

ПРОЕКТЫ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ



УДК 821.161.1-31. DOI 10.26170/FK20-03-01. ББК Ш33(2Рос=Рус)-444. ГРНТИ 17.07.29.
Код ВАК 10.01.01

СУДНЫЙ ДЕНЬ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ПОСТ-КЛАССИЧЕСКИЙ РОМАН: КАНОН И ТРАНСГРЕССИЯ

Добренко Е. А.

Шеффилдский университет (Шеффилд, Великобритания)
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4039-4967>

А н н о т а ц и я . В статье рассматривается эволюция русского пост-классического романа в его взаимосвязи с классической традицией. Показано, что русский литературный канон оказал определяющее влияние на развитие романа в XX веке и стал точкой отталкивания в XXI веке. Ведущими стали две линии: одна, гармоническая, связанная с именами Пушкина – Тургенева – Гончарова – Толстого, другая, дисгармоническая: Гоголь – Лесков – Достоевский. Первая линия утверждала цельность мира, душевное здоровье и рационализм. Вторая – дискретность, непознаваемость мира, иррациональность, перверсивность и болезненность. Первая линия тяготела к натурализму, реализму и конвенциям эпического повествования, вторая – к смещению естественных пропорций, фантастике и гротеску. Если символистский (Сологуб, Ремизов, Белый) и ранний советский роман (Булгаков, Платонов, Олеша) опирался на традицию Гоголя и Достоевского, то советский роман как подцензурный (Фадеев, Шолохов, Симонов), так и неподцензурный (Пастернак, Гроссман, Солженицын) определенно опирался на традицию Толстого. В модернистском и раннем советском романе доминировала установка на демонстрацию абсурдности и разорванности мира, тогда как в соцреализме торжествовала идея гармонизации и эпичности. В постсталинский период происходит соединение разъятых линий, когда различные направления (лирическая, городская, военная, деревенская проза) опираются на различные линии в русском романе. В постсоветском романе с разрушением литературоцентричности происходит разрыв с традицией и литературным каноном. Этот разрыв тематизируется и становится предметом рефлексии и остранения в романах Сорокина и Пелевина, Шишкина и Шарова, Рубиной и Улицкой. Главным полем постмодернистского эксперимента становится текст, который нигде не несет больше отрицаемой постмодернизмом идеологии и завершенности/замкнутости/целостности, чем в конвенциональной художественной литературе и истории. Пастиш, сквозная цитация, гротеск и ироническая игра с классическим и советским дискурсом занимают важное место в постмодернистском романе, где деконструируется литературный дискурс и обнажаются традиционные нарративные приемы и конвенции классического романа.

К л ю ч е в ы е с л о в а : русский роман; литературные традиции; поэтика; символизм; соцреализм; реализм; постмодернизм.

JUDGEMENT DAY OF RUSSIAN LITERATURE. POST-CLASSICAL NOVEL: THE CANON AND TRANSGRESSION

Evgeny A. Dobrenko

University of Sheffield (Sheffield, Great Britain)
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4039-4967>

Abstract. The article examines the evolution of the Russian post-classical novel through its relationship with the classical tradition. It argues that the Russian literary canon had a decisive impact on the development of the novel in the 20th century, and became a point of departure for the Russian novel in the 21st century. Two leading strands emerged: one, harmonious, associated with the names of Pushkin – Turgenyev – Goncharov – Tolstoy, the other, disharmonic: Gogol – Leskov – Dostoevsky. The first strand affirmed the wholeness of the world, mental health and rationalism. The second one affirmed the discreteness, unknowability of the world, irrationality, perversity and morbidity. The former gravitated towards naturalism, realism and the conventions of epic narrative, the latter towards displacement of natural proportions, fiction and grotesque. If the Symbolist (Sologub, Remizov, Bely) and the early Soviet novel (Bulgakov, Platonov, Olesha) relied on the tradition of Gogol and Dostoevsky, then the Soviet novel is both mainstream (Fadeev, Sholokhov, Simonov) and uncensored (Pasternak, Grossman, Solzhenitsyn) and definitely relied on the tradition of Tolstoy. In the modernist and early Soviet novel, the dominant attitude was to demonstrate the absurdity and fragmentation of the world, while in Socialist Realism the idea of harmonization and epicity triumphed. In the post-Stalinist period, there is a connection between these opposing strands, when different directions (lyrical, urban, war and village prose) are based on different strands in the Russian novel. In the post-Soviet novel, with the destruction of literary-centricity, there is a break with tradition and the literary canon. This gap is thematized and becomes the subject of reflection and defamiliarisation in the novels of Sorokin and Pelevin, Shishkin and Sharov, Rubina and Ulitskaya. Since postmodernism denies the ideology and completeness-isolation-integrity, conventional fictional and historical text becomes the main ground for the postmodern experiment. Pastiche, cross-cutting quotation, grotesque and ironic play with classical and Soviet discourse occupies an important place in the postmodern novel, where literary discourse is deconstructed and the traditional narrative devices and conventions of the classical novel are exposed.

Key words: Russian novel; literary traditions; poetics; symbolism; socialist realism; realism; postmodernism.

Для цитирования: Добренко, Е. А. Судный день русской литературы. Пост-классический роман: канон и трансгрессия / Е. А. Добренко. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2020. – Т. 25, № 3. – С. 9–22. – DOI: 10.26170/FK20-03-01.

For citation: Dobrenko, E. A. (2020). Judgement Day of Russian Literature. Post-Classical Novel: The Canon and Transgression. In *Philological Class*. Vol. 25. No. 3, pp. 9–22. DOI: 10.26170/FK20-03-01.

Один из самых пророческих русских писателей XX века Евгений Замятин завершил свое эссе «Я боюсь» (1921) пронзительным признанием: «Я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое». Это пророчество горячо обсуждалось в то время. Страхи Замятина казались его современникам необоснованными: слишком новаторской, ищущей, дерзкой была литература, рожденная революцией. Люди, живущие в революционную эпоху, склонны забывать об истории *longue durée*, которая имела в России свою специфику. Не менее афористично ее сформулировал в начале XX века Петр Столыпин: в России все меняется за десять лет и ничего – за двести.

Эта цикличность русской истории, приводившая в отчаяние русских революци-

онеров, реализовала себя в русской культуре [см.: Паперный 2016]. И все же, в этой цикличности не было простого повтора, но всегда была новая попытка переиграть прошлое, сыграть его в модернизированной версии, переписать ответы на вечные вопросы, актуализировать те же вечные темы – о природе человека, о добре и зле, об идеале, о власти и Боге, о бессилии силы и силе бессилия. Мог ли роман, ставший в литературоцентричной русской культуре в XIX веке одним из наиболее продвинутых инструментов формирования национальной идентичности, собирателем социальной памяти и доменом коллективного воображаемого, миновать эту отличительную особенность русской истории?

В истории русского романа со времени его зарождения в XIX веке сложились два направления, два силовых поля. Одна, гармоническая, традиция связана с именами Пушкина – Тургенева – Гончарова – Толстого, другая, дисгармоническая: Гоголь – Лесков – Достоевский. Первая линия связана с цельностью мира, душевным здоровьем и рационализмом. Вторая – с дискретностью, непознаваемостью мира, иррациональностью, перверсивностью и болезненностью. Первая линия тяготела к натурализму, реализму и конвенциям эпического повествования, вторая – к смещению естественных пропорций, фантастике и гротеску. Эти две линии окончательно оформились к концу XIX века – именно тогда, когда русский литературный канон превратился в суперценность и осознавался в качестве едва ли не главного национального достояния.

Русская литература XIX века – и роман как высшая ее манифестация – стала высшим выражением русского национального самосознания. Глубокий кризис политических, социальных и культурных форм и трагический разрыв русской истории, имевший место в XX веке, не мог не породить романа, который так или иначе не находился бы в непрестанном и глубоком диалоге с русской классикой. Более того, этот диалог оказался намного более существенным, чем казалось ранее: он не только сохранил преемственность русского национального сознания в эпоху мощных исторических изменений, но и определил собой оригинальность русского романа в XX веке. История России в XX веке имела несколько вех, которые делили ее на различные эпохи: 1917–1953–1991. Соответственно, наше рассмотрение романа в этот период также разделено на четыре отрезка, поскольку этот жанр оказался наиболее чувствительной формой отражения и концентрации национальной идентичности в эпоху невиданной динамики социальных, политических, экономических, культурных и эстетических сфер жизни.

В последний раз радикальный пересмотр русского литературного канона произошел в конце советской эпохи, когда в него вернулись ранее вычеркнутые имена репрессированных писателей и литература русской эмиграции. Однако механическое сращение

не привело к формированию концептуальной динамичной структуры, обладающей единством и внутренней логикой: слишком велики оказались стилистические, идеологические, культурные различия между звонками двух столетий, используя мандельштамовский образ. Мы исходим из того, что динамика русского романа XX–XXI вв. определялась эволюцией форм романного мышления в силовом поле русской национальной традиции. Ниже мы рассмотрим русский пост-классический роман с точки зрения его своеобразия, которое может быть понято через формы его взаимодействия с классической традицией.

Эпоха трансгрессии: Модернистский роман. Конец золотого века русской литературы фиксируется в самом названии эпохи, пришедшей ему на смену. Серебряный век нес потерю той цельности, чистоты и эталонности, которые были присущи золотому веку. Изжитость прежних путей романа казалась очевидной всем. Но только символисты были готовы принять вызов и сумели обновить русский роман, соединив пришедшую с Запада новую эстетику с традицией русского классического романа, и тем самым дав ему новую жизнь.

Модернизм застает мир в динамике и состоянии кризиса, он видит мир разорванным, иррациональным, смещенным и лишенным былой цельности. Все это находит отражение в формах, стиле и поэтике модернистского романа. Главная линия его развития на десятилетия вперед связывается с традицией Гоголя, Лескова и Достоевского, которые также видели мир смещенным, непознаваемым и угрожающим. Едва ли не первым, кто заявил о новой романной эстетике, дав образцы символистского романа, был Федор Сологуб.

Поставив в центр романа «Тяжелые сны» (1895) развинченного и порочного человека и одновременно мечтателя, больше думающего, чем действующего, учителя Логина, Сологуб погрузил его в жизнь маленького провинциального городка, едва проступающую сквозь туман тяжелых снов. Этот тяжелый, болезненный сон становится еще более густым и непроходимым в следующем романе Сологуба «Мелкий бес» (1902), главный герой

которого зловещий учитель-садист Передонов становится настоящей инкарнацией подпольного человека Достоевского. Мир подполья «маленького» человека, пронизанный завистью, злобой и крайним эгоизмом, раскрылся у Сологуба с новой, небывалой силой. Все это накладывалось в романе на линию перверсивных сексуальных отношений молодых героев, что прямо вело в мир романов Достоевского. Эти «цветы зла» сгущались в образе Недотыкомки – бесформенного полуфантастического воплощения зла. Это образ черта, который пришел из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголя, переселился в «Братьев Карамазовых» и «Бесов» Достоевского, а затем нашел место в декадентских романах Сологуба, пронизанных тлением, психозом, измененным сознанием, тяжелым бредом и болезненностью.

Эта атмосфера угрожающей иррациональной реальности как будто растворилась в самой поэтике символистского романа, образом которого может служить «Пруд» (1905) Алексея Ремизова. Для него характерна фрагментарная композиция и ассоциативное соединение разрозненных эпизодов. Сюжетное развитие почти не ощущается, основные события затушевываются, а место обобщающего изложения занимает показ частных эпизодов или деталей быта, которые распадаются, подобно образу на импрессионистских полотнах. Язык изысканно стилизован под народный, что восходит к традициям Лескова, мастера народного сказа, а характерологически роман воспроизводит мир странных, болезненных и изломанных персонажей Достоевского. Через весь роман проходит тема Антихриста и цикличности, а сама жизнь избражена лишенной всякого смысла.

Вершиной символистского романа стал «Петербург» (1913, 1922) Андрея Белого. Образ Петербурга – мерцающий, исчезающий во мгле, обреченный на гибель островок западного рационализма на Востоке, прямо восходит к Петербургу Гоголя. А сюжет романа с тайной террористической организацией революционеров, провокаторами, убийствами и запутанными отношениями между отцами и детьми как будто продолжает мир романов Достоевского, который оставался центральной фигурой для русских религиозных мыслителей

начала XX века (Владимир Соловьев, Николай Федоров, Василий Розанов, Лев Шестов, Сергей Булгаков, Николай Бердяев, Николай Лосский и др.), оказавших определяющее влияние на развитие русской литературы в этот период.

Если литература Серебряного века апеллировала к Достоевскому эксплицитно и программно, то для ранней советской литературы он стал по политическим причинам фигурой нон-грата. Но, несмотря на то, что его «реакционная философия» была публично отвергнута, его наследие продолжало питать русский роман революционной эпохи. Это могли быть технически модернизированные и перенесенные на современное массовое общество фантазии Великого инквизитора, порождающие антиутопию Замятина «Мы» (1920); погруженные в советскую повседневность вариации на тему подпольного человека, превратившегося в героя «Зависти» Юрия Олеши (1927) Кавалерова; политические проекции русской революции на поведение интеллигенции – темы предательства, ренегатства и провокаторства в «Жизни Клима Самгина» Максима Горького (1925–1936).

Все творчество Леонида Леонова, в особенности раннего периода («Вор» (1927)), прошло под знаком Достоевского. Сам Леонов, особенно под конец жизни, говорил о превосходстве Достоевского над Толстым: «Для меня ближе школа Достоевского, чем Толстого... Толстой – это лес, который стоит над рекой, а Достоевский – это отражение в реке этого леса, и поэтому отражение всегда глубже, таинственнее, загадочнее, оно уходит в глубину, которую мы никогда даже не можем достигнуть» [Век Леонида Леонова 2001: 341].

В русле той же традиции написаны романы Михаила Булгакова – от «Белой гвардии» (1924) до «Мастера и Маргариты» (1940). Двойники и безумные, дьявол в Москве и фантастические превращения героев, смещения реальности в широком диапазоне от иронии до гротеска – все это заставляет вспомнить не только Достоевского, но всю традицию от Гоголя до любимого писателя Булгакова Михаила Салтыкова-Щедрина.

Она же питала творчество Андрея Платонова. Патологически «задумчивые» герои его романов «Чевенгур» (1929) и «Котлован»

(1930) – страстные борцы за коммунистическую утопию пребывают в мире абсурда и творят этот мир. Советская реальность с ее коллективизацией и индустриализацией изображена сатирически, но используемый Платоновым широкий диапазон приемов от пародии до гротеска совершается, главным образом, в сфере языка. Причем, не только в сказе, стилизации речи героев, но и в авторской речи. Здесь прямо сказываются традиции Гоголя и Лескова, которые вообще были определяющими для ранней советской прозы.

Орнаментальная проза, в которой прозаический нарратив подчинялся законам поэзии, а реальность сливалась с мифом, где задачей художника становилась «творимая легенда» (декадентская, как в символизме или революционная, как в советском авангарде), где язык подвергался мощному влиянию внелитературной стихии, проходившему под знаменем демократизации стиля, породила яркие образцы нового типа романа. Достаточно вспомнить сказ в романе Бориса Пильняка «Голый год» (1922) или фольклорную стилизацию в «Падении Даира» (1921) Александра Малышкина.

Модернизм, который видел мир расколотым и дискретным, полным противоречий и контрапункта, соединял сказовость с приемами дробления и монтажа. С этим связан не только роман с рваной структурой, но и расцвет рассказа в 1920-е гг. Характерно, однако, что представленная в рассказах фрагментированная реальность путем модернистского монтажа соединялась в романный, если не эпический мир – будь то «Одесские рассказы» (1921–1923) и «Конармия» (1923–1926) Исаака Бабеля, «Партизанские повести» (1923) Вс. Иванова, циклы рассказов Михаила Зощенко. Структура этой прозы отразила распад и утерю целостности мира, которые стали результатом исторических катаклизмов начала XX века. В этих условиях роман как синтетический жанр распадается.

В своем провидческом эссе «Конец романа» (1922) Осип Манделштам предсказал, что в наступившую эпоху «судьба романа будет не чем иным, как историей распыления биографии как формы личного существования, даже больше чем распыления – катастрофи-

ческой гибелью биографии». Он утверждал, что в результате происходящих исторических потрясений люди «выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз», поэтому гибель традиционного романа неминуема, ведь «интерес к психологической мотивировке <...> в корне подорван и дискредитирован наступившим бессилием психологических мотивов перед реальными силами, чья расправа с психологической мотивировкой час от часу становится более жестокой. Самое понятие действия для личности подменяется другим, более содержательным социально, понятием приспособления» [Манделштам 1990: 203–204].

В проекции на историю русского романа это звучало приговором толстовской традиции. Но, как заметил в те же годы Виктор Шкловский, формулируя ключевой закон литературного развития, «наследование при смене литературных школ идет не от отца к сыну, а от дяди к племяннику» [Шкловский 1990: 121]. И такой племянник жил с модернистами по соседству.

Эпоха регрессии: Соцреалистический роман. С изменением институциональных рамок функционирования советской литературы в 1932 г. и провозглашением соцреализма единственным художественным методом советской литературы в 1934-ом, изменились не только условия производства, но и сама матрица советского романа. Ему предстояло стать популярным, доступным, воспитательным, партийным. Образцы такой литературы были созданы в пролетарской литературе 1920-х гг., где доминировали конвенциональный стиль, привлекавший привыкшего к нему массового читателя, и легко усвояемый автором, не имевшим ни глубокого образования, ни навыков письма; опора на психологизм толстовского типа, который был призван растолковать читателю мотивы поведения героев [см.: Добренко 1997; Добренко 1999]; сквозной сюжет с партийными протагонистами делал наглядным воспитательный процесс и представлял политически правильные акценты. Но главное – пролетарская литература, патронируемая РАППом, была программно эпигонской. На ее знамени было написано: «Учеба у классики» и «Литературная учеба».

Под классикой понимался, прежде всего, Лев Толстой. Стремление создать т. н. «красного Льва Толстого» было главным устремлением пролетарских писателей. В произведениях Толстого они усматривали эталон русского литературного письма. В отличие от неприемлемого Достоевского, политически правильно интерпретированный (и как писали рапповцы, «политически обезвреженный») Толстой стал предметом их устремлений. В том же, что касается соцреализма, Толстой оказался наиболее приемлемой фигурой, поскольку целостность, монологичность и гармония толстовского мира соответствовали миру, утверждаемому соцреализмом – гармонизированному, завершенному и авторитарно объясненному.

Союз писателей с единым «художественным методом» создал условия для расширения конвенций пролетарской литературы 1920-х гг. на всю вновь создававшуюся в СССР литературу. Ее центральным жанром был роман, который строился на сюжетном стержне, выработанном в 1920-е гг. («Разгром» Александра Фадеева (1926), «Железный поток» Александра Серафимовича (1924) и др.). Эта воспитательная схема, воспроизводившая модель «большой семьи» [см.: Кларк 2001], опиралась на стилевые конвенции, перенесенные на советский материал из романов Льва Толстого.

Прежде всего, это психологизм, который создавал эффект правдоподобия, описываемого в советских романах 1930–1950-х гг. Характерна в этом отношении эволюция производственного романа, который возник в 1920-е гг. Если «Цемент» Федора Гладкова (1925) отличался подчеркнутой разностильностью, и в нем можно было обнаружить приемы самого разного происхождения, то производственный роман эпохи своего расцвета, пришедшегося на годы первой пятилетки, пытался синтезировать приемы авангардной хроники, документа, литературы факта, монтажной структуры с приемами традиционного психологического письма («Соть» Леонида Леонова (1930), «Гидроцентральный» Мариэтты Шагинян (1931), «Время, вперед!» Валентина Катаева (1932), «День второй» Ильи Эренбурга (1933) и др.). Однако уже послевоенный производственный роман Василия Ажаева, Анны Караваевой, Всеволода Кочетова и др. всецело

опирался на традиционные конвенции психологического письма.

Интересно в этом смысле сопоставить производственный роман и колхозный. Последний не знал авангардной традиции и целиком развивался в русле соцреалистической эстетики. Поэтому начиная со своих истоков – романов о коллективизации («Бруски» Федора Панферова (1928–1937), «Поднятая целина» Михаила Шолохова (1931, 1959)) вплоть до эпохи расцвета колхозного романа после войны (Галина Николаева, Семен Бабаевский, Григорий Мединский и др.) этот жанр всецело строился на примитивном психологизме квази-толстовского образца при описании переживаний героев. Как правило, в основе этих романов лежала мелодрама, истоки которой восходят к буржуазному роману XIX века [см.: Dunham 1976].

Второй отличительной чертой советского романа был автобиографизм, который создавал эффект достоверности и должен был вызывать доверие читателя. И здесь советский роман вновь обращался к традиции, выработанной Львом Толстым в его автобиографической трилогии «Детство» (1852), «Отрочество» (1854), «Юность» (1857), которая соединяла *Bildungsroman*, новые формы психологического письма и автобиографизм. Эта традиция была подхвачена Максимом Горьким в его трилогии «Детство» (1914), «В людях» (1916) и «Мои университеты» (1923), а затем Алексеем Толстым в «Детстве Никиты» (1922). Здесь автобиографическое начало доминировало и утверждался принцип аутентичности авторского опыта. В советской литературе эта линия нашла продолжение в романах Дмитрия Фурманова «Чапаев» (1923), Николая Островского «Как закалялась сталь» (1934), Антона Макаренки «Педагогическая поэма» (1935) и др., где автобиографизм был подчинен соцреалистическому воспитательному сюжету и призван был восполнить острый недостаток аутентичности, поскольку в советской литературе, сильно полагававшейся на фиктивные идеологические тропы, отрыв от реальности становился настолько демонстративным, что изображение должного перестало даже внешне походить на реальность в романах о колхозной жизни Бабаевского «Кавалер Золотой Звезды» (1947–1950) или Мединского «Марья»

(1946–1949) или в романах о жизни рабочих, подобных роману Кочетова «Журбины». Восполнению этой потери аутентичности и служил автобиографизм советского романа.

Третий важнейший вектор развития советского романа – монументализм. Еще в 1924 г., задолго до провозглашения соцреализма, Алексей Толстой теоретизировал по этому поводу: «Я противопоставляю эстетизму литературу монументального реализма <...> Ее пафос – всечеловеческое счастье – совершенствование. Ее вера – величие человека. Ее путь – прямо к высшей цели: в страсти, в грандиозном напряжении создать тип большого человека... Мы не должны бояться громоздких описаний, ни длиннот, ни утомительных характеристик: монументальный реализм! Взгромоздим Оссу на Пелион» [Толстой 1980: 189–190]. В соцреализме Алексей Толстой увидел реализацию эстетической программы своего «монументального реализма» – смеси мифологии и истории. Сам он реализовал ее в жанре исторического романа («Петр Первый», 1930–1934), расцвет которого пришелся на 1930–1950-е гг. Но новая история была для советского режима куда более актуальным предметом. Соцреализм создавал новый эпос, который должен был придать советскому строю и советской версии прошлого историческую акустику и легитимность. Он должен был предстать как «закономерный» итог развития страны – одновременно достоверный как история и привлекательный как миф. И рецепт для такого романа был создан в «Войне и мире».

Одна за другой в советской литературе создаются огромные «романы-эпопеи», соединяющие в себе, подобно роману Льва Толстого, «мысль семейную» и «мысль народную». Темой при этом может быть революция и гражданская война, причем описываемая с противоположных социальных полюсов («Тихий Дон» Шолохова (1925–1940) и «Хождение по мукам» Алексея Толстого (1922, 1928, 1941)), Вторая мировая война («За правое дело» Василия Гроссмана (1952), «Живые и мертвые» Константина Симонова (1959, 1962, 1971), «Блокада» Александра Чаковского (1969)), вся советская история вплоть до 1970-х гг. («Тени исчезают в полдень» (1963) и «Вечный зов» (1970, 1976) Анатолия Иванова, трилогия Петра Проску-

рина «Судьба» (1972) и «Имя твое» (1978), трилогия Федора Абрамова «Братья и сестры» (1958, 1968, 1973, 1978)) и мн. др. Эти романы изучались в вузах, многократно переиздавались и пользовались огромной популярностью, были экранизированы, а их авторы были обласканы властью и привилегиями. Везде здесь в центре стояли большие исторические события (революция, коллективизация, война), на фоне которых протекала жизнь ряда поколений нескольких семей. Жанр получил название «панорамный роман» и строился на чередовании батальных сцен с семейными, сочетал психологизм с пространными авторскими генерализирующими размышлениями, очевидным образом апеллируя к жанровой модели «Войны и мира».

Как можно видеть, заимствованные главным образом у Толстого приемы, доминировавшие в соцреалистическом романе, использовались компенсаторно: психологизм компенсировал отсутствие личностного начала в обществе, индоктринированном тотальным коллективизмом; автобиографизм симулировал отсутствующую аутентичность личного опыта, который был опасен своей непредсказуемостью и неподконтрольностью; монументальная эпичность должна была заполнить зияющий исторический разрыв, который произошел в XX веке. Каждый раз советский роман вымывал из выработанных русской классикой приемов их экзистенциальное, социальное, гуманистическое, религиозное содержание, сводя их к выполнению политически актуальных функций. Этот эстетический паразитизм соцреалистического романа продемонстрировал, что монополия одной из линий многогранной национальной романной традиции ведет не только к гипертрофии приема, но к его формализации и исчерпанию. Соцреализм может рассматриваться в качестве эстетической утопии – он отменял историю, воссоздавая романную эстетику так, как если бы модернизма не существовало.

Эпоха переоткрытия: Реалистический роман. Наступившая после смерти Сталина политическая либерализация привела к резкому расширению культурного поля, в котором стала развиваться советская литература: были ослаблены интерпретационные рестрик-

ции, которые сводили всю русскую классику к иллюстрации классовой борьбы; были возвращены читателю произведения писателей 1920-х гг., которые при Сталине были репрессированы или запрещены; стали издаваться произведения писателей-эмигрантов, имена которых в сталинское время не подлежали даже упоминанию; стала более активно издаваться мировая классика и современная зарубежная литература [см.: Friedberg 1962; Friedberg 1977; Gilburd 2018]. В течение хрущевской оттепели советское культурное поле преобразилось до неузнаваемости. Все это расширило диапазон письма и разрушало монополию соцреализма. Теперь советский роман мог черпать из разных источников. Но поскольку в центре силового поля советской литературы продолжала оставаться национальная традиция, обращение к ней стало более разносторонним и глубоким.

В литературе, жадно набросившейся на ранее запретные темы, роман продолжал играть ведущую роль. Но на первое место выступил малый романский жанр – повесть. Так четыре основных течения советской литературы 1960–1980-х гг. – лирическая проза, деревенская проза, военная проза и городская проза – не случайно получили название «проза»: традиционный большой роман впервые потерял свое первенство. Доминирование повести отражало поворот от искусственного идеологического соцреалистического синтеза к реалистическому анализу. Ведущий литературный журнал оттепели «Новый мир» программно развивал направление, которое было связано с натуральной школой XIX века. Не удивительно поэтому, что из основных традиций вновь отбираются конвенции русского романа и повести XIX века.

Так, в деревенской прозе возрождаются традиции Тургенева, Достоевского, Лескова и Толстого. Герои Федора Абрамова, Василия Белова, Валентина Распутина, Виктора Астафьева – цельные, органически связанные с землей и вековой мудростью представители народа. Их мир гомогенен, глубоко нравственен, чист и целостен. Традиция подобной репрезентации народа глубоко укоренена в русской литературе XIX века. Военная проза очевидным образом наследовала как Достоевскому, так и Толстому. В острых поворотах сю-

жетов и ситуациях экзистенциального выбора, в которых оказывались герои Василя Быкова, Юрия Бондарева, Григория Бакланова, Константина Воробьева, часто ломавших стереотипные представления о поведении человека в экстремальных условиях, легко угадывались излюбленные ситуации Достоевского. Одновременно с этим, в установке на правду, психологическую достоверность, в жестком натурализме батальных сцен видно усвоение традиций «Севастопольских рассказов» и «Войны и мира» Толстого. В лирической прозе установка на самоанализ также возвращала читателя к русской автобиографической традиции от Толстого до Бунина, легко усматриваемой в поздних романах Валентина Катаева, начиная с повестей «Святой колодец» (1965) и «Трава забвения» (1967) до романов «Алмазный мой венец» (1978) и «Юношеский роман» (1982). Наконец, в городской прозе доминировала традиция Чехова с его отказом от оценочности, иронией, элегичностью, тягой к малым формам. О влиянии Чехова на свое творчество не раз говорил Юрий Трифонов.

Интересно, однако, что к концу 1970-х гг. и в 1980-е гг. повесть уступает, наконец, место роману – анализ уступает место синтезу. Об этом говорят жанровые траектории ведущих писателей в каждом из направлений. После цикла «московских повестей» Юрий Трифонов публикует романы «Старик» (1978), «Время и место» (1981). После повестей о войне Юрий Бондарев создает романы «Берег» (1975), «Выбор» (1981), «Игра» (1985) и др. Виктор Астафьев, на протяжении десятилетий писавший повести, в конце жизни выступает с романом «Прокляты и убиты» (1990–1994). Тот же путь проделывает Чингиз Айтматов, выступив только в конце своей писательской карьеры с романами «И дольше века длится день» (1980) и «Плаха» (1986). Роман превращается в жанр подведения итогов творчества.

В целом, история советского романа демонстрирует победу жанра над идеологией. Примером такой победы является феномен, который можно обозначить как антисоветский советский роман, в котором хотя и в трансформированном виде сохраняется установившийся в советской литературе 1930–1950-х гг. жанровый канон, ориентированный на сочетание эпического стиля, психологиче-

ского письма и публицистики, характерных для романов Толстого, с антисоветским идеологическим содержанием. При этом само это содержание могло быть христианско-гуманистическим («Доктор Живаго» Бориса Пастернака (1955)), либерально-демократическим («Жизнь и судьба» Василия Гроссмана, (1959); трилогия Анатолия Рыбакова «Дети Арбата» (1982), «Страх» (1990) и «Прах и пепел» (1994)) или националистическим (романы Александра Солженицына).

Характерна в этом отношении история создания «Жизни и судьбы». Этот роман писался Гроссманом как продолжение эпического романа о Сталинградской битве «За правое дело» (1952). Однако эта диалогия, сохраняя единую систему персонажей, сюжетных линий и стилевые конвенции, основана на противоположных политических установках. Первый роман, создававшийся в сталинское время, содержал в целом советскую интерпретацию войны, тогда как второй нес настолько мощный не только антисталинский, но и антисоветский заряд, что это привело к уникальному в истории русской литературы событию – аресту романа в 1961 г. Таким образом, очевидная ориентация на конвенции толстовского романа не помешала реализации прямо противоположных политических установок.

Подобно тому, как Гроссман следовал толстовской композиционной структуре, Рыбаков следовал в своей трилогии толстовским конвенциям психологического анализа, создавая обширные внутренние монологи Сталина и своих молодых героев. Этот тип письма был настолько усвоен массовым читателем в советскую эпоху, что выход этих романов в годы перестройки обеспечил им неслыханный успех у читателей и сделал их настоящими бестселлерами.

Ни Гроссман, ни Рыбаков не стремились выйти из силового поля толстовского романа. Оно было настолько органичным и мощным, что попытки выхода из него даже такого крупного художника, как Солженицын, завершились лишь модификациями сложившейся жанровой модели. В своей эволюции Солженицын, в творчестве которого художественное, автобиографическое, документальное и публицистическое начала в разное

время в различной конstellации создавали все более приближающиеся к толстовскому типу письма модификации романного жанра, прошел большой путь, в итоге которого пришел ко все той же толстовской модели романа-эпопеи. Солженицын пришел к читателю с повестью «Один день Ивана Денисовича» (1959) и рассказами. Но его стремление к более крупному жанру реализуется в романах «В круге первом» (1958) и «Раковый корпус» (1966) (который сам называет «повестью», но который уже имеет все черты романа). В основе этих произведений – сильное автобиографическое начало. Затем Солженицын делает ставку на документ, создавая «Архипелаг Гулаг» (1968), который сам он определяет как «художественное исследование». Монтаж документов, соединенный с публицистикой, позволил ему продвинуться в направлении к роману-эпопее «Красное колесо» (1970–1991). И хотя сама структура повествования, сочетающего исторический документ, основанную на автобиографизме фикцию (главный фиктивный персонаж «Красного колеса» Саня (Исаакий) Лаженицын – отец автора Исаакий Семенович Солженицын) и авторские историко-софские и публицистические рассуждения, сильно отличалась от толстовской структуры романа-эпопеи, где была сбалансирована семейная и историческая линии, направление Солженицына в сторону толстовской эпической модели очевидно. При этом Солженицын создал новую эпическую структуру, которую не решился назвать романом, но назвал «повествованием в отмеренных сроках», а сами составляющие его части – не романами, а «узлами».

Борис Пастернак, писавший свой роман в течение послевоенного десятилетия, продемонстрировал, что традиция русского классического романа не только жива, но имеет огромный потенциал развития и обогащения. «Доктор Живаго», с одной стороны, давал широкую картину нецензурированной истории России первой половины XX века, начисто отбрасывая соцреалистический сюжет; с другой стороны, содержал огромную дозу мелодраматизма и сентиментальности в описании переживаний героев и разного рода условных литературных ходов и поворотов сюжета (невероятных встреч и совпадений,

чудесных предзнаменований, подслушанных разговоров, ангелов-хранителей и т. п.). Пастернак хотел создать христианский роман, соединявший традиции Диккенса, Достоевского («Братья Карамазовы») и Гете («*Wilhelm Meisters Lehrjahre*»). И действительно, в сентиментализме романа Пастернака ощущается явное влияние Диккенса, в типажах и судьбах героев – влияние Достоевского, а в структуре проступает Bildungsroman Гете. Но есть в романе также элементы толстовского эпоса с его переплетением семейных линий и исторических катаклизмов. Не говоря уже о диалоге с русскими классиками в поднимаемых в романе проблемах – жизни и смерти, русской истории, интеллигенции и революции, христианстве и еврействе.

Эпоха отречения: Постмодернистский роман. Юрий Тынянов утверждал, что «каждое уродство, каждая „ошибка“, каждая „неправильность“ нормативной поэтики есть – в потенции – новый конструктивный принцип» [Тынянов 1977: 263]. В позднесоветском самиздате и тамиздате, в нонконформистском искусстве советская эстетика рассматривалась как ошибка, неправильность и уродство – как традиционалистская девиация, популистский китч и тупик, в который заводит искусство политический утилитаризм и которая подлежала эстетическому отрицанию либо через апелляцию к изначальной традиции, либо через реэстетизацию самого советского художественного опыта.

Пионером подобной стратегии стал Андрей Битов. Его роман «Пушкинский дом» (1964–1971) – образец метапрозы, в которой предметом рефлексии стала как классическая, так и модернистская и советская литература. Погружая действие в перенасыщенный культурой раствор музея, Битов показывал, что «любой, даже собственно художественный, контакт современного сознания с культурной традицией бесплоден для сознания, отравленного симуляцией, и разрушителен для самой традиции» [Липовецкий 1997: 138].

Проводником в мир этого сознания стал Венедикт Ерофеев с его повестью «Москва-Путушки» (1970), которую он назвал поэмой, но которая, подобно поэме Гоголя «Мертвые души», несмотря на свои фрагментарность,

поэтичность, локальность действия, пространства и ограниченные временные рамки, может считаться романом благодаря масштабу эстетического эксперимента, синтезу иронии и трагизма, глубине проникновения в мир «маленького человека» и одновременно силе раскрытия национальной психологии. Демонстрируя распад советской утопии, модернистского проекта, идеи прогресса и рациональности в целом, текст Ерофеева построен на переплетении ветхозаветных реминисценций, языка социальных низов, советского официоза, непереваренных в массовом сознании советских идеологических клише, всплывавших в мерцающем сознании отравленного алкоголем и пребывавшего в состоянии непроходящего запоя героя.

Работа с советским дискурсом и эстетическим продуктом становится важнейшей стратегией позднего и постсоветского андеграундного искусства, в частности арт-группы «Медицинская герменевтика», ведущие авторы которой Сергей Ануфриев и Павел Пепперштейн создали роман «Мифогенная любовь каст» (1999–2002). Авторы используют принцип соц-арта – остранение искусства искусством. Здесь искусство растворено в фантазме, который весь состоит из текстов детской литературы, формировавших сознание советского человека, пропущенных сквозь измененное под воздействием психоделических препаратов сознание. Реальность находится в диффузном состоянии наркотического транса и реальной истории. В данном случае – истории Великой Отечественной войны, которая дается в мерцающей двойственности: как реальное историческое событие и как советский миф. Роман представляет собой попытку преодоления этой двойственности через изображение переживания мифа как личного опыта. Авторы романа работали с коллективным бессознательным, которое раскрывалось благодаря наркотическому эффекту галлюциногенных грибов.

Русский постмодернизм стал реакцией не столько на модернизм, сколько на собственную национальную традицию (в том числе и романную), инструментом преодоления конвенции, радикального слома традиции. Это особенно видно в романах Владимира Сорокина. Почти все они построены на соче-

тании изысканной стилизации русского классического романа, соцреализма и советского официоза («Норма», 1983; «Тридцатая любовь Марины», 1984; «Роман», 1989; «Сердца четырех», 1991). Они почти всегда являются метароманами, сочетающими правдоподобные стиливые реинкарнации писателей-классиков с самыми невероятными превращениями как языка и акта письма, так и его продуктов, натурализм с антиутопией («Голубое сало», 1999; «Теллурия», 2013; «Манарага» (2017)).

Пастиш, сквозная цитация, гротеск и ироническая игра с советским дискурсом стала отличительной особенностью соц-артистского романа, куда можно отнести ярко гротескный роман Дмитрия Пригова «Живите в Москве» (2000) и романы Виктора Пелевина «Омон Ра» (1991), «Чапаев и Пустота» (1996) и «Generation „П“» (1999). В романах Пелевина самые невероятные события (будь то пребывание героев одновременно в разных временах или их общение с древнеегипетскими и древнеиндийскими богами) всегда связаны с пересечением дискурсивных потоков, среди которых присутствует советский официальный дискурс или миф. Будучи включенным в бесконечную игру смыслов, он теряет не только свою монополию, натуральность и гомогенность, но демонстрирует свою искусственность, предстает дискретным и полым.

Признанным мастером современного дискурсивного эксперимента стал Михаил Шишкин, романы которого построены как калейдоскоп нарративных стратегий. Так, во «Взятии Измаила» (2001) повествование о жизни становится эквивалентом реального опыта. Рассказчики переходят один в другого, а их повествования неожиданно обрываются и начинаются заново с середины какой-то новой истории другого человека. Старинная лекция по криминологии переходит в попытки некоего персонажа XIX века написать собственную биографию для энциклопедии, кто-то берется за написание книги, но неожиданно бросает и начинает сначала. Читатель как будто находится на руинах разных жизней, обломки которых – необратимо смешавшиеся сюжеты. Но неожиданно сквозь этот нарративный хаос проступает жизнь современного человека, называющего себя Михаилом Шишкиным, а рассказ принимает квазидо-

кументальный характер и начинает следовать автобиографическим конвенциям. Еще сложнее и изысканнее нарративная ткань романа «Венерин волос» (2007), разные части которого построены в различном ключе – то в форме допроса и страшных рассказов о судьбах беженцев, то в форме биографии популярной певицы Изабеллы Юрьевой через ее воспоминания и дневники, то в жанре автобиографического повествования. Линии усложняются и причудливо переплетаются, то образуя любовную драму, то становясь современными версиями историй из других эпох. Все это создает сложное полифоническое повествование, в котором фантастически перемешаны время и пространства, а события прошлого всплывают в настоящем как продолжающиеся и как дающие ответ на поставленные в прошлом экзистенциальные вопросы. В «Письмовнике» (2010), построенном как переписка двух влюбленных рубежа XX века, выясняется, что герой пишет письма с далекой несуществующей войны, а героиня обращается в своих письмах к некоему возлюбленному в конце XX века. При этом в письмах переплетаются сходные темы.

Главным полем постмодернистской игры становится текст, который нигде не несет больше отрицаемой постмодернизмом идеологии и завершенности/замкнутости/целостности, чем в конвенциональной художественной литературе и истории. В особенности, в истории, поскольку история – это, прежде всего, рассказ, легитимирующий идеологию, поэтому история превратилась в настоящую идею-фикс в русской литературе XIX и особенно XX века [см.: Wachtel 1995]. Это объясняет обращение современного русского романа к историческим темам и жанрам.

Подобно тому, как в романах Сорокина и Шишкина деконструируется литературный дискурс и обнажаются нарративные приемы, в романах Владимира Шарова деконструируется история как когерентный нарратив. Будучи профессиональным историком и строя свои романы на включении религиозных, богословских, философских, мистических, политических и социальных учений, Шаров населил национальные мифы реальными историческими фигурами, создав в своих романах не столько параллельную историю, сколько

параллельную реальность. То трехсотлетняя русская история представлена как спектакль режиссера-француза по пьесе патриарха Никона о России как «земле обетованной» на фоне декораций Нового Иерусалима («Репетиции», 1992), то Ленин организывает крестовый поход детей-беспризорников в Святую землю за светлым будущим («Будьте как дети», 2008). То читатель присутствует при реализации утопии Николая Федорова о воскрешении мертвых, когда толстовцы, юродивые, федоровцы, чекисты, сектанты, антропософы – персонажи русской истории заняты возрождением рода человеческого, начиная с прародителя Адама («Воскрешение Лазаря», 2002), то погружается в мир, где истории нет – прошлое протекает в настоящем, а будущее – в прошлом: знающая секрет постоянного перерождения и проживающая три жизни мадам де Сталь встречается с Николаем Федоровым, который превращается в Ноя. Де Сталь оказывается матерью Сталина (отсюда и его фамилия Сталин) и, выйдя из хрустального гроба, влюбляется в композитора Скрябина, делающего своей музыкой мировую революцию («До и во время», 1993). То герой-историк, погружаясь в чужие письма, дневники и воспоминания, рассказывает о переписке Николая Васильевича Гоголя – потомка и полного тезки писателя Гоголя – со своими родственниками и воспроизводит пространственные выписки из этой переписки, раскрывающие попытку дописать «Мертвые души» в качестве палиндрома истории исхода евреев из Египта («Возвращение в Египет», 2013). То подготовка к изданию сочинений Николая Жестовского, философа и монаха, проведшего много лет в лагерях и описавшего свою жизнь в рукописи, сгинувшей на Лубянке, и многочасовые беседы с его дочерью оборачиваются сагой его семьи, члены которой проживают XX век вплоть до сегодняшнего дня во многом как персонажи классической трагедии, чувствуя себя героями древнегреческого мифа («Царство Агамемнона», 2018). В своих поздних романах Шаров все больше полагался на личную и семейную биографию. Кроме того, в них почти всегда проступает автобиографический пласт, а иногда авторское присутствие становится демонстративным, когда, как в «Возвраще-

нии в Египет», рассказчик обозначается инициалами «В. Ш.».

Эту опору на биографию, автобиографию и семейную историю можно наблюдать в современном русском романе, но она не столько воспроизводит, сколько десакрализует и деконструирует традиционные конвенции русского (авто)биографического и семейного романа через биографию автора – как строит свой «роман-идиллию» «Ложится мгла на старые ступени» (2000) Александр Чудаков, смешивая семейную сагу с реальной автобиографией, смещая повествовательные ракурсы и субъекты повествования, ломая хронологическую линейность; через фиктивную семейную историю – романы Людмилы Улицкой «Медя и ее дети» (1996) и «Казус Кукоцкого» (2000), «Лестница Якова» (2015), где переплетается история семьи и история страны, явь и сон, физиологическое и эзотерическое начала; через притчу – как в романе той же Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» (2006), рассказывающем житие «человека книги» Штайна, сумевшего подняться над религиозными, историческими, этническими, социальными распрями и дать пример веротерпимости, толерантности и взаимодействия людей разных жизненных путей, национальностей и поколений. Такими же притчами являются романы, вошедшие в трилогию Дины Рубиной «Люди воздуха», которая состоит из трех мистических романов «Почерк Леонардо» (2008), главная героиня которого является потомком Вольфа Мессинга, пишет почерком Леонардо да Винчи и имеет мистическую связь с зеркалами; «Белая голубка Кордовы» (2009), главный герой которого гениальный художник и фальсификатор, уважаемый эксперт и авантюрист также обладает невероятным даром симуляции искусства; наконец, «Синдром Петрушки» (2010), рассказывающий о гениальном кукольнике, который создает кукол и благодаря им порождает «иную реальность». Герои романов Рубиной – граждане мира, «люди воздуха», обладающие высшей свободой, без которой невозможно творчество.

В известном смысле, это метафора современного русского романа, нацеленного на слом колеи национальной традиции, в которой он был глубоко укоренен и из которой

пытался выбиться в течение всего XX века. Его сегодняшнее разнообразие питается программным отталкиванием от национальных традиций. Его сегодняшний расцвет совпал с разрывом с ними, а это освобождение, в свою очередь, – с концом литературоцентризма в России. Роман перестал быть местом и доменом национальной идентичности. Он стал полем игры, фантазии, воображения, моделирования и познания – пространством свободы. И подобно тому, как русская литература, бывшая когда-то трибуной и эшафотом, вечевым колоколом и амвоном, редуцировалась до масштабов просто литературы, русский роман стал, наконец, только романом.

Литература

- Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания. – М. : ИМЛИ РАН, 2001. – 396 с.
- Добренко, Е. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы / Е. Добренко. – СПб. : Академический проект, 1997. – 320 с.
- Добренко, Е. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры / Е. Добренко. – СПб. : Академический проект, 1999. – 557 с.
- Кларк, К. Советский роман: История как ритуал. – Екатеринбург : Изд-во Урал. гос. ун-та, 2002. – 259 с.
- Липовецкий, М. Русский постмодернизм / М. Липовецкий. – Екатеринбург : Изд-во Урал. гос. ун-та, 1997. – 317 с.
- Мандельштам, О. Э. Собрание сочинений: в 2 т. / О. Э. Мандельштам. – М. : Художественная литература, 1990. – Т. 2. – 464 с.
- Паперный, В. Культура Два / В. Паперный. – Ann Arbor : Ardis, 1985. – 338 с.
- Толстой, А. Задачи литературы / А. Толстой // Из истории советской эстетической мысли 1917–1932 годов. – М. : Искусство, 1980. – С. 184–190.
- Тынянов, Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 573 с.
- Шкловский, В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / В. Б. Шкловский. – М. : Советский писатель, 1990. – 544 с.
- Dunham, V. S. In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction / V. S. Dunham. – Cambridge : Cambridge University Press, 1976. – 283 p.
- Friedberg, M. Russian Classics in Soviet Jackets / M. Friedberg. – New York : Columbia University Press, 1962. – 211 p.
- Friedberg, M. A Decade of Euphoria: Western Literature in Post-Stalin Russia, 1954–1964 / M. Friedberg. – Bloomington : Indiana University Press, 1977. – 371 p.
- Gilburd, E. To See Paris and Die The Soviet Lives of Western Culture / E. Gilburd. – Cambridge: Harvard University Press, 2018. – 458 p.
- Wachtel, A. An Obsession with History: Russian Writers Confront the Past / A. Wachtel. – Stanford : Stanford University Press, 1995. – 276 p.

References

- Dobrenko, E. (1997). *Formovka sovetskogo chitatel'ya: Sotsial'nye i esteticheskie predposylki retseptsii sovetskoi literatury* [Formation of the Soviet reader: Social and aesthetic prerequisites of reception of Soviet literature]. Saint Petersburg, Akademicheskii projekt. 320 p.
- Dobrenko, E. (2002). *Formovka sovetskogo pisatelya: Sotsial'nye i esteticheskie istoki sovetskoi literaturnoi kul'tury* [Formation of the Soviet reader: Social and aesthetic sources of Soviet Literary Culture]. Saint Petersburg, Akademicheskii projekt. 557 p.
- Dunham, V. S. (1976). *In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction*. Cambridge, Cambridge University Press. 283 p.
- Friedberg, M. (1962). *Russian Classics in Soviet Jackets*. New York, Columbia University Press. 211 p.
- Friedberg, M. (1977). *A Decade of Euphoria: Western Literature in Post-Stalin Russia, 1954–1964*. Bloomington, Indiana University Press. 371 p.
- Gilburd, E. (2018). *To See Paris and Die The Soviet Lives of Western Culture*. Cambridge, Harvard University Press. 458 p.
- Klark, K. (2002). *Sovetskii roman: Istoriya kak ritual* [Soviet novel: History as a ritual]. Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. 259 p.
- Lipovetskii, M. (1997). *Russkii postmodernizm* [Russian postmodernism]. Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. 317 p.
- Mandel'shtam, O. E. (1990). *Sobranie sochinenii: v 2 t.* [Collected works, in 2 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. Vol. 2. 464 p.
- Papernyi, V. (1985). *Kul'tura Dva* [Culture Two]. Ann Arbor, Ardis. 338 p.
- Shklovskii, V. B. (1990). *Gamburgskii schet: Stat'i – vospominaniya – esse (1914–1933)* [Hamburg account: Articles, memoirs, essays (1914–1933)]. Moscow, Sovetskii pisatel'. 544 p.
- Tolstoi, A. (1980). *Zadachi literatury* [Tasks of literature]. In *Iz istorii sovetskoi esteticheskoi mysli 1917–1932 godov*. Moscow, Iskusstvo, pp. 184–190.

Добренко Е. А. Судный день русской литературы. Пост-классический роман: канон и трансгрессия

Тупуанов, Ю. (1977). *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of literature. Cinema]. Moscow, Nauka. 573 p.
Vek Leonida Leonova. Problemy tvorchestva. Vospominaniya [The epoch of Leonid Leonov. Problems of creative activity. Memoires]. (2001) Moscow. IMLI RAN. 396 p.

Wachtel, A. (1995). *An Obsession with History: Russian Writers Confront the Past*. Stanford, Stanford University Press. 276 p.

Данные об авторе

Добренко Евгений Александрович – профессор славистики, университет Шеффилда (Шеффилд, Великобритания).

E-mail: e.dobrenko@sheffield.ac.uk.

Author's information

Dobrenko Evgeny Alexandrovich – Professor of Slavic Studies, University of Sheffield (Sheffield, Great Britain).