

БОГИНЯ ДЕТАЛЕЙ

Критика как мифология и мифотворчество

Литературная коммуникация предполагает взаимную мифологию.

Робер Эскарпи

Во все времена, возможно, уже с начала оформления литературы в отдельную область культуры, литературные критики творили мифы о писателях, произведениях и... о самих себе. Критика по природе своей призвана создавать мифы в обоих значениях этого понятия — как особые *формы мировоззрения* и как заблуждения, *неадекватные представления*. Причем критик — одновременно и мифотворец, и мифолог (дешифратор), и герой мифа. Так, критика позапрошлого столетия подарила нам яркие мифы о Пушкине и о Белинском, а критика нынешнего века — мифы о «новом реализме» и о «новой критике».

Мифологизм русской литературной критики во многом обусловлен и ее культурно-исторической спецификой. Практически с самого начала она, по сути, была философской эстетикой (или эстетической философией) — а значит, носила «окололитературный» характер. Мережковский сотворил миф о Лермонтове, Андрей Белый — о Федоре Сологубе, позднесоветская и постсоветская критика — об эмигрантской и диссидентской литературе. Книги о знаменитых прозаиках и поэтах из серии «Жизнь замечательных людей» представляют собой особый корпус текстов, так или иначе мифологизирующих фигуру Писателя.

При этом литературное мифотворчество, как и всякое другое, бессубъектно и внеперсонально. Мифы одинаково производятся и сторонниками, и противниками того или иного понятия, явления, течения, как это происходит, в частности, с тем же «новым реализмом». И здесь в одном ряду стоят с одной стороны Сергей Шаргунов, Роман Сенчин, Андрей Рудалев; а с другой — Сергей Чередниченко, Наталья Рубанова, Дарья Маркова...

А еще критика — богиня *деталей* как структурных составляющих литературного произведения и *деталей* как всевозможных частных, подробностей, нюансов литературного творчества. Критик раскладывает произведение на составные элементы, выявляет в творчестве писателя типическое и индивидуальное, а затем конструирует оценочные суждения о конкретном тексте и литературе в целом. Фактически точно так же создается и миф: его основу составляют наиболее заметные, яркие черты предмета или явления. Критика и мифология единоприродны и неразрывно связаны.

Юлия Владимировна Щербинина — филолог, доктор педагогических наук, специалист в области книговедения и коммуникативных дисциплин. Автор ряда научных, научно-популярных, учебных книг и многочисленных статей в журнальной периодике. Лауреат премий журнала «Нева» (2014), журнала «Октябрь» (2015).

В современных условиях критика творит новую мифологию. Условно-обобщенно в ней можно выделить три смысловых блока: мифы, связанные непосредственно с литературой (творческие), связанные с фигурой критика (персонажные) и связанные с критическим высказыванием (текстовые). Выделим десять наиболее заметных и актуальных сегодня литературно-критических мифов и рассмотрим их содержательное наполнение.

Творческие мифы

Прежде всего, пожалуй, здесь актуален миф *сепаратистский*, с которым соотносится утвердившийся сегодня «нишевый» подход к литературе. Произведения сортируются по форматам, жанрам, направлениям; писатели делятся на «культурных» и «мейнстримовых», «интеллектуалов» и «беллетристов». Для сортировки достаточно выразительной детали, какого-то одного характерного свойства. Скажем, едва ли не всякое произведение с элементами фантастики легко ставят на полку фантастической литературы, зачастую не различая жанр и прием.

С этим же мифом связан также каталогизаторский подход — замещение анализа литературного процесса упоминанием многих и многих писательских имен и событий литературной жизни. Особо показательны популярные нынче «литературные итоги года», где аналитические суждения, обобщения, выводы зачастую подменяются обширными списками авторов и механическим перечислением текстов. В результате создаются стройные классификации, но выхолащиваются смыслы. Для маркетинга такой подход адекватен, для анализа — губителен.

Парадоксально, что в современных условиях рефлексия самой литературной критики продуктивна в русле того же самого подхода: каталоги, кластеры, классификации. Что, собственно, делается и в настоящей статье. Отсекая и редуцируя многие смыслы, «каталогизаторство» позволяет собрать и зафиксировать какие-то значимые *детали* — и получить некую общую картину критического диалога. Таким образом, исходный принцип сохраняется — меняются только внешние обстоятельства.

Другой миф — *жанрово-методологический*: нынешняя критика претендует то на открытие, а то и вовсе на изобретение новых жанровых форм и художественных методов в литературе. Яркий пример — все тот же «новый реализм». Аналогичным мифом, порожденным критикой XIX века, была идея бессознательного и бесцельного «чистого искусства».

В отсутствие полноценной коммуникации участников современного литпроцесса, серьезного публичного диалога «новый реализм» не получил серьезного теоретического обоснования, исказился во множестве субъективных трактовок, сделался термином-штампом и произвольно применяется к абсолютно разноплановым произведениям. Дискуссии о «новом реализме» выродились в бесплодный «спор о словах» (читай, все тех же *деталях*). Параллельно наплодились всякие квази-, турбо-, гипер-, фото-, пост- и прочие реализмы, суть которых темна и туманна.

На этом, однако, энергия данного мифа не иссякла — появилась масса других квазижанровых наименований: роман-конструктор, роман-аттракцион, роман-квест, роман-сон, роман-пунктир, роман-путеводитель, роман-селфи, роман-болеро, роман-возмездие, гей-роман, комикс-поэма... Фактически это понятия-пустышки, применимые к чему угодно. Например, «аттракционом» в разных публикациях названы не имеющие между собой ничего общего произведения Владимира Сорокина, Сергея Носова, Олега Радзинского. Литературное пространство искусственно раздробилось на множество псевдолокусов, не подлежащих уже никакому критическому анализу.

Еще один миф — **премиальный**: дескать, хорошие произведения — те, что получают премии. Понятно, что данный миф культивируется больше литературной журналистикой, чем толстожурнальной критикой, но сути это не меняет. Фактически сегодняшний премиальный миф — реконструкция античного мифа poeta laureatus, награждение лавровым венком лучшего поэта. Претерпев множество процедурных и смысловых трансформаций, этот миф сейчас закрепился в качестве распространенного заблуждения. Тогда как понятно же, что есть не имеющие никаких премий талантливые писатели и полно увенчанных лаврами слабых авторов. Наличие либо отсутствие премий — еще одна *деталь* мифа о Современном Писателе.

И даже если отдельно взятый критик свободен от этого заблуждения, в сознании массового читателя уже прочно укоренилось представление о том, что литературная премия если даже не гарантия эстетической ценности произведения, то уж точно показатель общественного признания писателя. Потому что на всех значимых мероприятиях, в телевизоре, на приеме у президента, в жюри тех же конкурсов — сплошь большекнижники, букероносцы, нацбестовцы да яснополянцы, а «просто хорошие авторы» никому не видны и не слышны. Это, собственно, и является лишним доказательством того, что литпремии — не маркер социокультурной легитимности писателя, а средство управления публичными мнениями и общественными процессами.

При этом практика бесплатного доступа к номинированным произведениям в интернет-голосовании дискредитирует институт копирайта. Казалось бы, внешне все абсолютно логично и этично: читатель не может отдать свой голос за «кота в мешке», надо вначале ознакомиться с выдвинутыми на премию текстами, а затем уже определиться с предпочтениями. Однако то, что избирательно является благом, в системе становится злом. Звание лауреата оказывается ценнее статуса автора.

По сути, здесь сталкиваются сразу три мифа: о свободе, о собственности и об авторстве. В результате их деконструкции формируется еще один миф: обладание премией более значимо, чем правообладание текстом. Опять же, всего лишь один нюанс, частная *деталь*: ввести систему читательской оплаты, пусть чисто символической, — и вот она, демонстрация ритуального (а иного тут и не надо) уважения к копирайту. Но идея свободы доступа к информации куда как привлекательнее, популярнее, наконец, проще. Выложить произведения в открытый сетевой доступ — и продемонстрировать «лояльность к читателю».

Следующий миф похож на заклятие: **книга плохо продается**. Похожая ритуальная фраза: **автор теряет популярность**. Выступая экспертами едва ли не по всем, в том числе и коммерческим вопросам, критики прогнозируют книгам не только читательскую судьбу, но и финансовый успех. Их слова, как мантры, повторяют издатели, журналисты, продавцы книжных магазинов и даже порой маркетологи, которым — опять же — проще зацепиться за чью-то цитату и влиться в общий хор, чем корпеть над всякими там расчетами-прогнозами. Возможен и обратный вариант: кто-то из редакторов первым произносит фразу-заклятие, а дальше ее дружно подхватывают критики.

Однако, кажется, нигде точно и четко не сформулировано, какие показатели продаваемости нынче следует считать хорошими. Причем не по отдельности, а в системе и соотношении разных параметров: сроки реализации тиражей, динамика потребительского спроса, разнообразие ассортимента, насыщаемость книжного рынка, допечатные и полиграфические затраты на издание, размер получаемой прибыли и др. Единственное, что можно почерпнуть из отчетов открытого доступа и даже из документации внутреннего оборота, это изъятые из общего контекста проценты снижения книгопродаж. Формальные и всерьез ни о чем не говорящие. Но такой подход парадоксально устраивает всех, потому что легко объясняет и почему «книж-

ки такие дорогие», и почему «люди стали так мало читать». Миф всегда обладает большим объяснительным потенциалом.

Следующий очень распространенный миф — **конспирологический**: уверенность критиков (а с их подачи и многих читателей) в наличии каких-то тайных причин и скрытых механизмов того или иного литературного факта, явления, события. Например, очень популярно гадать, за кого из писателей вкальвают литературные негры, в чьих произведениях присутствует скрытая реклама (продакт-плейсмент), кто у кого украл сюжет или идею, кто скрывается за тем или иным псевдонимом, благодаря кому роман «протащили» в ведущее издательство и наградили престижной премией...

И вновь здесь становится значимой какая-то частность, снова доминирует некая *деталь*, формирующая либо дополняющая образ Современного Писателя. Иной раз к этому целиком сводится критическое высказывание о том или ином произведении. И не только потому, что все внелитературное интереснее публике, чем собственно литература, но и потому что конспирология — прекрасный способ для самовыражения критика, присвоения сверхзнаний и суперкомпетенций.

С этим мифом тесно связан также **параноидальный** — охота на литературных ведьм. Определение жестковатое, но суть ясна: пристрастно выискивать и до тошно допытываться, что-кто нынче угрожает благополучию литературы. Например, отсутствие господдержки. Или пиратство. Или малооплачиваемость писательского труда, о чем не так давно была дискуссия в интернет-журнале «Литература»¹. Но вот что делать со всеми этими угрозами и трудностями — решительно непонятно. В итоге уходим от подлинной проблематизации, концентрируемся на частностях и побочных моментах. Поговорили и разошлись...

Персонажные мифы

В этой группе мифов — связанных с фигурой самого Критика — главенствует **имиджевый**. Современный литературный критик позиционируется то как социально значимый и востребованный медиаперсонаж, то — прямо противоположно — как никому не нужный, отживший свой век или сугубо второстепенный участник литпроцесса. Самое забавное, что оба суждения легко сочетаются в одном публичном высказывании: допустим, в интервью критик расписывает себя по первому трафарету, а коллег по цеху — по второму.

Имиджевый миф, в свою очередь, порождает различные мании и фобии. Есть, например, фобия засветиться на страницах недружественного либо конкурирующего издания. И здесь, как у Грибоедова, «что скажет Марья Алексевна».

Есть фобия утраты авторитета и, соответственно, аксиологическая мания: стремление судить и оценивать едва ли не всякое явление литературной жизни. Авторитетный, мол, критик обязан разбираться и в прозе, и в поэзии, и в драматургии, ориентироваться в «интеллектуальной» и в жанровой литературе, анализировать оригиналы и переводы, знать ситуацию на книжном рынке и в премиальном процессе. Реальность же часто расходится с идеалом — и в погоне за «масштабом» возникают досаднейшие, а порой и абсурдные ошибки, из которых путаница фамилий авторов и названий произведений еще далеко не самые страшные.

Есть фобия невостребованности и, соответственно, мания публикации: отрецензировать чуть ли не все книжные новинки, выступить на всех литературных площадках, участвовать в массе радиопрограмм, телепередач, интернет-дискуссий. Иные кри-

¹ Творец должен быть голодным: факт или миф? // Литература. 2014. 29 сентября.

тики ради этого делают перепосты и републикации, объем которых в разы превышает все прежние показатели.

Есть так называемый «комплекс недостатчи»: критик начинает или завершает разбор произведения популярнейшей нынче фразой «В этом романе мне не хватило...» ...Драйва ...динамики ...предыстории героев ...нормальной концовки ...ружья на стене ...фирменного послевкуся ...детской наивности, стеснения, а потом страсти (реальные примеры из рецензий). Убедительный и объективный оценочный критерий, что уж говорить! И вновь тут принцип детальности-детализации, акцент на частностях.

Сюда же отнесем также миф *эгоцентрический*: уверенность критика в том, что его мнение интересно и значимо большой аудитории. Критик апеллирует к иллюзорным «широким кругам», тогда как при желании и даже не слишком больших усилиях можно набрать кучу «лайков» и перепостов в соцсетях. При этом критик часто сам оказывается во власти заблуждений относительно своего влияния на рыночные процессы. Например, свято и наивно верит в то, что его рецензии заметно влияют на книгопродажи. Аналогично и писатели плодят да плодят персональные профили в соцсетях, полагая, что анонсирование новой книги в «Фейсбуке» активно способствует реализации тиража.

На проверку же нередко выходит иначе. Читатель впечатляется анонсами-обзорами-рецензиями, но приобретать книжку отнюдь не торопится. А зачем, если ее можно скачать с пиратского торрента или просто попросить в подарок у автора на «френдовых» правах?

Текстовые мифы

В этой группе мифов — связанных непосредственно с критическим текстом — наиболее заметен *стилевой*: экспериментирование с формами литературной критики, зачастую бездумное и бесплодное. Здесь и избыточное словесное украшательство, и имитация художественной речи в критическом высказывании («критик играет в писателя»), и нарочитая разговорность («критик маскируется в своего-в-доскупарня»). Якобы все это стимулирует читательский интерес и расширяет аудиторию.

«Легкая, как дымок „Герцеговины Флор“, история отроческой страсти в интерпретации Аствацатурова непоправимо заплыла словесным салом и превратилась в роман нравоучительный и чинный, отменно длинный, длинный, длинный...» — вот так нынче пишутся аналитические очерки. Скоро, глядишь, станут изъясняться гекзаметром или заботают по фене. Гибрид глянца и нуара.

Иной раз вообще непонятна сама позиция пишущего: ругает он книгу или хвалит? И рецензия, согласно ее жанровым законам, предполагающая четкость всех формулировок и ясность выражения позиции критика, вырождается в двусмысленность, а порой и в бессмыслицу.

«Это симпатичный и по-своему трогательный извод экзистенциальной линии, который, тем не менее, ограничиваясь частностями, в них и тонет по причине нерешительной мечтательности как автора, так и его героев: впрочем, похоже, так и было задумано» (Наталья Курчатова о романе Глеба Шульпякова «Музей имени Данте»).

«Несмотря на толщину и огромное количество разнохарактерных персонажей, в ней трудно разглядеть паутинные стяжки, которые оплетают романное действие» (Екатерина Смирнова о книге Алексея Иванова «Ёбург»).

«Окромя приватного волнения писатель подает пример из жизненных замечок, встречаемых в обыденном антураже общественного транспорта. Уж где, если не

там, удачней можно наблюдать за поступательным развитием литературного наследия читающей страны» (Алексей Зырянов о романе Михаила Липскерова «Мясо снегиря»).

Критики то и дело пеняют друг другу на «филологичность», сложность изложения, жонглиж терминами, но при этом ничего не меняется, кроме частного волнения. По-прежнему инертные читатели ленятся уже не только читать рецензии, но даже участвовать в премиальных интернет-голосованиях. В былые годы лауреаты «Большой книги» набирали тысячи читательских голосов, а в последний сезон — какие-то жалкие сотни, даже несмотря на возможность бесплатного чтения текстов.

Интуитивно ощущая истинное положение вещей, сообразительные критики уходят в блогосферу и соцсети, где стилистические упражнения аутентичны заданному формату и хотя бы немного позволяют вообразить себя писателем. В Интернете критика превращается в изолированную виртуальную надстройку над литпроцессом. Здесь имеется профессиональное алиби: «Я сказал только то-то и то-то — остальное досочинили френды и подписчики». Так цех критиков из сообщества профессионалов-специалистов превращается в сетевое комьюнити, а фигура Критика встраивается в один ряд с киберпанком, копимистом, «падонком» и прочими субкультурными персонажами.

Здесь же еще выделяется **коммуникативный** миф: уверенность критика в том, будто его высказывания не просто понятны, доступны, интересны читающей публике, но «созвучны времени» и включены в культурный контекст как символический обмен словесными знаками. Сложилось мифологическое представление о том, что цифровая эпоха небывало увеличила и усовершенствовала коммуникационные возможности.

Однако стоит взглянуть объективнее — и становится ясно: это лишь формальная истина, на деле же любые слова стремительно тонут в общем информационном потоке, игнорируются и просто теряются электронные письма, находятся идеальные оправдания искажениям и ошибкам. Это «Почту России» легко сделать козлом отпущения, поскольку там есть система отслеживания отправок, а у интернет-пользователей есть очередное — коммуникативное — алиби: невозможность уследить за информацией. «Письмо попало в спам», «электронка зависла», «пароль забылся», «сеть отрубилась»...

Точно так же литературный критик может сколько угодно тешиться иллюзией контекстной включенности его текстов, размещая и перепечатывая их тут и там, увлеченно подсчитывая «лайки» и читая комменты. Но не выйти за пределы литературной тусовки, локальной и замкнутой, разве что собрать и выпустить критические статьи в виде книги (см., например, серию «Лидеры мнений» в издательстве «Рипол»). Да и тогда есть шанс реализовать от силы экземпляров триста-пятьсот. И вот как это нынче понимать: плохо продается книжка или хорошо?

В той же связи весьма показательны легендирование фигуры Принципиального Критика и демонизация Критика-зоила. Помнится, Вадим Левенталь настаивал на том, что «фигура хама оформляет и упорядочивает аморфный литературный быт и позволяет ему быть»², а Михаил Бойко утверждал, будто бы «нам нужны десятки, много десятков Бурениных»³. И что же?

Ушел великий и ужасный Виктор Топоров — и ничего не изменилось, лишь недолго повздыхали немногие, кого он хвалил, и выдохнули с облегчением все обруганные. Другая ситуация — переход из стана критиков в круг писателей, чем автоматически выдирается язвительное жало. Так случилось, например, с Сергеем Беляковым, который еще несколько лет назад лихо свеживал и разделявал писателей,

² Левенталь В. Право на хамство // Прочтение. 2008. 9 августа.

³ Бойко М. Если бы я был Виктором Топоровым // НГ – Exlibris. 2010. 18 февраля.

а теперь сам стал писателем и, естественно, потерял охоту размахивать словесной саблей. Его коллега по «Уралу» Василий Ширяев куда-то временно (?) самоустранился, а оставшийся едва ли не в гордом одиночестве Александр Кузьменков из грозного хулителя превратился в (за)штатного зоила, декоративную фигуру ведущего рубрики «Черная метка».

Вот вам и все неистовые виссарионы наших дней.

Наконец, в основе своей мифологично сложившееся представление о том, что едва ли не все откровенно ругательные и слишком хвалебные публикации носят «заказной» характер, сочиняются в интересах определенных лиц. Подозрение в ангажированности — очередная *деталь*, задающая систему координат литературного творчества. Внушенная многими критиками, эта идея была легко подхвачена издателями, а затем и читателями. Во многом она проистекает из-за показательной схожести рецензий, тиражирования одних и тех же формулировок, повтора одинаковых оценок.

Что в итоге? Сегодня критик по-прежнему мифотворец, но уже не миротворец — не хранитель культурного очага. Он кладовщик, учетчик, оценщик. Бог деталей. Критик взвешивает и расфасовывает литературный товар и декорирует своими высказываниями книжные обложки. Но в современности у него, наверное, и не может быть иной роли.

(Пост)критика

В последние годы формируется новая генерация литературных критиков, к которой, возможно, наиболее применимо пусть не очень точное, но в целом понятное определение *буржуазные интеллектуалы*, а к производимым ими текстам подходит определение *(пост)критика*. По сути, это очередной миф (в обоих значениях) и еще одно слово-полупустышка, просто дающее возможность инициировать какой-никакой публичный диалог.

В отдельных проявлениях посткритики мифотворчество как способ рецепции социального смысла писательства и культурного статуса писателя продолжает идти давно сложившимся, традиционным путем. Скажем, в книге Алексея Колобродова «Захар», выпущенной к сорокалетнему (!) юбилею писателя, так или иначе создается миф о Прилепине. Предел мифологизации — полное отождествление писателя и биографического персонажа — в литературных произведениях, например, посвященных Эдуарду Лимонову: в пьесе Владимира Максимова «Там вдали за бугром» (герой Ананасов), в романах Дэвида Гуревича «Путешествия с Дубинским и Клайвом» (герой Апельсинов), Эмманюэля Каррера «Limonov».

Мифологична во многих своих проявлениях критика творчества Пелевина и Коэльо — писателей абсолютно разноплановых, но заметно схожих в области литературно-критических построений. Причем тут наблюдается взаимонаправленное движение: с одной стороны, легендирование писательского образа в критических текстах; с другой стороны, создание образов критика-антигероя, издателя-врага в произведениях и автокомментариях самих писателей⁴. Вспомнить хотя бы знаменитых пелевинских Недотыкомзера и Ослика Семь Центов.

Наконец, посткритика — хотим мы того или нет — заметно интегрируется с филологией, интуитивно стремясь к преодолению культурной инерции, освобождению от оценочных стереотипов, наращиванию аналитического инструментария. Многие активно пишущие сегодня критики являются одновременно учеными и/или вузовскими преподавателями. В области мифотворчества у критика-ученого имеется и относительно новый инструмент — конференции.

⁴ См., например: Ариас Х. Пауло Коэльо: Исповедь паломника. К.; М.; СПб.: София, 2003.

Совмещая выступления в соцсетях и газетно-журнальной периодике с научной деятельностью, критик инициирует диалог о писателе как часть академического дискурса, стремясь вывести частные суждения на уровень коллективных рефлексий. Яркие примеры — международный симпозиум по творчеству Владимира Сорокина в Мангейме (1997), конференции «Языки Сорокина: медиальность, межкультурность, перевод» (2012) и «Знаковые имена современной русской литературы» по произведениям Михаила Шишкина (2016), планируемая в 2017 году конференция по прозе Евгения Водолазкина.

Результат? «В России его называют „русским Умберто Эко“, в Америке — после выхода „Лавра“ на английском — “русским Маркесом“...» — читаем на обложке последнего романа Водолазкина «Авиатор». Обложку украшает также рисунок самого Михаила Шемякина, сделанный специально для этого издания. Из того же ряда: Прилепин — новый Горький, Козлов — русский Ирвин Уэлш, Иванов — современный Мамин-Сибиряк... Сравнение с классиками — очередная характерная *деталь* как инструмент литературно-критического мифотворчества. «Просто писатель» превращается в легендарную фигуру, обретает культовый статус.

Параллельно посткритика творит новую мифологию, порождая собственные модели анализа и стратегии восприятия литературы. Одну из них можно условно обозначить как *критическое высказывание 3D-формата*: синтез собственно критического разбора с лингвистическим, философским, искусствоведческим, культурологическим. Анализ художественного произведения в политическом, экономическом, педагогическом, религиозном, медицинском и множестве других контекстов. При этом критик обращается не к узкому кругу профильных специалистов (как было прежде), а к аудитории таких же интеллектуалов.

Такой подход органично встраивается в систему актуального искусства с его полистилистикой и многофактурностью. В художественных галереях экспонируются инсталляции, соединяющие кирпичи с волосами, макароны с гинекологическими инструментами, томики Шекспира с собачьими испражнениями. Аналогично в литературно-критической периодике публикуются рассуждения об отражении актуальных экономических процессов и рекламных приемов в романах Пелевина, аллюзиях на Джармуша в повестях Осокина, психиатрических перверсиях в творчестве Елизарова...

Книга становится поводом и предлогом для разговора не о самой себе, а о *чем-то другом*. Литература воспринимается не как система художественных текстов, а как набор социальных посланий. И для разговора о ней теперь требуются не только профильные компетенции, но также фоновые, контекстные знания: о бизнесе, моде, кулинарии, постструктурализме, дауншифтинге, финансовой политике, компьютерных программах, черных дырах, оранжевых революциях... Надо разбираться в лингвистической теории Хомского, смотреть фильмы Годара, знать концепцию чтения Бурдьё, иметь мнение об идеях Делеза... Короче, быть в курсе всего, что относится к «брендам» и «трендам». В кавычках и без кавычек.

Книга превращается в мегапредмет, а литературная критика становится метаязыком для описания всего и вся, реального (действительного) и выдуманного (сочиненного). Нынешняя критика творит *расширенную мифологию*: сферой мифотворчества оказывается не только и уже не столько Литература, а фактически все покрываемое понятием Культура. При этом у критики появляется еще одно безупречное — социальное — алиби (ср. значение самого слова: лат. *alibi* — «где-либо в другом месте»). Находясь уже *вне* литературы, все более удаляясь за ее пределы, она автоматически снимает с себя ответственность за любую оценку, за каждое суждение, за всякую интерпретацию.

Разрушаясь в своей первооснове (как одна из институций), критика начинает описывать вообще всю жизнь, используя литературу одновременно в качестве инструмента и в качестве материала. Раньше критика обслуживала литературу — теперь литература обслуживает критику. И сегодня к посткритике, как никогда прежде, применимо определение «игра», а основные ее форматы соотносимы с типами компьютерных игр: аркада — игра на координацию, логику, пространственное мышление; квест — решение логических и коммуникативных задач в ходе развешивания игрового сюжета; шутер — «стрелялка».

В первом случае критик демонстрирует свою общую осведомленность, начитанность, познания в различных областях. Текст литературного произведения становится IQ-тестом. Эта линия более всего соотносится с *персонажными* мифами.

Во втором случае критик красуется словесными мускулами, применяет экспериментальные приемы анализа произведения, часто наделяя его новыми, модными, но изначально не заложенными в нем смыслами. Это направление чаще всего корреспондирует с *творческими* мифами.

В третьем случае критик сыплет дробью витиеватых терминов, чеканит звонкие метафоры, расклеивает словесные ярлыки, превращая анализируемый текст в тир, набор смысловых мишеней. Это направление связано преимущественно с *текстовыми* мифами.

Во всех трех случаях литературное произведение утрачивает исходный набор оценочных параметров, становится объектом для решения каких-то побочных либо прикладных задач. Сюжетные коллизии, художественные образы, тропы и фигуры становятся для критика его подручными и поверенными; литературные персонажи превращаются в обслуживающий персонал для выражения идей критика. Аналогично лингвисты берутся за художественную литературу с целью извлечь из нее какие-нибудь лексические единицы и грамматические конструкции, школьные учителя извлекают из книг тексты для изложений и диктантов, социологи и культурологи — доказательства и иллюстрации своих концепций.

Крайней формой воплощения такого подхода становятся неуклюжие, а иной раз и вовсе нелепейшие проекции литературных сюжетов в реальную действительность (а не наоборот!), ревизия *фактов* с помощью *фикшна*. Недавний ярчайший образчик — статья Дмитрия Губина, из которой следует, что «писатель Алексей Иванов виноват в гибели детишек в Карелии в не меньшей степени, чем читатели и почитатели его романа»⁵ «Географ глобус пропил». Почему? Да потому, дескать, что в этом произведении «неподготовленный учитель чуть не угробил детей в походе», однако, несмотря на это, герой изображен так, что вызывает симпатию у читателя, «место возмездия занимает сочувствие». Грубо проецируя романский сюжет (к тому же двадцатилетней давности) на реальный случай, автор публикации ссылается еще и на Дмитрия Быкова, который где-то «сказал, что „Мастер и Маргарита“ — скверный роман, оправдывающий сделку мастера с дьяволом» (цитата из той же статьи). Ну, право слово, тут и возразить нечего — остается только руками развести...

Критика традиционная была призвана производить *смыслы* — посткритика заточена на производство *впечатлений*. Дискурс факта сменился дискурсом эффекта. Последним звеном в мнемонической цепочке у читателя остается текст критика (обозревателя, журналиста), а не текст писателя. Не сам роман, а рецензия о романе. В этом проявляется еще одно исходное свойство всякого мифа — производство эффектов при неявленности, затемненности содержания, символическая маскировка смысла.

⁵ Губин Д. Об умерших детях и живых взрослых // Росбалт. 2016. 28 июня.

Собственно *информирование* сегодня замещается *информационным воздействием*. И здесь миф становится уже не только элементом социальной магии и продуктом самовыражения критика как медиаперсоны. Миф превращается в информационный товар, заключаемый в красивые литературные упаковки вроде «писатель-бренд», «роман-бестселлер», «книга года», «литературное открытие сезона»...

Сближаясь с актуальным искусством, а в лучших образцах становясь его разновидностью, посткритика рассматривает литературное произведение не в системе существующих *традиций*, а в ряду актуальных *тенденций*.

На первый взгляд эта критика агендерна (вне гендера), поскольку образ говорящего-пишущего оказывается здесь предельно обобщенным и универсальным. Литературным критиком нынче может быть кто угодно, и критик может говорить решительно обо всем. Однако на поверку посткритика оказывается преимущественно маскулинной, потому что прерогатива Знания — априори мужская. Доступ к знаниям, производство знаний и обладание знаниями — мужские по самой своей природе. Причем в посткритике гендер еще и фактически накладывается на биологический пол — происходит совмещение этих понятий.

Выходя за пределы литературы сначала в сопредельные, а затем вообще в другие области, критика автоматически «омужествляется». Аналогично женщина-литературовед воспринимается вполне естественно, а женщина-философ вызывает настороженность. Много вы видели женщин-философов? Особенно в нашей стране, и притом имеющих статус признанных авторитетов. Вопрос риторический. Даром что сами слова «ученый», «философ», «мыслитель» — мужского рода, не имеют равноценного женского эквивалента. Грамматика определяется онтологией.

Гендер — очередная системообразующая *деталь*, выводящая литературную критику на новый виток мифотворчества. Что в результате? И писатели, и коллеги по цеху воспринимаются одинаково: «критикесса», «авторша», «поэтка», использование уменьшительных имен («в последнем романе Димы Быкова...»). В традиционной ругательной критике подобные наименования выполняют обличительную функцию, в посткритике они выполняют функцию охранительную — становятся средствами присвоения «права речи», поддержания публичной власти.

И рецензия в сегодняшней «Литературной газете» вполне может начинаться так: «Алиса Ганиева — воплощение всех женских добродетелей: активистка, спортсменка и просто красавица»⁶. Аналогично и полемическую статью о критике в «Свободной прессе» можно озаглавить «Особенности женского недовольства»⁷ и свести все претензии к поло-ролевым, именуя коллег по цеху исключительно по гендеру («известная дама», «две разъяренные барышни») и фамильярно переходя на личности («Все лишние претензии к Боре Кутенкову: он мастер выезжать на обезличенных словах и терминах в своих статьях»).

В пределе своего воплощения гендерный комплекс опускает литературно-критический диалог «ниже пояса», сводит к «телесному низу» и просто к банальному хамству. «Критикессы наши, как и подобает девочкам, сделаны из пирожных и сладостей всевозможных — и потому украсили обвинительный вердикт изюмом и цукатами»⁸.

Так вновь замыкается круг, происходит возврат к примитивным формам критического высказывания. Но примитив не тождествен архаике, как неравнозначны заборная надпись и надпись на античной вазе. И опять не понятно, куда нынче входит литературная критика — не то в штопор, не то в ступор, не то в новый фарватер.

⁶ Кузьменков А. Алиса из Зазеркалья // Литературная газета. 2014. 19 ноября. № 46 (6487).

⁷ Зырянов А. Особенности женского недовольства // Свободная пресса. 2014. 16 июня

⁸ Кузьменков А. Указ. соч.