

ПОЭТИКА СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ

Т.Н. МАРКОВА

(г. Челябинск, Россия)

К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВЫХ НОМИНАЦИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

История литературы знает множество примеров того, как писатели настаивают на самобытном понимании жанра. Как известно, в эпоху реализма статус «ведущего» приобретает роман — первый в истории литературы неканонический жанр, модальный, «вероятностно-возможный»¹. Роман все время стремится выйти за пределы четко обозначенных параметров, он меняется вместе с обществом, которое описывает, и художественным сознанием, которое выражает. В эпоху массовых движений, социальных катаклизмов и военных катастроф XX века гуманистические идеи классического романа, утверждавшего абсолютную ценность личности, вступают в противоречие с набирающим ускорение процессом обесценивания человеческой личности. Традиционная реалистическая техника художественного анализа отношений «среда — человек» в новых социокультурных условиях подвергается разрушению. Антропоцентризм романа, строящегося вокруг одной или нескольких человеческих судеб, сменяется в современной литературе аморфностью многофигурных композиций новейшего времени².

Спор о судьбах романа в XX веке не прекращается, а принцип жанровости постоянно подвергается переосмыслению³. Критика пытается ниспровергнуть «культ» романа как центрального жанра системы⁴, однако роман остается наиболее востребованным жанром не только в реалистической (*роман-эпопея* А. Солженицына, *семейные*

¹ Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004. С. 319.

² Хазанов Б. Апология нечитабельности. Заметки о романе и романах // Октябрь. 1997. № 10. С. 159—170. См. также: Иванов В.В. Взгляд на русский роман // Звезда. 1994. № 7. С. 175—183.

³ Тамарченко Н.Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория литературы. М., 2003. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). С. 95-98; Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 61—69.

⁴ Кормилов С. Мировая литература, литературные ряды и их история // Вопросы литературы. 1997. № 2. С. 36.

саги В. Аксенова, Б. Васильева, Л. Улицкой, *роман воспитания* Н. Горлановой,) и массовой литературе (*исторические детективы* Б. Акунина, *полицейские романы* А. Марининой, *фэнтези-романы* Н. Перумова), но и в постмодернистской прозе, что зафиксировано в разнообразных авторских определениях жанра (Вяч. Пьецух. Ромат: *роман-фантазия на историческую тему*; Д. Галковский. Бесконечный тупик: *роман-комментарий*; А. Ким. Поселок кентавров: *роман-гротеск*).

Литературное развитие конца XX — начала XXI века характеризуется мощной активизацией жанровых процессов. Ярким показателем происходящего, по мнению М. Звягиной, становится появление большого числа произведений, сопровождаемых авторским указанием на жанр, что делает актуальной постановку вопроса о типологии авторских жанровых определений⁵. Их количество и их характер убедительно свидетельствуют о разрушении и трансформации традиционных жанровых моделей.

Приписывая жанровый подзаголовок, автор берет на себя определенные обязательства, касающиеся содержания и формы текста, и создает у читателя соответствующие ожидания. Зачастую жанровое определение уточняется при помощи эпитетов, дополнений, которые придают названию «эксклюзивный» характер. Эти дополнения могут указывать на тему (Алешковский Юз. Перстень в футляре: *Рождественский роман*, 1993; Есин С. Временитель: *Роман о дружбе и любви*, 1987), или объем (Бородыня А. Спички: *Маленький роман*, 1993; Кабаков А. День из жизни глупца: *Маленький неоконченный роман*, 1998), на структуру (Пустынин Э. Афганец: *Роман в тридцати пяти главах*, 1991; Солженицын А. Желябугские выселки: *Двучастный рассказ*, 1999), или субъекта повествования (Есин С. Имитатор: *Записки честолюбивого человека*, 1985.; Кураев М. Дружбы нежное волнение: *Записки провинциала*, 1992; Мелихов А. Изгнание из Эдема: *Исповедь еврея*, 1994).

Авторские жанровые номинации могут состоять из двойного названия традиционных литературных или фольклорных жанров (Тучков В. Поющие в Интернете: *сказки для взрослых*, 2002; Ким А. Отец-Лес: *Роман-притча*, 1993). Такие определения указывают на присутствие двух жанровых кодов, объединение которых приводит к созданию новой жанровой модели. Вторая часть авторской номинации нередко перетягивает на себя смысловой центр (роман-исследование, рассказ-энциклопедия, роман-странствие, роман-гротеск, роман-нава-

⁵ Звягина М.Ю. Феномен авторского жанрового определения в русской прозе второй половины XX — начала XXI века // Дергачевские чтения-2008. Материалы Междунар. конф. 9—11 октября 2008 г. Екатеринбург, 2009. С. 109—114.

ждение: Попов Е. Лоскутное одеяло: *Рассказ-энциклопедия*, 1995; Битов А. Оглашенные: *Роман-странствие*, 1995; Леонов Л. Пирамида: *Роман-наваждение в трех частях*, 1994).

В 1990-е годы наблюдается радикальное изменение жанрового репертуара, меняется позиция автора и роль литературного героя, так вырабатывается новая художественная стратегия. Современная критика не без основания полагает, что в конце столетия главным героем литературы стал сочинитель, писатель (С. Гандлевский в «Трепанации черепа», А. Найман в «Славном конце бесславных поколений»). Известные прозаики М. Харитонов («Линии судьбы или сундучок Милашевича», Букеровская премия, 1992) и В. Маканин («Андеграунд, или Герой нашего времени», Государственная премия, 1999) героем своих романов избирают писателя.

В конце века о себе заявляет новое метажанровое образование — филологический роман, воспоминания писателей. Назовем такие произведения, как «Довлатов и окрестности» А. Гениса, «Записки об Анне Ахматовой» Л. Чуковской, «Ложится мгла на старые ступени: *Роман-идиллия*» А. Чудакова, «Сентиментальный дискурс: *Роман с языком*» В. Новикова.

В процесс жанрообразования вовлечены не только жанры из смежных речевых сфер (*монолог, диалог, исповедь*), но и из области искусства. Это порождает целый ряд литературных произведений с предпосланным им жанровым определением, характерным для музыки, живописи и других видов искусств (Кураев М. *Ночной дозор: Ноктюрн на два голоса при участии стрелка ВОХР тов. Подуболотова*, 1988; Слаповский А. *Братья: Уличный романс*, 1995.; Рубина Д. *Синдикат: Роман-комикс*, 2006.; Елиферова М. *Смерть автора: Филологический триллер*, 2007).

Интермедиальная поэтика важна в плане выяснения степени пронитаемости границ между искусствами, их взаимодействия в рамках словесного искусства, тексто- и смыслообразующих функций визуальных и музыкальных кодов. Назовем такие произведения, как «Ермо» Ю. Буйды, «Опыты» М. Вишневецкой, «Роман воспитания» Н. Горлановой и В. Букура, «Быть Босхом» А. Королев, «Вариации» О. Ермакова, «Сбор грибов под музыку Баха» А. Кима, «Прохождение тени» И. Полянской, объединенные стремлением классифицировать интермедиальные коды и выявить персоналии художников и музыкантов, определяющих автоконцепцию современной прозы. Экспансию музыкальных жанровых номинаций в новейшей прозе современная наука

связывает с кризисом жанрового мышления и тенденцией метафоризации всех уровней современного повествования⁶.

Распространенное авторское жанровое определение зачастую сигнализирует об интертекстуальных связях, в которые вовлечено произведение. Эти связи маркируются словами «филологический», «литературный» (Веллер М. Ножик Сережи Довлатова: *Литературно-эмигрантский роман*, 2000; Яковлева А. Шуба: *Филологическая повесть*, 2000).

В оригинальном исследовании уральских ученых о книгах серии «ЖЗЛ» приводится ряд примеров новых жанровых номинаций литературных биографий: *биография-версия* (И. Волгин), *биография-детектив*, *биография-роман* (А. Варламов), *жанр без правил* (А. Холиков), *биография сознания*, *экзистенциальная биография* (Л. Панн), *биография-прощание* (Е. Луценко), *интеллектуальная биография* (Д. Бабич), *фантастическая биография* (Е. Погорелая). Книги, выполненные в формате «ЖЗЛ» и выдаваемые за биографии, Т. Снигирева и А. Подчиненов квалифицируют как литературоведческие работы: «Ахматова» С. Коваленко, «Даниил Хармс» А. Кобринского, «Мандельштам» О. Лекманова, «Маршак» М. Гейзера, «Брюсов» Н. Ашукина и Р. Щербакова. В них зачастую «жизнеописание замещается литературоведением, причем техника анализа текста иницирована не установкой на читательскую аудиторию, но той филологической школой, к которой принадлежит исследователь»⁷.

Книги писателя о писателе (А. Варламов об А. Толстом, М. Пришвине, А. Грине, М. Булгакове, П. Басинский о Горьком, Д. Быков о Б. Пастернаке и Б. Окуджаве) авторы статьи предлагают именовать «литературоведческими романами», аргументируя свою позицию следующим образом: «По своей смысло-содержательной жанровой направленности литературоведческий роман ближе не к получившему в последние годы признание со стороны гуманитариев жанру филологического романа, в котором предметом становится литература и язык как то пространство, в котором реализует себя творческая личность (известные книги В. Новикова), но к роману «психологической дешифровки» (В. Ходасевич) или «роману-реконструкции» (Ю. Лотман), в которых основной задачей становится исследование «биографии души»⁸.

⁶ Сидорова А.Г. Интермедиа́льная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2007.

⁷ Снигирева Т.А., Подчиненов А.В. Серия ЖЗЛ: поиски жанра // Литература в контексте современности. Материалы конф. 12—13 мая 2009. Челябинск, 2009.

⁸ Там же.

Литературоведческий роман, по убеждению исследователей, совмещает научную добросовестность, фундаментальность, основательное знание творческого наследия писателя, мемуарной литературы, предшествующих литературоведческих концепций и — одновременно — наличие художественной установки: через судьбу и творчество того или иного литератора передать собственное видение и понимание не только текста, но мира.

Среди тенденций современного этапа жанровой эволюции следует выделить стирание границ между фиктивным и документальным повествованием. С документами и фактами замечательно работает литература нонфикшн: С. Алексиевич на основе фактов и интервью создает свой особый жанр — *роман голосов* («Последние свидетели», «Цинковые мальчики», «Чернобыль»). Л. Улицкая в романе «Даниэль Штайн, переводчик» демонстрирует новый для русской литературы тип соединения литературного вымысла (fiction) и документальной основы (non-fiction).

Взаимодействие литературы XX века с кинематографом обусловило доминирующие позиции монтажно-коллажных конструкций (М. Палей. *Long Distance*, или *Славянский акцент: сценарные имитации*, 2000; Е. Попов. *Мастер Хаос: роман-коллаж*, 2002). В последнее десятилетие в приемы монтажа вошли техники видеоклипа и гипертекста. Кинонарратив представляет собой пограничное явление. Такой способ повествования диктует особую отстраненность произведений, вошедших, к примеру, в сборник В. Сорокина «Четыре». Здесь рассказы, сценарии и либретто собраны по сходству повествовательной оптики — бесстрастности, внимательности и отстраненности видеозаписывающего устройства — камеры. Ведь в сценарии между читателем и собственно рассказом всегда стоит камера, что сообщает сценарному тексту высокую степень условности, большую, чем даже в тексте театральной пьесы.

И наконец, последняя жанровая новация: в словесности эпохи всеобщей компьютеризации возникает качественно новое явление — литература, пытающаяся художественно осмыслить феномен Сети (Тучков В. *Поющие в Интернете: сказки для взрослых*, 2002; Житинский А. *Flashmob. Государь всея Сети*, 2007; позиционируемый как «первый роман, написанный компьютером», — *Настоящая любовь: бестселлер*, 2008).

Компьютерные технологии активно взаимодействуют с литературой, порождая новые формы, жанры, способы организации повествования. В художественных текстах они реализуются на разных уровнях поэтики в виде тех или иных приемов. На словесном уровне это введение специальной лексики и элементов компьютерной программы.

На сюжетно-композиционном уровне мы нередко имеем дело со сценариями видеоигр («Принц Госплана» В. Пелевина, «Друг утят» Д. Галковского), организацией текста в виде Интернет-сайта («Акико» В. Пелевина). Новейшей технологией, перенесенной из компьютерной сферы в литературу, представляется чат — вид сетевого общения, характеризующийся интерактивностью и ориентацией на разговорный стиль. В такой форме написан «Шлем ужаса. *Креатифф* о Тесее и Миногавре» В. Пелевина. На наших глазах рождается новая жанровая форма, которой адекватного названия еще не найдено.

Совершенно очевидно, что в конце XX века произошла смена культурного кода, преимущественно словесная национальная культура переживает кризис логоцентризма, отдавая предпочтение визуальным и звуковым способам передачи информации. Академик В.Г. Костомаров обобщает: «...Становится все затруднительнее полноценно воспринимать информацию, не поддерживаемую изображением, цветом, движением, звуком... <...> ...Масс-медиа изменили статус не только устного, но и написанного слова — от него уже не требуется никакой книжной основательности»⁹.

Нам представляется, что в целом жанровые трансформации конца XX — начала XXI века осуществляются преимущественно в двух направлениях: к расширению границ, скрещиванию с другими, это путь гибридизации, или к сужению семантического поля, редукции, путь минимализации. Существует и третий способ бытования канона — тиражирование, эксплуатация старых форм; назовем его путь беллетризации.

Жанровая маркировка, вводимая самими авторами, сигнализирует читателю об избранном им пути: например: С. Василенко. *Дурочка: роман-житие*, 2000; А. Ким. *Сбор грибов под музыку Баха: роман-мистерия*, 2002; Д. Быков. Орфография: *опера в трех действиях*, 2003.

Жанровая минимализация кладется в основу новых романских форм: Д. Пригов. *Живите в Москве: рукопись на правах романа*, 2000; Ю. Дружников. *Смерть царя Федора: микророман*, 2000; А. Жолковский. *Эросипед и другие виньетки*, 2003. Приемы свертывания повествования обнажаются уже на уровне авторского определения жанра: «маленькая повесть», «короткая повесть», «мемуарные виньетки», «микророман». Последний, по мнению Г. Нефагиной, форма, наиболее отвечающая современным потребностям, продукт синтеза драмы, новеллы и романа. Это небольшое произведение повествовательно-

⁹ Костомаров В.Г. Наш язык в действии. Очерки современной русской стилистики. М., 2005. С. 215.

диалогического характера, демонстрирующее разрушение личности центрального героя.

В условиях кризиса крупной формы, связанного с падением кредита доверия к «авторитетному» повествованию, безотносительно к идеологическому знаку, на авансцену выдвигаются малые жанры прозы, неприхотливые, мобильные и наиболее способные к формотворчеству. Малая форма становится способом переосмысления формы крупной — романа в первую очередь, его формообразующих механизмов, его жанровых интенций. Размер текста в этом случае — результат сжатия не в количественном, а в качественном смысле. В малых жанрах (рассказе, в первую очередь) доминирует метонимический принцип миромоделирования, предполагающий, что конкретный предметно-бытовой план, «кусочек жизни» подается писателем как часть большого мира. Структура малого жанра внутренне организует отдельно взятый фрагмент, концентрируя его обобщающий смысл, координирует часть и целое, определяет место этого фрагмента в бесконечной системе мира, выверяет идею, воплощенную в «кусочке жизни», всеобщим смыслом бытия¹⁰.

Например, специфика современного рассказа проявляется в том, что он часто похож на анекдот «старого типа»: в нем представлено одно событие, он характеризуется символической точностью деталей и минимальным числом героев. Анекдот легко внедряется в художественную структуру практически любого современного текста, поскольку обладает качествами, отвечающими требованиям новой литературной ситуации: лаконизмом, парадоксальностью, коммуникативностью. Формула анекдота в современном художественном повествовании наполняется новыми структурными элементами: вводятся новые персонажи, психологические мотивировки, комментарий героя-повествователя; в результате изменяется и план содержания: безапелляционность сменяется авторской неоднозначностью. Современный анекдот разворачивается в картину, в целом представляющую наш абсурдный мир, в то время как роман нашего времени, наоборот, свертывается и сжимается до стенограммы.

В новейшей словесности явно присутствует установка на «открытость и незавершенность», что одновременно сближает ее и с «романным контрапунктом», и с лирической системой циклообразования. В этом направлении работают Л. Петрушевская («Реквиемы» — 1999, «Настоящие сказки» — 2000), В. Пьецух («Русские анекдоты» — 2000), Е. Попов («Веселие Руси» — 2002), Л. Улицкая («Девочки» —

¹⁰ *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. и др.* Практикум по жанровому анализу литературного произведения. Екатеринбург, 1998. С. 12.

2002, «Люди нашего царя» — 2006). Причины циклизации как одной из активных жанровых модификаций следует искать в глубинных слоях культурно-эстетического сознания, в ревизии самого понятия «целостность» в переходный период от классической к нетрадиционной парадигме художественности.

Для современной литературы в целом характерна жанровая игра, маскировка, гибридизация жанров, активное использование моделей и форматов нехудожественных текстов. В эпических формах наблюдается ослабление сюжетной линии, смещение пространственно-временных планов и точек зрения. Эстетическая рефлексия проявляется в авторской жанровой номинации. Авторское жанровое определение задает образ, который становится значимой частью текста, включается в образную структуру произведения, становится выражением авторской позиции. Совершенно очевидно, что эстетические эксперименты современной прозы затрагивают самые основы жанрового мышления и отражают глубокий кризис жанрового сознания в начале третьего тысячелетия.

С. ХАГИ

(г. Энн Арбор, США)

ВИКТОР ПЕЛЕВИН МЕЖДУ ГОСПОДОМ НАШИМ ФОРДОМ И ПАРАДОКСОМ ЭПИМЕНИДА

В последние годы XX и в начале XXI столетия в русской литературе наблюдается расцвет жанра дистопии. Одним из самых ярких романов конца XX века в свете дистопического дискурса является «Generation „П”» Виктора Пелевина (1999)¹. По моему мнению, в пелевинской книге привлекает к себе внимание не столько использование традиционных дистопических парадигм, сколько их низвержение. «Generation ‘П’» проводит многогранный критический анализ российского социума, который, несмотря на неотъемлемую ироничность, демонстрирует более глубокий социальный скепсис, чем, казалось бы, серьезные классические дистопии эпохи модернизма.

¹ Ирина Роднянская обратила внимание на дистопические характеристики романа вскоре после его выхода в свет; см.: *Роднянская И. «Этот мир придуман не нами» // Новый мир. № 8. 1999.*