

Наум Лазаревич Лейдерман

Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром?)

1. Понятие жанра существует с незапамятных времен, с самых первых опытов осмысления феномена искусства, с Платона и Аристотеля. Между тем, литературоведение до сих пор не располагает достаточно убедительными представлениями о сущности жанра как об одном из фундаментальных законов художественного творчества, о той функции, которую он выполняет в творческом акте.

В 1927 году Ю.Н. Тынянов писал: “Вопрос наиболее трудный, наименее исследованный – о литературных жанрах”. В 1972 году Г.Н. Поспелов констатировал: “Проблема литературных жанров очень слабо разработана в современном литературоведении”. Что же изменилось за минувшие 30 лет? Интерес к генологии возрос, однако, разброс подходов к самой проблеме жанра и трактовок его сущности очень значителен¹. “Каждый согласится, что вопрос о литературных жанрах достаточно запутан”, – отмечает современный исследователь (Schaeffer 1989: 167).

В самом первом приближении можно выделить следующие, порой взаимоисключающие направления в исследовании жанра:

- 1) До сих пор не утратила свою влияние старая нормативная теория, согласно которой жанр трактуется как канон, “фиксированная форма” (Ж.-М. Шеффер и др.). С нею связана *таксонометрическая концепция*, по которой главная функция жанра сводится к тому, чтобы быть “единицей классификации” (Чернец 1982, Кашина 1984), основой “таксонометрического порядка” (Ryan 1981, Fohrmann 1988). Но ведь классификация – это только один из первых этапов научного изучения явлений, это только шаг к выявлению каких-то закономерностей. Весь вопрос – какие закономерности улавливает эта классификация? Самодовлеющие классификации, которые нужны разве что ас-

¹ В высшей степени показательно обширное перечисление несводимых к одному основанию определений понятия “Жанр”, представленное в новейшем энциклопедическом словаре терминов: см. Боров 2003: 126-12.

пирантам для придания своим птудиям академической солидности, вызывают у серьезных писателей идиосинкразию, доходящую до отрицания самого феномена жанра: “Законы жанра”... предрассудки, выдуманные на нашу голову литературоведами и критиками, лишенными чувства прекрасного”, – эта филиппика принадлежит Валентину Катаеву (1979: 211).

- 2) В теории жанра эта полемика выразилась в выдвигании *релятивистских концепций*. В первую очередь следует назвать работу Ж. Деррида *Закон жанра* (1980), в которой основным законом жанра провозглашается постоянная изменчивость, а значит и неувовимость жанра “Текст не может принадлежать ни к одному жанру. Каждый текст участвует в одном или нескольких жанрах, не существует не-жанрового текста, всегда есть жанр и жанры, но никакое участие никогда не доходит до принадлежности”, – таков один из основных постулатов, отстаиваемых Ж. Деррида (Derrida 1992: 7). С точки зрения Деррида перекликается работа С.С. Аверинцева *Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации* (1986), где, в частности, говорится: “Есть ли категория жанра в ее наиболее общем, обобщенно абстрагированном виде некий инвариант, неподвижная точка отсчета, относительно которой можно спокойно рассматривать движение конкретных жанров, или она сама подвижна, подвержена принципиальным изменениям, исторически обусловлена?”, “Всё течет (...) Всё – значит и категория литературного жанра”, – заключает ученый (Аверинцев 1986: 104, 105). Однако, обоснования, которые дают авторы своим концепциям довольно шатки: Деррида свои доказательства в пользу изменчивости сущности жанра, его неувовимости строит на апелляции к семантическим коннотациям термина “genre” (тип, вид, человеческая раса, литературный род, собственно жанр), а у С.С. Аверинцева происходит невольная подмена объекта – ставя вопрос об изменчивости самой сущности жанра как художественного закона, ученый на самом деле говорит об изменчивости представлений о жанре в литературной науке. В более умеренных формах полемика с нормативными концепциями выражается в исследованиях, ориентирующихся на изучение динамики жанров².
- 3) Другой ракурс проблемы связан со *структурно-семантическими аспектами* жанра. С 1960-х годов активно развивалась структуралистская концепция, определяющая жанр как тип высказывания, “речевое действие”³. На этой основе пошло смешивание художественных и так называемых “речевых жанров” (Friedman, Medway 1994), хотя их принципиальная неадекватность очевидна – любой речевой жанр, даже приветствие, состоящее из одного слова, есть форма коммуникации, но только художественный жанр осуществляет

² Напр.: Fowler 1982.

³ Наиболее обстоятельно эта концепция развивается в: Skwarczynska 1990 (впервые опублик. в 1978 г. на франц. яз.).

эту коммуникацию в форме моделирования виртуальной эстетической реальности.

- 4). Одновременно со структуралистским направлением и в полемике с его формалистическими тенденциями развивалось *генетическое направление*, ориентированное на установление семантики жанровых форм. Здесь важную роль играли мифологическая концепция Н. Фрая, которую развивали П. Эрнади (Hernady 1972, 1981) и ряд других исследователей (Hardin 1989), и бахтинская концепция жанра⁴, в особенности положение о “памяти жанра”, которое подхватили многие ученые⁵. Однако, и эти концепции подвергались критике за большую степень отвлеченности и за теоретические натяжки.

Напрашивается вывод: за последнюю четверть века в теории жанра серьезных подвижек не было. Но сказать “А воз и ныне там” все-таки нельзя. Ибо буквально в последние десять лет (с середины 1990-х годов) стало вновь восстанавливаться внимание к жанру. “Жанр – весьма развитая отрасль литературоведения и, кстати, одна из наиболее заслуживающих доверия,” – пишет А. Компаньон в своем обзоре современного состояния теории литературы (Компаньон 2001: 184). Появились специальные исследования по общей генологии и по конкретным жанрам. Издаются антологии трудов по теории жанра, самая новая из них: “Литературный жанр: от Платона и Аристотеля до Бретона и Деррида”, выпущенная во Франции в 2004 г. Жанр входит в число основных понятий, рассматриваемых в новейших учебниках по теории литературы⁶.

Но непроясненность структурных и семантических аспектов жанра приводит к тому, что многие теоретические определения жанра носят крайне неопределенный характер. Даже в очень удачном учебнике по теории литературы В.Е.Хализева определение жанра исчерпывается одной фразой: “Литературные жанры – это группы произведений, выделяемые в рамках родов литературы. Каждый из них обладает комплексом устойчивых свойств” (1999: 319). Какой комплекс? Каких свойств? – Этого, к сожалению, автор не прояснил.

⁴ Имеются в виду такие фундаментальные работы ученого, как *Формальный метод в литературоведении*, *Проблемы поэтики Достоевского*, *Эпос и роман*, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Написанные в 20-30-е годы, они вошли в активный научный обиход только в 1960-70-е годы.

⁵ Из отечественных ученых ее наиболее энергично поддержали Г.Д. Гачев (1968) и В.Н. Турбин (1978). Рефлексию на бахтинскую идею “памяти жанра” на Западе см.: Thompson 1984; Copley 1988. Однако, трактовки самого понятия “память жанра” даются разные: от крайне расширительных (любой жест это жанр) до узко специальных, вроде “жанр – хранитель памяти искусства” – архивариус всего искусства?

⁶ Отсутствие статьи о жанре в учебном пособии *Введение в литературоведение (Литературное произведение: основные понятия и термины)* (Под ред. Л.В. Чернец. М. 1999) было воспринято как досадное недоразумение.

При этом фактически размываются представления о различии между жанром и стилем. Многочисленные характеристики жанра и стиля, которые приведены в новой хрестоматии “Теоретическая поэтика: понятия и определения”, составленной Н.Д. Тамарченко, даны весьма неопределенно и, в сущности, почти неразличимы. Например: “жанр – категория или тип худ. произведений, имеющих особую форму, технику или содержание”, “жанр – тип словесно-художественного произведения как целого”; стиль есть “принцип конструирования именно всего потенциала художественного произведения в целом” (Тамарченко 2004: 226, 228, 374). Подобные определения неразличимы потому, что не ориентируют на выявление специфических функций этих законов в созидании художественного целого (произведения).

Отсюда же и крайний разнобой в представлениях о функциях жанра в художественном процессе – от крайне абстрактных (“жанр – социальный код” [Dubrow 1982: 2]) до узко-социологических (Kress, Threadgold 1988).

А что если попытаться уловить сущность жанра через выяснение его функций в созидании художественного произведения, этого целевого продукта всего художественного творчества?

Еще в середине 70-х годов мною была выдвинута идея о том, что жанр обеспечивает *конструктивное* единство произведения, он “отвечает” за организацию всех его “строительных” элементов в модель мира. Отсюда формулировка: жанр – *это система принципов и способов художественной завершенности, т.е. организации произведения в целостный образ мира (модель мира, “сокращенную Вселенную”), воплощающий эстетическую концепцию человека и мира.* Подчеркиваем – именно жанр есть тот творческий “механизм”, посредством которого непосредственно зафиксированный текстом фрагмент, эпизод, отдельный случай претворяется в целостный образ мира (может быть, еще определеннее – образ миростройства), воплощающий эстетический смысл человеческой жизни⁷. Проведенные в течение последующих тридцати лет исследования ученых, разделяющих данную концепцию, утвердили нас в этом представлении о функции жанра в творческом акте⁸.

⁷ В этой связи вызывает решительное возражение следующее теоретическое суждение: “Любое художественное творение (...) являет собой воплощение некой системы ценностей или картины мира (конечно, ее отдельного фрагмента или какого-нибудь существенного аспекта), которые прессируются и отшлифовываются в философии жанра, заявленной в его художественной структуре” (Зырянов 2003: 28) Уточнение, сделанное в скобках, сводит на нет весь смысл того, что исследователь называет “философией жанра”, зато открывает простор для узко-тематических трактовок произведений искусства (вроде: *Шинель* – это рассказ о бедном чиновнике, а *На дне* – это пьеса о босяках).

⁸ Ограничусь упоминанием ряда работ, из выполненных в Уральском педуниверситете. Монографии и учебные пособия: Кубасов 1990; Липовецкий 1992; Ермоленко 1996; Ложкова 2004. Канд. диссертации: Е.Н. Володина, *Романы В. Дудинцева: типология и эволюция жанра* (1998); Е.В. Пономарева, *Новеллистика М. Булгакова 20-х годов* (1999); О.А.

Каждый жанр представляет собой некий *тип модели мира*. Известны сказочная модель мира (по В.Я. Проппу), былинная модель (разработана С.Ю. Неклюдовым), существуют новеллистическая модель, “повестные” модели мира, есть целая гроздь романских моделей мира, и драматические жанры представляют собой тоже разные типы моделей мира. Каждый из лирических жанров есть тоже “сокращенная Вселенная” (“модель миропереживания” – как определяет жанры исповеди, элегии, послания, баллады С.И. Ермоленко в своей монографии о лирических жанрах у Лермонтова [1996]).

Каков же механизм функционирования жанра, как он обеспечивает претворение текста в “образную модель мира” (сокращенную Вселенную)? Как правило, ответ заимствуют у М.М.Бахтина:

Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые “вековечные” тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы *архаики*. Правда, эта архаика, так сказать, сохраняется в нем только благодаря постоянному ее *обновлению*, так сказать, осовремениванию. Жанр всегда тот и не тот, всегда стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы, в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, т.е. способная обновляться. Жанр живет настоящим, но он всегда *помнит* свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития.(...) Вот почему для правильного понимания жанра и необходимо подняться к его истокам (Бахтин 1972: 178-179. Везде разрядка автора).

Это суждение Бахтина с годами превратилось в ритуальную формулу, которую мы твердим, уже не вдаваясь в ее смысл. А ведь ее надо еще уточнять:

- какие “наиболее ‘вековечные’ тенденции развития литературы” отражает жанр?
- что собой представляют “неумирающие элементы архаики”, которые сохраняет жанр?
- о каком таком “своем прошлом” помнит жанр?

Скрипова, *Лирические поэмы М. Цветаевой 1920-х годов* (2000); А.В. Тагильцев, *Лирические циклы А.Ахматовой 1940-1960-х гг.: проблема художественной целостности* (2003); Е.Н. Хрущева, *Поэтика повествования в романах М.А. Булгакова* (2004). К ним можно добавить опыты жанрового анализа, выполненные мною в течение 1980-1990-х гг.: они представлены в монографии *Движение времени и законы жанра* (Лейдерман 1982), в цикле монографических очерков *Русская литературная классика XX века* (1996), некоторые, более поздние разборы вошли в написанный совместно с М.Н. Липовецким учебник *Современная русская литература: 1950-е – 1990-е годы* (Лейдерман, Липовецкий 2003, 2006).

Когда на эти вопросы не даются ответы, тогда и слышатся из уст некоторых ученых весьма скептические оценки самого понятия “память жанра – не теоретическая ли это фикция?”

На наш взгляд, “память жанра” это о п о р н о е понятие, дающее ключ к пониманию структуры жанра и той функции, которую он выполняет в творческом акте.

Строго говоря, любой элемент поэтики хранит память о чем-то: даже самый маленький стиховой метр, как показал М.Л. Гаспаров, имеет “семантическую ауру”. А о чем же помнит жанр? Именно жанр!

Генетически абсолютное большинство литературных жанров связано с мифом, с фольклорно-обрядовыми формами, с религиозными ритуалами, с древними каноническими жанрами. И эти-то первофеномены жанра (пражанры – будь то мифы творения, или сказания о Мировом Древе, Реке жизни, или древние иконы) всегда моделировали Вселенную как гармонию, как Космос, где всему сущему есть свое место. Отсюда, в жанровых моделях мира, возникших на генетической основе первофеноменов жанра, “окаменела” идея Космоса – гармонического устройства мира, в котором человек мог бы быть счастлив, исполнить себя как духовное существо. В произведении искусства человек с периферии онтологической Вселенной перемещен в ее центр, теперь все мироустройство становится ценностной аурой, в свете которой получает эстетическую оценку характер человека, его деяния его судьба. Т.е. жанровые модели в изводе своем космографичны, точнее – в них изначально конструируется “человекоцентричный” образ Космоса¹⁰.

И все литературные жанры, родившиеся в недрах больших культурных эр (античность, средние века, Ренессанс, модерн), так или иначе были связаны памятью жанровой формы с первофеноменами жанра, сверяли жизнь современного человека, с идеей Космоса, окаменевшей в жанровой модели мира. Будь то многотомная эпопея Толстого *Война и мир* или любой рассказ Шукшина в 2-3 странички. “Память жанра” пребывает в жанровой модели как бы в состоянии

⁹ “Изыщная формула Бахтина – “память жанра” – мистифицирует механизм жанровой традиции: жанр как формально-содержательный канон, как метаязык искусства “памятью” не обладает,” – утверждает В.А. Миловидов в работе “От семиотики текста к семиотике дискурса” (2000: 85) И далее: “‘Память о жанре’ – это известные субъекту дискурса формулы жанра и стиля” (86). Но исследователь совершил подмену формул: Бахтин писал про “память жанра”, а не про “память о жанре”. Формула “память о жанре”, действительно, ориентировала бы на контакт нового индивидуального жанрового образования с архетипической ф о р м о й жанра, т.е. с голым конструктом, а формула “память жанра” ведет дальше – она ориентирует на актуализацию с е м а н т и к и, которая окаменела в жанровом конструкте, на поиск ответа на вопрос: о чем помнит жанр? какой смысл окаменел в жанровом архетипе?”

¹⁰ См. анализ основных концепций, связанных с проблемой “памяти жанра”: Липовецкий 1990.

анабиоза, и автор-творец то произвольно будит ее семантические ресурсы, а то и вполне обдуманно актуализирует ее, вводя в свой текст опознавательные знаки жанрового архетипа: одно дело – подсознательная ориентированность соцреалистического романа на архетип волшебной сказки¹¹, другое – сознательная установка формы ахматовской поэмы *Реквием* на память жанра причети¹².

Ощущение жанра как системы художественного моделирования мира – это один из существенных компонентов культуры. Оно закладывается уже в сознание младенцев, начиная с колыбельных песен и песенок-пестушек, материнских приговорок, закличек и прибауток, с первых бабушкиных сказок. Поэтому-то ребенок, вполне обходясь без изучения пропповской *Морфологии сказки*, легко входит в сказочную “виртуальную реальность”, отлично понимая условность и скатерти-самобранки, и Змея-Горыныча и прочих атрибутов сказочной модели мира. А для того, чтобы память жанра актуализировалась в сознании читателя (слушателя), вовсе не обязательно воспроизводить всю структуру жанрового мирообраза. Бывает достаточно ввести одну их мотивировок жанрового восприятия: например, даже одного зачина (“Жили-были”) достаточно, чтоб в сознании читателя замерцала модель волшебной сказки. Тем более знаково прямое жанровое указание в подзаголовке – вроде “современная пастораль”, в психологической по своему жанровому содержанию повести В. Астафьева *Пастух и пастушка*, чтоб в культурной памяти читателя ожили контуры жанра пасторали и вступили в жёсткую конфронтацию с апокалипсическим образом войны, выжигающей души и уничтожающей все живое.

2. Но в переходные эпохи, которые образуются на месте разрыва культурных эр (поздний эллинизм, поздняя готика, барокко), когда получает широкое распространение мифология хаоса, происходит разрушение ранее авторитетных жанров, провозглашается отказ от жанровых канонов, сама категория жанра дискредитируется, объявляется теоретической фикцией. Интересно, что в упомянутой выше новой антологии, изданной во Франции, есть особый раздел: “Ненависть к жанрам: циклический феномен литературной истории?” (Знак вопроса! Тут действительно поставлена очень интересная теоретико-историческая проблема.)

Похоже, что “ненависть к жанрам” разгорается в начале каждой переходной эпохи. Такие процессы наблюдаются и в новую переходную эпоху, каковой является XX век. Жанр стали хоронить уже на фазе раннего модернизма, sporadически эта похоронная процедура возобновлялась в начале 1920-х годов (здесь, конечно же, нельзя не упомянуть *Эстетику* Бенедетто Кроче, где вся теория жанра отнесена к числу научных заблуждений), потом – на рубеже 50-60-х, когда утверж-

¹¹ См. известное исследование К. Кларк (Clark 1981).

¹² Об этом мне приходилось писать в работе *Время и величие скорби* (“Реквием” в контексте творческого пути Анны Ахматовой) (Лейдерман 1996: 199-214).

дали, что жанр потерял свою значимость, и все сущностные и динамические характеристики искусства стали связывать со стилем¹³, а с конца 80-х – с приходом постмодернизма – вновь принялись отпевать жанр. Вот показательный образчик сугубо постмодернистского подхода к проблеме жанра: “Жанр остался лишь в качестве предмета рефлексии, то есть сохранилась память о жанре, и возвращение к ограничивающей жанровой норме возможно только при подчеркнутой жанровой стилизации” (Александров 1995:130). В работе другого исследователя под идею аннигиляции жанра подводится “глобальный” философско-эстетический фундамент: “Сравнение тенденций в жанровой эволюции конца XIX и конца XX веков позволяет говорить о полной релятивизации категории “жанр” в литературе наших дней в связи с тотальной релятивизацией норм и ценностей западной культуры, в связи с очередным кризисом культуры (...). Создание “мегатекстов” и “гипертекстов” можно объяснить усталостью модернистской новой классики и стремлением выйти за границы не только жанровых канонов, но и искусства в привычном понимании этого слова (см.: Хорольский 1999).

Словом, искусство модернизма и авангарда стало серьезным испытанием представлений о жанре¹⁴.

Вот как раз на этом, остро полемическом материале, можно и поспорить: что есть жанр и как он “работает”, и можно ли обойтись без жанра как художественной структуры, возможно ли исключение памяти жанра из творческого создания, а если возможно, то, что из этого получается?

¹³ Тогда было выдвинуто утверждение об “атрофии жанров” в реалистической лирике (Сквозников 1975), которое в той или иной форме разделяли Л.Я. Гинзбург, Б.О. Корман, В.Я. Гречнев. А вот характерное суждение об отношениях между жанром и стилем: “В новейшей литературе (...) жанровая форма выступает как один из стилеобразующих факторов, а стиль соответственно становится более “активным”. (...) В новейшее время художественное мышление из жанрового становится по преимуществу стилевым.” (Гиршман, Лысенко 1988: 43-44.) На утверждении о приоритете стилевых закономерностей над жанровыми процессами строятся практически все работы, посвященные теории и истории стилей и стилевых течений, которые издавались в 1960-70-е годы (Е.Ю. Сидоров, В.В. Эйдинова, С. Липин, Э.А. Бальбуров и др.)

¹⁴ Ради терминологической определенности, вероятно, следует говорить о том, что модернизм – это тип культуры (если угодно, тип ментальности), его первоначальные художественные стратегии (символизм, экспрессионизм, акмеизм) принято называть собственно модернизмом (иногда “высоким модернизмом”), а авангард (футуризм, сюрреализм, обэриуты, искусство абсурда) – это стратегии более поздние и более радикальные по отношению к классическим типам сознания. Исходя из представления об однородности модернизма и авангарда как “хаографических” стратегий, мы дифференцируем их прежде всего по образному материалу, из которого создается “виртуальная” модель мира: в модернизме эта модель продолжает сохранять миметический (“в формах жизни”) характер, в авангарде она антимиметична, т.е. принципиально конструируется из элементов, не изоморфных реальности.

Например, в монографии Чарльза Ньюмена *Постмодернистская аура: художественный акт в век инфляции* (Newman 1985) специальная глава посвящена проблеме “Сочинительство без жанра” (Newman 1985: 113-115). Показательно также название статьи одного из известных американских теоретиков Ральфа Коэна *Существуют ли постмодернистские жанры?* (Cohen 1988).

Разрушение жанра, которое провозгласил модернизм и с яростью подхватил авангард, имеет свою траекторию.

а) Сначала появляются *антижанры*. Вообще-то феномен анти-жанра давно известен. К антижанрам принадлежат и всякого рода “parodia sacra”, вроде *Литургии пьяниц*, или *Завещания осла*, пародий на церковные гимны, на постановления соборов. В этом же ряду пародии на светские деловые жанры – антилечебники, антисудебные списки, знаменитые *Письма темных людей* и т. п. В таких жанрах тоже создается образ антимира, он тоже “кромешный”, но его “кромешность иной природы – это “кромешность” антикультуры, видящей мир неорганизованно, алогично, он во всем противоположен нормальному, организованному миру культуры.¹⁵

Антижанры активизируются в искусстве модернизма. Разве, например, скандально известный брюсовский моностих *О, закрой свои бледные ноги*, не антижанр по отношению к одному из самых целомудренных жанров русской лирики – признанию в любви? В 1940-50-е годы знаменательными явлениями стали пьесы *Глошадь Звезды*, которую автор, Р. Деснос, назвал “антипоэмой”, и пьеса Э. Ионеско *Лысая певичка*, которую автор также обозначил как “антипоэму”. “В обоих случаях, – пишет исследователь, – налицо отрицание устоявшихся жанровых форм” (Швейбельман 2002: 201). Фактически же любое произведение “театра абсурда” можно называть “антипьесой”¹⁶. В 1960-е годы стали говорить о феномене анти-

¹⁵ Почти дословно повторяю характеристику древнерусского антимира, которая дается в книге Д.С. Лихачева, А.М. Панченко и Н.В. Поньрко *Смех в Древней Руси* (Лихачев и др. 1984: 13).

¹⁶ “Антипьесы” – так называется глава в изданной в 1967 году, в пору расцвета “театра абсурда”, книге Э. Бенгли *Жизнь драмы* (1963) (2004: 122-125). Избрав *В ожидании Годо* С. Беккета как в высшей степени репрезентативный объект анализа (“получила репутацию самого оригинального драматического произведения, написанного во второй половине двадцатого века”), автор находит в этой пьесе действительно парадоксальное нарушение одного из основополагающих принципов драматического дискурса: “Первым критиком, неоднократно заострявшим внимание на том, что диалог у Беккета недраматичен, был сам Беккет, и делал он это в самом же диалоге (...) Беккет вводит в пьесу нечто такое, чего “нельзя вводить в пьесу”. Иссякший разговор – вещь в пьесе совершенно немыслимая. (...) В пьесах такие моменты пустопорожней говорливости возможны лишь как вкрапления в содержательный диалог. *В ожидании Годо* производит впечатление антидраматичной пьесы также и потому, что пустая болтовня персонажей едва ли не возведена автором в

романа¹⁷. В этом же ряду установленное Тео Д. Хаеном пародирование в американском постмодернизме такого популярнейшего жанра национального масскульта, как вестерн (Хаен 1987: 161-174).

А уж в постмодернизме наблюдается подлинное пиршество антижанров. Псевдо-оды Д.А. Пригова о “милицианере”, псевдо-массовая песня Т. Кибирова, псевдо-*Чайка* Б. Акунина и вообще целый вал пьес римейков: *Облом-off* М. Угарова, *Изображая жертву* В. и О. Пресняковых и т. д. Блистательное выворачивание наизнанку канонических жанров соцреализма и традиционно почитаемых жанров русской классики осуществил Вл. Сорокин в целой серии своих произведений, начиная с *Нормы* и (далеко не) кончая *Голубым салом*. Но анти-жанры потому-то и обладают эстетической семантикой, что ориентированы на память осмеиваемого или пародируемого жанра, только переворачивают ее наизнанку. Антижанр дискредитирует авторитетную модель мира, в которой “окаменела” некая ценностная концепция человеческой жизни, и тем самым он опровергает самый смысл жизни. Такое переворачивание приобретает характер либо циничного глумления (*пифа во время чумы* – вариант прозы Вл. Сорокина), либо трагического отчаяния (пример: *Изображая жертву* братьев Пресняковых.).

Пожалуй, самый яркий случай максимальной реализации семантики антижанра – это поэма Вен. Ерофеева *Москва-Петушки*. Исследователи находят в произведении Вен. Ерофеева “памяти” таких жанров, как Евангелие и *parodia sacra*, менишья, духовное странствие, стихотворения в прозе, баллада, мистерия. Но это не сумбурный конгломерат моделей мира, как кажется поначалу, это сплав, в формировании которого есть определенная динамика – карнавальное пародирование сакральных жанров, носящее поначалу смеховой профанирующий характер, постепенно оборачивается выдвиганием с е р ь е з н о г о аспекта карнаваллизации В таком сплаве профанация совмещается с серьезным смыслом – не вытесняется, а именно совмещается, и герой, ищущий самоидентификации, бьется между полюсами “безбашенной” глумливости и трагической безысходности.¹⁸

главный принцип ее диалога” (123-124). Но, доказывает Бенгли, *В ожидании Годо* не перестала быть пьесой, ибо в ней сохранено Действие, пусть очень слабо выраженное: “он (Беккет – Н.Л.) изображает людей, которые не знают, чем бы занять свое время” (124). И это уточнение существенно для понимания того, почему и как жанр антипьесы сохраняет жанровую функцию (моделирует заверченный образ мира) – потому что в антипьесе конструктивная ось (действие) остается той же, что и в “нормальной” пьесе.

¹⁷ С некоторыми оговорками можно согласиться с Т.Т. Давыдовой, относящей к антижанрам художественные антиутопии и разного рода пародийные жанры (Давыдова 2002: 148-151). Автор статьи делает важное, на мой взгляд, замечание: “В истории литературы жанровые модификации (антижанры) “вспыхивают” в периоды культурного перелома” (150) То есть явление актуализации антижанров нельзя считать прерогативой авангарда и его новейшей ветви – постмодернизма.

¹⁸ Подробнее об этом см.: Гайсер-Шнитман 1989; Липовецкий 2006.

За демонстрацией бессмысленности и фантазмагорического алогизма жизни Веннички стоит трагическое сознание автора, мыслителя и философа. Бес-смыслицу, дис-гармонию, а-логизм реальности может видеть тот, у кого есть за душой идея смысла, чувство гармонии, кто любит и умеет логически мыслить¹⁹.

б) Самый радикальный вариант демонстративного жанрового нигилизма – это *диссоциация жанровой структуры*: распад жанра на фрагменты, осколки, “фантики”. Текст строится как пастись, вызывая впечатление нонселекции. Распад жанра – это всегда распад образа мира (каким бы он ни был), это всегда крах – и творца, и его творения. Так я воспринимаю, в частности разрозненные фрагменты из записей Юрия Олеши, которые были изданы после его смерти под названием *Ни дня без строчки*. Сходное явление – *Пигтур, или Безумие Эльбенона* С. Малларме, незавершенные прозаические фрагменты (маргиналии, ремарки, пояснения), изданные после смерти поэта. Этот литературный феномен анализирует Н.Ф. Швейбельман в докторской диссертации о прозе французских поэтов середины XIX-начала XX века. Исследователь называет принцип комбинирования фрагментов “поэтикой блужданий” – “как отступление от предмета речи, как изменение дискурса, влияющее на формирование структуры повествования” (2003: 10).

Но ни Олеша, ни Малларме свои разрозненные записи не комбинировали, это делали после их смерти составители. Так кого же следует считать творцом “структуры повествования” – Олешу и Малларме или составителей их посмертных книг? А вот найти произведение (имеющее хоть какую-то художественную ценность), которое и в самом деле было бы “свалкой” никак не упорядоченных образов, мне пока не удалось²⁰.

¹⁹ “Он был большим поклонником разума (отсюда у него такое тяготение к абсурду)”, – вспоминает В. Муравьев (1991: 93), один из близких друзей писателя.

²⁰ Заранее выносим за скобки получившие широкую известность в 1990-2000-е годы такие фрагментированные тексты, как *Из записей...* Л.Я. Гинзбург, *Записи и выписки* М.А. Гаспарова или *Мемуарные вильетки и другие non-fictions* А.К. Жолковского. Эти и им подобные тексты не относятся к собственно художественной литературе (беллетристике), а представляют собой особый вид словесности, однородный с эссенстикой, дневниками, воспоминаниями, сборниками “опытов”. И вовсе не потому, что это “non-fiction” (вообще проблема вымысленности или невымысленности жизненного материала в искусстве не играет решающей конститутивной роли), а потому, что, в отличие от собственно художественных текстов, где персонаж так или иначе типизируется, здесь текст интересен читателю как раз а-типичностью центрального героя (субъекта речи) – уникальностью личности самого автора, известного деятеля культуры, завоевавшего авторитет не только как профессионал, но и как незаурядный мыслитель. Его собственный опыт, личное мнение, его квалифицированные суждения представляют общественный интерес. Случаи же когда произведения подобного рода становятся явлениями искусства, бывают очень нечасто, при счастливом схождении множества благоприятных факторов. (Об этих факторах мне приходилось писать в давней работе: Лейдерман 1972).

При объяснении композиционных парадоксов авангардистских текстов довольно часто употребляют понятие “ризомы” (введенное в гуманитарный обиход Ж. Делезом и Ф. Гваттари), проводя аналогию с грибницей и характером ее роста. Но при этом происходит путаница понятий – образ “*ризоматического мира*” и *ризоматическая структура дискурса*. А ведь это разные вещи. Действительно, художник-авангардист творит образ ризоматического мира, т. е. художественную иллюзию бес-связности, осколочности действительности как конгломерата случайных элементов. А при внимательном чтении талантливого произведения подобного рода оказывается, что созданный автором образ ризоматического мира эстетически завершен, он внутренне систематизирован, но не традиционными скрепами (событийной канвой, единством хронотопа, причинно-следственными связями), а иными – “субъективными” скрепами, порой даже нарочито формализованными, “примитивными” способами упорядочивания дискурса. Таковы произведения, построенные как азбуки, каталоги, календари или располагающие “фрагменты” по алфавиту, или имитирующие книгу отзывов с выставки.

Лев Рубинштейн полупушты подвел некую теоретическую базу под такую форму дискурса, как календари постсоветской выделки: “Если Календарь являл собою образчик высокой советской эклектики, то календари, в пространстве которых вне всякой иерархии плавают себе, как в аквариуме, народные приметы, стихотворения Тютчева про грозу, рецепты коктейлей, анекдоты про Вовочку, сведения из мировой истории, гороскопы, подписанные разными фамилиями стишата про любовь, могут быть восприняты как пародийная модель того, что некоторые всерьез считают постмодернизмом” (Рубинштейн 1998: 16).

Вот вам постмодернистский конгломерат в чистом, непридуманном виде. Но автор лукавит. Конгломерата нет! Из всего этого вороха фактов, анекдотов, гороскопов, “стишат”, “полезных советов” вполне может слепиться образ “китчевого менталитета”, под знаком которого прожит круглый год! Весь это хаос расположен внутри единого онтологического целого – календарного года: календарь не просто формально выстраивает эту какофонную повседневного знания в хронологическом порядке, год как вечно повторяющийся онтологический цикл окаймляет ее, подобно обручу, и придает такому состоянию массового сознания “эпическую объективность”. Следовательно, календарь под рукой чуткого к жанровому потенциалу этой формы может стать явлением искусства.

Другой пример: проза художника Гриши Брускина, автора знаменитого *Фундаментального лексикона*. Им, в частности, написана книга *Подробности письмом*, выпущенная издательством НЛО в 2005 году. Она завершает трилогию, куда входят книги *Прошедшее время несовершенно вида* (2001) и *Мысленно вами* (2003). В каждой из книг повествование строится, как поясняет сам Брускин, “по принципу коллекции... Идея коллекции – одна из важнейших в моей визуальной практике”, – пишет автор. Первая книга – это “собрание записок и историй, выстроенных более или менее в хронологическом порядке (2005: 521-522). Третья книга – “построена

по принципу алфавитного указателя имен”(2005: 525). Этому принципу дается вполне постмодернистское объяснение: “Указатель имен не имеет приоритетов. Он – индифферентен. Как энциклопедия. Энциклопедия портретов, персонажей, голосов. Иной вид коллекции. Инвентарный список...”(там же).

А вот в *Комментариях*, которыми автор замыкает последнюю книгу трилогии, он признается, что каталогизация это чисто формальный, внешний способ организации дискурса, а действительно глубинными силовыми линиями, скрепляющими эти каталоги в единое художественное целое, являются сугубо эстетические качества текста: “Для меня важна авторская интонация, дыхание книги, ритм при переворачивании страниц. Между словами, между предложениями, между главами” И еще признание: “... Многие важные и дорогие мне персонажи не стали частью повествования. Потому что я не смог вспомнить историй, которые были бы самодостаточны и при этом соответствовали духу и интонации книги”(2005: 523).

Значит, вот что было важнейшим конструктивным принципом книги – “*дух и интонация*”. А это такие центростремительные силы, которые способны стягивать целые жанровые ансамбли, пропитывая их единым эмоциональным мироощущением, которое заражает читателя определенным эстетическим мироотношением. (Достаточно вспомнить *Симфонии* Андрея Белого, первый опыт “музыкальной” композиции в модернистской прозе, или еще более сложную интонационную композицию – роман Б. Пильняка *Голый год* [Лавров 1991]).

в) В атмосфере сокрушения всех и всяких канонов возрождается и получает весьма широкое распространение *концепция жанровой феноменальности*: каждое сколько-нибудь приметное произведение понимается как особое, неповторимое жанровое образование.

История литературы же свидетельствует, что изобретение нового жанра (то есть нового типа модели мира) это редкостный случай, величайшее творческое открытие. Но, во-первых, в абсолютном большинстве случаев даже совершенно новый жанр актуализирует память о каком-то давнем жанре, оживляет его мирообъясняющую семантику. (*Война и мир* Толстого, книга, которой сам автор отказывался давать жанровое обозначение, почему-то вызвала у читателей память о героических эпопеях древности; *Василий Теркин*, названный самим Твардовским просто “книгой про бойца”, актуализировал память жанра лиро-эпической поэмы.) А во-вторых, новый жанр, если он укоренился, создает жанровую традицию – и те художники, кто попадают под ее обаяние, уже начинают работать с памятью о мироустройстве, которая окаменела в жанре-предтече: апеллируют к ней, раздвигают ее границы, корректируют ее. Пример – *Тихий Дон* или *Жизнь Клима Самгина*, не случайно их называют “эпопеями *толстовского* типа”.

И все-таки феномен “неповторимо индивидуальной” жанровой конструкции имеет место в искусстве авангарда. Но “разовый жанр” не создает памяти жанра, не закрепляет ее в художественной культуре и традиции.

Даже гении терпят неудачу, когда созданная ими форма не имеет (или не приобретает, или не образует) свою устойчивую семантическую ауру. Например, Хлебников признавался: “Во время написания заумные слова умирающего Эхнатена “манч! манч!” из “Ка” вызывали почти боль; я не мог их читать, видя молнию между собой и ими; теперь они для меня ничто. Отчего – я сам не знаю” (цит. по: Якобсон 1987: 322). А ведь здесь речь шла только о заумном слове, слове-заклинании. “Такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время говорят что-то неуловимое, но все-таки существующее” – писал ранее Хлебников и, кстати, приводил это самое “манч!” в числе примеров (Хлебников 1986: 627-628). Оказалось же, что слово, “не принадлежащее ни к какому языку”, т.е. не имеющее этимологических и иных связей с семантическим окружением, даже у самого автора-творца может вызвать единичное спонтанное впечатление, которое уже больше не повторяется. Так каково же читателю? Выходит, такое слово (шире – такой образ) не может выполнять коммуникативную функцию. Тем более если речь идет не о единичном образе-слове, а об образе мира, смоделированном в индивидуальной жанровой форме произведения, и вообще предназначенном быть конвенцией между автором и читателем об условия преобразования текста в “виртуальную реальность”. Тут уж без “памяти жанра”, без апелляции к жанровой культуре читателя никак не обойтись.

Об “относительности категории жанра” очень часто говорят в связи с творчеством В. Хлебникова. Так, Р. Дуганов пишет: “Эстетика абсолютного слова неизбежно порождает относительность категории жанра. Никаких строгих дефиниций, неизбежно определяющих тот или иной жанр, в произведениях Хлебникова провести невозможно, наоборот, жанры свободно переходят путем непрерывного изменения один в другой во всех мыслимых сочетаниях. Так что любое произведение принципиально представляет собой какой-то о б р а т и м ы й жанр, который в зависимости от тех или иных условий оказывается и лирикой, и драмой, и эпосом” (Дуганов 1990: 144). Видно, что автор этих строк не дифференцирует категории жанра и рода, хотя, возможно, в случае Хлебникова это не столь важно, ибо поэт смешивает как жанры, так и роды. Но главное, что же из этих “смесей” получается? В.П. Григорьев пишет о “сверхжанровых новациях” Хлебникова (Григорьев 2001: 614). Д. Ораич утверждает, что поэт создавал “супержанр”, “универсальный синкретический жанр” (Ораич 1986).

А что собой представляют эти “сверх” – или “супержанры” Хлебникова? Ю. Тынянов в своем критическом “медальоне” о Хлебникове мельком бросил фразу: “На первый план в его стихах выступает обнаженная конструкция” (Тынянов 1977: 182). Вряд ли “конструкция” выступает на первый план в большинстве лирических жанров Хлебникова, но что касается его поэм, то тут роль “конструкции” колоссальна, и она, действительно, выступает на первый план, акцентируя на себе внимание читателя. Дело в том, что в большинстве своих жанровых изобретений Хлебников осуществлял к о н т а м и н а ц и ю разнообразных тради-

ционных жанров, – как бы суммируя и/или налагая друг на друга традиционные модели мира. Вот как он объяснял конструкцию своей “сверхповести” *Зангези* (1922): “Сверхповесть или заповесть складывается из самостоятельных отрывков, каждый со своим особым богом, особой верой и особым уставом [...]. *Строевая единица, камень сверхповести, – повесть первого порядка* [...]. Она вытесана из разноцветных глыб слова разного строения. Таким образом находится новый вид работы в области речевого дела. Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из “рассказов” есть сверхповесть. *Глыбой художнику служит не слово, а рассказ первого порядка*” (Хлебников 1986: 473, курсив мой – Н.А.).

Иначе говоря, Хлебников комбинировал целые жанры. Эти комбинации были каждый раз новы, но это только значит, что для постижения возникающего из этих комбинаций образа мира, надо каждый раз въедливо изучать: *какие* именно жанры контаминирует в данном случае поэт и *как* их сцепляет? Но на этот ключевой вопрос в исследованиях “хлебниковедов” ответы найти затруднительно, они предпочитают восторгаться разнообразием и “обратимостью”, не вдаваясь в состав разнообразия. Правда, в монографии Р. Дуганова есть фрагмент, посвященный поэме *Ночь перед Советами*. И оказалось, что ее структура образована вполне мыслимым сочетанием двух жанровых планов: первый план это “страшный рассказ из сравнительно недавнего крепостнического прошлого” (о деревенской красавице, которую барин заставил выкармливать грудью щенка), а второй план – это личное сознание героини (старухи Собакевны), фантастически преобразованное, отражающее и понимающее прошлое (Дуганов 1990: 227-230).

Но, между прочим, жанровая контаминация в поэме *Ночь перед Советами* довольно проста. У Хлебникова жанровая структура его “сверхпоэм” и “сверхповестей”, по преимуществу, куда сложнее. Например, в “сверхповести” *Дети Выдры* (1913) последовательно выступают такие жанры: опирающийся на космогонию народов Севера миф о творении мира – далее герой оказывается в модернизированном мире античной мифологии – затем перемещается в пространство мифов об Индии и арабского Востока – далее идет повесть о запорожских казаках (в стилистике украинских дум и с явным интертекстуальным отсылком к гоголевскому *Тарасу Бульбе*) – а уж затем, в парусе пятом, начинается повествование *Путешествие на пароходе*, сюжетно связанное с гибелью *Титаника*, но окруженное роковыми мистическими мотивами. Такой жанровый порядок: от долитературных, мифологических, через фольклорные – к светским жанрам, не случаен. Образуется некая “виртуальная спираль”: от мифологической онтологии мира – через все основные культурные эры – к гибельной, “тонущей” современности. Ее надо спасать, выручать из пучины. И в эпилоге (6-й парус) сходятся персонажи из римской истории (Ганнибал и Сципион), из Руси древней (Святослав) и новой (Путачев, Разин), из средневековой Европы (Ян Гус, Коперник) – они выступают и судьями рода людского, и его ярчайшими выразителями. Нагруженные своим огромным

духовным и историческим опытом, они стягиваются, как вокруг острова в бушующем океане, вокруг лирического героя, сына Выдры:

На острове вы. Зовется он Хлебников.
Среди разъярённых учебников
Стоит, как остров, “храбрый Хлебников,
Остров высокого звездного духа.

Так в модели мира сверхповести *Дети Выдры* “находит наглядно-зримое воплощение хлебниковская концепция личности и мира: человек, по Хлебникову, есть центр вселенского универсума, средоточие духовного опыта человечества, ему единственному дано вести борьбу с хаосом.

Концепция мира и человека, конструктивно воплощения в мирообразе “сверхповести” *Сын Выдры*, вполне соответствует художественной философии Велимира Хлебникова. По наблюдениям И. Хольтхузена, для хлебниковской модели мира “единственная пространственная мера – земной шар, а не государство (...) Коллективное общественное владение пространством – это начало будущего у Хлебникова, принцип ‘Людостана’ или ‘Ладомира’” (Хольтхузен 1992: 155). Далее ученый отмечает, что “Хлебников (...) не теряет связи с вечной жизнью природы, со всеобщей пластикой бытия и с единым поэтическим космосом”(156). Наконец, опираясь прежде всего на произведения Хлебникова, И. Хольтхузен делает обобщение: “Единство микрокосмоса и макрокосмоса в одной антропоморфной системе является важнейшей чертой, соединяющей разные модели мира авангарда”(157). Вряд ли можно распространять такое заключение на все авангардные модели мира (есть модели абсолютно деструктивные – концептуально “хаографические”, хотя бы те же “антижанры”), но к художественной философии Хлебникова оно прилегает безусловно подходит²¹.

Значит, то, что Д. Орайч называет “наиболее радикальным проявлением большой деканонизации традиционных жанров и традиционной жанрово-медиальной системы”, было у Хлебникова не разрушением жанрового сознания, а поиском и созиданием путем комбинирования жанров разного генезиса (ритуально-мифологических, фольклорных и собственно литературных) новых, куда более сложных моделей мира, способных обнимать и во-площать огромный Космос

²¹ Несколько под иным углом зрения (в свете субъектно-объектных связей) сходную трактовку художественной философии Хлебникова дает Р.В. Дуганов: “Для поэта весь мир есть единый, всепроникающий и всеохватывающий мировой Ум. В нем нет ничего внешнего, что не было бы в то же самое время внутренним, нет ничего объективного, что не было бы субъективным, ничего материального, что одновременно не было бы идеальным. И наоборот. Здесь всё есть всё, всё субъектно-объектно, лично-внелично и т.д., короче говоря, все есть Единое. И это Единое сеть высшая, последняя, абсолютная реальность поэтического сознания” (Дуганов 1990: 140-141).

человеческого сознания. Не всегда эти опыты удавались поэту, но даже неудачи имели причиной крайнюю сложность поисков автором мирообъемлющего единства (ладомира)²². Структура хлебниковских “сверхжанров” представляет собой то, что можно назвать “жанровыми ансамблями”. Особую новизну этим “ансамблям” придает то, что поэт сращивает с жанрами собственно литературными, жанры долитературные – фольклорные, и даже ритуально-мифологические пра-жанры (отдавая, кстати, предпочтение мифологии наиболее архаической – народов Севера, например). В принципе, опыт подобных “сверхжанров” есть в истории культуры – например, русские летописные своды, как доказывает Д.С. Лихачев, представляют собой “жанровые ансамбли”. Но семантика летописного “ансамбля” лишь попутно и вероятно может включать в себя эстетически-ценностный аспект. “Жанровые ансамбли” Хлебникова – феномены сугубо художественные: они “человекоцентричны”, они целенаправленно ориентированы на эстетическое впечатление и в самой образной плоти несут эстетическую меру.

В свете опытов Хлебникова становится понятно, что жанровые поиски модернистов и авангарда были направлены не только на дискредитацию авторитетных моделей мира и разрушение художественной целостности, но и на установление таких моделей мира, которые были бы адекватны крайне усложнившимся представлениям о действительности, о душе человеческой и об отношениях между ними. И одним из важнейших способов создания таких мирообразов в искусстве модернизма и авангарда становилось конструирование “жанровых ансамблей” – от наиболее простых (бинарных) до многосоставных.

Вряд ли найдутся в русском авангарде “жанровые ансамбли”, которые по сложности и многосоставности могут быть сравнимы с грандиозными “сверхжанрами” Хлебникова. Но в любом варианте приращение эстетического смысла дают именно *диалогические отношения между жанровыми моделями*, входящими в ансамбль. Причем, эти отношения не всегда антагонистические, порой – по принципу дополнительности, корректировки. Тут в каждом конкретном случае возникает своя действительно индивидуальная конфигурация. Например, художественный образ мира в цикле Л. Петрушевской “Дикие животные сказки” формируется на основе демонстративного противопоставления двух жанровых моделей. Ю.Н. Серго, автор диссертации о прозе Л. Петрушевской, указывает, что этот цикл “может быть

²² Показательна в этом отношении творческая судьба “сверхповести” *Зангези*. “Характерны колебания при определении состава *Зангези*: поэту совсем не были ясны все связи между достойными синтеза вещами”. – отмечает В.П. Григорьев и предупреждает: “Было бы ошибкой рассматривать как оконченную и постройку *Зангези*. Несомненная сакральность, с точки зрения автора, фигуры главного героя не нашла полного воплощения в издании сверхповести: 1) “Сырье, настоящее сырье его проповедь”, – замечает “2-й прохожий”; 2) “Что это? Истины челны? / Или пустобрех?” – говорит о своем учении сам Зангези; 3) новаторский жанр остался многообещающим экспериментом; отчасти и поэтому он не оценен филологами” (Григорьев 1998: 145,152).

рассмотрен как целое в соотношении с двойственным авторским определением: за названием произведения, актуализирующим мир сказки, следует подзаголовок (“Первый отечественный роман с продолжением”), актуализирующий иную жанровую модель” (Серго 2002: 11).

Правда, диалогическое взаимодействие между целыми жанровыми моделями – не самая характерная тенденция в структурировании постмодернистских текстов. Радикальность постмодернистской стратегии в отношении к жанру проявляется в том, что деструктивные процессы проникают в н у т р ь жанровых структур. “Для концептуального текста вообще характерно *жанровое или даже видовое смещение*: бытовая речь в роли стихотворной и наоборот; фрагмент прозы в роли стихотворной строки и наоборот и т.д.” – пишет Л. Рубинштейн, один из лидеров этого направления (Рубинштейн 1991: 234). Однако, заметим – всё равно образуется не некое аморфное, бесформенное вне-жанровое или без-жанровое письмо, а новая жанровая конструкция, которая не порывает с традиционными жанрами, а приобретает семантическую новизну только потому, что “оглядывается” на них, эпатажно смещает традиционные жанровые ожидания.

Примечателен собственный творческий опыт Рубинштейна. Он характеризует созданный им жанр “каталога” (свод разрозненных фрагментов, фраз, цитат) как *интержанр*, “который скользит по границе жанров и, как зеркальце, на короткое мгновение отражает каждый из них, ни с одним не отождествляясь” (Рубинштейн 1996: 6-7). Автор не отбрасывает жанровые модели, он строит свой “осколочный мир” как бы по касательной по отношению к известным жанрам (где-то находя аналоги, где-то полемизируя с другой моделью мира). Следовательно, Л. Рубинштейн дает ключ к постижению эстетического смысла своих “карточек”: искать те жанры, по границе которых скользит слово (фраза), и устанавливать, в каких отношениях находится текст поэта с этим жанром. В помощь читателю автор расставляет сигналы, намекающие на связь между “карточками” с разрозненными строчками, но они устанавливаются очень разнообразными способами – посредством рефренов, анафор и эпифор, повторами тропов, метром... Эти “странные аттракторы” улавливают внелогические, а иные – чаще всего суггестивные, иррациональные – связи между текстом и жанровыми интертекстами. М. Липовецкий, потративший немало времени на разгадывание секрета целостности “карточной системы” Рубинштейна, так объясняет семантику подобной структуры: “... Сам текст Рубинштейна становится пластической моделью движущегося (само)сознания” (Лейдерман, Липовецкий 2003: 444).

3. Если же мы посмотрим, как ставилась и решалась проблема жанра в модернизме изначально, на рубеже XIX-XX вв., то выяснится, что особо интенсивно разворачивались две диаметрально противоположные тенденции.

Один вектор жанрового процесса – это крайняя активизация жанров *суггестивной* лирики. Наряду с традиционной элегией, обогащение их корпуса идет за

счет обращения к памяти сакральных и литургических жанров – молитв, видений, заклинаний, пророчеств и т. п. В связи с этим – изобретение самых экстравагантных жанровых наименований: неоромантическая сказка (Гумилев), мужской сонет (так В. Нарбут обозначил свое стихотворение *Предпоследнее*), Эта тенденция распространилась и на прозу – стало модно подсвечивать рассказ “поджанровым” уточнением: З. Гиппиус *Вымысел (Вечерний рассказ)*, А. Амфитеатров *Мертвые боги (Госканская легенда)*, В. Брюсов *В подземной тюрьме (Из итальянской рукописи начала XVI века)* и т. п. В сущности же, эти “поджанровые” уточнения не только размывали окаменелые клише современных жанров, но и одновременно – не без игры, не без иронии – актуализировали память старинных жанров барокко, и через нее – дух маньеризма, старомодной жеманности попеременно с мистическими инфернальными мотивами.

Во всяком случае, процесс диссоциации жанровых систем, распатывание корпуса традиционных литературных жанров шел очень интенсивно. Мир рассыпается, мысль не в силах его собрать. И такое ощущение не только сохранилось, но даже усилилось в первые послеоктябрьские годы. “Мы сейчас больны отсутствием жанров и исканием их”, – писал Б.М. Эйхенбаум в “Русском современнике” (1924, №8), а еще ранее – в первом номере этого же издания. Ю.Н. Тынянов, обозревая текущую прозу, писал: “Исчезло ощущение *жанра*. “Рассказ”, “повесть” (расплывчатое определение малой формы) больше не ощущается как жанр” (Тынянов 1977: 150, курсив автора). Но вот что очень существенно – у ученого такое состояние художественного сознания вызывало тревогу: “А ощущение жанра важно. Без него слова лишены резонатора, действие развивается нерасчетливо, вслепую” (1977: 151).

Тынянов, которого никак нельзя упрекнуть в непочтительном отношении к модернизму и авангарду, еще раз напомнил о значении жанра как фундаментального, неотменимого закона искусства. Справедливости ради следует сказать, что еще до научной рефлексии, в самом искусстве модернизма и авангарда, в противовес деструктивной жанровой тенденции, спонтанно развивалась и нарастала тенденция созидательная. Она проявлялась в следующих явлениях и процессах:

- 1) Идет своего рода “суммирование” классических жанров: циклизация стихов и новелл. Почти вся лирика Брюсова состоит из циклов, у И. Анненского – трилистники, у Блока – циклы, которые иногда даже включают в себя подциклы (пример: цикл *Родина* с подциклом – *На поле Куликовом*). Характерной “формой времени” становится такой сверхжанровый феномен, как “книга стихов” (О. Мандельштам *Камень* – первая ред. 1913, вторая – 1915; Б. Пастернак *Сестра моя – жизнь* – 1917; *После России* М. Цветаевой – 1922).
- 2) “Смешение границ между различными лирическими жанрами и возникновение на их основе новых поэтических формообразований (...) Стихотворения стали тянуться друг к другу, складываясь в более сложные и объемные

единства”, – констатирует известный исследователь поэзии Серебряного века А. Долгополов (1985: 104).

- 3) Контаминации разных жанровых структур – чаще всего лирических и эпических – в единой модели мира (пример: лирико-философские рассказы и миниатюры Бунина²³).

Эти жанровые процессы были, с одной стороны, опытом введения в сферу эстетического миропереживания тайных, подсознательных глубин человеческой души, поиском иных, трансцендентных, связей между человеком и миром, иррационально и интуитивно постигаемых. А с другой стороны, это были попытки создания лирического романа – построения лирической модели “всеобщей связи явлений” (которая доселе была доступна только эпическому роману), сделал ее ядром и центростремительным вектором субъективного мироотношения (На это претендуют уже *Стихи о Прекрасной Даме*, а в еще большей степени – вся блоковская “трилогия вочеловечения”).

- 4) Еще одна жанровая тенденция, характерная для “высокого модернизма” – ориентация на сакральные, ритуальные жанры, на высокие эпические жанры фольклора. В одних случаях это выражалось в переложении канонического жанра на современный литературный лад (наиболее известные образцы – *О Петре и Февронии Муромских* А. Ремизова, *Преподобный Сергей Радонежский* Б. Зайцева), либо в наполнении канонического жанра актуальным жизненным материалом (*Современные легенды* того же А. Ремизова). Но значительно чаще совершалась контаминация литературного жанра с жанром сакральным или фольклорным. Причем, степень адаптации и выраженности архаического жанра бывает разной. Например, в прозе Е. Замятина 1910-х годов практически все малые жанры представляют собой опыты синтеза между разными типами жанра рассказа и сакральными жанрами (житие, патерик, видение, хождение). Чаще всего архаическая семантика входит в мир литературного жанра (рассказа или повести) в виде интертекстуальных знаков, мотивов и сюжетных схем, интонационных клише. В этом смысле интересен опыт Б. Зайцева, написавшего как современный рассказ-житие (*Азрафена*), так и рассказ-антижитие (*Авдотья-смерть*). В ряде рассказов Б. Пильняка 1910-х годов “просвечивает” память архаических жанров: в рассказе “Год их жизни” – история возникновения ладной крестьянской семьи представлена в житийном ореоле; а в рассказе *Целая жизнь* в таком же ореоле – судьба большой птицы. Эта жанровая тенденция получила продолжение в прозе А. Платонова²⁴, по-

²³ См. о них: Ничипоров 2003.

²⁴ По наблюдениям С.И. Красовской, у Платонова есть много рассказов “с разной мерой адаптации и рецепции древнего пражанра (...): “житийный” рассказ в широком смысле слова и “житийный рассказ в узком смысле (в его основе лежит адаптированный жанровый канон жития, как минимум – житийную норму личности и агиографический мотивный комплекс” (Красовская 2005: 17).

том она была прервана, а затем, вновь актуализировалась, но уже за пределами модернистских стратегий²⁵.

За этими “возвратами” к памяти канонических сакрально-ритуальных жанров стоит поиск глубинных констант духа, стремление восстановить связи с первоосновами бытия, найти ориентиры, которые подсказывали бы выход из ментального кризиса и помогали выживать внутри онтологического хаоса

- 5) А в авангарде как бы в пику авторитетным литературным жанрам, происходила актуализация долитературных, так называемых “примитивных”, жанровых форм. Так, И.Е. Васильев отмечает в поэзии обэриутов “осмысление серьезных вопросов человеческого бытия при помощи контрастирующих с содержанием жанровых форм, подобных фольклорным небывицам, детским потешкам, считалкам, осложненным чертами площадного комикования и непривычного ‘черного’ юмора” (Васильев 2005: 271). То есть актуализация примитива шла одновременно с его осовремениванием посредством демонстрации несерьезного к нему отношения. Однако, оживление памяти наивного, ясного, детского мировидения, которое закрепилось в формах “примитивов”, было очень важной призмой эстетического осмысления запутанного современного бытия.

4. Но вот что поражает: в модернистском искусстве XX века очень интенсивно использовались так называемые “твердые” жанровые формы. Примечательны следующие факты. В своей книге *Русский стих начала XX века в комментариях* М.Л. Гаспаров посвящает анализу твердых форм целый раздел. В частности, он рассматривает триолет, рондель, рондо, ритурнель, и пять типов сонета (Гаспаров 2004: 210-253). Исследователь немецкого экспрессионизма Н.В. Пестова с удивлением констатирует: “Поразительным образом, вопреки прагматике движения и утверждениям, подобным высказываниям Г. Гейма “Ямб есть ложь”, поэт-экспрессионист изъясняется “старым, добрым” сонетом, псалмом, гимном, песнью традиционной любовной, религиозной, городской лирики и лирики природы” (Пестова 2005: 178). Н.В. Пестова особо отмечает любовь экспрессионистов к сонету: “Свою лирику разрушения и уничтожения всякой классической формы поэт-экспрессионист на три четверти облекает в один из самых несовременных жанров” (1999: 400).

То же можно сказать и о месте сонета в поэзии русского модернизма. У известного литературоведа Л.П. Гроссмана есть стихотворение, которое так и называется *Русский сонет*. Эпиграфом взята начальная строка из пушкинского стихотворения *Сонет*: “Суровый Дант не презирал сонета”. Но если у Пушкина речь шла

²⁵ Прежде всего имеется в виду так называемый “монументальный рассказ”, возникший во второй половине 1950-х годов (*Судьба человека* М. Шолохова, *При свете дня* Эм. Казакевича, *Мать человеческая* В. Закруткина).

о Данте, Камюэнсе, Шекспире, Петрарке, а из современников честь упомянутыми удостоились только Мицкевич и Дельвиг, то Гроссман называет и “пышного Вячеслава” (Иванова), Бальмонта Брюсова и Максимилиана Волошина. А мог бы еще назвать и Ф. Сологуба, и Мандельштама, и Игоря Северянина, и Блока, и Бунина и еще десятка два незаурядных поэтов²⁶.

Чем объясняется такая тяга апологетов хаоса к строгим жанровым формам? Отмечая эту жанровую тенденцию в творчестве символистов, Н.В. Барковская видит в ней “стремление отграничиться от хаоса с помощью отточенной, совершенной, кристаллической художественной формы” (Барковская 2005:112). Можно, наверно, добавить, что эта форма не только отграничивала от внешнего хаоса, она у п о р я д о ч и в а л а хаос внутренний, душевный, давала строй и порядок мысли и чувству лирического субъекта. Об этом свидетельствует признание одного из лидеров немецкого экспрессионизма. Й. Бехера о том, что для него и его единомышленников сонет был “спасением от хаоса, когда взор теряет в бесконечности от избытка увиденного” (цит. по Пестова 1999: 406). Кстати, именно Бехеру принадлежит эссе *Философия сонета, или Малое наставление по сонету* (1956), которое можно назвать гимном старинному жанру. Сонет – утверждает Бехер – это “олицетворении поэтической мудрости”. Поэт доказывает, что в строгой трехчастности сонетной формы, требующей диалектического сопряжения тезиса с антитезисом и нахождения синтеза, есть “внутренняя необходимость”, от которой отступить невозможно (Бехер 1981: 407-432)²⁷.

Эта закономерность не утрачивает свою силу и в сонете XX века. По наблюдениям О.В. Зырянова, в новейшей русской поэзии, с одной стороны, авторитет канонической формы сонета сохраняется не только в “высоком модернизме”, но даже у постмодернистов, а с другой стороны, отмечается значительно большая по сравнению с предшествующими эпохами тенденция к экспериментам с жанровой формой. Однако, рассмотрев большое количество экспериментальных форм сонета (от Бунина и Ахматовой до И. Бродского, Г. Сапгира, А. Еременко), исследователь обнаруживает, что при самых разнообразных изобретениях в области строфики и ритмики “диалектико-драматическая природа сонетного жанра” не нарушается. Во всех в неканонических формах сонета экспериментальных сонетах модернистов сохраняется семантическая трехчастность. Даже demonstra-

²⁶ В антологии *Сонет серебряного века. (Русский сонет конца XIX - начала XX века)* (М., 1990), составленной О.И. Федотовым, помещены произведения более ста поэтов, представляющих разные модернистские течения (от символистов до конструктивистов).

²⁷ Представления Й. Бехера о жанре сонета достаточно отчетливо характеризуются следующими высказываниями: “Автор сонета – это прежде всего конструктор, причем творческая поэтическая конструкция может удасться лишь в том случае, если поэт научился чувствовать, думая, и думать, чувствуя”; “сущность сонета в том, что он является подлинно диалектическим видом поэзии, в высшей степени драматическим”, “в сонете содержанием является закон движения жизни” (Бехер 1981: 409).

тивный алогизм сонетов Г. Сапира, даже нарочитое обытовление поэтического мира и прозаизация слова лирического субъекта в сонетах Бродского – это всё та же оглядка на канон сонета, на ожидание упорного движения мысли в поисках смысла жизни. Можно сказать о таких анти-сонетах: здесь в строгой трехчастной форме логизируется мысль о бессмысленности хаотического мироустройства²⁸.

Восстановление тяги к строгим жанровым формам, к авторитетным старинным жанрам наблюдается в 70-е годы, в творчестве неоакмеистов (А. Тарковского, Д. Самойлова, С. Липкина). У них оживают многие жанры из арсенала классицизма (и “арханстов” XIX века): ода – у А. Тарковского, анекдот (в значении XVIII века) и “пиеса”, стихотворная драма малого формата у Самойлова, стихотворное переложение библейских притч у Липкина (см. об этом: Лейдерман, Липовецкий 2003: 299-314).

Но “твердая форма” становится также и испытанием авторской концепции мира.

Показателен эксперимент Мандельштама, пытавшегося выстроить целый “складень” из трех сонетов: *Пешеход – Казино – Паденье – неизменный спутник страха...* (В книге *Камень* это стихотворения XVIII, XIX, XX). Великолепный замысел – создать некий *сверхсонет*, где каждому из вполне самостоятельных по смыслу сонетов отводятся роли соответственно с трехчастной структурой сонета – быть тезисом, антитезисом, синтезом.

Пешеход – Тезис: “Действительно, лавина есть в горах! / И вся моя душа – в колоколах – / Но музыка от бездны не спасет!”. Противоречие между вечностью и брэнностью не удается разрешить.

Казино – Антитезис: в сознании того, что “душа висит над бездною проклятой”, лирический герой испытывает радость от своего краткого присутствия в этом мире.

А третий сонет (*Паденье – неизменный спутник страха*), которому отведена роль синтеза, весь состоит из абстрактных образов-понятий (паденье, страх, вечность, пустота), логизированное сцепление которых привело в итоге к трюизму: “Немногие для вечности живут; / Но если ты мгновенным озабочен, / Твой жребий страшен и твой дом непрочен!”

Впоследствии поэт не переиздавал третий сонет никогда²⁹. За мандельштамовской нескладницей со “складнем” сонетов стоит нечто большее, чем просто творческая неудача: сам поэт не принял возможности успокоительного синтеза,

²⁸ См.: Зырянов 2003. В монографии развитии жанра сонета в XX веке посвящены специальные разделы: в главе третьей *Жанровая динамика сонетной формы*, подглавы – *Перспективы развития сонетной формы в русской поэзии* и *Испытание свободой: оригинальный опыт сонетной формы в поэзии И. Бродского* (260-285).

²⁹ Более обстоятельный анализ сонетного “складня” Мандельштама см. в книге: Лейдерман 1996: 116-118.

противоречие между ужасом смерти и благостью краткого мига жизни, разрывающее душу лирического субъекта, обнаружило свою неразрешимость – никакие умозрительные трюизмы тут не помогли.

Неудача Манделштама не случайна. Другие крупные поэты-модернисты тоже работали над циклизацией сонета. Но вот что показательное – такой вершинный сверхжанр, как *венки сонетов*, получался крайне редко. В антологии русского сонета, составленной О.И. Федотовым, представлены только два венка, созданных поэтами модернистской ориентации, – *Corona australis* (1909) М. Волошина и *Светоч мысли* В. Брюсова (1918). Но брюсовский венок сонетов настолько четко историчен и внятен по своему пафосу, что его вряд ли можно отнести к ведомству символизма. А в абсолютном большинстве случаев модернистами создавались циклы сонетов со свободным количеством стихотворений, не скрепленные цепью преемствующих – конечных и начальных – строк. В некоторых сонетах от жанра остается только внешняя строфическая конструкция, но она уже не оформляет философскую триаду, которая в классическом сонете несла мудрый диалектический смысл. Пример такой десемантизации жанровой формы венка сонетов – *Медальоны* (1926-1933) И. Северянина. Это цикл из 15-ти сонетов, как и положено в венке, каждый сонет посвящен одному из выдающихся музыкантов или писателей, но внутренний художественный сюжет неощутим – внутренняя логика заменена алфавитом (сонеты расположены по алфавитному порядку фамилий их персонажей – от Бизе и Бунина до Шопена и Христо Ботева, прямо, как в матёром постмодернизме). По содержанию это скорее мадригалы или дифирамбы.

И впоследствии “внуки серебряного века”, постмодернисты, от циклизации сонетов тоже не отказались – достаточно вспомнить *Двадцать сонетов к Марии Стюарт* И. Бродского и полу-шутливую реакцию на них в *Двадцати сонетах Саши Заповой* Т. Кибирова. Но сооружать венки сонетов никто из постмодернистов не рискнул. Ёрническое название – *Невенки сонетов*, которое дал А. Еременко своему циклу, звучит не только вызывающе, но и весьма самокритично.

История сонета в поэзии модернизма – это частный случай, который свидетельствует: не жанр дискредитируется модернистским “дискурсом”, а жанр становится неким “контрольным прибором”, посредством которого выверяется состоятельность мирообъясняющих концепций, заявляемых художником, какой бы художественной стратегией он ни придерживался..

Резюмируем:

Самые г л а в н ы е векторы жанрового развития в модернизме и авангарде:

- Вопреки провозглашавшимся в течение XX века разноликими модернистскими и авангардистскими группами и сообществами теоретическим декларациям о том, что само понятие жанра устарело, что жанр не играет никакой роли в

современном творческом развитии, что, наоборот, идут процессы “преодоления жанра”, разрушения жанра, в реальной практике художников, ориентирующихся на модернистские и авангардные стратегии, жанровое мышление как было, так и остается фундаментальным неотменимым законом художественного творчества.

- Но жанровый процесс в модернистской культуре совершается через отталкивание от авторитетных жанров предыдущей культурной эры и изжившей себя семантики, которая в них окаменела.

- И, однако, в то же время происходит оживление глубинных слоев жанровой культуры, актуализация памяти “старинных” и даже долитературных жанров, их осовременивание – порой не без иронии, но и с весьма уважительным учетом их семантического ресурса.

- Наконец, в высшей степени интенсивно идет процесс контаминации жанров, создания на их основе сложных жанровых ансамблей и/или синтезированных жанровых форм.

Эстетическая телеология этих процессов очевидна. Ментальный кризис, который начался в конце XIX века и с той или иной степенью интенсивности продолжавшийся в течение всего следующего столетия, подверг сомнению не только благость онтологического бытия, но и способности человеческого сознания постигать действительность, обнаружив узость и неполноту детерминистического мышления. Эстетический поиск распространился вширь, в зону сверхсознания (сферы трансцендентального, высшего, “горнего” в мире и в душе), и вглубь, в зону подсознания (сферы иррационального, интуитивного, “подпольного”, донравственного). Неустанные жанровые эксперименты были поиском тех художественных систем, которые служили бы и “механизмами” постижения онтологического и душевного хаоса, и одновременно раскрывали бы, воплощали бы в наглядно-зримых конструкциях художественного образа мира секреты саморегуляции человеческого бытия (высокий модернизм) или предлагали новые конструктивные основы миропорядка (авангард).

Но остается открытым вопрос, который, как правило, старательно обходят в работах о модернизме и авангарде. Это вопрос об эстетической мере и художественном совершенстве. Ведь эстетическое открытие и художественное совершенство – понятия сопрягаемые, но не тождественные. Без эстетического открытия вряд ли возможно художественное совершенство, но эстетическим открытием далеко не всегда гарантируется художественное совершенство произведения, в котором это открытие осуществлено (применено). Эксперименты модернистов и авангардистов нередко приводили к блистательным художественным открытиям: проникновению в ранее неведомые эстетические сферы, разработке нового поэтического инструментария, к оригинальным поэтологическим изобретениям. Но максимальная усложненность жанровых конструкций, актуализация очень давних, архаических архетипов, зыбкое мерцание множества интертекстов, – всё

это порождало крайне перегруженные тексты. Иные надо разгадывать, как кроссворды. Такая работа далеко не всегда может доставлять эстетическое наслаждение, чаще – наоборот. Видимо, поэтому творчество модернистов и авангардистов оставалось (и остается) элитарным, востребуемым относительно узким кругом читателей. Выражение, которое Маяковский применил к Велимиру Хлебникову – “поэт для поэтов” – в той или иной степени применимо к каждому большому поэту-модернисту.

Они внесли колоссальный вклад в художественную культуру, их творчество стало школой почти для всех последующих поколений поэтов и прозаиков. Но нельзя не видеть, что для очень большого числа художников модернистские поиски были этапом юности и молодости. С приходом зрелости многие из них без всякого понуждения извне сменили творческие стратегии. Достаточно назвать С. Есенина, Б. Пастернака, Е. Замятина, Вяч. Иванова, А. Ремизова, Н. Заболоцкого, А. Мариенгофа, Н. Асеева, А. Крученых – что ни имя, то “знаковая фигура”, лидер какой-то ветви русского модернизма или авангарда. А между тем, о них можно сказать, перефразируя название известной статьи В.М. Жирмунского, – “преодолевшие модернизм”. Хотя справедливости ради сначала следует поставить – “вращенные и обогащенные модернизмом”.

Библиография

- Аверинцев 1986: С.С. Аверинцев, *Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации*, в: П.А. Гринцер (под ред.), *Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения*, М. 1986, с. 104-114.
- Аверинцев 1996: С.С. Аверинцев, *Риторика и истоки европейской литературной традиции*, М. 1996.
- Александров 1995: Н. Александров, “Я леплю из пластилина”. *Заметки о современном рассказе*, “Дружба народов”, 1995, 9, с. 130-135.
- Барковская 2005: Н.В. Барковская, *Апология хаоса в русском символизме: от деструкции к телеологии*, в: *Русская литература XX века: закономерности исторического развития*, I (Новые художественные стратегии), Екатеринбург 2005, с. 87 -119.
- Бахтин 1972: М.М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, М. 1972.
- Бентли 2004: Э. Бентли, *Жизнь драмы*, пер. В. Воронина, М. 2004.
- Бехер 1981: Й. Бехер, *Философия сонета, или Малое наставление по сонету (Опыт)*, в: Й. Бехер, *О литературе искусства*. М. 1981², с. 407-432.
- Борев 2003: Ю. Борев, *Эстетика. Теория литературы*. М. 2003.
- Брускин 2005: Г. Брускин, *Подробности письма*, М. 2005.

- Васильев 2005: И.Е. Васильев, *Поэтический авангард в динамике художественных стратегий*, в: *Русская литература XX века: закономерности исторического развития*, I, (Новые художественные стратегии), Екатеринбург 2005, с. 248 -294.
- Гайсер-Шнитман 1989: С. Гайсер-Шнитман, "Москва-Петушки" Венедикт Ерофеева, или "The Rest is Silence", Bern 1989.
- Гаспаров 2004: М.А. Гаспаров, *Русский стих начала XX века в комментариях*, М. 2004.
- Гачев 1968: Г.Д. Гачев, *Содержательность художественных форм: эпос, лирика, театр*, М. 1968.
- Гиршман 1988: М.М. Гиршман, Н.Р. Лысенко, *Диалектика взаимосвязи жанра и стиля в художественной целостности*, в: *Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе*, Свердловск 1988, с. 40-48.
- Григорьев 2001: В.П. Григорьев, *Велимир Хлебников*, в: В.В. Келдыш (под ред.), *Русская литература рубежа веков (1890-е - начало 1920-х годов)*, II (ИМЛИ), М. 2001, с. 575-623.
- Грогорьев 1998: В.П. Григорьев, *Велимир Хлебников*, "Новое литературное обозрение", XXXIV, 1998, 6, с. 126-172.
- Давыдова 2002: Т.Т. Давыдова, *Жанры и антижанры*, *Литературная учеба*, 2002, 3, с. 148-151.
- Долгополов 1985: Л. Долгополов, *На рубеже веков*, М. 1985.
- Дуганов 1990: Р.В. Дуганов, *Велимир Хлебников: природа творчества*, М. 1990.
- Ермоленко 1996: С.И. Ермоленко, *Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы*, Екатеринбург 1996.
- Зырянов 2003: О.В. Зырянов, *Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект*, Екатеринбург 2003.
- Катаев 1979: В. Катаев, "Алмазный мой венец", М. 1979.
- Кашина 1984: Н.В. Кашина, *Жанр как художественная категория*, М. 1984.
- Компаньон 2001: А. Компаньон, *Демон теории (Литература и здравый смысл)*, пер. с фран. С. Зенкина. М. 2001.
- Кормилов 2000: С.И. Кормилов (под ред.), *Современный словарь-справочник по литературе*, М. 2000.
- Красовская 2005: С.И. Красовская, *Проза А.П. Платонова: жанры и жанровые процессы*, Автореферат дисс. д-ра филол. наук, Тамбов 2005.
- Кубасов 1990: А.В. Кубасов, *Рассказы А.П. Чехова: поэтика жанра*, Екатеринбург 1990.

- Лавров 1991: А.В. Лавров, *У истоков творчества Андрея Белого* ("Симфонии"), в: А. Белый, *Симфонии*, Л. 1991, с. 5-34.
- Лейдерман 1972: Н.Л. Лейдерман, *К вопросу о художественном потенциале документального произведения*, в: *О художественно-документальной литературе* (= "Ученые записки Ивановского Государственного Педагогического Института", 105), Иваново 1972, с. 21-35.
- Лейдерман 1996: Н.Л. Лейдерман, *Русская литературная классика XX века. (Монографические очерки)*. Екатеринбург 1996.
- Лейдерман, Анпилова 1995: Н.Л. Лейдерман, Л.Н. Анпилова, *О симфонизме романа Б. Пильняка "Тольий год"*, в: *Русская литература XX века: направления и течения*, II, Екатеринбург 1995, с. 102-119.
- Лейдерман, Липовецкий 2003: Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, *Современная русская литература: 1950-е -1990-е годы. В 2-х т, II*, М. 2003.
- Липовецкий 1990: М. Липовецкий, "Память жанра" как теоретическая проблема (К истории вопроса), в: *Модификации художественных систем в историко-литературном процессе*, Свердловск 1990, с. 5-16.
- Липовецкий 2006: М. Липовецкий, *Кто убил Веничку Ерофеева?*, "Новое Литературное Обозрение", 2006, 78, с. 210-221.
- Липовецкий 1992: М.Н. Липовецкий, *Поэтика литературной сказки (На материале русской литературы 1920-1980-х годов)*, Екатеринбург 1992.
- Лихачев и др. 1984: Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Понырко, *Смех в Древней Руси*, Л. 1984.
- Ложкова 2004: Т.А. Ложкова, *Лирика декабристов: поэтика жанров*, Екатеринбург 2004.
- Миловилов 2000: В.А. Миловилов, *От семиотики текста к семиотике дискурса*, Тверь 2000.
- Муравьев 1991: Вл. Муравьев, *Несколько монологов о Венедикте Ерофееве*, "Театр", 1991, 9, с. 90-95.
- Ничипоров 2003: И. Ничипоров, "Поэзия темна, в словах не вырази́ма": творчество И. Бунина и модернизм, М. 2003.
- Пестова 2005: Н.В. Пестова, *Философские основы и эстетические принципы экспрессионизма: опыт немецкоязычного экспрессионизма*, в: *Русская литература XX века: закономерности исторического развития*, I (Новые художественные стратегии), Екатеринбург 2005, с. 155-185.
- Пестова 1999: Н.В. Пестова, *Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести*, Екатеринбург 1999.

- Рубинштейн 1991: Л. Рубинштейн, *Что тут можно сказать*, в: Л. Рубинштейн (сост.), *Личное дело №...* (Литературно-художественный альманах), М. 1991, с. 232-235.
- Рубинштейн 1996: Л. Рубинштейн, *Регулярное письмо*, СПб. 1996.
- Рубинштейн 1998: Л. Рубинштейн, *Случаи из языка*, СПб. 1998.
- Серго 2002: Ю.Н. Серго, *Поэтика прозы Л. Петрушевской (взаимодействие сюжета и жанра)*, Автореферат дисс. канд. филол. наук., Екатеринбург 2002.
- Сквозников 1975: В.Д. Сквозников, *Реализм лирической поэзии*, М. 1975.
- Тамарченко 2004: Н.Д. Тамарченко (автор-составитель), *Теоретическая поэтика: понятия и определения. (Хрестоматия)*, М. 2004.
- Турбин 1978: В.Н. Турбин, *Пушкин, Гоголь, Лермонтов: об изучении литературных жанров*, М. 1978.
- Тынянов 1977: Ю.Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, сост. М. Чудакова, А. Чудаков, А. Тоддес, М. 1977.
- Хализев 1999: В.Е. Хализев, *Теория литературы*, М. 1999.
- Хлебников 1986: В. Хлебников, *Творения*, М. 1986.
- Хорольский 1999: В.В. Хорольский, *Два "рубежа" веков: от синтеза к атрофии жанров*, в: *Жанровая теория на пороге тысячелетий*. М. 1999, с. 13.
- Хольтхузен 1992: И. Хольтхузен, *Модели мира в литературе русского авангарда*, "Вопросы литературы", 1992, 3, с. 150-160.
- Чернец 1982: Л.В. Чернец, *Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики)*, М. 1982.
- Швейбельман 2002: Н.Ф. Швейбельман, *В поисках нового поэтического языка: проза французских поэтов середины XIX-начала XX веков*, Тюмень 2002.
- Швейбельман 2003: Н.Ф. Швейбельман, *Поэтика прозы французских поэтов середины XIX-начала XX веков*, Автореферат. дисс. д-ра филол. наук, Екатеринбург 2003.
- Шталь-Швэдцер 1999: Х. Шталь-Швэдцер, *Композиция ритма и мелодии в прозе Андрея Белого*, в: М.Л. Гаспаров (отв. ред.), *Москва и "Москва" Андрея Белого*, М. 1999, с. 161-199.
- Якобсон 1987: Р. Якобсон, *Работы по поэтике*, сост. М.Л. Гаспаров, М. 1987.
- Clark 1981: K. Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual*, Chicago-London 1981.

- Cobley 1998: E. Cobley, *Michail Bakhtin's Place in Genre Theory*, "Genre", XXI, 1988, c. 321-338.
- Cohen 1988: R. Cohen, *Do Postmodern Genres Exist?, Postmodernist Genres*, в: M. Perloff (ПОД РЕД.), Norman-London 1988, c. 11-27.
- Derrida 1992: J. Derrida, *Acts of Literature*, New York-London 1992.
- Dubrow 1982: H. Dubrow, *Genre*, New York 1982.
- Fohrmann 1988: J. Fohrmann, *Remarks Towards a Theory of Literary Genres*, "Poetics", XVII, 1988, 3, c. 273-285.
- Fowler 1982: A. Fowler, *Kinds of Literature (An Introduction to the Theory of Genres and Modes)*, Cambridge (Mass.) 1982.
- Friedman, Medway 1994: A. Friedman, P. Medway, *Genre and the New Rhetoric*, London 1994.
- Haen 1987: Th.D. Haen, *Popular Genre Conventions in Postmodernists Fiction*, в: M. Calinesu, D. Fokkema (ПОД РЕД.), *Exploring postmodernism*, Amsterdam-Philadelphia, 1987, c. 161-174.
- Hardin 1989: R.F. Hardin, *Archetypal Criticism*, в: D.G. Atkins, L. Morrow (ПОД РЕД.), *Contemporary Literary Theory*, Amherst 1989, c. 42-59.
- Hernady 1972: P. Hernady, *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*. Ithaca-London 1972.
- Hernady 1981: P. Hernady, *Entertaining Commitments: A Reception Theory of Literature Genres*, "Poetics", X, 1981, 2 (June), c. 195-211.
- Kress, Threadgold 1988: G. Kress, T. Threadgold, *Towards a Social Theory of Genre*, "Southern Review", XXI, 1988 (November), c. 215 – 243.
- Newman 1985: Ch. Newman, *The Post-Modern Aura (The Act of Fiction in an Age of Inflation)*, Evanston 1985.
- Oraic 1986: D. Oraic, *Соерхновесть*, "Russian Literature", XIX, 1986, 1 (January), c. 43-57.
- Ryan 1981: M.-L. Ryan, *On the Why, What and How of Generic Taxonomy*, "Poetics", X, 1981, 2 (June), c. 109-126.
- Schaeffer 1989: J.-M. Schaeffer, *Literary Genres and Textual Genericity*, в: R. Cohen (ПОД РЕД.), *The Future of Literary Theory*, New York-London 1989, c. 167-187.
- Skwarczynska 1965: S. Skwarczynska, *Wstęp do nauki o literaturze*, III, Warszawa 1965.
- Thompson 1984: C. Thompson, *Bakhtin's "Theory" of Genre*, "Studies in 20th Century Literature", IX, 1984, 1 (Fall), c. 29-40.
- Todorov 1990: T. Todorov, *Genres in Discourse*, New York-Port Chester 1990.

Abstract

Naum Lazarevič Lejderman

The Problem of Genre in Modernism and Avant-Garde (Testing by the Genre or Testing of the Genre?)

The article discusses the problem of genre when applied to the experience of modernism and avant-garde. This discussion is especially important because the relevance of this category to modernism and avant-garde is frequently debated and questioned. The article argues that in these artistic trends the category of genre did not lose its significance, remaining one of the fundamental principles of literary creation.