

ЖАНРОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ПРОЗЫ

Галина Бинова (Брно)

В последние годы по отношению к русской литературе все чаще можно услышать, что время канонических жанров безвозвратно прошло, в результате чего закономерно наступил кризис «жанра» как такового. То есть вместо исторически сложившихся жанровых критериев, норм и правил – полная творческая анархия. Так, Н. Александров убежден, что «жанр остался лишь в качестве предмета эстетической рефлексии, т. е. сохранилась память о жанре, и возвращение к органичивающей жанровой норме возможно только при подчеркнутой стилизации».¹ Действительно, о четкости жанрового разграничения сегодня говорить абсурдно. Но констатировать этот факт – значит не сказать ничего. Важно понять, что скрывается за этим фактом, из каких мазков складывается импрессионистское жанровое полотно новейшей русской прозы. Для начала поговорим о жанровом ките – романе, тем более, что об исчерпанности энергии этого жанра, об утрачивании его жанровой самобытности и ощущения формы как художественной материи речь ведется уже давно. В. Сорокин в своем обескровленном, лишенном эстетического содержания, романе *Роман* поставил сверхзадачу – показать гибель романной формы как таковой. В Букеровских списках последних лет (а Букеровская премия задумана как премия за лучший русскоязычный роман) преобладают не романы, а «романоподобия». Здесь автобиографические записки, повести, случаи из жизни, путевые очерки и т. д. Истинных романов мало, да и то скорее исторические (*Прокляты и убиты* В. Астафьева, *Генерал и его армия* Г. Владимова). Последние образцы классической формы русского дворянского романа связаны с деревенской прозой с ее поэтизацией цельных героев, на основе которых создавалась эпическая картина мира, или с соединением эпохальных исторических событий с человеком, втянутым в вихрь истории (в этом плане последним романом, вместившим в себя это мироздание, был роман В. Гроссмана *Жизнь и судьба*). Современный роман – это не «роман-сбор», по прочтении которого явственно ощуща-

¹ Александров, Н.: «Я легло из пластилина...» Заметки в современном рассказе. Дружба народов 9, 1995, с. 130.

еще его объемную фигуру, магическую спаянность его внутренних кристаллических решеток. Нынешние романовые конструкции более создают впечатление некоего ускользающего, произвольно ошутимого объекта. Ища разгадку того несомненного факта, что «современная жизнь неблагоприятна для романа старого типа», Г. Померанц находит ее в ином, нежели в XIX веке, соотношении «жизни» человека с «судьбой» (историей). В XIX веке «мир» поглощал «войну». В нынешнем же хаотическом и катастрофическом свете «война» поглотила «мир».² Иначе говоря, очевидно отпадение от классической парадигмы русского романа, сформированной М. Бахтиным: «Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности». Речь шла о «нереализованных потенциях», устремлении в будущее. На этом построены классические романы Л. Толстого и Ф. Достоевского вплоть до *Жизни и судьбы* Гроссмана и *Архипелага ГУЛАГ* Солженицына. Ныне же – и здесь нет принципиальной разницы между анти тоталитарным романом и посттоталитарным – проблема соотношения с судьбой так не переживается, жизнь вытеснена смертью, о вере, потенциях нет речи, будущее в его светлом варианте отпало. Таким образом, изменилась модель современного русского романа, классический роман «не получается», проза все более тяготеет к форме эссе, трактату, исповеди, именно потому, что писатель хочет «осмыслить ход истории». Кроме того, «развитие» культуры вытолкнуло из области философии жизненные, «экзистенциальные» проблемы. Философия стремится к строгому языку точных наук и естественно, что какие-то проблемы философии переходят в литературу. Следовательно, эссе становится наиболее гибкой формой, существующей на грани литературы и философии. А. Мелихов, один из авторов романов-эссе, отмечает еще одну предпосылку: среди сегодняшней интеллигенции как никогда до сих пор «высока доля научных работников, людей, склонных не только переживать, но и анализировать».³ Таким образом, усиление эссеистического начала имеет объективные причины и является одним из первых признаков современной прозы.

Отношение к этому факту может быть различным. Так, И. Золотуский в становлении романа-эссе, или эссеистического романа увидел только уродство, смесь прозы с диссертацией. (Напомним, что жанр эссе сложился на Востоке, японцы называли его «следовать за кистью»), пи-

² Померанц, Г.: Тень Веночки Ерофеева. Литературная газета 8, 1995, с. 5.

³ Мелихов, А.: Плюрализм, но в меру. Литературная газета 13, 1995, с. 4.

сать, что Бог на душу положит.) Однако сами авторы (среди них М. Кураев, В. Маканин, О. Седакова и др.) описывают свои трудности с акцентом на становление жанра, считая «эссеистический роман не гибридом, не «межжанром», а органической чертой современного романа. Философские размышления и диалоги вырываются с подчиненного места в повествовании. Многие эссе совершенно освобождаются от повествовательных задач жанра. Мы здесь не будем останавливаться на нередко встречающейся тщетной попытке «укрепить» постройки своего произведения философскими подпорками, в связи с чем М. Роднянская пишет о «философской интоксикации современной прозы.»⁴ Однако если эта проза написана талантливой рукой, то жанр ощущается как философская поэма в прозе, где поэтической темой становится сама мысль, пытающаяся освоить, упорядочить хаос. Так, в эссе А. Мелихова *Свинцовая праведность* сердечный надрыв передается стилем сухого научного исследования и текст с «логикой отчаяния» (выражение Померанца) подводит к эмоциональному взрыву. Естественно, полуэссеистская, полумемуарная, раскованная проза имеет ослабленный сюжет, здесь преобладает не сюжетное действие, «конструкт», а сюжет авторской мысли.

С другой стороны, в палитре новейшей русской прозы наблюдаем экспансию сюжетных и остросюжетных форм, что связано с расцветом так называемых маргинальных жанров, литературы «низкой», массовой культуры. А. Курчаткин пессимистически констатировал: «Время «высокой литературы»⁴ для русского общества кончилось. Настала пора литературы низкой.»⁵ Детективно-мистический бум стал знамением времени. Детективный жанр в форме милицейско-приключенческого канона закономерно зашел в тупик. Однако в России с ее реальными ужасами не прижился ни жанр мистического детектива в духе хоррора или «готического романа», ни пародийно-юмористической. Одной из форм существования жанра стал детектив политический (см. Н. Леонов, *Кровь алая*, 1994; Л. Гурский, *Убить президента*, 1994 и др.). В списках бестселлеров всевозможные любовные романы-мелодрамы, триллеры, фэнтэзи в мистическом и сказочном вариантах и т. д. Кстати, в США, где триллер родился, этим термином обозначают любое остросюжетное, динамичное, захватывающее, «страшное» чтение с элементами детектива, мистики, фантастики, порнографии и т. д. Часто на фоне политической игры, с героем-

⁴ Роднянская, И.: Гипсовый ветер. Новый мир 12, 1993.

⁵ Курчаткин, А.: Вперед, к детективу и триллеру. Литературная газета 26, 1995, с. 4.

одиночной во главе и традиционным хеппи-эндом. В России же триллер стал беллетристическим жанром, одним из наиболее востребованных жанров современного книжного рынка (отметим триллеры А. Крижановского «Кремлевский пасьянс», М., ЭКСМО, 1995, Б. Руденко «Мертвых не судят», М., ЭКСМО, 1995). Естественно, детектив и триллер обращаются прямо к подсознанию, к инстинкту самосохранения. Читатель «умирает» от страха, ужаса и восторга. Его подсознание включается в стереотипную схему: разгадать загадку, найти убийцу. С такой акцентировкой, естественно, забота о художественном совершенстве, языковом мастерстве отходит на второй план. В. Зуев сам назвал жанр своего *Черного ящичка* (Нева 3,4, 1992) – роман-клип, действительно напоминающий мелькающий пестрый монтаж кадров. Это своеобразный «путеводитель по русской литературе» (О. Дарк) в форме нанизывания ассоциативных сюжетов, фрагментов, эпизодов, персонажей, стилей, снов и т. д. Ясно, у каждого жанра свои художественные законы и что хорошо в одном, не должно быть хорошо в другом. И прав М. Веллер: «надо или признавать древнюю градацию на низкие и высокие жанры, или мерить каждый по его законам.»⁶ То есть нельзя «низкие» жанры мерить критериями «высоких». Например, фантастика может быть сколь угодно умной, но не перестает быть жанром массовой литературы. Как известно, Ю. Тынянов попытался оценить *Аэлиду* А. Толстого с позиций «серьезного» романа и назвал ее спекулятивной поделкой. С другой стороны, указание лишь на жанровые особенности не должны подменять анализа качества. И хотя, по справедливому замечанию Ю. Латыниной, «массовая литература – это не любовь к именам, а любовь к жанру», и в массовой литературе сейчас уже ценится не просто увлекательность сюжета, но и талант автора, неповторимость текста, глупые боевики обязаны, по прогнозу Р. Арбитра, или «поумнеть», или «исчезнуть». Пока, увы, не наблюдаем ни то, ни другое. Надо отметить, что критика в последнее время часто обсуждает проблемы жанров массовой литературы. В прошлом советский читатель не был избалован развлекательной, «забавной» литературой, так что появление тривиальной литературы различных жанров от любовной мелодрамы до полупорнографических романов и триллеров – вещь объяснимая. Борьба против массовой культуры бесполезно, ибо спрос рождает предложение. Кроме того, как заметил М. Гаспаров, лучше массовая культура, чем никакая. Маргинальная культура всегда возникала на гра-

⁶ Веллер, М.: Масс и культ. Литературная газета 51, 1994, с. 4.

нице культуры и некультуры и существовала параллельно – как паракультура. Известны и Тыняновым описаны периоды в истории литературы, когда в пору разложения крупных жанров периферийные, второстепенные жанры выдвигались и становились ведущими. Ныне, с утратой внутри культуры иерархического порядка, смещения системы ценностей весь этот материал хлынул в открытую культуру. Для постмодернизма как явления маргинального характерно выдвижение на первый план именно второстепенных жанров. Было даже замечание, что неплохо бы «большой» литературе позаимствовать некоторые приемы у столь популярного ныне триллера, отличающегося определенного уровня профессионализмом (кстати, даже Ч. Айтматов, критиковавший в *Литературной газете* клиповое мышление в литературе, в своем романе *Тавро Кассандры* (Знамя 12, 1994) использует поэтику массовых, «низовых» жанров при изображении многочисленных западных реалий, при переключении разных картин и сюжетов, различных стилевых манер. После крутой «чернухи» возник спрос на сентиментальный роман и повесть – прозу, стилистически и сюжетно тяготеющую к мелодраме (назовем хотя бы повесть Г. Щербаковой «У ног лежащих женщин» – Нева 1, 1996). В мире отмечаем расцвет фантастических форм в подобию неомифов Толкиена, «духовных утопий» Г. Гессе, притч Р. Баха и Р. Мерля. Однако русская фантастика чаще срастается с политическим детективом или выступает в форме фэнтэзи с ее неудержимым полетом фантазии.

Приемы массовых, «низких» жанров широко использует В. Пелевин. Его *Омон Ра* (Знамя 5, 1992) представляет собой жанр, соединивший западные приемы фэнтэзи и триллера с русской почвой и историей. Н. Иванова назвала это произведение «черной сказкой для взрослых.»⁷ Можно этот жанр назвать анекдотом черного юмора с элементами соцарта. В *Жизни насекомых* (Знамя 4, 1993) наблюдаем свободу фантазийного сюжета, своего рода «биологическую фантазийность», у А. Кима в *Поселке кентавров* (Новый мир 7, 1992) – занимательность утрированного сюжета. Это эротическая фантазия о войне полов, где греческие мифы совмещены с новейшей уфологией и притом создается иллюзия правдоподобия. А. Королев пишет сексуально-философский триллер *Эрон* (Знамя 7, 8, 1994), историко-филологический триллер *Голова Гоголя* о вине Текста над Бытием (сам автор, считающий, что реальность изнасилована протоколом текстуального следствия, обозначил свой жанр как «приклю-

⁷ Иванова, Н.: *Пейзаж после битвы*. Знамя 9, 1993, с. 102.

чения мысли»). У В. Сидура есть миф «Памятник современному состоянию», написанный в форме коллажа. Автор отбрасывает все общечеловеческое, которое на глазах распадается, упершись в абсурд, и создает свой субъективный миф. Это беспорядочный поток воспоминаний вперемежку с монтажом документов. Г. Померанц дал образное определение такой форме: «танец ассоциаций на трупе логической последовательности».⁸ Однако хаос этот, прошедший сквозь сознание художника, сливается в единое целое, рождается образ абсурдного времени.

Таким образом, новая проза оперирует поповеличинами, перетекает в масскультуру, усваивает приемы триллера, клипа, мультипликации, коллажа, плаката. Однако наличие в произведении примет масс-культуры еще не определяет принадлежность к нему. Явление это воспринимается естественно на фоне наблюдаемого в более широком плане взаимосближения жанров и литературных родов. Вместо классических романа и поэмы все чаще встречаем лирико-эпистолярную и лирико-философскую прозу, т. е. прозу, которую нельзя свести только к философской плоскости, здесь есть и лирическая сверхзадача. Часто проза претворяется в «проззию» (термин С. Соколова). Так, проза Л. Петрушевской, страшная по своей сути, в глубине гармонична, музыкальна, имеет структуру лирического стихотворения. На стыке прозы и поэзии работает В. Соснора, назовем хотя бы его авангардный лирический роман *Башня*, где текст пронизан импровизациями, перевертышами. Проза, которая стремится стать поэзией и даже пробует ее размер, характерна для творчества М. Палей. На границе меж литературными видами находится жанр Нарбиковой. В ее камерных, игровых произведениях слова, как в стихах, нанизываются одно на другое, расцвечены уплотненными метафорами, артистично имитируют детскость, иронически остраивают классику. Оригинальность прозы Нарбиковой не в эротической растабуированности, а в завораживающей лексической и ритмической искусности повествования.

Жанровая контаминация, этакая игра с жанрами и стилями – характернейшая черта новейшей литературы. Смешение жанров и стилей находится в соответствии с установками постмодернистов, цель которых – универсум. «Современная проза – это эссе, исповедь, притча, фантазма-

⁸ Померанц, Г.: Свечение из мышеловки. В. Сидур и его миф. Литературная газета 48, 1992, с. 4.

гория», – говорит Г. Померанц.⁹ Хочется добавить: нередко это сочетание всего этого в рамках одного произведения. Нынешних писателей все меньше привлекают беллетристические формы, т. е. повествование, построенное на определенном сюжете. С каким-то профессиональным азартом авторы пробуют себя во всех формах, стилях, жанрах. Тянет в сторону смешения жанров, гибридных жанровых форм. Иногда это смешение литературной критики и романа, филологии и мемуаров, как в книге о Маяковском А. Сиянского. В структурном отношении такие произведения нередко собраны, сцеплены из различных составляющих и не создают впечатления жанрового единства. Так, «роман-тусовка» А. Кабакова *Последний герой* (Знамя 9-10, 1995) – это попытка смешать под одной крышей различные жанры: триллер, научную фантастику, пророчески-апокалиптическую антиутопию, мелодраму, детектив. Попытка, на наш взгляд, неудачная, ибо возникает своего рода жанровый винегрет, разнородные жанровые компоненты заслоняют и умерщвляют прозу.

А. Василевский назвал А. Слаповского литературным феноменом, который «способен на все», в том смысле, что он писал традиционные реалистические рассказы и психологическую повесть, авантюрный роман с фантастическим сюжетом и синтетическое произведение *Закодированный, восемь первых глав*, в котором один сюжет, но каждая глава написана в ином жанре и стиле: одна – в духе бытовой прозы, другая – детектив, третья – поток сознания, четвертая – исповедальная проза и т. д. Слаповский смешивает стили и приемы, высокое и низкое, доброе и злое, сам называет себя «гениальным версификатором». Ради чего это делает автор? Чтобы доказать, что «все мы закодированы – чужими мнениями, обстоятельствами жизни... предрассудками и т. д.»¹⁰

Некоторые произведения, действительно, по Барту, своей множественностью не поддаются включению в жанровую иерархию, противостоят традиционным жанровым структурам. Это относится, например, к многослойной изощренной прозе А. Матвеева или В. Шарова. Можно ли однозначно дать жанровую дефиницию *Стражнице* А. Курчаткина (Знамя 5-6, 1993)? Что это? Психологический роман о перестройке, где мистика сочетается с натурализмом и эротикой? Или политическая «житийная» повесть? Или современная мениппея с элементами мистического триллера, как считает Н. Иванова, «философский роман о судьбе страны

⁹ Померанц, Г.: Литературный процесс и литературная поножовщина. Нева 12, 1994, с. 262.

¹⁰ Слаповский, А.: Литература мертвой воды. Литературная газета 21, 1996, с. 5.

в переломный период»? А. Немзер назвал «Стражницу» «эпической истерией». Думается, в результате причудливого сплетения экстрасенсорной эстетики, мистического реализма, политики и психологии, действительно, получился китч. Проблематично определение рода романа Будни гарема В. Попова (Звезда 2, 1994), в котором явственно прослеживаются признаки и фантазмагии, и бурлеска, и травести. Е. Щеглова говорит, что это скорее не роман, а «реакция» на русскую историю, «реакция усталой человеческой психики...» на идеалы «...на перестроечные надежды – этот последний взлет российского романтизма...».¹¹ С. Гандлевский в *Трепаниции черепа* (Знамя 1, 1995) с «экзистенциальной вершины», по словам А. Гениса, озирает свою жизнь. Что это? Полудокументальный жанр или репортаж из прошлого, или исповедальная проза, попытка ретроспективного дневника, или автобиографическая проза, вобравшая публицистический опыт? Иван Безуглов Б. Кенжеева (Знамя 1-2, 1993) имеет подзаголовок «мещанский роман». Это «лав-стори» современного молодого капиталиста и одновременно веселая пародия на клише соцреалистической литературы с ее положительным героем и в то же время пародия на американский тривиальный роман из жизни миллионеров. Пародийные и гротескные жанры весьма популярны в русской литературе последних лет. «Римейк» прочно укрепился в жанровом репертуаре новейшей прозы. Достаточно вспомнить роман-римейк *Накануне накануне* Е. Попова (Волга 4, 1993) – переделку, новую пародийную и вульгаризированную версию тургеневского романа, его стиля, переводящую его в чернушный вариант, в котором действие переносится в разгар перестройки в Германию, вместо тургеневских помещиков – нервные диссиденты во главе с самим Поповым, Приговым и Виктором Ерофеевым. Если у Попова пародия приобретает тотально разрушительный и грубой характер (вспомним, что Попов позвал в своем романе Тургенева в сабутыльники), то Л. Бородин в повести «Ловушка для Адама» (Юность 9, 1994) – прозрачном римейке из «Тамани» Лермонтова – играет с русской классикой со всей серьезностью.

В прозе идет поиск новых жанров, возникают жанровые импровизации, не зафиксированные в современном жанровом каталоге. Л. Петрушевской, например, становятся узки рамки собственно литературы с ее традиционными жанровыми дефинициями, она преодолевает их и на основе контаминации анекдота, городского фольклора, сплетни, слуха

¹¹ Щеглова, Е.: Попов есть Попов. Литературная газета 14, 1994, с. 4.

вырастает своеобразный жанр – случаи, «страшилки», отразившие своего рода парапсихологию обыденной жизни. *Песни восточных славян* – это эзотерические истории, пропитанные черным юмором, натуралистическим ужасом, абсурдом и мистикой. Неопределяем жанр экспериментальных текстов И. Клеха *Хутор во вселенной*, которые он сам называет игрой с «косной системой жанровых ожиданий.» Ю. Поляков придумал свой жанр «апофегей», давший название его произведению (Юность 5, 1989). Это жанр между апофеозом и апогеем, в середине которых – фигура, т. е. понятие, совмещающее в себе соционатуралистический фельетон с элементами черного юмора, анекдотов и апокрифов. В «малой» прозе наблюдаем многообразие форм рассказа с высоким коэффициентом жанрового и стилистического поиска. Здесь и рассказ-роман, т. е. своеобразный микророман, конденсированный роман, и роман-фрагмент, рассказ-анекдот или, например, рассказ-энциклопедия Е. Попова *Лоскутное одеяло* (Континент 83). Из отдельных лоскутов, т. е. цитат, чисел, поговорок, текстов песен, личных воспоминаний, сшитых ироническими нитками, автор стремится соткать единую картину «социалистического реализма и бреда» и «демократического реализма и бреда».

Мы уже отмечали, что новейшая русская проза отличается жанровой маргинальностью, словно живет на нейтральной полосе: не традиционный роман, повесть, а скорее воспоминания, исповедь, дневник, записки, столь популярные в последнее время. В традиционных жанрах мемуаров, дневников, исповедей опора на документ соединяется с очевидной художественной интерпретацией. Если говорить о новейших дневниках и записках, то нельзя не вспомнить популярные *Записные книжки* Вен. Ерофеева (альманах *Конец века* 4, 1992), представляющие чаще черновой материал рабочих тетрадей, записи для себя, цитаты, выписки, или *Записные книжки* С. Довлатова (СПб «Искусство», 1992) – иного характера: здесь импровизации, апокрифы, легенды, сплетни, реплики блестящего коллекционера жизни. В. Малухин отметил, что «матрица сюжетов» Довлатова: «другие и я, ибо Довлатов – экстрове́рт, а у Вен. Ерофеева – я и другие – ибо он – интроверт, человек из подполья».¹² В записных книжках обоих – «летопись внутренней эмиграции» в СССР. В *Дневниках* Ю. Нагибина (М., «Книжный сад», 1995), по словам В. Лаврова, «смеша-

¹² Московские новости 48, 1992, с. 23.

лись свет и тьма, тонкие поэтические зарисовки и предельно интимные признания, самоедство и гордыня».¹³

Одна из типичных черт новой прозы – структура «текст в тексте», т. е. «чужое» слово, текст, написанный персонажем, представляющий собой документ с самостоятельным значением. Постмодернизм породил «фангичный жанр», «жанр коротких фрагментов, остановленных и укрупненных мгновений», по выражению М. Харитонова, унаследованный от В. Розанова, его *Уединенного, Опавших листьев, Мимолетного*. Здесь можно назвать роман М. Харитонова *Линии судьбы, или Сундучок Милашевича, Монограмму* А. Иванченко или *Время ночь* Л. Петрушевской, сбивчивые, отрывистые, нервные «записки на краю стола».

Иногда стилистический изыск становится над художественной целью, смысловой тяжестью, что можем, например, наблюдать в рассказе М. Палей *Рейс* (Новый мир 3, 1993), в котором упоение языком утрачивает ценность, сюжет тонет в лирическом монологе героини, полном всевозможных отступлений, возникает переизбыток образов и слов. Это тот случай, когда усложненная манера поглощает мысль. А. Королев в *Эроне* (Знамя 7-8, 1994) и В. Шаров в романе *До и во время* (Новый мир 3-4, 1993) не идут на поводу у жанра, но произвольно подстраивают и перестраивают его в соответствии со своими потребностями, меняют ритм и тональность, переходят к наслаиванию документальных событий или к философским размышлениям, таким образом, сюжетные линии обрываются, повисают в воздухе, эпичность выхолащивается. Подобное релятивистское эстетическое сознание приводит к композиционной неуправляемости, когда сам автор-демиург, строя свое художественное пространство, теряет над ним власть, экспериментальность, жертвуя жанровостью, становится самоцелью.

Таким образом, новейшая проза представляет собой причудливое сочетание самых эстетских изысков и масс-культы. Уже давно отмечено, что в критические переходные периоды литература развивается не вглубь, авширь. Среди новейшей художественной продукции найдем игру ума и блеск, художническую раскованность, ведущую к жанровой неопределенности или, наоборот, искусной жанровой изобретательности, и пустоты, когда упоение экспериментальностью приводит к потере ощущения формы как художественной материи. На наших глазах происходит крушение, деформация традиционных, канонизированных жанров, пересе-

¹³ Лавров, В.: С отвращением читая жизнь мою... Нева 9, 1995, с. 183.

чение, взаимопроникновение и становление новых форм. Классический литературный жанр, попав в поле воздействия нынешней реальности, начинает мутировать, трансформируясь в нечто далекое от первообраза. М. Бахтин, как мы знаем, противопоставляет два подхода к проблеме жанра: «завершающий» и «зачинающий» (в современной терминологии «пост» и «прото»)¹⁴. М. Эпштейн, развивая эту мысль, отмечает: «Время – это свойство незавершимости, преобладание начал над концами... Трагедия, комедия, роман, эссе – все они имеют более или менее определенные исторические начала, но конца этим жанровым образованиям не видно, они скрываются за горизонт. Все, что мы знаем об этих жанрах, есть лишь прообразы их возможного будущего, «протожанры»¹⁵. Потенциально жанр неистребим. Он может на время потерять свою актуальность, как, например, жанр физиологического очерка эпохи абсурда. Параметры жанра безграничны. И думается, то, что происходит ныне, не кризис и не упадок, а трансформация, видоизменение, ибо судьба жанра – одна из возможностей будущего. Мы согласны с Вяч. Ивановым, считающим, что формальное преобразование русской прозы только еще начинается.¹⁶

Zusammenfassung:

Genremodifikationen in der neuesten russischen Prosa

In den letzten Jahren kann man immer mehr über eine Krisis der traditionellen Genres in der russischen Literatur, über einen Verlust des Gespürs von der als Kunstmaterial gesehenen Form und über eine Erhaltung der Genrenorm nur als eines Gegenstandes der ästhetischen Reflexion hören. Wir sehen also, daß es zu einem Zerfall, zu einer Deformation der traditionellen Genres kommt, was mit Durchdringen, mit neuen Kombinationen und mit Entstehung neuer Formen begleitet wird. Zu einem der bedeutendsten Merkmale der sog. neuen Prosa wurde die Stärkung des ästhetischen Prinzips. Anstatt des Romans in dessen klassischer Gestalt erscheint immer öfter der zwischen Literatur und Philosophie schwebender Roman-Essay, in dem das Sujet einer Idee des Autors gegenüber einer Sujet-Handlung überwiegt. Im Zusammenhang mit dem Verlust

¹⁴ Бахтин, М.: Литературно-критические статьи. Художественная литература, 1986, с. 513.

¹⁵ Эпштейн, М.: Прото-, или Конец постмодернизма. Знамя 3, 1996, с. 197.

¹⁶ Иванов, Вяч.: Взгляд на русский роман. Звезда 7, 1994, с. 182.

der kulturinneren Hierarchie beobachtet man andererseits eine Expansion der sog. marginalen Genres, einer Massenkultur (Thriller, Kriminalroman, Phantasie, Melodrama usw.), die in großer Menge in der offenen Kultur auftauchen, wobei die künstlerischen Methoden davon auch in die sog. große Literatur hineinbezogen werden. Diese Erscheinung nimmt man auf dem Hintergrund einer weit zu begreifenden Annäherung der Genres und der literarischen Arten (der Übergang der Prosa in die Poesie, mehr oder weniger erfolgreiche Genrekontaminationen, Entstehung von Hybridformen, „Spiel“ mit Genres und Stilen) zur Kenntnis. Es ist nicht möglich, manche von den Artefakten in das Genresystem einzugliedern, weil diese im Gegensatz zu den traditionellen Genrestrukturen geschaffen worden sind. Relativ oft entstehen Genreimprovisationen, manchmal beginnen Experiment und überhöhte Stilisierung zu überwiegen, sodaß man das Genre nicht genau bestimmen kann. Auf diese Art und Weise stellt die neuere russische Prosa eine ein bißchen seltsame Zusammensetzung übertriebener ästhetischer Stilisierung und Massenkultur, Suche und Formänderungen dar.