Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический
университет»

На правах рукописи

СТАВЦЕВА Евгения Михайловна

ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ПРОЗЕ

10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель −
доктор филологических наук,
профессор Т. Н. Маркова

Челябинск 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ ЖАНРА И ПРОБЛЕМА ЖАНРОВЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ..... 14
1.1. Теоретические вопросы жанрологии 14
2.2. Жанровые модели и их трансформации..... 23
ГЛАВА II. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОЦЕССЫ ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ПРОЗЕ 38
2.1. Из истории литературы и литературной критики Челябинской области. Выбор доминантных жанров 38
2.2. Жанровая природа романа 1990-2000-х годов. Своеобразие трилогии Д. Бавильского «Знаки препинания» 50
2.3. Малые жанры челябинской прозы. Реалистические рассказы Р. Валеева86
2.4. Прозаические миниатюры А. Попова, С. Нефедова, С. Ефремцева..... 118
2.5. Жанрово-стилевое своеобразие философской прозы Н.Ф. Болдырева .. 138
2.6. Литературные блоги и литературные проекты 1990-2000-х годов 157
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 183
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК 200

ВВЕДЕНИЕ

Литература Челябинской области конца XX – начала XXI веков, являясь самобытной частью литературы общероссийской, еще не получила глубокой и полной оценки ни в региональной, ни в российской критике, поэтому требует сегодня всестороннего рассмотрения: выявления общих характерных тенденций в развитии и специфических черт в творчестве отдельных авторов региона. Специальное многоаспектное изучение региональной литературы как локально-регионального феномена культуры позволяет противостоять глобализации и унификации российской культуры и составить целостное представление об общероссийском литературном процессе.

Немаловажно, что только на рубеже XX–XXI вв. сложились духовные и социальные условия для интеграции усилий гуманитариев, озабоченных сохранением и приумножением культурного наследия региона. Исследование литературы Челябинской области приобретает особую актуальность в последние десятилетия, даже в последние годы, в связи с началом работы по созданию ее академической истории на базе имеющихся разрозненных исследований, все еще не затрагивающих, однако, современного периода развития литературы Челябинской области. В 2002-2003 гг. впервые вышли хрестоматии для начальной и средней школы: «Хрестоматия по литературе родного края. 1-4 класс», «Литература России. Южный Урал. Хрестоматия. 5-9 класс», а также «Литература России. Южный Урал. Хрестоматия. 10-11 класс», − дающие довольно фрагментарное представление о литературе региона, но также все еще не затрагивающие вопроса современного этапа развития челябинской литературы.

Тем не менее, вопрос развития региональной литературы рубежа XX − начала XXI веков заслуживает особого внимания по ряду причин: во-первых, литература конца века подводит итог художественным и эстетическим исканиям всего столетия; во-вторых, новейшая литература помогает понять всю сложность и дискуссионность современной действительности; в-третьих,

своими экспериментами и художественными открытиями она намечает перспективу развития литературы Челябинской области в XXI веке.

Актуальность настоящей работы объясняется вниманием современных исследователей к экспериментам в области художественной формы прозы, интенсивным на рубеже XX−XXI веков, проблемам синтеза искусств, синтеза жанров и форм. Сегодня актуальными являются исследования словесности и литературы, сложившиеся в отдельных краях и областях. Таков и интерес к литературе Челябинской области. Исследуя проблемы современной жанрологии, мы рассматриваем жанровый состав прозы писателей Челябинской области.

Объект исследования − русскоязычная проза писателей Челябинской области периода 1990-2000-х годов: Н. Болдырева, Р. Валеева, Д. Бавильского, А. Попова, С. Ефремцева, С. Нефедова, А. Середы. Выбор авторов и текстов продиктован влиянием на современную челябинскую прозу каждого указанного автора-прозаика, формирующих общую тенденцию развития литературы, а сформированный корпус текстов представляет собой авангард современной региональной прозы. Помимо того, творчество указанных авторов важно для понимания разноуровневого художественного и интеллектуального ландшафта региона. Кроме развернутого анализа текстов представленных авторов, дан также сравнительный анализ текстов современной прозаической литературы Челябинской области, охарактеризована общая тенденция развития литературы региона. Это 27 имен и порядка 85 текстов современных прозаиков: К. Рубинского, Т. Набатниковой, В. Курносенко, О. Сиволаповой, И. Андрощука, А. Атеева, А. Салова, В. Тимофеева, В. Вафина и других авторов.

Предметом исследования в диссертации является жанрово-стилевые трансформации прозы писателей 1990-2000-х годов, по-особому представленный в таких литературных явлениях, как миниатюры, философские прозаические циклы малых форм, романные циклы, а также

формирующие сверхтекст литературные проекты и литературные блоги, которые являются отражением тенденций, определяющих «лицо» времени.

Цель исследования: анализ современной русскоязычной художественной челябинской прозы, осмысление основных тенденций ее развития.

Достижение данной цели предполагает решение ряда **задач**: проследить эволюцию жанров русской литературы периода 1990-2000-х годов на материале прозы Челябинской области, выявить специфику развития жанров формирующейся региональной литературы и – по возможности – определить ее место и роль в жанровой системе общерусской литературы при помощи реконструкции способов и форм соотнесения жанровых систем, характерных для литературы в целом, с жанровыми системами отдельного региона и системой жанров отдельного писателя, определяющего (в какой-то мере) «лицо» региональной литературы указанного периода. На материале современных прозаических текстов необходимо рассмотреть и описать происходящие в прозе Челябинской области конца XX − начале XXI века формотворческие процессы, а также показать их стилевые проявления (индивидуальные и типологические).

Материалом диссертационного исследования стали литературные произведения современных писателей-челябинцев. Обширность привлекаемого литературного материала обусловлена, прежде всего, тем, что автору необходимо было выявить общие тенденции развития современной литературы Челябинской области, что напрямую связано с необходимостью сопоставления текстов ведущих жанров со смежными формообразованиями и потребностью раскрытия их типологической целостности и методов функционирования.

Научная новизна. Исследование жанровых систем, а также особенностей их функционирования, анализ механизма жанровой трансформации, факторов, которые влияют на возникновение и исчезновение жанров в отдельно взятой территории региона Южного Урала, насколько нам

известно, предпринято впервые в связи с назревшей необходимостью типологического освещения регионального литературного процесса. Научная новизна объясняется комплексным подходом к изучению современной литературы Челябинской области последних десятилетий с позиций исследования жанра, а также проводимым при этом диахроническим анализом (и попыткой классификации) литературы предшествующего периода. Исследование ведется в контексте смежных художественных явлений, позволяющих установить определяющие черты стиля современной эпохи, а также индивидуального стиля писателей, избравших для выражения творческой индивидуальности определенный жанр.

Теоретико-методологическую базу диссертационного исследования составили труды отечественных литературоведов и критиков, посвященные концептуальным вопросам изучения жанра (труды М.М. Бахтина, Ю.Н. Тынянова, С.С. Аеринцева, Е.М. Мелетинского, Н.Л. Лейдермана, И.П. Смирнова, Н.Д. Тамарченко, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек, В.Е. Хализева, В.И. Тюпы, С.Н. Бройтмана и других); исследования романного слова (Е.В. Воробьева, М.Н. Эпштейн); работы, посвященные проблеме трансформации жанра (М.Ю. Звягина, Т.Н. Маркова), а также научные изыскания, посвященные вопросам регионалистики (В.В. Абашев, В.Н. Топоров, А. А. Кораблев, Н. Д. Тамарченко, Е. К. Ромодановская и др.). Научную основу литературного краеведения на Южном Урале заложил В. П. Бирюков, которым были изданы первые научные монографии, освещающие вопросы теории и практики литературного-краеведения, в 1940-1950-е гг. литературным краеведением занимался В.Е. Гусев. Кроме того, становление литературного краеведения в Челябинской области связано с деятельностью А.А. Шмакова, Л.П. Гальцевой, А.И. Лазарева, А.П. Моисеева, В.П. Рожкова, В.Г. Федорищева, В.А. Чернозем-цева.

Данное диссертационное исследование базируется па следующих методологических принципах:

1) системный подход к изучению феноменов жанра и жанрового сознания в прозе конца XX − начала XXI века;

2) интегрирующий анализ художественной структуры современной прозы Южного Урала с точки зрения проблемы жанрообразования.

Такой подход представляется нам продуктивным уже тем, что сопоставление текстов разных жанров позволяет выработать единые – более объективные – критерии для их классификации.

Методы исследования. В последние десятилетия изучение региональной литературы переведено на новый уровень исследования в связи с развитием новых методов в науке и общей тенденцией к интеграции знания. Можно выделить несколько подходов к изучению региональной литературы, актуальных сегодня.

Первый подход: историко-литературное исследование региональной литературы как своеобразной «подсистемы» в отношении к литературе общерусской или общероссийской (А.И. Лазарев, В.В. Абашев, Б.А. Чмыхало, В.Н. Алексеев, Е.Я. Бурлина, Е.И. Дергачева-Скоп, Н.М. Инюшкин и др.). Подход традиционный, но сегодня он включает в себя системно-типологический и сравнительно-культурологический методы исследования. В поисках теоретического основания исследования локальных литератур ученые обращаются к понятию «культурного гнезда», ставшего вновь актуальным.

Второй подход можно обозначить как структурно-семиотический (В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян, Ю.М. Лотман, Л.О. Зайонц, А.Ф. Белоусов, Н.Е. Меднис, В.В. Абашев), в котором литература рассматривается как детище определенного, географически закрепленного и наделенного вещным статусом знакового пространства смыслов, конституируемых посредством определенных языковых кодов. В рамках структурно-семиотического подхода − как его своеобразное продолжение и развитие, а также как преодоление «острых углов» методики работы с «локальными текстами» литературы − сегодня выделяются иные направления изучения региональной литературы.

Весьма значимой нам видится серия исследовательских работ красноярского ученого К.В. Анисимова [5;6;7;8]. Формируя свою методологию изучения сибирской литературы, исследователь удачно совмещает структурно-семиотический и типологический методы с историко-литературным и историко-культурным прослеживанием линий развития словесности региона на протяжении почти двух веков. А в монографии тюменской исследовательницы Е.Н. Эртнер [165] позиционируется феноменологический подход изучения русской провинции, причем к последней относится и Сибирь. Обращение к данным исследованиям показательно для данной работы.

Одним из важнейших постулатов изучения региональной литературы является принцип контекстуальности во взаимодействии региональной литературы и общероссийского литературного процесса.

Изучать литературу Южного Урала – и, конкретнее, Челябинской области в контексте общероссийского литературного процесса − значит четко устанавливать, во-первых, то, какие произведения местных авторов создавались под влиянием художественных тенденций общероссийского масштаба или в очевидной связи с ними, во-вторых, в чем произведения прозаиков-челябинцев углубляли и развивали эти общероссийские тенденции и, в-третьих, в чем литературный процесс региона опередил и инициировал искания современной ему отечественной литературы.

Литература конца XX − начала XXI вв. осмысляется как особый и весьма креативный период. В этом аспекте концептуально важной является мысль о том, что в эпоху глобализации, активно вырабатывающей и утверждающей два стандарта существования литературы: «гипертекстуальность» и массовая культура − региональная литература выдвигает новые ориентиры и создает новую возможность развития современного искусства. Именно региональная литература, прежде всего, является пластом искусства, который «сохраняет в себе национальное своеобразие как в форме, так и, особенно, в содержании − в ценностных ориентирах: в осмыслении назначения человека, устройства

жизни, соотношения духовного и материального, красоты и пользы, свободы и долга, совести и греха и др.» [37, с. 69].

Теоретическое значение диссертации состоит в выяснении природы современного жанрового мышления, демонстрирующего движение жанровых конструкций в сторону их скрещивания и варьирования. В работе исследуются жанрово-стилевые особенности современной литературы Челябинской области, проведен анализ литературы региона как самостоятельного явления региональной культуры, определено ее место в общероссийском литературном процессе. Кроме того, в исследовании определяется критериальная база жанровой классификации литературы Челябинской области, чего прежде исследователи не делали. Подобное изучение литературы помогает глубже понять и полнее представить специфику культурного развития региона.

Практическая значимость диссертационного исследования состоит в том, что результаты работы могут быть использованы при изучении региональной литературы и культуры, в общих и специальных курсах по истории литературы Челябинской области, вопросам жанрологии в вузовском и школьном изучении. На сегодняшний день среди многообразия учебных программ и методических пособий для школьников и студентов по изучению отечественной литературы, построенных на строго выдержанном жанровом подходе (например, исследования Л.В. Чернец [155], В.И. Тюпы [149], методика жанрового анализа Л.И. Стрелец [137], авторские курсы по изучению жанров Л.А. Малиновой [82], а также разработки других исследователей), отсутствуют работы, которые были бы обращены к вопросам жанрового анализа региональной литературы. Материалы, размещенные в данной работе, помогут восполнить эту недостающую информацию и стать базой для дальнейшего изучения современной литературы большого локуса – Южного Урала. Диссертационное исследование может быть интересно учителям и методистам, разрабатывающим школьные уроки, посвященные изучению жанра. Предложенный подход позволит школьникам и студентам

выработать и закрепить понятия о жанре, жанровом слове, жанровом содержании, диффузии жанров, «авторском жанре» на актуальном материале региональной литературы.

Положения, выносимые на защиту:

1. Литература Челябинской области в контексте общероссийского литературного процесса создается под влиянием художественных тенденций общероссийского масштаба или в очевидной связи с ними, когда главный импульс «духовного освобождения» литературы Челябинской области 1990 − 2000-х годов, существуя в общем семантическом поле с литературой общероссийской, смещается в область разнопланового формотворчества: частом отказе от канонов, подчеркнутом формотворчестве и экспериментировании (на уровне сюжета, композиции, способов изображения человека, особого внимания к слову не только как к смысловой доминанте произведения, но как как к новому предмету изображения и даже герою, что приводит непосредственно к жанровым экспериментам), а также поиске нового художественного синтеза.
2. Наиболее оптимальные условия для формотворчества представляет проза малых жанров, занимающая ведущее положение в региональной литературе исследуемого периода. Малые жанры, по мнению исследователя, становятся выразителем потребности современной прозы в эффективном и мобильном освоении переломной и изменяющейся реальности в наиболее адекватных (емких и экономных) ей формах.
3. Формирующаяся в современной жанровой системе литературы Южного Урала особая номинация − авторские жанровые формы − имеет абстрактную жанровую модель, состоящую из сходных элементов произведений. Эта модель выражает индивидуальную авторскую волю, ведущую к разрушению канонических жанров (группа жанров-трансформеров, имеющих аморфную видовую специфику).
4. Огромное влияние на жанровую трансформацию в прозе Южного Урала оказывает современная интернет-культура (в том числе и литература,

создающаяся и «живущая» непосредственно в Сети). Она определяет стремление авторов к минимализации текстов, аморфность жанров, интерактивность современных текстов, вплетение нелитературных жанров в ткань литературного текста, а также явное преобладание сверхтекстов в современной литературе.

5. Доминантным в современных прозаических челябинских текстах является описание, динамика описания подменяет собой динамику повествования, при этом особое значение в формировании текстов приобретает повтор предметных деталей, создающий мотивный план произведений, а действие из среды внешней переносится в рефлексию, создавая импрессионистичную действительность, где центральным и образующим текст становится, как правило, не событие в его временной протяженности, а мгновение его переживания. Повествовательные элементы в текстах микшируются.

6. Тексты современных писателей Челябинской области формируют единую мифологему города Челябинска, характеризующуюся несколькими взаимосвязанными тенденциями в обращении к теме города, среди которых: личностно-биографическая рефлексия, во-вторых, лирический дневник, выражающий общую тенденцию к поэтизации воспоминаний, в-третьих, сатирический постмодернистский ракурс, а также ярко выраженное мифотворчество, несущее перформативный элемент.

7. Стремление создать нового героя нашего времени – одна из доминирующих черт современной челябинской прозы периода 1990-2000-х годов. Своеобразие видения образа человека писателями-южноуральцами проецируется в пределах Вселенной как поиск места не только в семье, социуме, городе (либо любом другом открытом пространстве), а в глобальной терре целой страны, расположенной на стыке двух культур – западной (европейской) и восточной (азиатской), надлом, двойственность и дуализм которой остро чувствует герой, пытающийся эту двойственность преодолеть.

Степень разработанности темы. В диссертации использованы ранее не изученные прозаические тексты современных авторов-южноуральцев, а также материалы, собранные в процессе аналитического обзора научных работ, посвященных решению актуальных проблем жанрологии. Диссертация, посвященная актуальной проблеме жанровых трансформаций в современной русской региональной прозе, содержит объемный экскурс в историю региональной литературы. Исследование нового вектора жанровых стратегий современной литературы проведено не в отрыве от предшествующих периодов развития литературы региона, а в диахронической связи с ними, что дает возможность не только проследить трансформации в области жанра, но и обозначить перспективы дальнейшего исследования темы, выявить особенности мифотворчества и построения образа мира в текстах южноуральских авторов, а также очертить в полной мере особенность литературы региона.

Степень достоверности результатов исследования определяется привлечением большого количества литературных текстов, изучением современной челябинской прозы в контексте исторического развития региона с привлечением работ по теории литературы, трудов, описывающих теоретические категории и понятия, литературной критики, недавних научных исследований, посвященных вопросам жанрологии, а также исследований, проводимых на актуальном материале современных прозаических текстов, представленных отечественной литературой в целом. Научные положения и выводы диссертации подкреплены фактическим материалом, проанализированным с привлечением адекватных сформулированным в работе цели и задачам методик анализа.

Соответствие диссертации паспорту специальности 10.01.01. – «Русская литература». Диссертация соответствует специальности 10.01.01 – русская литература. Исследование выполнено в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности: п. 4 История русской литературы XX –

XXI веков; п. 9 Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии.

Апробация результатов исследования. Результаты исследования отражены в 17 публикациях автора, из которых 3 статьи опубликованы в ведущих журналах, рецензируемых ВАК РФ. Основные положения диссертации отражены в докладах на аспирантских семинарах, заседаниях кафедры литературы и МОЛ и конференциях: Конференции по итогам научно-исследовательских работ аспирантов и соискателей ЧГПУ за 2007 год (Челябинск, 2008), IX Международной научной конференции «Дергачевские чтения-2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности» (Екатеринбург, 2008), Международной научной конференции «Шестые Лазаревские чтения: Лики традиционной культуры начала XXI столетия» (Челябинск, 2013), IV Международной научно-методической конференции «Литература в контексте современности» (Челябинск, 2009), V Международной научно-практической конференции «Литературный текст XX века: проблемы поэтики» (Челябинск, 2012). Кроме того, ряд работ по проблеме диссертационного исследования вошел в сборники статей научно-исследовательского центра «Трансформация жанров и стилей в новейшей литературе и фольклоре» (Челябинск, 2008, 2009, 2010), а также в коллективную монографию «Исторические чтения − 14» (Челябинск, 2015).

Структура и объем диссертации. Диссертационное исследование состоит из введения, двух глав, заключения, а также списка использованной литературы, который включает в себя 170 наименований. Общий объем работы − 215 страниц.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ ЖАНРА И ПРОБЛЕМА ЖАНРОВЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ

1.1. Теоретические вопросы жанрологии

Наряду с общетеоретическими работами М.М. Бахтина, О.М. Фрейдерберг, Ю.Н. Тынянова, Д.С. Лихачева, Г.Н. Поспелова, В.В. Кожинова, С.С. Аверинцева, которые стали основой теории жанра, необходимо в этом ряду выделить также работы И.К. Кузьмичева, Ю.В. Стенника, В.И. Захарова, а также монографии Л.В. Чернец и Н.Л. Лейдермана. Благодаря этим исследователям образовалось аксиоматическое поле теоретических и историко-литературных работ, определяющих основные принципы жанрового анализа. Однако, теория жанра неотделима от живого художественного процесса, благодаря чему точка в подобных исследованиях не может быть поставлена. Современными исследователями намечены две исследовательские перспективы, отмечаемые в современных работах, посвященных проблемам жанра: во-первых, это целостное осмысление сложившейся жанрологической аксиоматики (Н.Д. Тамарченко [139], Н.Х. Копистянська [62], А.Ю. Большакова [20]), во-вторых, проблемное исследование таких отдельных жанрологических аксиом, как, к примеру, «*репутация жанра*» (Т.Г. Юрченко [167]), «*метажанр*» (Р.С. Спивак [134]), «*идиожанр*» (Ю.Н. Чумаков [156], Б.П. Иванюк [53]) и др. Расхождение в номинации жанровых категорий, подавляющая роль авторских определений предопределяет необходимость очертить основной ряд терминов, необходимых для дальнейшего анализа.

В словарных статьях преобладают в основном классификационные определения, характеризующие *жанр* как тип (вид) произведения (А.Г. Цейтлин [154], В.В. Кожинов [60], С. Калачева и П. Рощин [52], Н.Д. Тамарченко [139]). Более интересны авторские определения из работ исследователей, занимающихся проблемами жанра, например:

1. «Жанр – это исторически складывающийся тип устойчивой структуры произведения, организующий все его компоненты в систему, порождающую целостный образ мира, который единственно может быть носителем определенной эстетической концепции действительности. Жанр выступает как универсальный, синтезирующий инструмент типизации: в нем происходит преображение всего ограниченного жизненного материала в образ мира, всегда безграничный, полный и целостный» (Н.Л. Лейдерман [72, с. 11]).

2. «Жанр представляет собой вполне определенную структурно ограниченную точку зрения, дающую вместе с тем возможность отражения и непосредственного созерцания всеобщей связи явлений» (М.М. Гиршман [35, с. 52]).

3. «Жанр – это категория общественного сознания, стереотип мышления, благодаря которому материальное образование становится носителем, хранителем и передатчиком идеального, эстетического содержания» [138, с. 94]; «жанр также является целостным стилевым образованием, художественно реализующим эстетические принципы метода» [138, с. 107] (А.С. Субботин).

В диссертационном исследовании под *жанром*, вслед за Б.В. Томашевским, понимается «генетически определяющее обособление литературных произведений, объединяемых некоторой общностью системы приемов с доминирующими объединяющими приемами-признаками» [145, с. 115]. Разграничение жанров исторично, т. е. объективно только для определенного исторического момента. Кроме того, важно утверждение Л.И. Тимофеева, определявшего жанр как «повторяющееся во многих произведениях на протяжении истории развития литературы единство композиционной структуры, обусловленной своеобразием отражаемых явлений действительности и характером отношения к ней художника» [144, с. 82]. Жанр произведения, выступающий как «единица коммуникации» [155, с 12], является логическим контуром движения творческой мысли и несет в себе функцию «представления творческой памяти в процессе литературного развития» [15, с. 112]. Поэтому истинная жанровая форма (не авторская

номинация) чаще всего не подчеркивается автором. Жанр может рассматриваться в нескольких аспектах: жанр как общетеоретическое понятие / жанр как историческое явление / жанр как национально обусловленная форма / жанр как «неповторимо индивидуально понятие» [63, с. 182].

Жанр современными исследователями-регионалистами рассматривается с точки зрения его трансформации, изменения, смещения, что является законом жанрового развития. Это, прежде всего, работы *уральских ученых*: екатеринбургские исследования жанрологов «круга И.А. Дергачева» (Л.Н. Житкова, Е.К. Созина, О.В. Зырянов, Н.В. Пращерук, Е.Н. Эртнер, С.И. Ермоленко, Т.А. Ложкова, Н.В. Смирнова, О.В. Черкезова, А. В. Маркин) и «круга Н.Л. Лейдермана» (Т.А. Ложкова и др.), а также научная деятельность А. С. Субботина, пермские исследования Р.С. Спивак и Н.С. Лейтес, а также работа челябинских жанрологов Т. Н. Марковой, Л.И. Стрелец, Е.В. Пономаревой. Параметр региональности в жанрологических исследованиях представлен работами представителей донецкой филологической школы (А.А. Кораблев, Б.П. Иванюк), а также сибирских ученых Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпой, Ф.З Кануновой, Е.К. Ромодановской [116; 117; 118], Н.М. Киндиковой [59][1] и других исследователей, ставящих вопросы региональных особенностей жанровой системы, видоизменения структуры и поэтики традиционных жанров, обогащения русской литературы местными явлениями. Показательны в этом плане работы уральских филологов. Так, в работе О.В. Зырянова, посвященной эволюции жанрового сознания русской лирики в «феноменологическом аспекте», ставится задача «создания динамической концепции жанра как полноправного субъекта литературной эволюции,

[1] В работе последовательно и развернуто дан материал, посвященный литературе народов Сибири, освещены проблемы литературы региона в жанровом разнообразии, в том числе, например, вопросы, посвящённые алтайскому и хакасскому рассказу, алтайскому и башкирскому роману, раскрыта проблема взаимодействия культур (взаимоперевод тюркских литератур, китайская литература на алтайском языке, переводная лирика Б. Укачина, сборники Л. Юсуповой).

выявления скрытого потенциала жанрового мышления в условиях сознательно принятой художниками новейшего времени интертекстуальной стратегии творчества» [47, с 413]. В связи с этим симптоматичными выглядят попытки современных писателей обособить свои произведения от традиционных жанровых определений.

Под *жанровыми традициями* в работе подразумеваются выработанные писателем и утвердившиеся в литературе принципы пространственно-временной, субъектно-объектной и речевой организации, отличающие один жанр от другого. Тем не менее, нарушение заданной жанровой традиции стало аксиоматическим для современной художественной литературы: «Время, когда жанр обладал законной властью и предопределял художественное мышление, миновало. Современный художник больше думает о самой вещи, чем о ее родословной, а если интересуется жанровыми законами, то чаще для того, чтобы их как-нибудь нарушить или обыграть» [64, с. 14].

Сложность оценки изменений в области жанра состоит в том, что эти процессы неоднозначно оцениваются современными исследователями: по сей день нет строгой определенности в понимании концептуальных основ жанра. Так, к примеру, сам процесс смещения жанрового универсализма к принципу жанровой интерференции номинируется по-разному: «атрофия жанрового сознания» (В. Сквозников [122, с. 25]), «переориентация жанра» (С. Бройтман [23, с. 14]), «эволюция жанрового сознания» (О. Зырянов [47, с. 28]), «неоканонизация» (М.В. Норец [93]). Фактор терминологической диффузии приводит к необходимости обозначения терминологического корпуса, формирующего теоретическую основу диссертационного исследования.

Жанрообразующий фактор мы понимаем как некий общий знаменатель, подчиняющий себе индивидуально-авторское начало, в основе которого лежат три составляющие: предмет изображения (образ), целевая установка (функция) и метод изображения (инструментальное воплощение). Обуславливая собой жанровую форму и жанровое содержание, жанровый фактор становится носителем определяющих рамок, сдерживающих авторское

«я», с одной стороны, а с ругой – задающих вектор развития. *Жанровая форма* при этом выступает как обусловленность выражения авторского «я» в конкретной канонической форме, ограничивающая жанровое содержание рамками сложившейся типологической модели.

Жанровое мышление – мышление в границах жанра и посредством него. С одной стороны, жанровое мышление может быть синонимом мышления творческого (поскольку творчество неотделимо от жанровых рамок и от какой-то традиции), с другой, эти две категории могут противопоставляться друг другу: в этом случае жанровое мышление становится, по нашему мнению, не столько неукоснительным следованием канону, но и собственно нарушением границ и правил (создание новых жанров). Таким образом, жанровое мышление имеет функционал не только продолжения традиции, но и углубления, развития и разветвления ее. Исходя из этого постулата, мы можем выделить три функции жанрового мышления: позитивная (функционирование в рамках жанрового канона и традиции), негативная (разрушение жанровой традиции), креативная (создание новой традиции). Жанровое мышление в XX веке, не исчезнув, становится более свободным (созидательным). Внутренней мерой жанрового мышления выступает системность (Ю.Н. Тынянов [146, с. 281]). Отсюда необходимо отметить, что *жанровая система* есть сверхжанровое единство, внешне выраженное и внутренне обусловленное. Однако, согласно концепции жанровой бессистемности Б.И. Ярхо [169, с. 22], разрушения жанровых систем в современной литературе не может происходить, поскольку нет самих «систем», т. к. сегодня творчество есть ни что иное как свобода автора от предопределенности другими художественными опытами. Некоторые современные ученые выражают созвучные этому мысли, отмечая, что «при попытках применить системный подход к тому образованию, которое именуется «жанровой системой», исследователя ожидают непреодолимые трудности. Ему придется удостовериться, что никакой единой и общеустановленной жанровой системы не существует, да и не может

существовать, пока нет единства в представлениях о составе жанров, об их отношениях, о жанровом активе и пассиве и т. д., не говоря уже о принципах, по которым жанры выстраиваются, если они действительно выстраиваются, в системное целое» [64, с. 22]. Жанровая система – в ее классическом понимании – перестает существовать, сохраняя рудиментарно лишь частицы жанровых аллюзий. Жанровая эволюция на современном этапе не только допускает формотворчество, но актуализирует его «генетические потенции» [158, с. 11], позволяющие выявить основные тенденции жанрообразования, характерные для литературы современного периода развития, среди которых жанрологи (в частности, Г.М. Фридлендер [153], Ю.В. Шатин [158], О.В. Зырянов [47]) выделяют:

1) дифференциацию (выявление релевантных для описания жанров критериев, исходя из характеристики каждого конкретного жанра, его атрибутивных признаков; проявление *жанровой матрицы* как окончательного результата формирования жанра);

2) интеграцию (создание новых в известном смысле жанровых форм);

3) контаминацию (смешение близких черт двух жанров);

4) конвергенцию (взаимоуподобление элементов);

5) трансформацию (заимствование, встраивание новых жанрообразующих признаков, приводящее к изменению общих свойств жанра);

6) возникновение новых жанровых форм;

7) появление синтетических жанровых образований (постмодернистская манипуляция с традиционной культурой, использование канонической содержательности жанра с игровой целью);

8) создание сверхжанровых образований.

Жанровый канон – ставшая нормой в ходе исторической традиционализации жанровая структура, хранящая отличительные признаки жанра и выраженная или индивидуально исполненная в стиле художественного произведения, формирующего его целостность, и

приводящая к выработке жанрового стиля. *Жанровый стиль* некоторые исследователи определяют как «композиционно-речевое исполнение жанрового канона» и «выразительную ипостась жанровой формы» [49, с. 33]. Стилевое ожидание, будучи инструментальным воплощением замысла автора, связано прежде всего с устойчивой формой, получая свое выражение в наборе языковых приемов и характере системных связей. Такое тематико-стилевое единство обуславливает представление о содержательности жанра. По мнению исследователя, для литературы современного периода «в связи с ослаблением корреляции между темой и жанром, жанровый стиль становится непосредственным выражением ценностного пафоса жанра и тем самым единственным признаком жанровой маркированности произведения» [49, с. 34].

Понятие *жанрообразующий фактор* мы рассматриваем согласно теории Н.Л. Лейдермана. К таковым мы, вслед за ученым, относим эстетическую концепцию личности, метод и стиль, кроме того, корпус используемых писателем жанровых традиций, а также жизненный опыт автора.

Жанровую форму мы номинируем как результат взаимодействия в литературном процессе художественных и нехудожественных жанров, а также как форму определенного нехудожественного жанрового образования (или первичного жанра), на которую ориентируется автор, преобразуя ее в художественный текст. Жанровая форма, на наш взгляд, должна обладать следующими признаками: а) наличие «канона» (присутствующего видимо или лишь отсылающего к жанровым прототипам), б) ориентация на структурно-семантические признаки (с их дальнейшей трансформацией), в) определенный тип повествования, г) особое свойство пространственно-временной организации текста. Историческая изменчивость жанровой формы обусловлена эволюцией стилей и изменением характера литературного процесса и является инструментом выражения жанрового содержания.

Жанровое содержание – категория, введенная в научный обиход Г.Н. Поспеловым [107], которая становится маркером социально-

генетического (исторического) процесса. Поэтому анализ жанрового содержания современной региональной прозы есть выявление общих сторон содержания, характерных для произведений одного жанра (к примеру: проблематики, характера авторского осмысления действительности, принципов изображения героев, типа конфликта и т. д.).

Современный процесс размывания границ жанров представляет собой *диффузию жанров*. Развитие современных изобразительно-выразительных средств и усложнение многоролевой игры автора создает принципиально новые жанры (в том числе и в привычных формах), возникают так называемые авторские жанры, фактически создаваемые под конкретную личность и маркируемые конкретными именами. *«Авторский» жанр* – это уникальная совокупность устойчивых жанровых (формальных и содержательных) признаков, сформировавшаяся в творчестве отдельного автора целенаправленно (в рамках конкретной художественной задачи) и воспроизводимая в дальнейшем им и другими авторами. Возникая в XX веке, «созидание авторской оригинальной жанровой модификации становится одним из важнейших художественных приемов в определении суверенности своего поэтического мира» [83, с. 45], оказываясь аналогом индивидуального бренда [109] (произведения Леонида Губанова, Вилли Мельникова, Владимира Сорокина, Владимира Шарова др. отечественных писателей).

Метажанр – инвариант, отражающий типологическое сходство разнородовых жанровых форм. По мысли Н.Л. Лейдермана, это конструктивный принцип, присущий всей жанровой системе того или иного литературного направления [73]. Жанролог Р. Спивак номинирует метажанр как «структурно выраженный, нейтральный по отношению к литературному роду, устойчивый инвариант многих исторически конкретных способов художественного моделирования мира, объединенных общим предметом художественного изображения» [134, с. 54].

Сверхтекст – различного рода «суммативные» [77] и интегративные текстовые образования, сравнительно недавно попавшие в фокус

филологической (литературоведческой) рефлексии. Теория сверхтекста [68; 79; 148] является на сегодняшний день одной из самых молодых и недоработанных, отсюда избыточность терминологии (сверхтекст/сверхтекстовое единство/ супертекст/циклоид/ансамбль/серия/ гипертекст/метароман и др.). Внутренние свойства сверхтекста можно определить как категориальную иерархию, включающую: а) тематическую целостность; б) модальную целостность; в) законченность/открытость; г) специфику внешних коммуникативных признаков. Следует также отметить, что «в аспекте обретения текстом культурной значимости, что находит выражение в создании метатекста и, следовательно, потенциального сверхтекста, модель речевого акта: Автор→Текст-1→Адресат, схематизирующая процесс литературной комму-никации, инвертируется: Адресат→(Автор, Текст-1)↔Текст-2→Адресат, становясь обозначением прохождения разорванного во времени сверхтекста» [77, с. 52]. Как сверхтекстуальное единство рассматривается парадигма авторских сверхтекстов и метасверхтекстов (И.И. Ревзин [114]), включающих собственно авторские (объединения тестов одного или нескольких авторов: а) индивидуально-авторские, б) коллективно-авторские, в) анонимно-авторские), квазиасторские (сверхтексты, возникающие в издательской практике, составленные сборники, компоновка которых производилась не автором) и смешанные сверхтексты.

На сегодняшний день, не смотря на повышение интереса к теории литературного жанра, до сих пор не предпринято попытки полного и систематического пересмотра его номенклатуры и возможностей оценки жанровых категорий. В диссертационном исследовании мы не ставили своей задачей решение этой проблемы, однако, необходимость номинации основных понятий, наряду с решением генеалогических вопросов, позволило найти структурные доминанты дальнейшего исследования проблемы жанра на материале современной литературы Челябинской области.

2.2. Жанровые модели и их трансформации

Согласно взглядам С. Аверинцева, формирование жанровых структур можно объяснить «самоощущением» человека внутри истории, а развитие жанров связывается с историческим самоопределением человека во Вселенной [1; 2]. Представитель формальной школы − Ю. Тынянов − отмечает, что «давать статическое определение жанра, которое покрывало бы все его явления, невозможно: жанр смещается, перед нами ломаная, а не прямая линия его эволюции» [147, с. 169]. Жанр зависит от собственных формальных «второстепенных признаков, подобно величине конструкции», осознание которых возникает «в результате столкновения с традицией» [147, с. 170]. Сообразно с этими постулатами, можно охарактеризовать процесс исторического становления жанра как ряд этапов, отчего жанр оказывается категорией *динамической*. Жанровая динамика оказывается обусловленной конфликтом между традицией и индивидуальной специфики произведения, создаваемого в границах жанровой формы.

Понятие «жанр» на современном этапе развития литературы несет в себе *идею трансформации литературных форм*. Жанр становится определяемым знаком для читателя, обусловливающим читательские ожидания – чего можно ожидать от произведения, либо с чем (с каким жанром) его сравнить. При этом, яркой характеристикой жанрового развития данного периода становится специфика преломления традиции, когда взаимодействие новаторства и традиции обусловливает возвращение жанра к своей предыстории.

В своем историческом развитии жанр предстает как динамичная категория, имеющая определенный вектор развития: от простых форм (первичные жанры) к сложным. В процессе эволюции жанр естественным образом утрачивает определенные черты, приобретая при этом новые. Такая эволюция жанров обусловлена исторически и характеризует процесс самоидентификации человека в картине мира. Жанровое развитие не имеет четко ограниченных этапов, поскольку существование жанровых форм может

и отвечать требованиям и условиям определенного периода, и нарушать их. В следствие таких изменений возможно взаимопроникновение различных литературных форм друг в друга и расширение рамок жанра, разрешающим «противоречие между организованностью и органичностью» [123, с. 19]. Форма художественного произведения становится «образом мира», воплощающим какой-то один фрагмент действительности, в соответствии с этим литературный жанр становится основой для воссоздания образа мира, на базе которой каждый автор формирует собственное уникальное произведение.

В современном литературоведении интенсивно используются новации самых разнообразных литературоведческих школ и методологий, что в значительной мере спровоцировано преобладанием в последней трети XX в. постмодернистского мышления и некоторым теоретическим сумбуром, усложняющим изучение отдельных аспектов литературы. Опыт жанрологии на какое-то время ушел на периферию отечественной науки, в то время как исследование отдельных жанров и жанровой системы русской литературы в целом было всегда одной из наиболее постоянных и центральных проблем [61]. Между тем, возникает необходимость систематизировать уже имеющиеся знания теории жанра, а также создать жанровую типологию отечественной словесности с учетом последних открытий в области словесности, ее устойчивости, верности канонам, с одной стороны, и изменчивости, синкретизму и взаимовлиянию не только в замкнутой системе литературных жанров, но и искусства в целом. Учитывать при исследовании проблемы необходимо также и накопленный методологический опыт разных жанрологических школ − как отечественных, так и зарубежных (как, к примеру, теория литературной антропологии В. Изера [50], содержащая в себе концепцию внутритекстового или имплицитного читателя, воображаемые ожидания которого формируют смысловую структуру литературного текста, задавая ход его восприятия, или теория Х.-Р. Яусса [170], рассматривающая литературный процесс как серию провокаций и вызовов общественному и др.),

− проектируя полученные знания на региональную типологию жанра и ее эволюцию.

Разработка проблем философии литературного жанра позволяет рассматривать литературные виды не с точки зрения формальной классификации, а в аспекте их «понимающего» потенциала. В настоящее время существуют разные концепции жанра: формалистическая (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум,), содержательно-типологическая (Г.Н. Поспелов, Л.В. Чернец), моделирующая (теория М.С. Кагана о четырехсторонней жанровой классификации), генетическая (А. Веселовский, О. Фрейденберг, В. Пропп, Д. Лихачев, М. Бахтин), эволюционная (Ю. Тынянов) и т. д., где, как уже отмечалось, многие основополагающие понятия трактуются по-разному.

На сегодняшний день остаются противопоставлены друг другу два основных теоретико-методологических подхода к вопросу сущности жанра: содержательно-формальная теория (М.М. Бахтин, Ю.Н. Тынянов, М.Б. Храпченко, В.В. Кожинов, Н.Л. Лейдерман, Ю.В. Стенник, И.П. Смирнов, Н.Д. Тамарченко и др.) и проблемно-содержательная (Г.Н. Поспелов, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек и др.), особо ярко отразившиеся в работах М.М. Бахтина и Г.Н. Поспелова. Согласно работам М.М. Бахтина, исследование жанра предполагает раскрытие его «понимающих» возможностей и «эстетической природы». В теории жанра М.М. Бахтина [16, с. 175] основополагающими являются вопросы «целостности» как воплощения «понимающего овладения и завершения действительности», «внутреннего тематического отношения к действительности», «внутренней завершённости и исчерпанности самого объекта», диалектики «устойчивого», «повторяющегося» и изменчивого, рассматриваемой с позиций историзма; внутренней диалогичности произведения (обращённость, адресованность). «Тип проблематики» у М.М. Бахтина становится важным компонентом жанроопределения, раскрывающим специфическую, «качественную» сторону жизни. Жанр, по мнению исследователя, является ключевым звеном, связывающим

социальную действительность и художественную реальность, когда за «объёмом» содержания произведения закрепляется функция предварительного «информирования» читателя об особенностях данного жанра.

Иной подход к определению категории жанра представлен работами учёных школы Г.Н. Поспелова [108], где жанр рассматривается в качестве категории содержания: согласно исследованиям Г.Н. Поспелова, «жанры» не являются «видами» литературных родов, т. к. родовые и жанровые свойства литературных произведений выражают различные сущности «типологических свойств художественного содержания». Поэтому исследователь акцентирует свое внимание не столько на родовых, видовых и жанровых отношениях, сколько на проблемах «жанрового содержания» и «жанровой формы». Но поскольку компетенция жанра как научной категории у Г.Н. Поспелова распространялась лишь на область содержания, то эти аспекты оказывались абстрагированными настолько, что не могли стать инструментом анализа конкретного произведения, а значит, и жанрового образования как содержательно-формальной целостности. Говоря о том, что форма произведений непрерывно исторически изменяется, а потому невозможно особенности жанра искать в этой области, Г.Н. Поспелов одновременно утверждал, что могут быть исторически повторяющиеся различия и в форме. В одном случае, таким образом, речь идёт о конкретном произведении, а во втором − о жанровых критериях, учитывающих структурные признаки. Таким образом, Г.Н. Поспелов приходил к парадоксальному выводу, согласно которому одна и та же «жанровая форма» (повесть, рассказ, роман) может выражать разное жанровое содержание. Согласно этой теории, конкретное произведение предстаёт как выражение очевидного дуализма. Развивая идею «жанрового содержания» Г.Н. Поспелова, Л.В. Чернец [155], А.Я. Эсалнек [166] и другие исследователи обращают внимание на то, что рассмотрение жанра обязательно предполагает выход в стиль, форму, поэтику. Жанровое содержание в исследованиях Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек преобразуется в

категорию «типа проблематики», «содержательного цемента того или иного жанра», его «содержательных особенностей».

На сегодняшний день остается, на наш взгляд, открытым вопрос о принципах, стратегических путях развития той или иной классической формы, о рационально обоснованных способах взаимодействия современных писателей с жанровыми традициями. Однако, прежде чем выделить основные направления жанровой трансформации современной литературы челябинских авторов и определить их собственный индивидуальный подход к проблеме жанров, необходимо обозначить основные параметры этого сдвига в российской литературе.

Развитие различных сфер социальной действительности приводит к преобразованию системы языка, вследствие чего происходит формирование различных стилей и соответствующих им речевых жанров. Обусловленность этого развития внелитературными факторами становится «приводными ремнями» от истории общества к истории языка[2]. Соответственно, определенный этап развития человека и человеческого общества, формирующий особое «историческое время», становится основным жанрообразующим фактором[3]. Трансформация жанровых систем включает в себя расширение границ художественного мира конкретных жанров, взаимопроникновение жанров и их структурных принципов, актуализацию «неограниченных возможностей произведений» в выстраивании диалогических отношений друг с другом. Индивидуальность произведения в рамках общего развития жанра определяет специфика развития жанрообразующих факторов, в то время как трансформация того или иного

[2] Подобную перспективу развития жанров определяет М. Бахтин, а Л. Чернец подчеркивает значимость в историческом развитии жанра внелитературных, социальных факторов, выделяемых в работе М. Бахтина.

[3] В процессе бытования жанра в ту или иную эпоху огромную роль начинают играть жанрообразующие начала самой формы, т. е. «проблемно-тематическое, родовое, сюжетно-композиционное начала, пафос, художественное время и пространство...» (цит. по: Редькин В. Русская поэма 1950-1980-х годов: Жанр. Поэтика. Традиции. − Тверь, 2000. – 415 с. – С. 107).

жанрообразующего признака позволяет определить общую направленность жанровой эволюции [115, с. 121].

Проблеме жанровых модификаций в литературе конца XX – начала XXI веков посвящено немало диссертационных исследований, в том числе докторские диссертации М.Ю. Звягиной «Трансформация жанров в русской прозе конца XX века» [45] и Т. Н. Марковой «Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин)» [87]. Данные исследователи также отмечают, что в переходные эпохи всегда можно наблюдать диффузию жанров, когда происходит объединение ранее доминирующих, но исчерпавших себя форм, которые впоследствии становятся формами нового жанра. М.Ю. Звягина и Т.Н. Маркова отмечают закономерность активизации процессов жанровых трансформаций (поиска новых форм), когда происходит смена одной парадигмы художественности другой.

Исследователь М.Ю. Звягина обращает внимание на то, что жанровые трансформации возникают тогда, когда один (или несколько) элемент жанровой модели оказывается менее устойчивым в результате объединения жанровых моделей. Это происходит путем «отрицания жанрообразующих доминант заявленной модели» [45], приводящей к «нарушению соответствия между элементами жанрового инварианта», а также посредством намеренного обыгрывания тех или иных «доминантных черт» исходной жанровой модели, редукции жанровой модели. При этом исходящие точки для трансформаций находятся в материале разных исторических систем, которые и составляют мировой литературный процесс. Такие типы трансформаций исследователь называет *синтетическими, имитационными, пародийными, свернутыми* или *смешанными*.

К синтетическому типу трансформаций автор относит такие произведения, когда автор, объединив две или более жанровые модели, получает изменения в их структурах, т. е. в результате синтеза образуются новые жанровые модификации, основу которых составляют традиционные

неформульные жанры (например, роман или повесть). К этому типу трансформаций М.Ю. Звягина относит философскую сказку Ф. Искандера «Кролики и удавы», роман-житие С. Василенко «Дурочка», роман-комментарий Е. Попова «Подлинная история «Зеленых музыкантов».

Пародийным типом трансформации М.Ю. Звягина называет такой тип, который возникает, когда, нарушая соответствие между элементами основы, автор произведения намеренно обыгрывает те или иные доминантные черты инварианта, намеренно гипертрофируя «пародийный» план. Как отмечает исследователь, пародийный тип трансформации является одним из самых продуктивных. К таким произведениям М.Ю. Звягина относит «Ельчик-бельчик» В. Астафьева, «Фрагмент исторического романа» Л. Костюкова, «Русские анекдоты» В. Пьецуха.

Имитационный тип жанровых трансформаций возникает тогда, когда происходит отрицание жанрообразующих доминант, которые оказываются заявлены в жанровом подзаголовке модели. Исследователь указывает на намеренную имитацию автором некоего жанра-первоисточника в рамках другого (или же о переводе одного жанра в другой). Такой тип трансформации М.Ю. Звягина обнаруживает в ироническом дневнике А. Терехова «Зе-ма», в «ненайденных мемуарах моей дочери» Р. Киреева «След юрхора», в «воспоминаниях о детстве, которого не было» А. Алексина «Игрушка».

Свернутый тип трансформации возникает в результате редукции жанровой модели. Это достигается особыми способами показа событий, своеобразием типа повествования, «конспективностью» сюжета, интертекстуальными аллюзиями, ретардациями. Свернутый тип жанровой трансформации представлен такими произведениями: роман-версия Г. Сапгира «Сингапур», ненаписанный роман А. Слаповского «Искренний художник», маленький роман А. Бородыни «Спички», филологическая повесть А. Яковлевой «Шуба».

При этом исследователь отмечает, что названные типы трансформаций в «чистом» виде встречаются очень редко, а наиболее жизнеспособным

оказывается смешанный тип трансформаций, «когда в одном произведении наблюдается сразу несколько способов изменения жанрового инварианта». Использование смешанного типа трансформаций приводит к образованию новой жанровой модификации, какой, например, представлен романом-диссертацией В. Бутромеева «Корона Великого Княжества», где можно наблюдать «пародийный», «имитационный», а также «синтетический» типы трансформаций.

В русле исследования категории «жанр», челябинский ученый Т.Н. Маркова указывает два основных пути движения жанра. Это «*минимализация*», когда автором специально редуцируется семантическое поле произведения, не упрощая, а заведомо усложняя и углубляя его, а также «*гибридизация*», расширяющая границы жанра и (или) включающая элементы других искусств. Стремление современных текстов к минимализации, по мнению Т.Н. Марковой, становится существующим в условиях кризиса крупной формы логичным процессом, в котором малая форма становится способом переосмысления формы романа. При этом редуцирование «романного слова», наблюдаемое на современном этапе развития литературы, толкуется исследователем неоднозначно: «С одной стороны, как игровое несовпадение первичного замысла и его художественного воплощения. С другой стороны, минимизируя форму, авторы не «умаляют» содержание, а зашифровывают его, отсылая к ранее накопленному культурному опыту» [84, с. 281]. Таким образом, наиболее способными к формотворчеству, по мнению Т.Н. Марковой, оказываются малые жанры прозы. Естественным оказывается процесс метоминизации, намеренного сжатия не столько в количественном, сколько в качественном плане, а, следовательно, усложнение как образной, так и композиционной структуры произведений, уплотненное концентрирование в отдельно взятом фрагменте обобщающих смыслов, отображение общего через его части и целого − через разрозненные фрагменты. Т.Н. Маркова отмечает, что принцип жанровой минимализации лежит в основе таких новых романных форм, как: «Живите в Москве: рукопись на правах романа»

Д. Пригова; «Смерть царя Федора:микророман» Ю. Дружникова; «Эросипед и другие виньетки» А. Жолковского. Стремление к свертыванию наглядно демонстрируется авторской жанровой номинацией: «маленькая повесть», «короткая повесть», «мемуарные виньетки», «микророман».

Говоря о *гибридизации* жанровых форм, исследователь отмечает, что в современных текстах она проявляется, во-первых, в смешении и скрещении разноприродных художественных форм, в попытке соединить мгновенное и вечное, а во-вторых, соединении малых жанров в циклы. В то же время, в рамках романного жанра, как отмечает Т.Н. Маркова, наблюдается тенденция к родовому синтезу.

С опорой на многолетние исследования Т.Н. Марковой, можно выделить следующие тенденции в трансформации жанров современной российской прозы: *циклизация, нон-фикшн, актуализация архаических форм, беллетризация, компьютеризация, интермедиальность и экспансия авторских жанровых номинаций.*

Анализируя современный русский литературный процесс, необходимо отметить процесс *циклизации*, когда каждое отдельное произведение автора дополняет или конкретизирует предыдущее, представляя собой фрагмент единой «распавшейся целостности». При произвольном варьировании и складывании этих фрагментов получается довольно пестрая мозаика, рождающая вариативность и многомерность художественного пространства и углубление образной структуры произведений при кажущейся простоте отдельно взятых «кусков». По мнению исследователя, «в новейшей словесности явно присутствует установка на «открытость и незавершенность», что одновременно сближает ее и с «романным контрапунктом», и с «лирической системой циклообразования» [84, с. 286]. Образуя свободное поле цикла, автор предоставляет себе широкий выбор возможностей для художественных экспериментов по скрещиванию жанровых конструкций. В результате анализа исследователь приходит к выводу, что «причины циклизации как одной из активных жанровых

модификаций следует искать в глубинных слоях культурно-эстетического сознания, в ревизии самого понятия «целостность» в переходный период от классической к нетрадиционной парадигме художественности» [84, с. 287]. В качестве ярких примеров циклизации автор называет «Русские анекдоты» В. Пьецуха, «Веселие Руси» Е. Попова, «Девочки» и «Люди нашего царя» Л. Улицкой, а также прозаические циклы Л. Петрушевской («Реквиемы», «Тайна дома», «В садах других возможностей», «Песни восточных славян», «Настоящие сказки»).

Эти современные исследователи особо выделяют стирание границ между фиктивным и документальным повествованием, присущее современному этапу эволюции литературных жанров. В поэтике «*нон-фикшн*» написаны «романы голосов» С. Алексиевич «Цинковые мальчики», «Чернобыльская молитва», роман Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик», состоящий состоит из дневниковых заметок, писем, газетных статей и фрагментов личной истории эмигрантки из России.

Наблюдения над современным состоянием литературы позволяют утверждать, что *беллетризация* жанровой системы представляет собой не только стирание жанровых форм или установку на поиск «эксклюзивных» названий, но и «переосмысление самого принципа жанровости словесного искусства». Этот феномен установки на поиск «эксклюзивных» названий продемонстрирован жанровым полем литературных биографий, основанном на исследовании уральскими учеными Т.А. Снигиревой и А.В. Подчиненовым книг серии «ЖЗЛ» [131], где приводится ряд подобных примеров жанровых трансформаций: биография-версия (И. Волгин), биография-детектив, биография-роман (А. Варламов), жанр без правил (А. Холиков), биография сознания, экзистенциальная биография (Л. Панн), биография-прощание (Е. Луценко), интеллектуальная биография (Д. Бабич), фантастическая биография (Е. Погорелая). Подобные авторские жанровые формы логично было бы поместить на жанровый уровень в группу жанров-трансформеров, имеющих свою видовую специфику. Книги, выполненные в

формате «ЖЗЛ» и выдаваемые за биографии, Т.А. Снигирева и А.В. Подчиненов квалифицируют как литературоведческие. Примером таких работ служат книги С. Коваленко («Ахматова»), А. Кобринского («Даниил Хармс»), О. Лекманова («Мандельштам»), М. Гейзера («Маршак»), Н. Ашукина и Р. Щербакова («Брюсов»). Зачастую в них «жизнеописание замещается литературоведением, причем техника анализа текста инициирована не установкой на читательскую аудиторию, но той филологической школой, к которой принадлежит исследователь» [132].

Творческий эксперимент современных авторов выходит далеко за рамки литературы; при этом, наряду с подчеркнутой интермедиальностью, тексты ярко маркированы вошедшей во все сферы жизни современного человека веб-культурой с особой лексикой, стилем получения информации, структурой, языком. Реализуясь в современных художественных текстах на разных уровнях поэтики, *компьютерные технологии* порождают новые формы организации повествования. На лексико-семантическом уровне это введение в тексты специальной web-терминологии, а также элементов компьютерной программы. На сюжетно-композиционном уровне это может быть, например, организация текста как сценария видеоигры (В. Пелевин «Принц Госплана», Д. Галковский «Друг утят») или структурирование текста произведения в виде Интернет-сайта (В. Пелевин «Акико»). Новой для литературы технологией, перенесенной из компьютерной сферы в литературу, представляется «чат» с присущей ему интерактивностью и ориентацией на разговорный стиль (в такой форме написан «Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре» В. Пелевина). Поэтика интернет-общения используется во многих произведениях: «Поющие в Интернете: сказки для взрослых» В. Тучкова; «Flashmob. Государь всея Сети» А. Житинского.

Одну из особенностей современной литературы − *интермедиальность* (включение элементов других искусств) − академик В. Костомаров комментирует так: «Становится все затруднительнее полноценно воспринимать информацию, не поддерживаемую изображением, цветом, движением, звуком

<...> Массмедиа изменили статус не только устного, но и написанного слова − от него уже не требуется никакой книжной основательности» [66, с. 215]. Таким образом, в процесс жанрового образования оказываются вовлечены не только жанры из смежных речевых сфер, но и из области искусства (живопись, музыка, театр, кино). Как отмечает исследователь, «интермедиальная поэтика важна в плане выяснения степени проницаемости границ между искусствами, их взаимодействия в рамках словесного искусства, текстообразующих и смыслообразующих функций визуальных и музыкальных кодов» [84, с. 285]. В ряду таких произведений «Ночной дозор: «Братья: Уличный романс» А. Слаповского, «Ноктюрн на два голоса при участии стрелка ВОХР тов. Полуболотова» М. Кураева, «Синдикат: Роман-комикс» Д. Рубиной, «Смерть автора: Филологический триллер» М. Елиферовой. Стремление классифицировать интермедиальные коды и выявить персоналии художников и музыкантов, определяющих автоконцепцию современной прозы объединяет такие произведения, как «Ермо» Ю. Буйды, «Прохождение тени» И. Полянской, «Сбор грибов под музыку Баха» А. Кима, «Опыты» М. Вишневецкой, «Быть Босхом» А. Королева.

Конечно, наряду с уже отмеченными особенностями современной русской прозы, *экспансия авторских жанровых номинаций*, когда жанровая маркировка произведения вводится (номинируется) самим автором, является мейнстримом обновления жанровой системы. Показателем сознательного выбора писателем оригинальной жанровой стратегии становятся авторские указания на жанр, количество и многообразие которых делают актуальным вопрос об их типологии. Характер жанровых номинаций свидетельствует, с одной стороны, о жанровой рефлексии автора, с другой − о разрушении и сознательной трансформации традиционных моделей.

Термин «авторский жанр» встречается в монографии Ю.Б. Орлицкого [98]. Его можно обнаружить и в критических статьях в современной газетной и журнальной периодике. Об «авторских» формах жанра» как разновидностях некоей инвариантной жанровой структуры пишет Н.Д. Тамарченко [140]. Как

отмечает М.Ю. Звягина, «предлагаемая дефиниция не бесспорна, во-первых, потому что каждый жанр в индивидуальном творческом воплощении в какой-то степени является авторским. Во-вторых, потому что если быть точным, то речь идет не о жанрах, а о разновидности того или иного жанра, содержательной стороной которой является история автора, создающего произведение» [45, с 112].

Прежде всего, необходимо отметить трансформированные основы разных жанров, входящих в состав такого новообразования, как «авторский жанр», где наряду с собственно сюжетом присутствует история (или истории) автора, если читатель все-таки разберется с разнообразием авторских масок, в том числе и минимального «набора»: автор-герой и автор-организатор текста. Каждая из этих масок в той или иной степени является двойником реального автора. Авторский подзаголовок дает название новому жанровому образованию, а также становится элементом образной структуры современных произведений, выразителем его концепции. Среди таких произведений «роман-житие» С. Василенко «Дурочка», «роман-завязка» Ю. Малецкого «Проза поэта», «шоковый роман» Н. Кононова «Нежный театр», «роман-диссертация» В. Бутромеева «Корона Великого Княжества», роман-мистерия А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха», «Орфография: опера в трех действиях» Д. Быкова. Мы, со своей стороны, можем дополнить этот ряд примерами современной челябинской прозы, о которых будем говорить далее: это, прежде всего, эксперименты в философской прозе Н. Болдырева («монологи», «поэтические медитации», «истории с тонкой психологией», «ландшафты» и др.), роман-игра «Игра в дурака» и «SMS-роман» А. Попова, роман-мозаика «На ясный огонь» А.П. Моисеева, книга психологических ребусов «Семь невыученных уроков» В.В. Тимофеева, а также книги Д. Бавильского «Пятнадцать мгновений зимы», «Личное дело Павла Рабина. Портрет бизнесмена на фоне времени» и «Три рассказа: рассказ гельского содержания, рассказ виртуального содержания, рассказ религиозного содержания» и т. д.

Управляя читательским восприятием, жанровый подзаголовок, с одной стороны, создает аллюзивные поля произведения, но, с другой − «вступает в диалогические (а иногда и оппозиционные) отношения с жанровым каноном, национальной традицией, сигнализируя об экспериментальном характере произведения» [84, с 281]. Моделирование авторских жанров, несомненно, задает перспективу его изучения в художественной практике отдельных современных авторов. Вероятно, в дальнейшем жанровая система русской прозы будет либо формироваться с учетом доминирующего положения в ней именно авторского жанра, либо, напротив, со временем окажется на периферии исторической жанровой системы, − если учитывать культурологические теории о циклической повторяемости процессов в развитии цивилизации.

Характерная для современной литературы установка на активный жанровый эксперимент, а также использование нелитературных (нехудожественных) форматов затрагивает первоосновы жанрового мышления. Отражая кризис жанрового сознания в начале третьего тысячелетия, жанровые трансформации приводят к возникновению новых модификаций. С одной стороны, эти жанровые модификации соотносимы с уже существующими жанрами, т. к. в них отчетливо просматривается жанровая первооснова, с другой − демонстрируют новые возможности старой жанровой формы. Являясь одновременно и формальными, и содержательными, жанровые трансформации «опредмечиваются» посредством жанрового подзаголовка. Таким образом, у исследователей современного литературного процесса появляется актуальная необходимость в выделении новых образований на уровне жанров в отдельную номинацию так называемых «жанров-трансформеров».

Как показывают работы современных исследователей, занимающихся проблемами жанра на материале региональной литературы (А.А. Кораблев [64; 65]; О.В. Зырянов [47; 48], Л.Н. Житкова и Н.В. Пращерук [43], Е.Г. Власова [28], И.О. Прокопьева [110; 111]), многие жанровые категории

чрезвычайно продуктивно работают на материале именно местной (локальной) литературы. Современные работы екатеринбургских, пермских, сыктывкарских, ижевских исследователей констатируют не всегда запоздалую (ученическую) роль литературного процесса регионов по отношению к литературе общерусской: «Считать, …что региональная литература отстает от общерусской, нет оснований: в ней открывается совершенно новая и особая жизнь жанра, связанная со спецификой соответствующих дискурсных формаций – востребованностью определенных жанровых форм, видов и подвидов в культурной среде далекой «окраины» − не периферии и не провинции, а именно о-край-ны, долгое время окаймлявшей и охранявшей центральную Россию с востока и юго-востока, а затем принявшей роль своеобразного медиатора и «промежутка» между востоком и западом, Европой и Азией» [162, с. 8].

Выделенные нами аспекты понимания жанра являются необходимым предварительным условием для обращения к жанровой системе современных писателей Челябинской области. Представляется, что их жанровая ориентация учитывает не только специфику каждой жанровой формы, но и зачастую скрытый потенциал каждого жанра. По-видимому, на базе отмеченных подходов можно рассматривать преобразования самой категории жанра как обусловленные развитием отдельных жанровых форм в творчестве писателей.

ГЛАВА II. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОЦЕССЫ ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ПРОЗЕ

2.1. Из истории литературы и литературной критики Челябинской области. Выбор доминантных жанров

Современная литература и литературная критика Челябинской области – две взаимодополняющих составляющих одного процесса создания литературного облика региона. Несмотря на то, что Южный Урал стал восприниматься как отдельный регион лишь с середины 30-х гг. XX века[4], эти два взаимосвязанных направления единой художественной системы развивались в постоянном симбиозе в регионе. При этом активное участие не только в формировании местной литературы, но и становлении региональной критики принимали челябинские писатели и публицисты.

Развитие литературной критики шло особенным образом, поскольку самоидентификация региона произошла сравнительно недавно. Кроме того, сами писатели принимали непосредственное активное участие не только в литературной, но и критической деятельности. Находящаяся на стыке художественной литературы и собственно литературоведения, литературная критика стала областью литературного творчества на грани искусства и науки о литературе. Активно влияя на литературный процесс и формирование общественного сознания, она носила (и носит), скорее, публицистический характер.

Первая челябинская газета, на страницах которой начали печататься местные писатели и публицисты (В. Юрезанский, П.О. Балдин, А. Туркин, П.М. Злоказов, а также А.Б. и М.Б. Бреслины) под названием «Голос Приуралья» вышла в октябре 1906 года по инициативе краеведа-журналиста

[4] Поскольку до революции Челябинская область входила в состав Оренбургской губернии, из которой к 1868 г. были выделены Тургайская и Уральская область, и только в 1934 году появилась Челябинская область, выведенная из состава Уральская области.

В. А. Весновского[5]. С того времени можно отметить резкий скачок в сторону интереса к периодике на территории региона: так получила начало литературная критика региона. Уже 1908 год оказался ознаменован появлением газеты «Златоустовский рабочий», в редакции которого работали в свое время Ю. Либединский, Б. Ручьев, В. Губарев, В. Савин, В. Василевский, М. Ершова, М. Голубых, С. Иванов. В апреле этого же года в подпольной типографии был опубликован первый номер газеты «Голос рабочего», ставшей «предшественницей» «Челябинского рабочего»[6]. Однако только в декабре 1927 года в газете «Челябинский рабочий» вышла первая литературная страница, где были опубликованы наиболее читаемые авторы того периода: С. Мелехин, В. Котельников, Б. Дробиз и некоторые другие.

С мая 1918 года начала издаваться газета на татарском языке «Урал-Тауши». Среди новых периодических изданий необходимо отметить также профсоюзную рабочую газету «Красный труд», молодежный журнал «Юный Спартак»; к 1920 году появляется еженедельная региональная газета южноуральских железнодорожников «Призыв», а в 1930 году появляется многотиражная газета челябинских тракторостроителей «Всем!»

Основной темой литературных произведений авторов, чьи тексты печатались на страницах периодики, становился «революционный героизм и величие трудового подвига народа» [101, с. 40], принимая формы агитрационной поэзии: это стихи-призывы, стихи-лозунги (А. Березина, Г. Никифорова, И. Шувалова, а также другие авторы).

1920-е гг. На Южном Урале намного позже, чем в центральных регионах России, возникли литературные организации. Так, только в 1920 году – по инициативе поэта И.В. Шувалова – в Челябинске был создан Пролеткульт. Члены ассоциации писателей организовали драматические (затем – художественные) студии. В них участвовали Л.Н. Сейфуллина, В.П. Правдухин, А.И. Завалишин, Г.К. Никифоров и др. В Челябинскую

[5] С 1916 г. газета носила название «Жизнь Приуралья».
[6] В период с 1917 по 1918 гг. выходила под названием «Известия».

ассоциацию пролетарских писателей (ЧАПП, 1927 год) входили В. Васин, Н.Ф. Бутров, С. Игошин, С. Мелехин, Е.Н. Копылов, С.И. Черепанов, Н.А. Глебов, И. Петренко, Н. Чугунов, Л. Шелест, и др.

Начиная с этого периода, издаются писатели и поэты, появляются отрывки из драматических произведений. Журналы «Уральские огоньки», «Уральская новь» и «Юный Спартак», «Маховик» (журнал-приложение к златоустовской газете «Пролетарская мысль»), альманах «Стихи и проза» давали возможность авторам обратиться к читателю. Именно здесь были впервые напечатаны произведения Л.Н. Сейфуллиной, Н. Харитонова, М. Ершова, Г. Никифорова, М. Селива-новской, Р. Протасова, Г. Морозова и некоторых других авторов.

В декабре 1921 года в печать вышел первый литературно-художественный сборник «Огниво», где были опубликованы произведения Ю. Либединского (поэма «Серый Патфиндер») и В. Правдухина (рассказ «Конец Федора Чупака»). Основная тематика произведений по-прежнему оставалась близка к революции и гражданской войне на Урале и в Сибири.

Первые рецензии на новые произведения начали публиковаться в местных газетах также только с 1920-х гг. XX века. Можно сказать, что формирование литературно-критического направления относится к 1920-м годам, когда участники литературных объединений на страницах периодической печати вели полемику об идейных задачах искусства, новых творческих методах литературной работы. Именно в этот период особую роль в процессе «воспитания» литературных сил Челябинской области играла военно-революционная, партийная и советская печать. Историко-критический обзор Н.Ф. Бутрова «О литературных объединениях в Челябинске с 1919 по 1926 г.» (1927 г.) явился одним из первых литературоведческих исследований на Южном Урале.

1930-е гг. В 1930-е годы, благодаря образованию литературных объединений при многотиражных газетах промышленных предприятий Челябинска и Магнитогорска, литературная критика стала существенной

частью литературного процесса[7]. В 1928 году в журнале «Октябрь» была опубликована первая литературно-критическая статья о творчестве писателей Урала, автором которой стал И. Новак. Авторы этого периода печатались на страницах альманахов и коллективных сборников. «Весна Магнитостроя» (1931 г.) стала результатом работы литературного объединения «Буксир», а на страницах сборников «Северный ветер» (1933 г.) и «Первые звенья» (1935 г.) печатались авторы – члены литературного объединения ЧТЗ. Златоустовское отделение Ассоциации пролетарских писателей с 1932 года публиковало свои работы на страницах коллективного сборника «Горящие дни».

1940-1950-е гг. В 1937 году появился первый литературный альманах «Стихи и проза», просуществовавший до 1940 года, в котором значительное место занимали произведения для детей и, что особо значимо, литературно-критические материалы. В появившийся в 1943 году новый литературно-художественный альманах «Во славу Отчизны», в котором печатались произведения Л.К. Татьяничевой, В. Устинова, В. Старикова, Л.В. Никулина, В.П. Бирюкова, ставил перед собой особые задачи привлечения внимания читателей к региональной художественной литературе. В период с 1948 по 1958 годы издавался альманах «Южный Урал», что в целом составило 31 выпуск. В 1959 году свет увидел альманах «Уральская новь» (издание которого возобновлено было только в 2000 году).

Тематика литературных произведений этого периода довольно симптоматична. Это произведения о трудовом подвиге, о возведении городов, о создании человеком труда: П. Мещеряков (исторические заметки «Рождение крепости», 1948 г.), Е. Федоров (повесть «Детство Магнитной», 1948 г.), Б. Кедров (рассказ «Куликовский знак», 1948 г.); В. Савин (рассказ «Старый мастер», 1948 г.); В. Байдерин (рассказ «Дружба двух сталеваров», 1950 г.), Н. Карташов (рассказ «Высокое давление», 1953 г.). Описание быта рабочих людей при этом часто проецируется через призму партийной патетики, как в

[7] Например, альманах «Стихи и проза» («Наши будни» Б.С. Ицына, 1937, и др.).

произведении Н. Заржевского (рассказ «В эти дни», 1953 г.): «Вон как опять размахнулась партия: какой план пятилетний наметила! А раз наметила – точка! Еще никогда не бывало, чтобы то, что наметила партия в плане, не выполнялось. Никогда! И этот план будет выполнен. Егор это твердо знает. И от сознания своей силы, силы своей Родины, от сознания того, что есть родная Коммунистическая партия, у которой главный интерес – чтобы ему, Егору, и всем труженикам нашей большой, многолюдной страны хорошо, счастливо и мирно жилось, – от сознания этого радостно и весело Егору. Хочется много сделать, много больше, чем делал до сих пор» [76]. Примерно так же описывает будни заводской девушки В. Гравишкис в рассказе «Рождение опыта»: «До чего же обидно, стыдно и неприятно было каждый день слышать упреки о плохой работе станочной линии! И, кажется, работали в полную меру сил, девчата в конце смены жаловались на большую усталость. Технологи утверждали, что линия может дать больше ста валов, а они выдавали 80-90, и это казалось пределом. Но не может быть, чтобы технологи ошибались!» [76]

Наряду с этим, можно отметить также творчество Л. Шнейдера (тема преодоления себя и соревновательного подвига в «Спортивных новеллах», 1948). Военная тема представлена произведениями Н. Шлыкунова (рассказ «Богатыри», 1948 г.), Л. Преображенской (очерк «Бабушкина команда», 1948 г.), Н. Глебова (повесть «Карабарчик», 1952 г.; роман «В предгорьях Урала», 1953 г.), Т. Леоновой (повесть «Дома оставались жены», 1953 г.). Особенное место в литературном процессе и жанровом разнообразии данного периода занимает документальная повесть К. Боголюбова «Певец Урала» (филологическая повесть о Мамине-Сибиряке).

Несмотря на то, что литературно-критическим материалам в этот период отводилось значительное место в общественно-политической и литературно-художественной жизни области, литературная критика этого периода по-прежнему носила идеологический характер: «Жить активной жизнью в литературе – это значит активно жить делами и мыслями своего народа, строящего коммунизм» [44].

Для данного периода развития литературной критики Челябинской области все еще характерна эта яркая идеологическая составляющая. Так, например, многие литературные критики, являясь поборниками официальной идеологии в искусстве, негативно оценивали произведения авторов из числа беспартийных литераторов, пропагандируя творчество писателей «из среды рабочих» и создавая ареол «идейного воспитания» участников литературного процесса. Среди литературно-критических работ этого периода особо выделяются статьи Я.Т. Вохменцева («Долг писателей Урала» В.Е. Гусева», 1948; «Тебе, родной народ!», 1963); М.Л. Златогорова («Больше требовательности в литературном творчестве», 1953); И. Троппа («Книги о заводах Урала», 1958); М.А. Рязановой («Активно вторгаться в жизнь», 1955); В. П. Друзина («Образы настоящих героев», 1959); Н.М. Михайловской («Наши новые задачи», 1972); А.А. Терентьева («Человек труда в литературе и жизни», 1973); Л.П. Гальцевой («Откликаясь на зов современности», 1978).

Среди авторов находились критики подобной идеологизированной литературы, где художественность уступает место формализму и политической агитации. Иллюстрацией к этому постулату может послужить цитата из критической статьи Ю. Смирнова-Несвицкого «По какому пути?» (рецензия на пьесу челябинского драматурга Вл. Пистоленко «Любовь Ани Березко»), задающая вектор дальнейшего развития не только драматургии Челябинской области, но и собственно всей литературы: «Популярность бывает разная. К сожалению, не только истина, но и подделка находят подчас своих зрителей и завоевывает популярность. Мы иногда доверяемся случайному порыву, неглубокому, поверхностному чувству, а похлопав в ладоши, задумываемся нередко: было ли тут за что аплодировать? <…> Итак, у нас с драматургом Вл. Пистоленко серьезные расхождения. Мы по-разному понимаем актуальность и злободневность, сценичность и театральную выразительность драматургического языка. Только пьесы с высокими литературными достоинствами, образным и ярким языком завоевывают право называться сценичными» [130].

Необходимо также отметить, что именно в этот же период были начаты исследования отдельных литературоведческих тем: проблема возрождения фольклоризма на Южном Урале (В. Бирюков, «Народное и песенное творчество на Южном Урале», 1958 г.), очерки о творчестве и мемуарные записки о писталелях-южноуральцах (А. Шмаков «Так говорит Фуркат» (Гафур Гулям), 1958 г.) и др. В меньшей степени уделялось внимание проблемам литературного мастерства, объективному анализу художественных особенностей произведений. Наиболее симптоматична с этой точки зрения статья А.С. Саранцева («Заметки о сюжете и характере», 1955 г.).

1960-70-е гг. В период с 1974 по 1989 годы большое количество авторов-челябинцев было опубликовано на страницах альманаха «Каменный пояс». В 16 номеров этого литературно-художественного и общественно-политического сборника вошли произведения не только Челябинской, но также Курганской и Оренбургской писательских организаций. В этом альманахе были представлены, кроме литературных, краеведческие и публицистические материалы. В этот период также увидели свет коллективные сборники «Искры золотые пионерского костра» (1962 г.) и «Поэты литбригады» (1969 г.).

Показателен выбор темы писателями: гражданская война на Южном Урале и в Зауралье (Н. Глебов, трилогия «В степях Зауралья», 1963 г.; роман «Бурелом», 1974 г.), еще близкие отголоски Великой Отечественной войны (А. Лозневский, повесть «Плач-песня», 1976 г.), становление и строительство новых городов молодыми, яркими и дерзкими людьми – новыми героями времени, «маршалами промышленности и индустриального фронта»[8], – людьми из пословицы «Нам такой не нужен, кто с мартеном не дружен» (К. Шишов, повесть «Политехники», 1976 г.; П. Краснов, рассказ «Сашкино поле», 1976 г.;), «муки рождения» новых градообразующих мощных заводов,

[8] Так образно назвал поэт О. Шестинский выдающихся работников лучших заводов и цехов региона, челябинских и магнитогорских хозяйственников, подобных Я.П. Осадчему, Н.А. Тулину и В.Н. Гусарову.

цехов (А. Медников, повести «Супруги Проскурины» и «Тонкий профиль», 1970 г.; С. Петров, очерк «Барельефы времени», 1976 г.; И. Булатов, очерк «Волшебный камень», 1976 г.). В этот период жанровая палитра произведений усложняется. Поваляется интерес к детективному жанру (С. Гагарин, детективная повесть «Разрешение на проезд в спальном вагоне», 1976 г.), жанру сатирических рассказов и фельетонов (М. Аношкин, «Истории, рассказанные Иваном Бегунчиком, кыштымским старожилом», 1974 г.; А. Пертин, «Хамелеон», «Престижная процедура», 1976 г.; В. Тараканов, «Встреча с рябой курицей», 1976; В. Иванов, «Последнее увлечение», 1976).

В областной прессе в 60-70-х годах впервые появлялись «нормативно-оценочные» критические статьи на выходившие из печати книги южноуральских авторов. К ним можно отнести работы Л. Шепелевой («Рабочая тема в прозе челябинских писателей», 1974 г.), А. Шмакова («Маршрутами пятилетки», 1974 г.), А. Лозневого («Зовет гора магнитная», 1974 г.). Нередко появлялись критические материалы, затрагивавшие проблемы литературного творчества отдельных авторов-современников. Это статьи Л.С. Комарова («За искусство глубоких идей», 1963 г.), Е. Арензона («Шишел-Мышел, брат Эника-Беника» (о творчестве Л. Рахлиса), 1976) и т. д. Кроме того, также публиковались отчеты о результатах работы писательских организаций за определенный период времени: статья А.А. Шмакова («Итог работы − книга», 1976 г.), материалы о писательских конференциях, семинарах и совещаниях (И.А. Васильева, «Десять дней с уральской книгой», 1989 г.) и др.

В это время при Челябинском областном отделении Союза писателей была создана секция «Литературная критика», членами которой стали писатели, преподаватели литературы вузов и школ, а также сотрудники библиотек: Е.Р. Арензон, Э.С. Дергачёва, Е.М. Дорошенко, В.П. Рожков, М.А. Чулкина, Л.С. Шепелева и др. Печатались литературно-критические статьи, заметки и рецензии в областной периодической прессе, монографии и коллективные сборники литературно-критических статей, посвящённых

анализу творчества местных писателей: Л. Шепелева («Литературно-критические очерки: Н.А. Глебов, А.А. Шмаков», 1969 г.); сборник статей «О писателях-земляках» (1971), Е. Дорошенко («Записки библиографа. Первое поэтическое слово об Урале», 1974 г.) и др.

Именно в этот период литературная критика обратилась к традициям отечественной классики, впервые за всю историю своего существования обратив внимание на художественную сторону литературных произведений писателей Челябинской области. Попытки выявить основные критерии художественности современных произведений привели к началу изучения литературы Южного Урала как самобытного явления (Е.Р. Арензон, «Инерция штампа и сила жанра»: полемические заметки о рассказах южноуральских прозаиков» (1971)).

1980-е гг. Литература 1980-х годов довольно симптоматична. Патетика и «героический эпос» заменяет очерковая натуралистическая описательная проза. Размышления об уникальной природе края составляют наследие таких авторов региона, как О. Шатков (рассказ «Пещера», 1986), Л. Надымовой (сказ «Глаза-хризолиты», 1986). Появляется новый герой литературы. Теперь это не только человек труда, хотя эта тема и «неизбывна» (Н. Верзаков, «Горькая повесть», 1986 г.), но и обычный человек, часто – лишь становящаяся личность, почти ребенок, новый, деятельный и яркий персонаж литературы региона, творец будущего, рушащий капища дедов и вершащий свою – новую историю. В одном ряду таких произведений можно отметить литературные находки И. Корниенко (рассказ «Глаза», 1986 г.). Многие писателти продолжают работать в жанре сатирических рассказов и фельетонов (А. Пертин, «Судьба-злодейка», «Тайна Бермудского треугольника», «А ну-ка, молодые!»).

Основными центрами литературной жизни стали Челябинск и Магнитогорск. Развитие художественной литературы шло в направлении прозы, лирики, хуже была представлена драма. На этот период пришлась самая продуктивная творческая пора для прозаиков П.М. Смычагина,

С.К. Петрова и З.Е. Прокопьевой, на передний план вышли произведения Р.Ш. Валеева, Г.Н. Скобликова, дебютировала в прозе А.Ф. Бархоленко, Т. Тайганова, Т.А. Набатникова и В.В. Курносенко. Среди прозаиков Магнитогорска этого периода можно выделить С.В. Мелешина.

Публицистическая деятельность Челябинска периода 1970-1980 годов особо ярко представлена именами Р.Ф. Шнейвайса, Н.А. Терешко, М.С. Фонотова. К 1980 годам панораму литературной жизни Челябинска и региона исследовала литературовед и критик Л.П. Гальцева, а также прозаик, литературовед и библиограф А.А. Шмаков, автор биобиблиографического словаря «Урал литературный» (1988 г.), в котором был собран материал, посвященный литературной жизни региона. В эти годы литературно-критической деятельностью занимались писатели, руководители литературных объединений А.К. Белозерцев, А.Б. Павлов, Н.А. Ягодинцева и другие. Многие критические обзоры литературы публиковались в журнале «Политический информатор» под редакцией Б.А. Гринёва. Литературоведы и литературные критики участвовали в мероприятиях, которые проводились в рамках писательских семинаров и конференций, а также входили в состав жюри многих литературных конкурсов. Значительный вклад в развитие литературной критики в Челябинской области в этот период внесли ученые-филологи Л.А. Заманский, А.И. Лазарев, В.А. Михнюкевич. Кроме того, авторами литературно-критических материалов становились писатели: Р.Ш. Валеев, О. Вилинский, Н.Г. Кондратковская, К.А. Шишов, А.А. Шмаков и другие авторы.

К этому времени также относятся большие аналитические статьи, посвященные не отдельным произведениям, а творческому наследию писателей (это, к примеру, критический очерк Л. Шепелевой «В мире героев Зои Прокопьевой», 1986 г., а также статья А. Шмакова «Новое о Лидии Сейфуллиной», 1986 г.). Литературно-критическая работа этого периода поднимала значимые проблемы, вызывая широкий общественный резонанс. Так, к примеру, К. А. Шишов в аналитической статье «Румяный критик мой...»

(1985 г.) отстаивал вопрос уникальности и эстетической ценности самобытной «периферийной» литературы. В своей работе он отмечал все еще недостаточное освещение в литературной критике авторских находок и творческих достижений писателей Челябинской области, обращая внимание на необходимость объективной оценки художественных особенностей данных произведений.

1990-2000-е гг. Дальнейшее развитие как литературы, так и литературной критики и литературоведения оказалось сумбурным и неравномерным: так, например, в начале 1990-х годов произошел предельный спад интереса к челябинской литературе, выровнявшийся лишь к концу 2000-х годов. Н. Ягодинцева так комментировала этот спад в литературно-критической жизни региона: «Существующий «кризис чтения» всегда осознавался в обществе, и на протяжении последних двух десятилетий эта проблема решалась усилиями большого количества энтузиастов. Работники библиотек, преподаватели русского языка и литературы, писатели. Они ежедневно, если можно так сказать, возделывают культурное поле. В последнее двадцатилетие эта подвижническая деятельность держалась исключительно на личностях, которые понимают государственную важность проблемы, связанной с тем, что настоящая культура, и литература в том числе, уходят куда-то на периферию нашей жизни» [100, с. 199].

Середина 1990-х годов, тем не менее, характеризуется возобновлением активной литературной деятельности на территории Челябинской области, появлением новых имен, ярких произведений, новых форм жанрово-стилевых изысканий художественных текстов, собственно жанровым многообразием издаваемых произведений. В 1993 году вышел первый и единственный выпуск «Форум. Свободный альманах», в котором были опубликованы произведения 28 авторов. В 1997 году появился альманах «Непререкаемое», а в 1999-2000 гг. – «Грани» (г. Кыштым). 2000-2003 гг. были ознаменованы возрождением альманаха «Южный Урал», а уже в 2003-2004 гг. начал выходить альманах «Филькина грамота», в подготовке которого принимали активное участие в

том числе студенты и преподаватели вузов Челябинска (ЧелГУ, ЧГПУ). Однако, в 2000-х годах несколько снизилось – по сравнению с предыдущими периодами развития литературной жизни региона – количество издаваемых коллективных сборников («Знакомство», 2003 г.; «Область вдохновения», 2003 г.).

При этом современная литературно-критическая работа создает благоприятное информационное поле вокруг челябинских авторов и их произведений, дает мощную поддержку писателям, она определяет лидеров, направляет литературный процесс. С начала 2000-х годов литературно-критические работы, посвящённые деятельности современных авторов, публикуются в альманахе «Южный Урал», где особенно выделяются среди общего числа статьи С. Алексеева, В. Павлова, О. Павлова, Н.А. Ягодинцевой, Н.В. Пикулевой и др.

Активизация литературной деятельности дала новое дыхание литературной критике. Существующий сегодня спектр уникальных литературных направлений и жанров, ярко представленная массовая литература, признание многих авторов на всероссийском и международном уровнях (как, например, прозаики Н. Болдырев, Р. Валеев, З. Прокопьева, а также лирики С. Борисов, Ю. Седов, Н. Година) дала благоприятную почву не только для литературной критики, но и для возобновления исследований в рамках литературного краеведения. Литературная критика современного периода дает возможность ориентироваться в огромном литературном пространстве и выбрать самые значимые (этапные) произведения, должные стать культурным событием не только в рамках Челябинской области, но и далеко за границами Южного Урала.

Сегодня пришло новое поколение писателей, заметно отличающееся от прежних. Их отличает не только обращение к приемам постмодернизма, но поиск новых выразительных средств, метафор, углубление в интимные стороны души (писателя − читателя), ассоциативного «темного» ряда, лексикона XXI века. Для Челябинской области показательно творчество

Р. Валлева, Н. Болдырева, А. Попова, С. Нефедова, В. Курносенко, Д. Бавильского, А. Середы, К. Рубинского, В. Сиволаповой. Эти авторы своим творчеством проложили вектор развития современной литературы области, став своеобразным эталоном жанрового письма для писателей-современников. Книга, как единый продукт, в какой-то мере и как жанр (сплав нескольких отраслей искусства), становится особо значимым символом становления новой синкретичной челябинской прозы. Для литературы характерен особый сплав лирики, прозы и даже драмы (так называемый свободный стиль), рождающий органичное целое, где доминантным оказывается органичное медитативно-философское начало с безусловным вниманием к человеку. Подчеркнутая психологичность письма, наследие импрессионизма и экзистенциализма аккумулируют поиск авторами новых стилевых и жанровых особенностей прозы. Если попытаться охарактеризовать в целом современную литературную ситуацию Челябинской области, то необходимо отметить процесс трансформации жанра, в то время как особо значимым оказывается возросший интерес к продвижению авторов на общероссийский уровень и попытка систематизировать возникшую литературную ситуацию на территории региона.

2.2. Жанровая природа романа 1990-2000-х годов. Своеобразие трилогии Д. Бавильского «Знаки препинания»

Современный литературный процесс имеет двунаправленную парадигму развития: с одной стороны, он тяготеет к максимальному сворачиванию жанровых форм, появлению произведений-«наперстков», с другой – к формированию крупных по замыслу и широте отображаемой действительности произведений, либо к циклизации небольших жанровых форм и формированию сверхтекстов. В литературоведческих исследованиях и критических статьях 2000-х годов тезис о возросшей потребности современной русской литературы в произведениях крупных – как по замыслу,

так и по форме – находит свое отражение в работах М.Н. Липовецкого [74], утверждающего необходимость возрождения на постсоветском культурном пространстве «большого романа», Т.Н. Марковой [86], актуализирующей проблему положением о невозможности существования русской современной литературы вне романной жанровой парадигмы, работах В. Новикова [92] и других исследователей. Для того, чтобы иметь возможность провести анализ роману как жанру интерсующего нас периода развития литературы Челябинской области, необходимо обратиться к истокам челябинской литературы и проследить вектор изменений, который она претерпела за это время.

Жанровая природа романа 1930-1960-х годов: *А.О. Авдеенко* («Я люблю», 1933; «Судьба», 1936; «Труд», 1951, «В поте лица своего», 1979); *В.П. Ганибесов* («Старатели», 1950); *М. Ф. Колягин* («Разные судьбы», 1962); *Т.И. Леонова* («Дома оставались жены», 1952-1955); *Л. В. Никулин* («России верные сыны», 1951); *Ф.И. Панферов* («Бруски», 1928-1937; «Борьба за мир», 1946); *В.П. Правдухин* («Ялик уходит в море», 1937); *П.А. Северный* («Сказание о старом Урале», 1969); *Е.А. Федоров* («Горная дорога», 1939; «Тайна булата», 1944; «У горы Магнитной», 1949; «Каменный пояс»: Трилогия. 1950-1953); *А.А. Шмаков* («Петербургский изгнанник»: ист. роман. Кн. 1-3, 1955-1966; «Гарнизон в тайге», 1959); *Б.З. Фрадкин* («Дорога к звездам», 1954); **роман-хроника:** *А.С. Бухов* («Черное кольцо», 1931); **филологический роман:** *А.А. Шмаков* («Наше литературное вчера», 1962).

Особенность этого периода развития челябинской прозаической литературы заключается в том, что романы в общем объеме публикуемой в этот период литературы представляли собой лишь малую часть от общего потока. Объяснялось это темпом жизни и так называемым «социальным заказом». Вопроса поиска читателя не стояло, как отмечали многие авторы: читали все и много, в любую свободную минуту, читали на стройках и в цехах. Именно поэтому чтиво должно было быть коротким – как раз чтобы можно было уложиться в короткий обеденный перерыв. Большой роман требовал у

читателя много времени, которого как раз и не было у «строителей новой жизни». Однако, обращение к роману авторами этого периода диктует выбор темы. Характерная для этого периода развития южноуральской литературы патетическая тема, особенность образа героя-подвижника, способного на ратный и трудовой подвиг, возвеличивание героя труда становятся маркерами, характеризующими челябинский роман периода 1930-1960-х годов.

Большое значение для литературы данного периода приобретает советский производственный роман. Производственный роман этого периода можно рассматривать в двух аспектах: необходимо проследить не только эволюцию жанра вплоть до 1980-х годов, но и описать особенности его художественного мира. Однако, эта тема довольно громоздкая и может стать материалом для другого диссертационного исследования. Нас в работе интересует вопрос трансформации жанра романа и сам переход от романа как литературно-идеологического и исторического явления, облеченного в четкую форму отражения сознания современников и форму представления советской мифологии к роману современному с размытыми нечеткими границами жанра, с изменением образа героя, а также с изменением вектора выстраиваемой мифологемы.

Одной из особенностей функционирования этого жанра в Челябинской области стал временной фактор. Так, для российской литературы опыт обращения к производственному роману охватывает всего несколько десятилетий − от 1920 до 1950-х годов: от первых его образцов 1920-х годов (произведения Ф. Гладкова («Цемент»,1925), М. Шагинян («Гидроцентраль», 1931), В. Кетлинской («Мужество», 1938), А. Карцева («Магистраль», 1938), Н. Строковского («Тайгастрой», 1948), В. Ажаева («Далеко от Москвы», 1948), В. Попова («Сталь и шлак», 1948), А. Чаковского («У нас уже утро», 1949), Е. Воробьева («Высота», 1952) и др.) до момента необратимого кризиса и разрушения жанра. Попытки искусственно возродить его пришлись на период 1960-1970-х годов и сказались в романах В. Кетлинской («Иначе жить не стоит», 1960), Я. Ильичева («Добрые глаза века», 1966), В. Попова («И это

называется будни», 1973; «Тихая заводь», 1977) и др. В то же время, для литературы Челябинской области характерен тот факт, что, раз оседлав тему и жанр, авторы продолжали довольно плодотворно творить в русле производственного романа вплоть до 1980-х годов, не обнаруживая кризис темы. Это запаздывание в жанровом развитии привело к резкому и ощутимому изменению темы, образа, героя, мифологии и самой структуры романа, которое произошло десятилетием позже. За этот период (1920-1980-е годы) жанр производственного романа претерпел несколько этапов: от становления жанра (1920-е годы), перехода к «каноническому» производственному роману (1930-1950-е годы) до периода полного угасания (1960-1980-е годы).

Можно отметить характерные черты производственных романов челябинских авторов этого периода: 1) яркий идеологический пафос; 2) четкость жанровой структуры; 3) складывание нового типа художественного обобщения, когда взамен типизации (характерной для реалистической литературы), приходит универсализация; 4) объект литературы – универсальное содержание бытия; 5) обращение к мифу; 6) объединяющий принцип – образ труда, подвига, движения вперед, складывающийся во всем комплексе романа; 7) в центре изображения – картина мира, сознание современника описываемых событий и их непосредственная связь (влияние) с исторической действительностью; 8) особенность развития жанрообразующего конфликта: его перемещение из координат «человек-макросреда» в гораздо более узкое пространство внутри самого производства; 9) главная особенность в отношении языка – его жанровая «стильность»; 10) особенность лексики: использование штампов (в том числе мотива-штампа[9]), что воспринимается как свойство жанра; 11) оценочный и философский характер портретной лексики, служащей также инструментом психологических изысканий авторов; 12) особая нагрузка на детали, создающие мгновенно узнаваемый образ, наглядность поэтики романа, когда

[9] Например, такого мотива-штампа как спор (ругань), призванный продемонстрировать увлеченность герое своим делом и крайнее «боление» за него.

образ положительного и образ отрицательного героев прописан четко антагонистично и строится по принципу узнавания («вихор» и «чуб», «лицо старого мастера» могут быть только у положительного героя).

Для дальнейшего анализа прозы данного периода рекомендовано не только обращение к трудам представителей школы нового историзма (Л. Февра, М. Блока, А. Гуревича) и Московско-тартуской школы (М. Лотмана, Б. Успенского), но и к современным теоретико-литературоведческим работам Г. Белой, В. Хализева, Е. Скороспеловой, М. Голубкова. Особый интерес для исследования данного периода развития литературы Челябинской области могут представлять работы А.И. Лазарева, Э.С. Дергачевой, В.П. Рожкова.

Жанровая природа романа в литературе 1970-1980-х годов: *М.П. Аношкин* («Кыштымцы», 1987); *А.Ф. Барахоленко* («Он увидел», 1988); *Н.П. Воронов* («Юность в Железнодольске», 1972); *М.С. Гроссман* («Камень-обманка», 1978; «Да святится имя твое», 1983; «Годы в огне», 1987); *А.И. Дементьев* («Прииск в тайге», 1962; «Огни в долине», 1968); *Н.М. Егоров* («Залежь», 1977); *Г.Л. Занадворов* («Ветер мужества», 1967); *Т.А. Набатникова* («Каждый охотник», 1987); *С.К. Петров* («Память о розовой лошади», 1978; «Сага о любимом брате», 1982); *З.Е. Прокопьева* («Своим чередом», 1986); *Г.Н. Скобликов* («Лира Орфея», 1984); *П.М. Смычагин* («Тихий гром», 1975-85); *С.И. Черепанов* («Богатство», 1975; «Помоги себе сам», 1978; «Родительский дом», 1988); **филологический роман:** *А. Малютина* («Судьба суровая и светлая», 1988 (о творчестве И.П. Малютина); *А.А. Шмаков* («В литературной разведке», 1973; «Письма из Лозанны», 1980).

Выбираемая авторами тема (революционные годы и годы Гражданской войны, Великая Отечественная война, строительство новых городов, освоение целины) обязывает авторов оставаться в рамках канонического жанра с довольно четкой структурой и сильной линией повествования. Жанр романа представлен несколькими видами: по-прежнему диктуемый особенностью выбора темы активно существует производственный роман, кроме того авторы

обращаются также к историческому и семейному роману. Активно представлен и так называемый филологический роман. Вслед за исследователями Н. Брагинской [21] и В. Новиковым [92], исследовавшим художественное наследие В.Н. Шкловского («Записки блокадного человека»), А. Синявского («Проулки с Пушкиным»), Б.М. Эйхенбаума, Л.Я. Гинзбурга, А. Гениса («Довлатов и окрестности»), мы здесь говорим о ряде полунаучной-полухудожественной прозы Челябинской области, написанной филологами-литературоведами, разрушающими тем самым грань между «наукой» и «литературой»: *А. Малютина* («Судьба суровая и светлая», 1988 (о творчестве И.П. Малютина); *А.А. Шмаков* («В литературной разведке», 1973; «Письма из Лозанны», 1980). В произведениях этого жанра филолог сам становится героем, а его профессия – основой сюжета (при яркой выраженности романной коллизии и романном герое). Филологический роман при этом обладает четкой дефиницией и увлекательностью эмоционального рассказа. Отсутствие художественного вымысла (в жанровом отношении это романическое повествование без вымысла) рождает ощущение неразрывной связи жизни и литературы, повседневности и искусства.

Жанровая природа романа 1990-2000-х годов: *Д.В. Бавильский* («Семейство пасленовых. Знаки препинания», 2002; «Ангелы на первом месте», 2005; «Едоки картофеля», 2003); *Р.Ш. Валеев* («Заботы света», 1989; «Земля городов», 1990); *В.А. Вафин* (роман из книги «Чужаки», 1994: «Шрам на душе»; «Обрести брата», 2000); *Н. Верзаков, В. Черноземцев* («Легенда о Таганае», 1994); *С.В. Коночкин* («Время теней», 2000; «Опыт чужой смерти», 2000; «Ягнята из спецназа», 2000; «Братство спецназа», 2001; «Королевский покер», 2001); *А.П. Моисеев* (роман-мозаика «На ясный огонь», 2008); *А.Е. Попов* («Игра в дурака», 2008); *В.В. Тимофеев* (триллер-пародия «Роман о придурках», 2000; роман-детектив «Долги наши», 1998; роман-сказка «Волшебник из 3-го «г», 2005; роман-предупреждение, детективный роман «Оккупация», 2014; «Оккупация-2. Солдатский дневник Антона Банщикова», 2015); *В.А. Черноземцев* («Странствователь», 1992); **мистический роман:**

А.Г. Атеев (авторская номинация жанра – «магический реализм»: «Солнце мертвых», 1996; «Пригоршня тьмы», 1997; «Черное дело», 1998; «Псы Вавилона», 2002; «Карты люцифера», 2003; «Девятая жизнь нечисти», 2004); **фантастический роман:** *А.В. Салов* («Свидетель Апокалипсиса», 1992); **роман-дневник:** *Н. Гавриш* («Тень птички, прикрывающая короля», 2008); *С. Загородников* («Дневник рекламиста», 2007), *К. Рубинский* («Дневник колумниста», 2008), *Н. Пащук* «Крутая лестница. Заметки учителя», 2010), *А.Е. Попов* («Дневник директора школы: 2004/2005 учебный год», 2006); *Р. Старовойтова* («Воспоминания», 2009); *Т. Роса* («Метро строю…», 2009), *Н. Рубинская* («Дневник одной поэтессы», 2008), *А. Середа* («Дневник странника», 2008), *Н. Славская* («Из дневника одной женщины», 2007), *Н. Шаламова* («Дневник любви», 2007).

Крупной прозе в априори свойственно критическое отношение к действительности. В 1900-2000-х годах литература переживает трансформацию: появляется множество романов, переосмысливающих социальные (и политические) противоречия на разных уровнях обобщения действительности, что позволяет авторам, в свою очередь, создать разные парадигмы эстетического отношения к ней. Роман периода 1990-2000-х годов характеризуется несколькими особенностями: 1) отсутствие четко прописанного яркого героя; 2) отсутствие внешнего действия (или раздражителя действия); 3) сведение содержания романа к миниатюре (роман теперь может состоять из анекдотов, смс-сообщений); 4) упор на описательность, присущую, скорее, повести, чем роману; 5) перенос действия из мира внешнего в рефлексирующий внутренний мир; 6) импрессионистичность.

Этот период развития прозаической литературы можно охарактеризовать как время поиска формы. Если ранее роман был четко структурирован, то теперь современный роман можно назвать романом экспериментальным, чьей главной особенностью становится крайняя трудность восприятия читателем. В отличие от классических видов романа, в этих произведениях рвется

причинно-следственная связь, может отсутствовать логика, герой, сюжет как таковой. Все внимание авторы уделяют форме, стилю, структуре произведения. В общем объеме современной прозы Челябинской области появляются примеры мистического, фантастического, детективного романа. Активно идет работа в русле развития романа-дневника.

Мистический роман (А.Г. Атеев, И.К. Андрощук) – один из молодых жанров. Одновременно это самый интересный и интригующий жанр, чьи составляющие – странные события, необъяснимые явления и леденящие душу существа, возникающие из ниоткуда. Не имея под собой основу социального развития общества, не имея задачи поучать, наставлять, высмеивать, либо «оголять» современную действительность, этот жанр в произведениях современных челябинских писателей несет в себе чистый развлекательный функционал – завлечь читателя, напугать его, заворожить посредством слова. Подчеркнутое двоемирие текстов указанных выше авторов – сочетание реальности и ирреальности – добавляет нелогичной остроты привычным предметам. Главное действующее лицо в этих романах – страх (страх героя, четко очерченного в романах, и – что особенно важно – страх читателя), главный элемент описания – предчувствие (поскольку без этого ожидания и предощущения неизвестной и жуткой опасности все элементы текста, долженствующие наводить ужас, будут лишь антуражем – странным, но не страшным). Тексты мистических романов А.Г. Атеева и И.К. Андрощука отличает непредсказуемость развития каждой сцены, приоритет действия, динамики, а также неожиданные повороты сюжета.

Фантастический роман А.В. Салова выбивается из общего ряда современной челябинской прозаической литературы – с одной стороны, а с другой – отражает общемировую тенденцию обращения к массовому читателю через развлекательные сюжеты. Его роман «Свидетель Апокалипсиса» – это основанное на динамике увлекательное чтиво, не претендующее на изыски в поисках формы, слова, героя. Клешированность сюжетных линий произведения, использование готовых схем образов и

языковых конструкций служит актуализации событийной стороны повествования, оставляя художественные литературные приемы в рудиментарном состоянии. Как жанр молодой, не имеющий четкого определения, фантастический роман находится в стадии становления, чем пользуется автор, совмещая в тексте черты авантюрного романа, сказки, фантастичесого романа, детектива и криптоистории, используя в том числе и знакомые библейские мотивы. Форма отображения мира в романе А.В. Салова такова, что на основе реальных представлений создается логически несовместимая с ними сверхъестественная картина. Автор использует как клише одну из особенностей данного жанра: наличие магии, а также предельное разграничение базовых концептов жанра – добра и зла.

Роман-детектив («Долги наши» и «Оккупация» В.В. Тимофеева) в литературе периода 1990-2000-х годов представлен всего несколькими именами, однако можно утверждать, что это один из самых статичных (канонических) жанров, диктующих свои жесткие рамки изложения и построения материала, а именно потому не подвергшийся существенным (авторским) трансформациям. Интрига романов-детективов В.В. Тимофеева «организована как логическая реконструкция эмпирически не наблюдавшихся событий (а именно − преступления). Подлинным героем детектива, таким образом, выступает познающий субъект» [91, с. 13]. Спецификой детектива (как жанра) в данных текстах является создание у читателя повышенного интереса к собственному расследованию, т. е., в итоге − к попытке собственной интеллектуальной реконструкции картины преступления. Жанровая особенность романов «Долги наши» и «Оккупация» заключается в формировании искусственно игровой установки, основанной на четких правилах, в рамках которых существует сюжет, герой, читатель, сам текст, а формульность развития интриги, обыденность обстановки, стереотипность поведения персонажей, оставляют единственно возможную доминанту, на которую сосредоточено все внимание читателя – акцент на действие.

«Промежуточные»[10] жанры присущи не только крупным формам современной челябинской прозы (роман-мозаика *А.П. Моисеева* «На ясный огонь» (2008); роман-диалог *А.Е. Попова* «Игра в дурака» (2008), триллер-пародия *В.В. Тимофеева* «Роман о придурках» (2000)), а также малым литературным жанрам (эротическая повесть *В.В. Тимофеева* (повесть-исповедь «Я – Соска. Исповедь 12-летней», 2003; «Банный день – суббота. Исповедь 13-летнего», 2005), лирическая повесть *В.А. Черноземцева* («Ухари», 2003), филологическая повесть *Н.Ф. Болдырева* («Семя Озириса, или Василий Розанов как последний ветхозаветный пророк», 2001; «Жертвоприношение Андрея Тарковского», 2004), фантастическая повесть *А.Г. Атеева* («Мара», 2004; «Чума», 2005), *И.К. Андрощука* («В лабиринтах Инфора»), сказка-фантастика *В.В. Тимофеева* («Солнцепрвод», 2003), сказка-детектив *В.В. Тимофеева* («Сыщик Гош – Первое дело», 2002), серия постмодернистских рассказов *И.К. Андрощука* («История города Селявинска, ее окрестностей, соседей и обывателей», «Человек помер»), мистические рассказы *И.К. Андрощука* («Дон Хуан мертв», «Я назову ее Эвридикой», «Пирамиды Нью-Йорка», «Тень розы», «Угон», «Произнесенное вслух») и др.) и сверхмалым текстам (*Н. Болдырев, С. Ефремцев* («ForMen», 2001), *А. Попов* («Сотовые камушки», 2009), *Д. Бавильский* («Пятнадцать мгновений зимы», 2006), *С. Нефедов* («Лунная походка», 2007) и др.). О «промежуточных» жанрах, т. е. о жанрах, не имеющих четких границ и правил, исследователи говорят применительно к литературе конца XX века. В связи с этим следует вспомнить мнение Б. Эйхенбаума, составившего своеобразный прогноз развитию литературы: «Настоящий писатель сейчас – ремесленник. Литературу надо заново пройти – путь к ней лежит через области промежуточных и прикладных форм, не по большой дороге, а по тропинкам» [163, с. 313]. Этот прогноз Б. Эйхенбаума наряду с идеями Ю. Тынянова,

[10] Термин «промежуточный» по отношению к литературным жанрам впервые использовал Л. Я. Гинзбург. См.: Гинзбург Л. Я. О документальной литературе и принципах построения характера // Вопр. Лит. – 1970. − №7. – с. 62.

который вывел закон литературной эволюции в статье «Промежуток», был довольно четко сформулированной схемой дальнейшего развития литературы рубежа веков, применимой в том числе и к челябинской литературе: эта литература рождается в борьбе с прежней «литературностью», в игровом подходе, в вызове общепринятому, в неожиданных авторских находках.

Принимая во внимание факт противоречивого отношения к роману в XX-XIX веках, все же необходимо отметить, что жанровая организация как в целом в русской литературе, так и собственно в литературе Челябинской области является сферой серьезной внутренней работы писателя, требующей творческой оригинальности и ясного понимания круга задач, стоящих перед ним как исследователем и художником.

Как жанр, призванный наиболее полно отразить жизнь общества, роман подвержен постоянным изменениям. Эти изменения оказались особенно ощутимы в 1990-2000-е годы, отражавшие не только кризис государственности – в частности, но кризис сознания – в целом. Отказ от героя как такового, сворачивание теста, уход от повествования в описательность, яркая метафоричность и импрессионистичность произведений – вот основные маркеры, присущие российскому роману этих лет, отразившиеся напрямую в романах авторов Челябинской области.

Говоря о жанрово-стилевых трансформациях в романе периода 1990-2000-х годов наиболее наглядно можно проследить изменения на ярком примере романов Д.В. Бавильского. Глубокий анализ структуры, языка, образов данных произведений поможет более наглядно проиллюстрировать изменения в рамках жанра интересующего нас периода. Творчество Д.В. Бавильского[11] уже несколько лет является предметом

[11] Жанровая природа произведений Д. Бавильского довольно разнообразна. В его творчестве представлены **романы** («Вавилонская библиотека» (1998), «Семейство пасленовых» (2000), «Едоки картофеля» (2001), «Ангелы на первом месте» (2002), «Нодельма» (2003), **повести** и **рассказы** («Мученик светотени». Из цикла «Праздные люди» (2007), «Курс молодого бойца». Из цикла «Праздные люди» (2007), «Невозможность путешествий». Из цикла «Праздные люди» (2008), «Азбучные истины. Ленивые рассказы переходного периода»), литература **non-fiction** («Личное дело Павла Рабина», совместно с

литературоведческой и критической рефлексии. Стоит отметить, что ключ к пониманию художественного мира писателя можно обнаружить уже в его ранних произведениях, а именно в романах «Семейство пасленовых», «Едоки картофеля», «Ангелы на первом месте», составивших романную трилогию «Знаки препинания». Ещё в рукописи дебютный роман Д.В. Бавильского «Семейство паслёновых» был номинирован на премию «Национальный бестселлер» и был назван Вяч. Курицыным главной надеждой литературного сезона 2001. Книга «Едоки картофеля» вошла в длинный список премии «Русский Букер» (2003).

Первая часть трилогии − роман-ребус «Семейство пасленовых». Это напряженный, крючковатый текст, с точными метафорами. Это роман о тройственном союзе, столь же парадоксальном, как и семейство пасленовых, включающего, кроме помидоров и картошки, белену с дурманом. В ретроспективе произведения лежит мысль автора создать идеальную семью, воплотить в жизнь идеальный русский роман. Двое юношей и одна девушка составляют шведскую семью и одновременно − семейство пасленовых. Это базовая метафора романа: мыслящие, совокупляющиеся, фотографирующие и музицирующие помидоры и картофель. Люди-овощи ходят по музеям, фестивалям, концертам и презентациям, обмениваются тонкими замечаниями, предаются воспоминаниям, острят и каламбурят.

Обратимся к названию романа «Семейство пасленовых». Его мистика тонко прочувствована автором, так как это странное, обширное семейство (до 900 видов трав, кустарников и деревьев!): помидоры, картофель, а также еще тысячи видов ядовитых («лекарственных») растений, табак и мандрагора. Это семейство становится одним большим мыслящим миром «двудольных однолетних» − ботанической метафорой всего человечества. Этот образ

Виктором Новичковым (2000), «Скотомизация. Диалоги с Олегом Куликом» (2002-2003), «Вавилонская шахта. Слушать. Смотреть. Писать: 25 картин, 34 опуса и три скульптуры», «Franc-tireur om Lulu» (USA, 2009), «Художественный дневник». (2007-2010)), а также **пьесы** («Чтение карты наощупь» (1991), «Нужно чаще смотреть на луну» (1991), «Чёрный праздник» (1992), «Секс по телефону» (1994)).

создает мир, где люди легко дифференцируются по видам одного большого семейства, где одновременно сосуществуют рядом золото (*pomo d'oro*) и грязь (на картофельных клубнях), живительный сок и яд (исцеляющий или убивающий). Мир становится окутан пасленовым дымом и дурманом: «Томаты и картофель, как известно, принадлежат одному семейству – паслёновых. Разные, словно верх и низ, корень и крона, красное и бурое, читатель ждёт уж *лёд и пламень*? Не дождётся: ибо, напротив, мы перейдём к схожести. Помидоры и картошка, приятной обтекаемой формы, одинаково однолетни и двудольны – подобно многим другим травам и кустарникам, лианам или небольшим деревцам...» [11]

Представленный ряд литературных противопоставлений «верх и низ, корень и крона, красное и бурое» также находится в одной семантической линии древесно-растительной темы, заявленной в названии. «Верх и низ» − две абстракции, плюс и минус бесконечности, два треугольника с разнонаправленными вершинами, символ женского и мужского начал. «Корень и крона» − два ограничения, два осязаемых противопоставления, без которых, однако, невозможно существование растения (в романе – человека в образе культуры из семейства пасленовых). Противопоставление «красное и бурое», вне контекста произведения не являющиеся антонимами, имеет множество значений: это кровь (свежая и запекшаяся) как символ жизни, бурый цвет ржавчины (разрушение) и бурый цвет тех же помидоров (в канун созревания). Таким образом, из единого заявленного автором образа создается бесконечность, перетекающая в мудреный космос (= не-хаос).

Д. Бавильский большое внимание уделяет структуре своих произведений, он мастерски лепит свои романы, создавая из слов и образов зиккурат новой литературы, где смысл скрывается от читателя на верхней, не доступной зрению площадке, однако, о существовании которой читатель знает, потому что так должно быть по правилам архитектуры жанра романа. «Семейство пасленовых» состоит из трех частей, объединенных эпилогом. Математические приемы, к которым мы можем апеллировать, анализируя это

произведение, позволяют выразить эту структуру в короткой формуле: 3+1=4. Героев также трое, однако, не родившийся ребенок, которого вынашивает героиня Таня, также возвращает нас к этой гармоничной формуле.

Три главных героя − две картофелины и томат − представляют собой что-то вроде идеальной семьи, где равнобедренный треугольник отношений, являющийся наиболее устойчивой фигурой в геометрии, открывает перед героями разные варианты отношений. Мужчины в романе умные, «изучающие трещины на асфальте» и немного с ленцой – только и делают, что сидят на тахте, томно кутаясь в махровый халат или пукают в туалете. А женщина-простушка по имени Таня, не понимающая, чего же они от нее хотят, пытается приноровиться то к одному, то к другому «борову с норовом».

Переживаниям главной героини Тани посвящена большая и самая теплокровная половина романа. Создается впечатление, что все «Семейство пасленовых» адресовано лучшей половине человечества и тем, кто хочет эту половину понять. Образы женщин в романах Д. Бавильского – очевидная удача автора. Мужчины выписаны схематично фасонистыми пижонами, зато Таня в романе выглядит совершенно «своей». С помощью тройственного союза Таня взрослеет и узнает больше о запутанном, сложном, серьезном мире своих спутников жизни (а также о своем таинственном брате, секретном агенте одной из спецслужб, который вдруг появляется перед ней в самолете, несущем героев в США). Однако все трое – Ингвар, Дамир, Таня – достаточно инфантильны. Катаются по Европе, не зная, куда им приткнуться. Опаздывают на репетиции, наблюдают за жизнью, но почти не участвуют в ней[12]. Их спокойствие не нарушает даже убийство старухи, которая попадается им под

[12] Впрочем, это особенность всех героев Д. Бавильского − невключенность в жизнь самих персонажей, которые являются не ведущими, а ведомыми. Поэтому и сюжетность романов становится более чем условной. Действия, производимые ими, скорее, имеют инерционный характер. Движения, перемена мест − все происходит извне, а герои безвольно принимают это действие, подчиняясь этому движению. К тому же, памятуя о геометрическом тождестве, где «от перемены мест слагаемых сумма не изменяется», герои, несмотря на перемену географических мест их пребывания, остаются как бы «в скобках» − вне этого самого движения.

колеса где-то в Европе. Его можно связать с некоторым ритуальным значением, как склонны мы понимать это, казалось бы, немотивированное убийство, остающееся для читателя ненужным действием, выбивающимся из повествования, а также физически не связанным с предугадываемой сюжетной линией этого романа.

Так автором на смену патриархату провозглашен «новый матриархат», который невозможен без жертвоприношений. В классическом матриархате доминировали мужские жертвы, если правитель-маг (жрец) приносился в жертву с завершением года,либо какого-либо значимого этапа, новый тип матриархата в этом случае провозглашает, в том числе, и женские жертвы. Таня для того, чтобы стать королевой, должна разделаться с жертвой без жалости и размышлений: «Старушка – существо неодушевлённое. Её, может, вообще никогда и не существовало. Это Таня знала как «Отче наш». О машину шмякнулась кукла, призрак, видимость. Набор тряпок. Знак свыше. Или сниже. Да. Именно так» [11]. Параллельно с этой, в романе существуют абстрактные символы смерти: мертвый город, не имеющий признаков динамики, бытующие герои, не несущие какого-либо активного действия, кроме разрушения, мертвые (искусственные) цветы на кладбище. Эти цветы оказываются слишком мертвыми (даже для кладбищ). Этот абсурдный и невозможный вывод приводит читателя к тотемическому одушевлению мертвых на кладбище в одном ряду с живыми куклами, продолжающими некое движение в пространстве и создающими видимость реальной жизни.

Отсутствие какого-нибудь сюжета для романа является основной характерной чертой. Гомосексуализм, терроризм, шпиономания и фетишизм, физиология – это то, что составляет основу романа, то, что создает разрозненную палитру ускользающих смыслов произведения. Здесь то ли экзотические интересы в искусстве и поездки по фестивалям являются для главных героев прикрытием работы на разведку и международную торговлю наркотиками, то ли подчеркнуто сексуальные отношения с женщиной должны прикрывать любовные отношения мужчин между собой. Речь может также

идти о мистическом опыте и тайном поклонении той, кто стала воплощением нового и загадочного божества.

На первый план в таком повествовании выдвигается язык – не только и не столько как средство передачи информации (в чистой коммуникативной функции), но как главный герой. Основу постмодернистского романа Д. Бавильского составляет сленг и диалоги, созданные из искусствоведческих цитат и расхожих шуток («...где, где – в Улан-Удэ»), сопровождаемые компьютерными смайликами.

«Знаки препинания» – это подзаголовок романа и название трилогии. Знаки препинания несут формообразующую и формоограничивающую роль в трилогии Д. Бавильского: они призваны приостанавливать, обуздывать словесный и буквенный поток, обрушивающийся на читателя. «...Казалось: сомнений нет: Ингвар» [11]. Знаки препинания «живут» в романе (как и во всей трилогии) отдельной жизнью, становятся, куда хотят. Каскады двоеточий в романе формируют рамку, внутри которой хаотично строятся слова. Стиль романа небезупречен: часто попадаются сорные слова, вульгаризмы, спорно переведеные выдержки из Ангелуса Силезиуса в сопровождающих роман цитатах, что порождает впечатление нарочитого косноязычия автора, на первый план выдвигающего не сюжет (которого практически нет), не действие, также предугадывемое читателем, и даже не рефлексию героев, а впечатление от слова, символа, вещи, четкую структуру романа.

Челябинского прозаика Д. Бавильского можно назвать исключительным знатоком искусств: в каждом романе трилогии даны словесные картины музыкальных произведений. Данный роман может служить своеобразным путеводителем по миру искусства. Д. Бавильский, специализирующийся на мировой и отечественной прозе, поэзии, философии, лингвистике, семиотике, музыке, кино, моде, гастрономии, живописи, фотографии и еще некоторым областям искусства, создает свои романы из образов, звуков, знакомых и узнаваемых по первым мазкам картин, по первым нотам музыкальных шедевров. В третьей части романа, в голландской части «Семейства

пасленовых» автор создает музыкальный роман, буквально играя с помощью слов и знаков сонату Вентейля, когда скрипичные вздрагивания переходят в рябь амстердамских каналов. Здесь впервые в романе начинает звучать музыка. Музыкальные фрагменты, вплетаясь в повествование, являются устойчивыми внетекстовыми импрессионистическими модулями, перегружающими текст новыми смыслами и символами. Эта интермедиальность становится характерной особенностью не только данного романа, но и всей трилогии Д. Бавильского, когда в процесс жанрового образования оказываются умело вовлечены не только жанры из смежных речевых сфер, но и из области искусства. «Соната Вентейля – бездонная клякса, изумрудно-зелёный (какой угодно) спрут, в котором звучат-живут многие-многие толщи и течения. Поверхность, вскипающая медью духовых, или режущая волнорез острой бритвой внезапно вставших на дыбы скрипок. Взвизгнули и откатились, отошли, стушевались, растворились окончательно в солёном, изумрудном мареве − снова штиль и порядок. До новой волны, до нового всплеска-выплеска... Мерная-мирная, разве что солнечными лучами насквозь прорезаемая толщина... Здесь от тебя ничего не зависит, ты не можешь изменить ни единой нотки, бери всё сразу, как есть. Исчерпать или выпить невозможно» [11].

Романы Д. Бавильского можно назвать искусствоведческими – в такой мере плотно они заполнены темой искусства во всех его проявлениях. Но эта игра с читателем в узнавание первоисточника затрудняет восприятие текстов, ставит читателя перед фактом необходимости не просто прочитывать, а раскодировать текст, в котором подобно компьютерному коду каждое слово оказывается максимально нагружено функционалом символа.

Запутывая символикой, перегружая текст культурологическими аллюзиями, автор не дает ответа на вопросы, которое сам же и задает, рисуя мир при помощи неясных образов, схематично набрасывая лишь контур едва узнаваемых предметов. Подобный импрессионизм, создающий иллюзию движущейся эмотивной картины, роднит Д. Бавильского-писателя с

живописцами (в попытке уловить неуловимое − состояние, эмоцию, намек на переживание, послевкусие от звука, образа или запаха).

Первый роман трилогии Д. Бавильского «Знаки препинания», вошедший в список «50 самых ярких дебютов в прозе начала третьего тысячелетия», в целом, производит на читателя недоуменное впечатление от контрастности образов, нарочитой вычурности тем наряду с низкой жаргонной лексикой, обращения к произведениям искусства будто невпопад. Роман «Семейство пасленовых» иллюстрирует особенность формирования жанровой матрицы произведений Д. Бавильского:

- интермедиальность, становящаяся не только инструментальной составляющей формирования жанра, но предметом авторской рефлексии, а порой и мотивным центром произведений;

- максимальная смысловая нагрузка слова-символа, становящегося центром внимания автора и порождающего бесконечное количество ассоциативных рядов, способных множиться в текстах романов, видоизменяясь и создавая особый вид авторской игры с читателем, подобно ребусу, когда одно разгаданное слово становится указателем и основой для другого; игра с многозначностью слов порождает бесконечный гипертекст, направленный одновременно внутрь себя и вовне – апеллируя к мировой культуре и литературе;

- отказ от видимого сюжета и событийности, перенос действия в сферу читательского восприятия, когда непосредственным действием становится акт чтения и дешифровки заведомо запутанного авторского кода;

- разрывание произведения на тематически и образно обособленные миниатюры, намеренно не связанные автором видимыми лексическими конструкциями, свертывание абзаца до короткой фразы, членение смысла, порционность и фрагментарность образов;

- попытка воссоздания трехмерной модели произведения путем неоднократного повторения одного мотива, образа, символа в разных словесных и звуковых инструментальных воплощениях, рождающее

ассоциации с созданием эскиза художником, когда один и тот же предмет может быть набросками запечатлен под разными ракурсами;

- точное вкрапление смысловых доминант в поток сознания, сдерживаемый и направляемый знаками препинания;

- полижанровость (встраивание в жанровую матрицу иных жанровых доминант). Для романов Д. Бавильского это синтезирование романа, миниатюры, загадки, протокола, сценария пьесы, притчи, философского трактата, комедии положений, импровизации, а также встраивание в структуру нелитературных жанров: например, кроссворда.

Вслед за романом «Семейство пасленовых» Д. Бавильский представил следующий – «Едоки картофеля». «Едоки картофеля» – второй роман трилогии, это роман-цитата, в котором Д. Бавильский пользуется в основном чужими текстами, играет на ассоциациях читателя, чтобы синтезировать собственный мир недо- цвето-, звуко-, аромо-образов создаваемого им города-мифа Чердачинска (художественный образ Челябинска). Автор пользуется цитатами без кавычек, а также непосредственными аллюзиями на классиков мировой литературы, детскими уличными дразнилками («Куколка-балетница, выбражуля, сплетница»), считалочками («Идет по крыше воробей, несет коробочку соплей»). В целом, весь роман – одна большая цитата: нанизывание чужих образов, соединение воедино чужих тем, представленная в форме литературной игры, разгадываемой читателем в силу личной читательской грамотности. Показательно в этом смысле, что финал романа вариативен – автор оставляет выбор за читателем подобрать вариант концовки, более-менее соответствующий его настроениям или желаниям: театральный, мистический, уголовный, бытовой. «Какая из этих версий наиболее верная, я не знаю, не мне судить. Выбирайте сами» [11]. Эта игра с читателем-сотворцом становится намеренным финальным штрихом этого романа.

Сюжет «Едоков картофеля» основан на рефлексии автора от двух картин – уже в названии заявленного творения Ван Гога и «Сцены со вдовой» Яна Стерна. В центре текста любовь немолодой женщины, смотрительницы в

местном музее, и юноши, ровесника и однокурсника ее сына. Точнее, соблазнение ее этим юношей в каких-то тайных его видах и целях. Возможно в виде компенсации любви к ее сыну. Автор прямо ни на что не намекает, так что у читателя появляется возможность «до-думать», «до-рассказать» и «до-писать» историю самому, что вполне укладывается в рамки этого модернистского текста.

Д. Бавильскому особо удалась в романе передача атмосферы провинциального города, музея, сознания. Той безысходной тишины, пустеющего взгляда, пережидания времени, из которой рванешься куда угодно, – в любовь к симфонической музыке, к вечно прекрасному искусству, к «Едокам картофеля» Ван Гога, прячущимся в недрах амстердамского музея, куда попадает героиня книги, чтобы с помощью хлопотливого мужа, выбившего бесплатную командировку, спастись от депрессии, но, в конце концов, сгинуть в ней. В этой прозе связаны воедино и перекликающиеся сквозь главы мотивы одиночества, застывшего времени, а герои романа вырисованы грубо и схематично. Зачастую автором указывается только одна черта облика или же характера – физиологическая или же заменяемая подчас психологически точным мазком портретная особенность персонажа – чтобы читатель смог воспринять и понять героя, нарисовать его самостоятельно. Этого оказывается достаточно как писателю, так и читателю этого романа. «Рядом тёрся и плотоядно мурлыкал Мурад Маратович...» [11] – пишет автор, и Мурад Маратович встает перед глазами во всей красе – с животиком, суетливыми ладошками и прядкой поперек пятидесятилетней лысинки.

Мир романа предстает перед читателем надломленным, серым, скучным, созданным как бы второпях. О стиле письма Бавильского можно сказать словами М. Веллера: «Не тот хороший стилист, кто блеском стиля привлекает внимание. А тот, кто добивается впечатления «неизвестно чем» [25]. Подчеркнуто непринужденный стиль письма, сознательный отход от гладкого повествования рождает странный шероховатый роман. Здесь центральными, как и в первом романе трилогии, становятся образы жизни и смерти, бытия и

небытия − не в своих антагонистических началах, а как единое целое, создающее космос, не взаимоисключающие явления, а как плавное перетекание из одного в другое, взаимодополнение и взаимопроникновение со «звенящей пустотой отсутствующего центра посередине». Так даже повод к свадьбе, приготовления к торжеству, да и собственно день церемонии – все пропитано запахом смерти, ставшем отправным пунктом бытия героев. Да и сама героиня существует вопреки природе, рожденная смертельно больной раком матерью.

Роман Д. Бавильского «Едоки картофеля» предваряет цитата из монографии К.Г. Юнга «Подход к бессознательному»: «Можно начать с букв кириллицы, с медитации перед хрустальным шаром, с молитвенного колеса, или современной живописной картины, или даже со случайного разговора по поводу пустякового события. В этом отношении сон столь же эффективен, как и любое другое отправное событие» [11].

«Едоки картофеля» – трехчастный роман, который разбавляют так называемые «Главы для необязательного чтения»[13], включенные автором в повествование как бы ненароком. Деление на главы в романе весьма условно, в некоторых случаях автор подчеркивает это, начиная предложение в одной главе, а заканчивая − в другой. Главы для необязательного чтения представляют собой список определений одного понятия или ответ на вопрос, который задает автор сам себе, казалось бы, вне контекста произведения. Однако эти главы исподволь подводят читателя к новым значениям происходящего, либо помогают охарактеризовать героиню, раскрыть ее душевные переживания ненавязчиво, «необязательно».

Иногда у читателя «Едоков картофеля» возникает ощущение чтения *протокола* с места происшествия. Протокольная лексика присутствует как в

[13] Главы для необязательного чтения: «То, что мы называем ОСЕНЬ», «То, что мы называем ЗИМА», «То, что мы называем ВЕСНА», «То, что сегодня кажется АРХАИЧНЫМ», «То, на какие категории делятся ЛЮДИ», «То, что ИНТРИГУЕТ», «То, что доставляет УДОВОЛЬСТВИЕ», «То, что наводит на мысль о СОВЕРШЕНСТВЕ», «То, что называется «КОЛЛЕКТИВНЫЕ ТЕЛА», «То, откуда дети берутся».

описании героев, так и в фиксации событий: «Вообще-то раньше Лидия Альбертовна (возраст неопределенный, где-то под 50, волосы светлые, затянутые в тугой узел, в волосах не то паутинка, сорвавшаяся со стеллажа с монографиями, то ли неожиданная седина, родинка на лбу, худая, подтянутая, скромно и аккуратно одетая; доверчивый взгляд) работала в музее библиотекарем» [11] (Часть первая. Окно). Даже по всем канонам детективного жанра есть преступление − кража двух картин Айвазовского. В ходе чтения романа читателем выявляется круг подозреваемых: «странный» герой-любовник Данила, некая Моргулесина, фигурирующая только в случайных разговорах, а также столь же схематично обрисованная Людмила Анатольевна. Не всегда совпадают показания о событиях в этом протоколе, больше похожие на сплетни и домыслы: «То, что произошло потом, имеет несколько версий. Одни говорят, что с побледневшим лицом Лидия Альбертовна сразу отправилась в зал, куда после мирового тура вернули несчастного Ван Гога, где достала из кармана рабочего халата склянку с сенильной кислотой и плеснула ее содержимое с криком: «Так не доставайся ты никому» – прямо на шедевр. Другие злые языки утверждали, что Лидия Альбертовна просто выплюнула на этот самый холст (или картон всё-таки?) всю горечь своих последних разочарований, потому желудочный сок или желчная кислота какая, попав на «Едоков картофеля», вступили с ними в сложную химическую реакцию, и картинка оказалась напрочь испорченной, со сквозной дырой, не поддающейся реставрации. Иные примирительно рассказывали, что Лидия Альбертовна просто топнула перед картиной, да так, что штукатурка осыпалась. А потом схватила несчастное создание, буквально выдрала его из рамы и разорвала на мелкие кусочки. И только Надя-кришнаитка с блаженной улыбкой на блаженных устах еще долго объясняла товарищам по отправлению религиозных культов, что Лидия Альбертовна действительно разбежалась перед картиной, но не ударилась об нее головой, а плавно вошла внутрь художественной реальности. Отчего композиция «Едоков» немного изменилась, и отныне (она сама это в реставрационной

мастерской видела) в полутемной комнате появилась еще одна как будто не слишком прорисованная фигурка. На заднем плане. И в которой якобы легко угадываются черты ее бывшей коллеги по этажу. Какая из этих версий наиболее верная, я не знаю, не мне судить. Выбирайте сами» [11].

Автор легко жонглирует своими энциклопедическими знаниями в области живописи, играя с читателем и часто заставляя заглядывать в словари в поисках ответа на поставленные вопросы. Особой неоднозначностью обладает его картинная галерея – сооружение из бетона и стекла, а именно зал, где работает главная героиня романа Лидия Альбертовна – зал «Бубнового валета». Первый ассоциативный ряд «Бубнового валета», конечно же, связан с творческим объединением живописцев (1911-1917 гг.), что вполне логично, ведь роман – своего рода размышления на тему «Едоков картофеля», где картина является таким же главным действующим лицом, как и героиня. Особенности эстетической платформы романа, как и художников – это характерные деформации и обобщение форм. Ассоциации, связанные с «Бубновым валетом», возникают на недвусмысленной игре слов. Так, до 1917 года «бубновыми валетами» называли каторжников (тюремное одеяние их представляло собой длинную серую посконную робу – балахон, на спину которой нашивался чёрный ромб – что, как и всегда, должно было делать обладателя такого наряда «клеймлённым» и приметным). Лидия Альбертовна оказалась добровольной заложницей своей комнатки, каторжницей за зарплату: «В тихих и оттого пыльных залах способны выжить только люди, изначально преданные искусству... В ее распоряжение выделили узкую, длинную комнату...» [11] (Часть первая. Окно). Второй, также «семиотический» намёк, подразумевает толкование, источником которого является старинный французский карточный жаргон, в соответствии с которым вальтовый (от фр. *valet* – слуга, лакей) номинал в сочетании с бубновой мастью (от фр. *Carreau* – квадратики) считался и звался – «мошенником», «плутом». Таким мошенником в романе выступает Данила.

Одна из глав третьей части романа названа «*Комедия положений*». Этим классическим видом комедийного жанра можно охарактеризовать и весь роман. Как и вид театрального и киноискусства, роман основан на том, что герои попадают в курьёзные, «смешные» ситуации (глава Глумливый случай, Глумливый случай (продолжение)). Сюжет в романе, как и в комедии положений, строится на случайных и непредвиденных стечениях обстоятельств. Амплуа говорящего персонажа выполняет в романе сослуживица Лидии Альбертовны Марина. Здесь, как в чистом комедийном жанре, этот говорливый, болтливый персонаж, не столько проповедующий, но открывающий для героини новый тип отношений женщины и мужчины, занимает центральное место. Это повышенное внимание к самостоятельным драматургическим возможностям акта говорения в его сюжетных или идеологических функциях – скорее, дань Д. Бавильского специфике более классических текстов, где писатели придают слову как таковому судьбоносное значение. Весьма симптоматична практическая исчерпанность этого персонажа чистым актом бытового говорения, не сопровождаемого в сценах никаким другим действием. Произнесенное вслух слово абсолютно совпадает со своим носителем; его амплуа подчиняется общей семантике его слова. Таким образом, слово как бы воплощается в человеческой фигуре героев романа «Едоки картофеля». Причем в оппозициях порока и добродетели говорливость свойственна всем персонажам. То есть сам акт говорения предстает у автора вариативным в своих нравственных характеристиках, а говорливость может быть свойством и добродетели, и порока.

Героиня тоже любит стихи, в основном классику. Читает стихи тайно, про себя, наизусть – медитирует: «В пути Лидия Альбертовна любила пережевывать случайные поэтические строчки: ритм стиха ловко накладывался на перестук колес и паузы остановок, вызывая эротические (на самом деле), ощущения. Правда, Лидия Альбертовна этого не понимала, просто ворожила неосознанно» [11]. Это мир бессознательного, как заявлено вначале цитатой из К. Юнга, только здесь отдельные, физически ощутимые и

потому понятные *буквы кириллицы* заменены на стихи − эфемерные, неуловимые, непонятные, чуждые сознанию, притягательные и пугающие. *Молитвенное колесо* Юнга становится повторяющейся мантрой стука колес трамвая, трамвайным кольцом, ходом времени, самим Временем, незаметно ускользающим и застывшим. Интертекстуальность – один из основных признаков текстов не только Бавильского, но, пожалуй, всех современных авторов. Однако, Д. Бавильский пользуется этим приемом «узнавания», чтобы вести свою замысловатую игру с читателем, развить в ином ключе уже знакомые сюжеты, посмотреть из зеркала на реальность, да так, чтоб все встало с ног на голову, но никак не наоборот.

В центр поэтики у Д. Бавильского выдвигается слово не только в своей естественной функции строительного материала романа, но и в качестве сигнала дополнительных смыслов. При этом языку как средству донесения до читателя информации автором отводится доминанта. «Текст для чтения глазами написан не так, как для восприятия со слуха. Язык письменного произведения заведомо другой: темп дыхания, интонационный строй, длина и чередование периодов, подбор слов и связи между ними. Мы воспринимаем глазами, гортань в унисон совершает мельчайшие «прадвижения», сопровождающие чтение, голос автора звучит «внутри головы» с поправкой на наши собственные интонации. Писатель может лишь имитировать устный язык – на самом деле изменяя его применительно к способу передачи и восприятия текста» [25, с. 329]. Из материала и средства слово у Д. Бавильского становится самостоятельной целью. Над его прямым значением возникает ореол ассоциативности, раздвигающий его внутреннюю емкость и позволяющий выразить словом нечто большее, нежели его общепризнанный лексический смысл. «Стиль – это когда слово в контексте значит то, что значит в словаре, плюс еще то, что оно в словаре не значит: но этого «плюс» читатель при чтении не замечает, а проглатывает за естественное. В контексте стиля слово исподволь наполняется «надсмыслом»...» [25, с. 330] Именно с дополнительным назначением слова связана у Бавильского поэтика значимых

образов, которую он внедряет в свой мир. И это не просто отдельный прием, а универсальный закон построения текста, номинации персонажей, а также собственно жанрообразования текстов Д. Бавильского.

«Едоки картофеля» – роман-картина, названная по одноименному шедевру Ван Гога. Картина, возникающая в образно-ассоциативном ряду, связанном не только с главными действующими лицами, но также и с внесюжетными персонажами, не имеющими никакой смысловой и функциональной нагрузки, кроме украшательской, формирует лик толпы (тусклый, нечеткий, смазанный, бесцветный). Эта картина живет в романе, имеет свой облик, постоянно видоизменяется, трансформируется от непонятных и неприятных клякс в одухотворенный, полный тайного смысла мистический символ того, что «все будет хорошо». Причем не только картину Ван Гога словесно вылил на свое полотно Д. Бавильский. Он сумел с присущей ему иронией воплотить и другие полотна известных художников. Например – картину голландского художника XVII века Яна Стерна «Сцены со вдовой», которая является отправной точкой основной сюжетной линии романа, это «авторские размышления на тему» − своего рода ирония и игра с читателем в узнавание.

Мир в романе Д. Бавильского представляется окнами из одной реальности в друге. Окна эти очень разнообразны и выразительны, как и картины. Зачастую они ассоциируются с тем или иным стилем художников. В картинной галерее они, пожалуй, способны поспорить своей философской загруженностью и эстетической значимостью для персонажей с полотнами знаменитых художников: «Лидия Альбертовна... улыбнулась, глядя за запотевшее окно: там по-прежнему продолжался, длился, куражился Писарро» [11], «Сидела и вязала, глядя в единственное окно, превратившееся из-за пыли и побоев природной стихии в графический ребрандтовский лист. Тусклый и лаконичный» [11]. Окна становятся ее жизнью, она – ее наблюдатель, в той или иной мере умеющий разглядеть или понять в ней что-то, насколько это позволяет само окно: или немытое, или забрызганное дождем, или вовсе

занавешенное. Поэтому и лица вокруг героини все смазанные, непонятные, ощущаемые лишь на уровне подсознания: «не смотря на то, что окно и вид из окна практически сливались с отсыревшей штукатуркой, казалось незаметным, в жизни Лидии Альбертовны, точнее, в жизни ее подсознания, оно занимало место важное и особенное» [11].

Жизнь главной героини романа разделена более чем конкретно искусствоведческими терминами из области живописи: классический период (для героини это период спокойный, понятный, разумный, логически оправданный) и экспрессионизм (чувственный – с ощутимым напором на секс − осязаемый, обоняемый, красочный и многоликий) – с этим периодом совпала встреча с героем-искусителем и открытие выставки работ Ван Гога, художника-постимпрессиониста, предвосхитившего своими работами появление экспрессионизма.

Через все повествование романа красной нитью проходит мотив двойничества: в романе одновременно существуют несколько копий одной картины, а также 2 города Чердачинска: старый и новый (один – принадлежащий героине, другой – новому поколению, ее сыну и Даниле). Существует также противопоставление и сопоставление Чердачинска и Амстердама. Сами герои, как и все в романе, двоятся и троятся. Молодой соблазнитель героини или ее сына Данила превращается в амстердамского альфонса Даниила, попеременно возникают как три отражения три женщины Марины, 3 «куколки-балетницы» (подарок отца для матери, странный предмет для эротических игр развращенного и пресытившегося Данилы, а также куколка из сна) перетекают из реальности в сон (сознательное и бессознательное становятся неразделимы). Эта самая «...куколка-балетница, выбражуля, сплетница» в романе «Едоки картофеля» – и есть медитативный шар К. Юнга. Несколько раз возникнув в романе этот образ обрел не только несколько ассоциативных стройных рядов (как-то: детство – зрелость, семья (читаем МАМА) – одиночество (читаем МУЖ и СЫН), война – мир (все-таки куколка трофейная), запах − отсутствие запаха (что для героини означает

смерть и забвение) и т. д.). К этому еще примешивается мотив развращенности, связанный с главным героем и его сексуальными экспериментами. Да и куколок-то оказывается в романе удивительное количество, будто в самом Чердачинске подпольно штампуют эти незатейливые флакончики с терпкими солдатскими духами.

Как и с героями романа, с куколкой происходит трансформация, она становится практически живым действующим лицом (в то время как живые люди несут порой чисто механическую, кукольную функцию, служа для автора порой просто необходимой бессловесной или же не в меру говорливой частью интерьера), только лиц у нее оказывается несколько. Из одного образа появляются двойники: эта куколка превращается в три разных, порой, пугающих, образа. «Так в дреме, в сладком полусне проходило детство. Игрушек не было, только разве что трофейная стеклянная фигурка девочки со стеклянными бантами – когда-то в ней находились духи, которые отец привез матери в подарок с войны. Теперь в нем давно уже ничего не осталось, даже запаха, одна холодная пустота, с которой маленькая Лида играла, пытаясь придумать себе маму» [11].

Мотив двойничества переходит из одного романа в другой и создает мир одинаковых людей, приобретая в третьем романе трилогии «Ангелы на первом месте» особое звучание. Практически все перечисленные особенности повествования, присущие письму Д. Бавильского, отразились в этом романе – от концептуальной игры со словами и знаками, символами и значениями, светом, цветом, звуком и образом, до узнаваемых лейтмотивов, сшивающих полотно произведения из разрозненных кусков авторского рваного текста, больше похожего на поток сознания, где одна эмоция или ситуация тянет за собой целую вереницу воспоминаний, ассоциаций, полу-анекдотов, внешне не связанных друг с другом и рассыпающихся на мелкие составные части – миниатюры, басни, анекдоты или загадки. Все эти жанрообразующие принципы делают трилогию единым четко организованным черно-белым пространством «Знаков препинания» с узнаваемым стилем авторского письма.

«Ангелы на первом месте»[14] – четвертый роман Д. Бавильского по времени написания, третий – в трилогии. Автор сам номинирует жанр романа – авантюрная мелодрама. Заявленный как авантюрный, он не выдерживает всех требований к этому жанру. Здесь нет той динамики, присущей этому жанру приключенческой литературы, которую отличают резкое деление персонажей на героев и злодеев, нет стремительности развития действия, переменчивости и остроты сюжетных ситуаций, преувеличенности переживаний, мотива похищения и преследования, тайны и загадки. Несмотря на то, что задача приключенческой литературы не столько поучать, анализировать или описывать реальность, сколько развлекать читателя, авторский текст Д. Бавильского не пестрит ни страстями, ни погонями, ни перестрелками. Автор избрал другой путь – жанр неторопливой постмодернистской оперетты, плавно перетекающей в традиционный русский «роман про жизнь».

Этот роман в большей степени можно определить как роман-импровизацию. «Замысел» произведения и «претворение» его в литературную форму совершаются одновременно, на глазах у читателя, как присущие этому жанру, внезапно и быстро. Так же внезапно и быстро роман и заканчивается. Импровизация – ключевое определение не только самого романа, но и случайных встреч, реплик, действий героев, более присущих им в силу их профессии. Так же и финальная сцена романа становится импровизацией на сцене – отступлением от «слова автора», который создал спектакль, и созданием нового, более плотного и масштабного, переживаемого в едином моменте и в едином порыве импровизируемого творения, которому не будет повторения: «Вот и сейчас ее сначала будто бы на мгновение выключили, перед тем ослепив, а потом снова включили, но уже в ином режиме. Будь что будет, решает Мария Игоревна и начинает свой монолог, которого нет и не

[14] В 2000 году в издательстве «Урал ЛТД» вышла книга Д. Бавильского, написанная в соавторстве с В. Новичковым, «Личное дело Павла Рабина».

могло быть в пьесе, написанной Галустом. <...> Она говорила, ее несло, словно на санях по заснеженной улице незнакомого города, в котором уже ночь и только окошки в одноэтажных домах светятся теплом и миром – за каждым из них длится, развивается свой спектакль, своя жизнь...» [10, с. 19]

В эстетической концепции Д. Бавильского есть черты трагического пессимизма, роднящие его с модернистским взглядом на мир. В его произведениях четко прорисована проблема соотношения человека и современного, постоянно меняющегося мира. Одни сбиваются в кучки побольше, другие сходят с ума, третьи мигрируют в страны, «где нас нет», где хорошо, иные становятся калеками или вовсе уничтожаются с лица земли (уходят в картины, вешаются в гаражах, частенько сбиваются автомобилем, «самоубиваются» в интернет-сети, разочаровавшись не только в этой, но и в параллельной, виртуальной реальности). Мир, потенциально враждебный вырисованным одиночкам, стирает имена и фамилии героев, даже запаха не оставляет. Волнующая Д. Бавильского на протяжении романной трилогии проблема нового человека – это бесконечная тяжба человека со Временем и Городом.

Местом действия «Ангелов» также, как и в двух предыдущих романах, становится вымышленный городок Чердачинск (Челябинск). Бавильский умелыми штрихами воссоздает ритм провинциальной жизни, в который встраиваются биографии двух героинь: актрисы Марии Игоревны и ее соседки Макаровой. Переживания драматической актрисы Марии Игоревны, некогда знаменитой в Чердачинске, а теперь забытой публикой, поначалу связаны с ее не вполне удавшейся жизнью, закулисными интригами, домашними хлопотами. Неожиданно на ее адрес начинают приходить романтичные письма, адресованные неким тайным воздыхателем своей возлюбленной. Пытаясь найти автора этих посланий, Марина Игоревна начинает почти детективное расследование, которое так ничем и не заканчивается. Впрочем, автор приводит героиню к другой разгадке − разгадке тайны жизни: на показе пьесы, в которой Марина Игоревна выступает, она внезапно видит ангелов. Другая героиня, Макарова, обреченная на роль сиделки у постели

парализованного мужа, находит для себя неожиданное развлечение − модный сетевой проект под названием «Живой Журнал». Она начинает читать дневники пользователей ЖЖ и комментарии, оставляемые посетителями дневников. Интернетные персонажи начинают казаться ей участниками какого-то тайного политического заговора. А себя она видит в роли сыщика, пытающегося этот заговор раскрыть. С одним из популярных участников проекта у Макаровой даже завязывается любовная переписка. В финале романа героиня, оказавшись в одном кафе с ЖЖ-пользователями, встречает своего виртуального друга.

К этой книге два эпиграфа: Л. Шестова про «ангела смерти» и стихотворение Фета «Тайна». Эти эпиграфы о том, как видят «незримое». Первый эпиграф, предваряющий произведение, предвосхищает доминирующую тональность романа Д. Бавильского «Ангелы на первом месте»: «Ангел смерти, слетающий к человеку, чтобы разлучить его душу с телом, весь сплошь покрыт глазами... Бывает так, что ангел смерти, явившись за душой, убеждается, что он пришел слишком рано, что не наступил еще срок человеку покинуть землю. Он не трогает его души, даже не показывая ей, но, прежде чем удалиться, незаметно оставляет человеку еще два глаза из бесчисленных собственных глаз. И тогда человек внезапно начинает видеть сверх того, что видят все и что он сам видит своими старыми глазами, что-то совсем новое» [10, с. 28].

Пульсация романа на стыке жизни и смерти, бытия и небытия четко прописана в действии. Повествование скрепляют также видения «призраков Аркаима» актрисой театра и главной героиней произведения Марией Игоревной, которые становятся видимы только им. Непрестанный поиск «жертвы» становится виден (особенно ощутимо настигая в городе-миллионнике) даже на премьере спектакля, где в переполненном зале уже сидит один из тех, кого они ищут: «...Краем глаза она следила за бесплотными вестниками, которые обошли уже весь зрительный зал и, невидимые, сгрудились возле одного бокового места, где сидел незнакомый человек, из-за

света софитов, Мария Игоревна никак не могла разглядеть, кто это, мужчина или женщина» [10, с. 42].

Вторая героиня романа Макарова, соприкоснувшись с умиранием мужа, сбитого машиной и оттого навсегда прикованного к постели, открывает в себе способности к психоанализу. А общение с неким Царем, своим пациентом, исподволь, незаметно для нее самой, наводит на совершенно незнакомый мир ЖЖ, существующий по своим законам, но каким-то мистическим образом влияющий (не всегда благотворно) на мир реального Чердачинска.

Героини романа представляют собой расщепленное авторской волей единое сознание, на что в романе указывается неоднократно. Представленные в романе две психологические биографии сходятся в одной точке создания образа-типа. И при этом они предстают перед читателем в своей неповторимости: автор сохраняет «психологического героя». Характерно, что в романе эти две женщины как бы становятся единым живым существом. Обеим автор вкладывает в уста одни и те же фразы (иногда просто дублируя уже фигурировавшую в контексте мысль в монологе другой героини). Обе они одиноки, чистоплотны, «тараканы» одной становятся достоянием другой – во всех смыслах, как это подчеркивает автор. Внутренняя неорганизованность, страдания из-за «отсутствующего центра» отражаются даже в таких мелких нюансах, как капающая из крана вода. Имя, потерявшееся где-то в детстве у Макаровой, становится плотным и ощутимым у Марии Игоревны, которую только так и называет автор. Этот мотив двойничества, характерный для всех романов трилогии, приобретает здесь мистический смысл объединения организмов разных культур, профессий, конфессий, сексуальных ориентаций в одну энергию, в бесплотных многоглазых призраков. Иллюстрирует это наиболее конкретно та необъяснимая жизнь, бурлящая в мире интернет − на личных страничках ЖЖ, где герои, ссорящиеся и мирящиеся, влюбляющиеся и замышляющие теракты, выводящие друг друга «на чистую воду» и самоубивающиеся (и так же неминуемо самовоскрешающиеся, и только в отдельных случаях − убивающие сами себя по-настоящему), становятся

единым существом, порой вполне реально действующим под разными никами. Двойничество становится в романе параноидальным символом современного мира.

Оказывается, что в неустроенном, отданном на «растерзание всем ветрам» грязном сером городе люди не только выглядят внешне одинаковыми, но и думают и действуют однотипно (даже если они, по мысли автора, «думают мысленные мысли»). При этом они либо теряют свои имена, либо превращаются в уравнение из набора символов, как «Дерево», «Облако», «Дождь». В формулу в романе превращается имя «Игорь». Мужчина(-ы) по имени Игорь становится(-ятся) навязчивым собирательным образом: это и безответно влюбленный, чьи письма Мария Игоревна получает с определенной периодичностью, в зависимости от физических или психических недугов последнего, это и пациент Макаровой, по профессии − удачливый бизнесмен, по призванию − Царь, это и активный участник ЖЖ под ником Tchar, это, наконец, даже дворник, на след которого вышла «М.И.» в поисках своего неизвестного корреспондента.

Такой нарочитый параллелизм (двойничество) героев, образов, ассоциаций, линий сюжета, отражающих друг друга зеркально, симптоматичен для постмодернистской прозы[15], однако, Д. Бавильский не только учитывает, но и отчасти эксплуатирует игровой характер параллелизма сюжетов. В его текстах данный прием служит определенной цели: пунктиром выстраивая линии сюжета (где одна задает тему, а другая проводит ее в иную тональность), автор заставляет читателей воспринять вещи, события, людей как формы единой энергии, приводящей мир в движение.

[15] Такой же психологический параллелизм рисуется в романе Дэвида Лоджа «Академический обмен» («Changing Places»), где два профессора, англичанин и американец, на семестр меняются своими постами. С этого момента биографии и внутренние переживания персонажей при всем их внешнем различии обретают тоскливое структурное подобие. Лодж использует в своем романе параллелизм с целью обнажить и разоблачить модели традиционной реалистической и психологической прозы. Английский автор выталкивает читателя из ее конвенций, давая понять, что она весьма условна и схематична.

Тема соприкосновения с Живым Журналом, развернутая на страницах романа, необычна уже потому, что «Ангелы» Д. Бавильского − это первый роман, посвященный ЖЖ. Отсылая читателя к подлинным дневникам ЖЖ-пользователей за счет включения в текст пространства реально существующего проекта, Д. Бавильский разрывает рамки своего романа, преодолевая грань между жизнью и искусством. Однако, эта игра для неосведомленного читателя превращается в неразрешимый код, который оказывается невозможно дешифровать, а таинственные ники, активно вводимые Д. Бавильским в текст («тифарет», «паслен», «вадимус», «ратри», «марил», «медиа» и др.), оказываются не несущими никакой информации, равно как и подмигивание знакомым фамилиям (Темиров, Галатонова, Кушнарева). В этом срезе основные сюжетные линии выглядят, с точки зрения пользователя ЖЖ, ненатуральным, условным, наносным на фоне реально описанных страничек в Живом Журнале − здесь рождается новая литература, соединяющая непостижимым образом откровенный non-fiction с художественным вымыслом, создающим новую реальность, которой еще нет названия.

Важной особенностью этого романа, во многом противопоказанной психологической реалистической прозе, становится *интертекстуальность*: читатель Д. Бавильского сталкивается с обильным потоком явных и скрытых цитат, отсылающих к другим текстам или эпизодам, имеющим известный источник. Использование в данном случае заимствований не только из классических литературных текстов, но и из всеобщего узнаваемого культурного наследия (в том числе и массовой культуры, ярко маркирующей современную эпоху), вызывает яркое впечатление нарочитой сделанности, искусственности художественного пространства. У Д. Бавильского все заимствования (не только цитаты, но и культурологические аллюзии), несмотря на их подчеркнутую маркированность, органически вплетаются в реальность романа: «Театр зависал над центральной частью города, как сторожевой замок. По широкой, занесенной снегом аллее (сугробы в человеческий рост) Мария Игоревна прошла к центральной площади, где каждый год выстраивали

новогодний ледяной городок» [10, с. 71]. Этот фрагмент, например, отсылает читателя к роману Ф. Кафки «Замок». Уподобляя кафкианскому замку чердачинский театр, нависающий над городом и окруженный снегом, Д. Бавильский придает своему образу дополнительное измерение. Данный ассоциативный ряд преподнесен как неосознанный компонент, не мешающий восприятию читателя, а раскрывающий новые смыслы в узнаваемом тексте для тех, кто обладает достаточным инструментарием для дешифровки.

Особыми приемами, включенными в прозу Д. Бавильского, являются некоторые игровые схемы, заимствованные из литературы абсурда. Показателен, к примеру, эпизод, где одна из героинь пробует на вкус кожу с ноги супруга: «Вечерами Макарова любила вот так сидеть у мужа в ногах, ковыряя и отрывая отмершую кожу. Хлопья эти заманчиво пахли, и Макарова пристрастилась их есть. Сначала она, немного стеснялась себя, пробуя кожу только на зубок и выплевывая, а потом уже жевала их, точно смолу, точно так и нужно, закончив процедуры, завороженно слушала организм, в котором плоть мужа переваривалась и впитывалась в ее кровь, радостно чувствуя всевозрастающую нежность к супругу» [10, с. 42]. С одной стороны, эту сцену можно трактовать как бытовой эпизод, логически встроенный в пространство романа, с другой − явно прослеживаются мотивы садистического авангарда Беккета и Хармса, и, наконец, сцена становится буквальной и на уровне физиологии преподнесенной автором метафорой «муж и жена – единая плоть». Абсурдными, немного странными моментами наполнено существование героев, где тараканы из кухни перебегают в головы. Однако сводить творческое мировоззрение автора к формулам абсурда недопустимо. Писатель для того ставит своих героев в странные предельные ситуации, чтобы проверить их способность хотя бы просто выжить. Идея конца человека чужда Д. Бавильскому: он постоянно ищет неисчерпанные резервы личности в трагической борьбе с окружающей действительностью, не оторванной от героя, не отгороженной от него стеной отчуждения, а впаянной в него, т. к. все они составляют кирпичики этой глобальной «стены» серого неустроенного

города. Бесспорно, позиция писателя ослабляется тем, что он отрицает идею коллективного, общественного действия, а рисует безликих безыменных одиночек, из которых состоит город. С тем большим упорством обращается он к самой личности. С этой точки зрения, Д. Бавильский, несомненно, принадлежит к школе гуманизма.

Таким образом, романы Д. Бавильского, составившие трилогию «Знаки препинания», как нам кажется, являются весьма важными и симптоматичными не только для литературы Челябинской области современного периода, ищущей нового героя и новый инструментарий для художественного отображения мира, но и для современной русской прозы в целом.

По сути, письмо Д. Бавильского − это имитация мыслительного процесса, где мысли не всегда облекаются в слова, где необязательно доводить одну мысль до конца, чтобы переключиться на новый образ, где достаточно одного незначительного толчка-повода извне, чтобы заработал весь ассоциативный ряд одновременно − некая пульсация жизни при минимальных движениях извне. Защитив «внутреннего человека», Д. Бавильский предельно расширил возможности интроспективной прозы, препарируя ее приемами, полностью противопоказанными роману, однако они оказываются органически вписанными в его пространство, нисколько не нарушая прежних классических правил. Выявленная в ходе исследования особенность письма автора (как циклизация, интертекстуальность и интермедиальность), создающая через синтезирование живописи, театра, музыки и Слова новую реальность синтезируемого на страницах произведений писателя мифологического города Чердачинска, приобретают особенное звучание в рамках «нового психологизма» писателя Д. Бавильского. При этом в созданном челябинским автором литературно-художественном пространстве, книга, как продукт единого культурного целого, оказывается особым знаком становления новой синкретичной прозы, где Слово играет доминирующую функцию. Такая подробная разработка проблем философии литературного жанра сегодня позволяет нам рассматривать литературные виды не с точки зрения

формальной классификации, а в аспекте их *«понимающего» потенциала*. Для произведений Д. Бавильского характерен особый сплав словесной культуры, некий свободный стиль, создающий органичное целое, где доминанта принадлежит медитативно-философскому началу с безусловным вниманием к бытовизму, а также сплав живописи, музыки и веб-культуры. Значимым является синкретизм жанров, а подчеркнутая психологичность письма, наследие импрессионизма и экзистенциализма аккумулируют поиск автором новых стилевых особенностей прозы.

2.3. Малые жанры челябинской прозы. Реалистические рассказы Р. Валеева

В данном параграфе мы обратимся к малым жанрам и проведем анализ наиболее симптоматичных произведений с точки значения жанрово-стилевой трансформации современной прозы периода 1990-2000-х годов. Для полноценного анализа прежде необходимо попытаться очертить жанровые границы новеллы, рассказа, повести, к которым мы будем обращаться в данной части исследования.

На сегодняшний день сложилось научное представление о том, что между крупными формами, подобными эпопее или роману, и миниатюрными (очерк, миниатюра, притча, анекдот и др.) существуют малые разновидности эпики, к которым можно отнести повесть, новеллу и рассказ.

Термин «рассказ» не имеет четкой номинации, а существует установка, что это особая эпическая форма, не являющаяся новеллой или повестью. При ближайшем рассмотрении очевидным фактом становится приблизительность определений жанра рассказа. Все они являются больше попыткой передать внутреннее ощущение определяющего, чем необходимостью вычленить строгие критерии. Так, границы между романом и повестью, повестью и рассказом, рассказом и новеллой, так хорошо понимаемые на интуитивном уровне, почти не поддаются внятному определению на вербальном. В

условиях неопределенности особую популярность приобретает критерий объема как единственный, имеющий конкретное (счётное) выражение, как то: рассказ короче повести, а повесть − короче романа[16].

Л.И. Тимофеев, продолжая традиционную линию, утверждённую ещё в середине прошлого века Г.Л. Абрамовичем, определяет рассказ как «небольшое художественное произведение, посвященное обычно отдельному событию в жизни человека, без детального изображения того, что с ним было до и после этого события. Рассказ отличается от повести, в которой обычно изображают не одно, а ряд событий, освещающих целый период в жизни человека, и в этих событиях принимают участие не одно, а несколько действующих лиц» [143, с. 123]. Впрочем, утверждение о наличии всегда только одного события в рассказе не бесспорно[17].

Наиболее полное определение рассказа даёт В.П. Скобелев: «Рассказ представляет собой интенсивный тип организации художественного времени и пространства, предполагающий центростремительную собранность действия, в ходе которого осуществляется испытание, проверка героя или вообще какого-либо социально значимого явления с помощью одной или нескольких однородных ситуаций, так что читательское внимание сводится к решающим моментам в жизни действующего лица или явления в целом. Отсюда концентрированность сюжетно-композиционного единства, одноплановость речевого стиля и малый объем как результат этой

---

[16] Писатель Михаил Веллер в статье «Технология рассказа» выразился конкретнее: «До 45 страниц – рассказ, после – повесть. Для определенности!» (см.: Веллер, М. Рассказы / М. Веллер. – М. : Озон, 2006. – 704 с. – С. 7.).

[17] Так, например, Н.П. Утехин утверждает, что в рассказе «может быть отображен не только один эпизод из жизни человека, но и вся его жизнь (как, например, в рассказе А. П. Чехова «Ионыч») или несколько эпизодов ее, но взята она будет лишь под каким-то определенным углом, в каком-то одном соотношении». (см.: Утехин Н. П. Жанры эпической прозы. / Н. П. Утехин. – Л. : Наука, 1982. – 185 с.– С. 45.). А исследователь А.В. Лужановский говорит об обязательном наличии в рассказе двух событий – исходного и интерпретирующего (а именно развязки). «Развязка – это, по существу, скачок в развитии действия, когда отдельное событие через другое получает свою интерпретацию. Таким образом, в рассказе должно быть не менее двух органически связанных между собой событий» (См.: Лужановский А. В. Рассказ в русской литературе 1820-х-1850-х годов : Становление жанра : диссертация ... доктора филологических наук. − Вильнюс, 1990. − 322 с. – С. 8.).

концентрации» [128, с. 59]. Но и это определение не содержит в себе простых и однозначных признаков рассказа, а основной признак (интенсивный тип организации художественного времени и пространства) не формализован и опирается больше на интуицию, чем на формальную логику.

Наконец, исследователь малых прозаических жанров С.В. Тарасова суммирует вышесказанное, добавляя некоторые новые интересные элементы: «…рассказ в традиционном понимании − это повествование об отдельном, частном событии или ряде событий, небольшое по объему. В центре произведения может быть одно сюжетное событие, но чаще всего одна сюжетная линия. В рассказе действует небольшой круг персонажей. Жизнь главного героя дается не развернуто, а его характер раскрывается через одно или ряд обстоятельств жизни персонажа, которые оказываются роковыми, поворотными для героя, раскрывая его внутреннюю сущность в полном объеме. Такой момент испытания героя присутствует и в произведениях, которые фактически лишены фабулы. В них момент испытания проявляется через контраст, конфликт между начальным и конечным положениями. Для художественного воплощения может быть выбрано событие, которое не только раскрывает внутренний мир человека, но может вобрать в себя, как в фокусе, социальный, общественный фон. Собственно, событие, действие в рассказе может быть вспомогательно, выступать на заднем плане. Однако отсутствие события − это уже событие, с той точки зрения, что таким образом проводится выявление авторской идеи. В рассказе оказывается важным умение художника в одном сюжетном обстоятельстве сфокусировать множественность смыслов, сконцентрировать разные нюансы. Глубинность, многослойность события или ситуации − повод для раскрытия сущности персонажа и жизни вообще» [142, с. 70].

Здесь исследователь, как нам кажется, указывает на ключ к формальному определению рассказа, где основными категориями в жанровом анализе становятся понятия «сюжетное событие» и «сюжетная линия», где сюжетное событие − это четко ограниченное пространственными и временными рам-

ками событие, описываемое в произведении, которое характеризуется единством места действия, времени действия и действующих лиц, а сюжетная линия − цепочка взаимосвязанных эпизодов, образующих смысловое единство.

Б.М. Эйхенбаум [164] определяет рассказ как сюжетную новеллу, оперируя критерием малого объема текста и, вместе с тем, не уточняя, насколько малого, и фиксируя мысль, что «это прозаическое художественное произведение нео-пределенной длины». Таким образом, он в итоге признает возможности жанра почти безграничными. И если новелла [141, с. 189] изображает экстраординарные, порой парадоксальные события, отличающиеся компактной фабулой, приближенной к драматической, и четким однонаправленным действием с сильным акцентом на окончании (пуант), то повесть [141, с. 192] отличается «рыхлостью» повествования: децентрализованным и лишенным событийного напряжения материалом.

В отличие от новеллы со свойственной ей подчеркнутой нейтральностью стиля и лаконичностью деталей, в рассказе большую авторскую свободу получает повествование; при этом заметно расширяются и усложняются описательные, этнографические, психологические, а также субъективно-оценочные элементы. В то же время, по сравнению с повестью, рассказ предполагает большую точность (фактичность), лаконичность, а также сознательную экономию изобразительных средств. Жанровый анализ при этом усложняется тем, что по сути речь здесь идет о степени выраженности, а не о наличии тех или иных жанрообразующих признаков.

Всем трем жанрам оказывается присуща форма повествования, ориентированная на воспроизведение устного рассказывания. Так, например, из ситуации рассказывания, изображаемой в новелле, непосредственно выводятся особенности ее композиции «как требования ее воображаемых слушателей: сжатость композиции, быстрый темп, напряженность действия» [102, с. 694]. Присутствие рассказчика в повести и рассказе выражается иным способом – индивидуализированной манерой изложения истории.

Некоторые исследователи (Э.А. Шубин [161], В.Я. Гречнев [36]) говорят о неисчерпаемости возможностей малых жанров (новелла, рассказ, повесть), что обусловливает тот факт, что в общем потоке изданных в Челябинской области произведений малому жанру по сей день отводится доминирующая роль. Для формирования полной и достаточной для дальнейшего анализа картины трансформации прозаических малых жанров необходимо проследить их развитие на материале челябинской литературы так же, как мы это делали по отношению к роману.

Литература 1930-1960-х годов

Повесть: *М.П. Аношкин* («Инструктор горкома», 1953; «Суровая юность», 1958; «Уральский парень», 1960); *Ф.А. Вигдорова* («Мой класс», 1951; «Дорога в жизнь», 1954; «Черниговка», 1959); *В.П. Ганибесов* («Эскадрон комиссаров», 1931); *А.И. Дементьев* («По следу», 1953); *М.Г. Ершова* («Детство на Нижеприютской улице», 1958); *Н.И. Заржевский* («Снежный поход», 1951); *И.П. Малютин* («Незабываемые встречи», 1957; «Воспоминания», 1958); *Ф.И. Панферов* («Своими глазами», 1942; «Своими глазами. Люди Урала», 1946); *Л.Н. Сейфуллина* («Путники», 1927); *Е.А. Федоров* («Саломея», 1936; «Шадринский гусь», 1936; «Кыштымский зверь», 1953; «Вдоль голубых Уральских гор», 1959); *Б.З. Фрадкин* («Ответственный представитель», 1951; «Пленники пылающей бездны», 1959); *С.И. Черепанов* («Алая радуга», 1962).

Говоря о литературе Челябинской области 1930-1960-х годов, необходимо прокомментировать значимый фактор истории русской культуры и литературы указанного периода. Это неоднозначное время, нашедшее отражение в искусстве и наложившее свой отпечаток на дальнейшее развитие литературы. С одной стороны, это период, наследующий революционным потрясениям, гражданской войне, острой борьбе за политическую власть в стране, являющийся ключевым в формировании не только новой формы государственности, но и в новой социокультурной реальности. С другой стороны, маркирующие время насильственная коллективизация, массовые

репрессии, Гражданская война и последовавшая за ней Великая Отечественная вскрыли внутреннюю сложность и противоречивость миропорядка новой эпохи. Такая сложная и неоднозначная внутренняя динамика развития социума, обусловленная экстралитературными факторами, описывается и оценивается литературой Челябинской области изнутри. Применительно к данному периоду развития региональной литературы необходимость исследования специфики жанровой картины с учетом стабильности и изменчивости в ней актуализируется теми факторами, что, во-первых, литература XX века активно вырабатывает новые художественные стратегии, что сказывается на особенности функционирования жанров и типах жанрово-родовых связей, во-вторых, «литература XX века, прежде всего советской эпохи, является по преимуществу литературой центростремительной». Тем важнее исследование региональных жанровых традиций, подвергшейся «диктату» (вплоть до социального заказа) в выборе жанра, как это произошло в литературе Челябинской области в 1930-1960 гг., когда доминирующим становится жанр производственной повести (то же применительно и к роману, о чем говорилось выше). Это доминирование производственной повести в литературе Челябинской области данного периода «может быть коротко охарактеризовано как геостратегическое клонирование матрицы «производительные силы + производственные отношения» в области художественной формы» [162, с. 9].

Рассказ: *С.С. Агдамова* («Мои сестры», 1953); *Н.П. Воронов* («Бунт женщины», 1958); *М.С. Гроссман* («Птица-радость», 1955); *А.И. Дементьев* («По следу», 1953; «Охота пуще неволи», 1957); *М.Г. Ершова* («Иным путем», 1931); *А.М. Климов* («Сердце тундры», 1935; «Северные рассказы», 1950); *М.Ф. Колягин* («Машинист», 1959); *И.И. Костин* («Маленькие рассказы», 1940); *Т.И. Леонова* («Марусино сердце», 1955); *Л.В. Никулин* («Рассказы о партизанах», 1942); *А.А. Шмаков* («Рассказы о матери и сыне», 1941; «Байкальские встречи», 1946); *Р.Ш. Валеев* («Верность», 1960).

Структура рассказа данного периода развития региональной литературы является более динамичной и драматичной. В ее центре – стремление осмыслить мир «в его минуты роковые». При этом обращение преимущественно к небольшим художественным формам, подобным рассказу и повести, симптоматично для этого периода развития литературы Челябинской области. Литературе этого периода требуются эстетические средства и приемы, ориентированные на воссоздание драматической действительности в ее противоречивости. Эта проблема построения нового мира после мощного катаклизма (смерти/рождения) занимает центральное место в литературе и культуре Челябинской области 1930-1960-х годов, развиваясь в одной параллели с литературой общероссийской. Однако, если литература Челябинской области, выбрав тему трудового и ратного подвига, гражданского противостояния, строительства новых городов, ГЭС, ТЭЦ, строительства новой жизни «законсервировала» себя в рамках одного-двух жанров, то российская литература получила разнонаправленный вектор развития, приняв данную тематику как часть и сохраняя многостилевой и разножанровый характер прозы. Тем не менее, «наследие» региональной и общероссийской литератур этого периода имеет присущие общие эпические и неомифологические интенции, а также близкие по выполнению художественные задачи, общность используемых мифопоэтических приемов, что свидетельствует о глубинном единстве общероссийской литературы и литературы Челябинской области этого периода как единства целого и части.

Литература 1970-1980-х годов

Повесть: *Ю.П. Абраменко* («Будут расставания», 1963), *М.П. Аношкин* («Прорыв», 1965; «Рубежи», 1981), *С.И. Буньков* («В семнадцать мальчишеских лет», 1966), *Р.Ш. Валеев* («Браво, молодой человек», 1968; «Фининспектор и дедушка», 1970; «Далекий дом», 1972; «Добрые глаза соседа», 1974; «Лето тихого города», 1975; «Гнедой автомобиль», 1976; «Вечер в испанском доме», 1982), *Н.В. Верзаков* («Горячая пуля, лети!», 1987), *Н.В. Верзаков* и *В. Черноземцев* («Сережа Тарабука – вождь племени Вамбы-

Намбы», 1974), *М.В. Верниковская* («Ненаписанные страницы», 1966); *Ф.А. Вигдорова* («Семейное счастье», 1965, «Любимая улица», 1965); *Н.П. Воронов* («Женское счастье», 1969; «Лягушонок на асфальте», 1976); *М.С. Гроссман* («Засада», 1975); *Д.В. Евдокимов* («Ищите нас в космосе», 1980; «Летние каникулы», 1981; «Семейный альбом», 1982); *Н. М. Егоров* («А начиналось с ничего», 1972); *Л.С. Комаров* («Юность моя заводская», 1963; «За горами, за лесами», 1977); *А.И. Кутепов* («Билет на скорый», 1977; «Знойное лето», 1980); *М.П. Лаптев* («Костер рябины красной», 1975); *М.А. Меньшикова* («В поход, юные геологи», 1977); *Т.А. Набатникова* («Домашнее воспитание», 1984); *С.Д. Нариньяни* («Звонок из 1930 года»: повесть в семи вопросах и семи ответах, 1973); *Н.Н. Новоселов* («Здравствуй, поле», 1971); *З. Е. Прокопьева* («Розовая птица», 1974; «Белая мель», 1976; «Таловая сторона», 1982; «Ведьмин круг», 1985); *Г.Н. Скобликов* («Наша старая хата», 1976; «Варвара Петровна», 1981; «Старослободские повести», 1989); *В.С. Соловьев* («Держись, мушкетер», 1971); *В.А. Устинов* («Когда цветет сирень», 1979; «Преодолей себя», 1984; «Петраков-Каттани», 1986); *Б.И. Черкун* («Эдельвейсы растут на скалах», 1982); *А.А. Шмаков* («Азиат», 1984). Среди разновидностей жанра повести этого периода можно выделить: **историческую повесть** *А.И. Александрова* («Следопыт Урала», 1964), **документальную повесть** *О.С. Булгаковой* («Теплоход идет в детство», 1987); *М.В. Верниковской и А. Носовой* («Рабочий директор», 1963); **филологическую повесть** *А. Малютиной* («Повесть об отце», 1974).

Малая проза 1970-1980-х годов представляет собой яркое явление в литературе Челябинской области, характеризующееся жанровым и тематическим многообразием. На 1970-1980-е годы развития литературы Челябинской области приходится пик культурообразующего процесса, связанного с вторичным ускоренным развитием, окончательным формированием и утверждением базисной жанровой системы в региональной прозе. Появление нового героя характерно для этого периода развития

литературы: это «молодое племя», строители нового мира, отрицающие и порицающие во многом предыдущее поколение.

Рассказ: *А.Ф. Барахоленко* («Сколько стоит песня», 1967; «Липовый чай», 1979); *Р.Ш. Валеев* («Когда вода цвела», 1970); *Н.В. Верзаков* («Таволга», 1989); *А.И. Дементьев* («Зеленый шум», 1985, «Десять тысяч шагов», 1985); *Н.М. Егоров* («Родниковая капля», 1965); *Л.С. Комаров* («Сон о красных шарах», 1966; «Три ролика магнитной ленты», 1976); *В.В. Курносенко* («Справедливые дни», 1983; «Побег», 1983; «К вечеру дождь», 1988); *М.П. Лаптев* («Пластинка на винчестере», 1966); *Т.А. Набатникова* («Рассказы», 1982; «На золотом крыльце сидели», 1987); *Н.Н. Новоселов* («Я подниму горсть пепла», 1971); *З.Е. Прокопьева* («Лиюшка», 1971); *П.А. Северный* (н.ф. Ольбрих) («Ледяной смех», 1981); *Л.Д. Семигина* («Есть о чем вспомнить», 1982); *А.С. Сиразитдинов* («Полет по прямой», 1984); *В.А. Устинов* («Запах родной земли», 1973); *Б.З. Фрадкин* («Настойка из тундровой серебрянки», 1967); *К.А. Шишов* («Взрыв», 1977). В общем числе произведений малого жанра особо выделяются произведения, вошедшие в сборники **сатирических рассказов** *А.Н. Петрина* («Неорганизованная публика», 1969; «Блудный муж», 1974), а также **юмористические рассказы** *Б.С. Кудрявцева* («Невоспитанный трамвай», 1986, «Сор из избы», 1989).

Новелла: *В.Н. Малахов* («Жили мы на войне», 1981), *К.А. Шишов* («Иду по земле», 1981). Отдельно отметим сборник индустриальных новелл *М.В. Верниковской* («Индустриальные новеллы», 1972).

Находясь на магистральных линиях движения культуры, литература Челябинской области этого периода генерирует в себе плодотворные традиции классики, а также традиции жанровых взаимовлияний, демонстрируемые ей в рамках малой прозы, что предваряет собой следующий этап, характеризующийся «взрывом» канонических форм изображения и началом творческого эксперимента с жанром, формой, стилем, героем и содержанием.

Литература 1990-2000-х годов

Кардинальное изменение вектора развития литературы в сторону малых форм, внутреннее разбиение текста на части, порой никак друг с другом не связанные, рождает произведения неоднозначные и странные по своему содержанию − практически бесфабульные и внешне безыдейные, лишенные направления движения. Часто на первое место в этих произведениях выдвигаются категории абсурда бытия, страха, отчаяния, одиночества, страдания, смерти. Произведения приобретают подчеркнуто философский характер.

Излюбленным литературным жанром этого периода остаётся **повесть:** *Р.Ш. Валеев* («Родня», 1986; «Руда учулуна», 1986; «Не жалею, не зову, не плачу», 1990; «Вино любви», 2002); *В.А. Вафин* (повесть из книги «Чужаки», 1994: «Страж закона. Записки сержанта милиции», 1994); *Н.В. Верзаков* («Таволга», 1990); *Н.И. Година* («Царенок»; 2001); *К.М. Макаров* («Печь с колокольным звоном», 2004); *С.А. Поляков* («Спуститься с горы», 1993; «На девяти холмах», 1993; «От скуки жизни», 2002, «Оперативный исполнитель», 2002); *А.С. Сиразитдинов* («Штурманы рождаются в небе», 1988; «Звездный маршрут», 1987; «Служат уральцы отчизне», 1990); *А.В. Соловьев* («Дважды украденная смерть», 1991); *В.В. Тимофеев* («Короткий рейс», 1998). Современные авторы Челябинской области разнообразят жанр авторскими номинациями: это **эротическая повесть** *В.В. Тимофеева* (повесть-исповедь «Я – Соска. Исповедь 12-летней», 2003; «Банный день – суббота. Исповедь 13-летнего», 2005), **лирическая повесть** *В.А. Черноземцева* («Ухари», 2003), **документальная повесть** *В.П. Баканова* («Созвездие Антура: Документальная повесть», 1976) и *А.С. Сиразитдинов*а («Служат уральцы Отчизне», 1990), **филологическая повесть** *Н.Ф. Болдырева* («Семя Озириса, или Василий Розанов как последний ветхозаветный пророк», 2001; «Жертвоприношение Андрея Тарковского», 2004), **фантастическая повесть** *А.Г. Атеева* («Мара», 2004; «Чума», 2005) и *И.К. Андрощук* («В лабиринтах Инфора», 2005), а также **повесть-сказка** *В.В. Тимофеева* («Сказки дедушки скрипа», 1989; «Сын ведьмы», 2002 (по мотивам татарского фольклора);

«Подпольные мужички», 1997; сказка-фантастика «Солнцепрвод», 2003; сказка-детектив «Сыщик Гош – Первое дело», 2002) и др.

На современном этапе развития челябинской прозы возникает так называемая подростковая литература. Обращение к жанру повести, адресованной подростку, в литературе Челябинской области можно назвать влиянием времени или социальным заказом (книга-предупреждение *В.А. Вафина* «Чужаки», «Интердевочка», а также повести-исповеди *В.В. Тимофеева* «Я – Соска. Исповедь 12-летней», «Банный день – суббота. Исповедь 13-летнего»). Они представляют собой иллюстративный материал к постулату, что жанр как таковой представляет собой отклик творческих усилий художников на запросы времени и исторической обстановки: появившаяся потребность в идеях «воспитания от противного», снятие табу с сокровенных тем, остро вставший вопрос сексуального воспитания молодого поколения в рамках текстов художественной литературы принимает форму максимально персонифицированных личных записок «об этом», находящимся на стыке жанра лирического дневника и эротической повести. Оформляясь в нужную форму, они раскрывают предметно-функциональный характер сущности жанра, когда на литературное произведение возлагается дидактическая функция, а содержательный вопрос ставит перед писателем задачу не только предупредить о проблемах и опасностях «взрослой жизни», но и найти наиболее адекватную форму подачи материала, не вызывая отторжения у читателя-подростка излишней нравоучительностью или затянутостью сюжетной линии. Эти произведения характеризует лаконичность, минимальное использование образов, близкий к подростковому сленг, сухость и фактографичность изображаемого, а подчас – подчеркнутый цинизм. Этой литературе свойственно открытие нового героя – подростка, пережившего насилие и повзрослевшего не ко времени слишком быстро.

Для прозы этого периода характерно отсутствие четко очерченного места и времени действия, разрушение сюжета и композиции, иррационализм, парадоксальные коллизии, сплав трагического и комического. Основными

чертами поэтики большинства данных произведений челябинских авторов периода 1990-2000-х годов является интертекстуальность, «склеивание» разнородных фрагментов (коллаж и монтаж), использование аллюзий, тяготение к прозе усложненной формы со свободной композицией, а также насыщение текста иронией. Сочетаемость внутренних форм произведений при этом создает новые художественные структуры.

Рассказы оформляются в сборники и циклы: *Д.В. Бавильский* («Три рассказа: рассказ гельского содержания, рассказ виртуального содержания, рассказ религиозного содержания», 1997; «Курс молодого бойца», 2007; «Личное дело Павла Рабина. Портрет бизнесмена на фоне времени», 2000; «Мученик светотени», 2007); *Р.Ш. Валеев* («Среда обитания», 1992; «Два рассказа», 1997; «Анальгин − обязательно», 1994; «Скакали кони по холмам». 1999; «Губадия», 2001; «Четвертый муж», 2001; «Павлик», 2004); *В.А. Вафин* (рассказы из книги «Чужаки», 1994: «Подросток в наручниках», «Нищий», «Интердевочка», «Дикарь», «Пробуждение», «Цыганка», «Где ты, Мишка?», «Кресник», «Сломанная игрушка», «Пашка-«Крым», «Потерянные дети»; «Тезки», 1995); *Н.В. Верзаков* («Актриса», 2004; «Голубые ветры», 2004; «Капля души», 2002; «По старой дороге», 2003) и др. Особо в этом ряду выделяются **охотничьи рассказы** *А.И. Дементьева* («Охотничье сердце», 2001), **фантастические рассказы** *И.К. Андрощука* («Аборигены миражей», «Аборигены библиотеки», «О чем молчала бабушка», «Это не мой труп», «Малеевский феномен», «Ханаида», «Слепые зеркала», «Хиж-9: Хищные волки звезд», «Принцип матрешки», «Смерть Родриго Нуньеса», «Он все время уходит», «Парни из нашей галактики», «Побеждающий разум», «Третий дождь», «Хищные волки звезд», «Щупальце», «Бестиарий»), **постмодернистские рассказы** *И.К. Андрощука* («История города Селявинска, ее окрестностей, соседей и обывателей», «Человек помер»), **мистические рассказы** *И.К. Андрощука* («Дон Хуан мертв», «Я назову ее Эвридикой», «Пирамиды Нью-Йорка», «Тень розы», «Угон», «Произнесенное

вслух»), а также **юмористические рассказы** *Б.С. Кудрявцева* («Львиная доля», 1991) и др.

Кризис государственности привел не только к разрушению привычного мира, но и к разрушению формы. Это сказалось, в первую очередь, на культуре в целом и литературе – в частности, подобно лакмусу отреагировавшей на произошедшие изменения. Уход от привычного героя, попытка уйти в другой (придуманный) мир рождает такие жанры как бесструктурный и рассыпающийся постмодернистский рассказ (*И.К. Андрощук* «О чем молчала бабушка», «Это не мой труп» и др.), уводящий в иные – не всегда дружественно настроенные − миры мистический рассказ (*И.К. Андрощук* «Дон Хуан мертв», «Я назову ее Эвридикой» и др.). Теперь действительность не просто не поэтизируется, она вовсе рушится. Слово становится не сродством изображения, а объектом личной философской мистерии автора и основным инструментом филологического изыска.

Новелла как жанр в литературе Челябинской области 1990-2000-х гг. так же, как и в предыдущие периоды, представлена слабо. Это произведения *И.К. Андрощука* («Охотники за именами»), *В.П. Баканова* («Утреннее соло», 1992); а также произведения, вошедшие в книгу рассказов, повестей, новелл и миниатюр *Н.Ф. Болдырева* («Упавшее небо», 1998).

Указанный корпус современных текстов впервые создает уникальный художественный топос – литературный образ города Челябинска. Опыт челябинских и пишущих о родном городе литераторов современного периода 1990-2000-х годов позволяет выделить несколько взаимосвязанных тенденций в обращении к теме города, о которой мы скажем в рамках проведенного исследования лишь вскользь. Это, во-первых, личностно-биографическая рефлексия, во-вторых, лирический дневник, где ярко выражена тенденция к поэтизации воспоминаний, в-третьих, сатирический постмодернистский ракурс, а также ярко выраженное мифотворчество, несущее перформативный элемент. Подобный анализ уральской геопоэтики в прозе современных писателей − как явления структурно и генетически сложного − предполагает

исследование целого ряда текстов, актуализирующих становление геопоэтического образа[18] типичного южноуральского города (столицы огромного локуса Южного Урала – Челябинска), и их анализ, исследование основных тенденций развития прозы о Южном Урале в контексте интерпретации культурно-исторического ландшафта, анализ вербальной составляющей процесса формирования поэтики локального пространства в прозе, а также выявление основных компонентов геопоэтического образа столицы Южного Урала в творчестве современных писателей-южноуральцев, что еще ждет своего большого исследования.

Однако, в рамках анализа современной прозы необходимо отметить тенденцию к формированию художественного образа города-символа южноуральского региона, который рассматривается как локус интерференции геоландшафтных, социально-общностных, ментальных и социокультурных структур. При этом город выступает у большинства челябинских писателей как уникальная природно-географическая и культурно-историческая территория. Город является не столько архитектурным феноменом, но представляет собой социокультурное образование, находящим воплощение в современной художественной литературе Челябинской области.

Тексты челябинских писателей репрезентативны и создают яркий художественный топос Челябинска, большого города, наделённого своей

[18] Исследования образа города как художественного явления получили интенсивное развитие во втором десятилетии XX века. Назовем работы Н. П. Анциферова «Душа Петербурга», где акцент был сделан на литературных текстах о городе, труд М. С. Каган «Град Петров в истории русской культуры», где была поставлена задача интегративного исследования города как эстетического и культурно-исторического феномена. Подчеркнем знаковое исследование В.Н. Топорова «Петербургский текст русской литературы» и работу К.Г. Исупова «Петербургский текст», где автор рассматривает город сквозь призму диалога с Москвой и проводит параллель с текстами великих городов мира (Вавилон-Рим-Париж), вскрывая амбивалентность города, иррациональность и мифотворчество наряду с рационалистичностью («умышленностью»). Отметим также философско-антропологические изыскания Б.В. Маркова, а также созвучные им труды М.С. Уварова, исследующего антропологический аспект в художественном облике города. Значимыми представляются исследования С.Ю. Зиминой, где проводится анализ художественного облика города, созданного на основе фольклорных, мифологических, литературных текстов и краеведческих исследований.

мифологией и поэтикой. «Тело» города Челябинска делится по горизонтали и вертикали. В соответствии с трехчленным делением мира, художественный образ города разделен на центр (культурный, духовный, политический), довольно обширный кластер зоны «белых воротничков» − более-менее чистый и ухоженный, закрытый мир элиты − и рабочую окраину, отделенную от них мертвой и грязной рекой Миасс. Разделенный ею на части, город становится новой мифологемой. Река в основном рисуется как нечто статичное, грязное, априорно неживое и несущее скорбь. Будучи артерией города, она не несет жизненной и жизнетворящей энергии. Это мертвая река Лета, уносящая жизни жителей большого города. При этом художественные образы мифопоэтики основных маркеров города современных текстов Челябинской области, как, например, река Миасс, оказываются созвучны городским легендам. Для сравнения можно привести легенду, которую упоминает Т. Савельева в исследовании «Нехорошие места», или мифология в современном городе»: «Самая страшная страшилка – это река Миасс, говорят, искупавшийся в ней принц и принцесса превращаются в лягушку. Сказка – ложь, да в ней намек» [124, с. 68].

Мерой космологического деления города по верикали становится человек – его уровень взгляда. Отсюда появляется подчеркнуто антропоцентрическая трехчастность художественного образа Челябинска. Первый уровень – земля, асфальт, плоскость передвижения, априорно беззвучное пространство, неживое, закатанное и серое. Второй уровень – уровень взгляда человека (сюда входит, собственно, весь город – все озираемое взглядом пространство: здания, машины, киоски, безразличные прохожие, любимые и нелюбимые люди, собаки и дети, и отношение к ним перерастает в восприятие города; именно они составляют его лицо, создают его звуки, рисуют его цвета и провоцируют его запахи). Это уровень чувственного (тактильного) восприятия города. Третий уровень – уровень крыш, за которыми не видно небо, а только купол задымлений от заводских труб промышленного города.

Пространство города часто преподносится в мифологической оппозиции свое/чужое, свет/тень, юность/старость (ветхость), живое/мертвое. Такое бинарное разграничение восходит к архаическому представлению о топосе, что стало, в первую очередь, основой разделения пространства, подобно волшебным сказкам, где «чужое» пространство всегда наполнено семантикой смерти и скрытой угрозой. Так, например, рисуемое К. Шишовым в повестях пространство созвучно городским детским страшилкам (поддерживает традицию жанра страшного рассказа) и садистским стишкам типа «Маленький мальчик по стройке гулял», одного из самых продуктивных жанров детского фольклора. Своеобразие этого топоса заключается в нечетком разделении «своего» и «чужого», поскольку любое пространство оказывается враждебно герою. Крыши, шлаковые горы, трансформаторные будки, железнодорожные рельсы, подвалы, стройки, горы мусора, в которых играют дети, заброшенные ржавые машины не предназначены для детских игр. Городские объекты, ландшафты, здания – как старые, так и новые – рождают сюжетное развертывание пространства (формируя жанры предания, легенды, мифологического рассказа, былички, детской страшилки), вписываясь одновременно в два мира – реальный и мифологический (иррациональный). Примечательно, что структурирование художественных локусов направлено не только горизонтально (старый город и новый), но и вертикально (этажи домов, чердаки, подвалы, башни): «Мы выбирали для прогулок всегда этот старый одноэтажный район города, где были редкие прохожие, где в *пустых* дворах стояли *заброшенные* сараи, а былые лабазы *зияли аспидными провалами* валунных стен и распахнутых железных створок. Мы забирались по *ветхим* деревянным лестницам под крышу и слушали, как там, на покинутых чердаках, воркуют голуби, и луна пробивалась сквозь прорехи в кровле, освещая наши лица с расширенными зрачками» [159, с. 85].

В художественном сознании современных авторов существует два образа города, одновременно бытующих и сосуществующих друг с другом: образ старого города с тесными улочками, залитыми солнечным светом,

улыбающимися лицами, неагрессивными звуками и яркими красками (это подчеркнуто романтизируемый, в чем-то утопичный образ утерянного прошлого, почти всегда представленный ретроспективно через призму сознания ребенка) и образ города настоящего – графичного, черно-белого, продуваемого всеми ветрами, неуютного и нового, в котором не осталось даже намека на прежние здания, улицы, перекрестки, где нет прежних людей.

Так в повести К. Шишова «Записки Вахонина» Челябинск делится на прошлое (еще осязаемое, лелеемое в воспоминаниях, но неизбежно стираемое временем, утерянное навсегда) и настоящее (безликое и быстрое, лишенное эмоциональной оценки и леденяще холодное, практически чужое). «Имя этого города – Челябинск – единственного во всей России города с корнем «чел», то есть «человеческий», и единственного, чье имя в переводе с тюрского означает «поэт, философ, мудрец». Впрочем, это я узнал или удумал гораздо позже, а в детстве слышал только такие псевдопереводы, как «ведро», «гнилая яма» или «барский лес», что, согласитесь, не настраивало на положительные эмоции, тем более что в низине города, возле излучины неглубокой тщедушной речки, действительно, дни и ночи дымили закопченные заводские трубы, а восточные редкие ветра приносили смрадно-удушливый аромат серной кислоты, не говоря уже о химической агрессии дождей, орошавшей наши мальчишеские головы… Потом к этим компонентам добавились слухи о невидимой радиации, уносящей все больше до срока и моих друзей, и близких, и просто дорогих мне людей. Нет, назвать этот город «человечным», хоть и с корнем «чел», большинство моих широко мыслящих друзей не рисковало…» [159, с. 4]

Последовательность событий в текстах современных авторов часто сменяется последовательностью воспоминаний. Синхронность временной позиции автора-повествователя и воссоздаваемой в текстах ситуации в прошлом достигается при помощи смещений времени, интенсивного использования номинативов, интенсивного употребления форм настоящего времени. А обращаясь к своим воспоминаниям или рисуя настоящий – еще

свершающийся – момент, повествователь ведет своеобразную «игру»: с одной стороны, неизменно подчеркивает импульсивный и непоследовательный, часто подсознательный характер процесса воспоминаний, основанного на потоке ассоциаций, с другой стороны, осуществляет строгий отбор элементов, отраженных и преображенных словом. И люди, и город Челябинск рисуются именно такими, какими они дороги «памяти», каким запомнило или увидело «сердце».

Так, у Р. Старовойтовой в «Воспоминаниях» (квазиавторский сверхтекст, литературный проект «Дневники горожан») читаем: «Южный Урал, Челябинск − лесостепь. С одной стороны Челябинска − березовые леса, озера с водоплавающей дичью, с яркими душистыми разнообразными цветами, с другой – большой сосновый бор, в котором разрушающиеся «древние» Уральские горы с множеством каменоломен – чистый гранит крупными глыбами выломан, вывезен на стройки и щебенки, и образованный таким образом водоем заполнен чистой дождевой водой. В этой части бора открыт парк культуры и отдыха в естественной красоте отголосков тайги» [136, с. 8]. Как бы продолжая прерванную ею мысль, так же ретроспективно рисует картину из детства А. Середа: «В парке имени Гагарина татаро-башкирский праздник сабантуй. У меня к этому празднику отношение особое. Воспоминания самого раннего детства: летом родители везут меня в парк, и там мы подолгу наблюдаем за разными мужиками, которые, сидя верхом на бревне, лупят друг друга мешками, лезут на столб за петухом или идут по наклонному шесту с привязанным к нему бараном» [126, с. 47]. Прошлое практически всегда поэтизируется, это всегда печаль по невозвратимому.

Такой набор разноуровневых и разновременных, вмонтированных друг в друга текстов культуры и способов их прочтения образует целостность городской среды Челябинска художественного. Поэтизация воспоминаний старого Челябинска рождает образ-миф, характерный для большинства современных текстов. В «Дневнике странника» А. Середы читаем: «Там – удивительно синее небо и ярко-зеленая трава (неужели в нашем дворе когда-

то была такая же?). Там – неповторимое ощущение солнечного июньского утра, еще все летние каникулы впереди, это же как целая жизнь! Там «Штандер», «Переход границы», «Кондалы» и еще множество теперь уже позабытых игр. Там – первые дискотеки и самый-самый первый поцелуй. <…> Там – гомон первомайских демонстраций и воскресные детские киносеансы по десять копеек. Там – самое дешевое мороженое: плодово-ягодное по семь копеек (очень даже вкусное) и томатное по десять копеек (жуткая гадость). Там – тугой узел пионерского галстука и уморительные анекдоты про дорогого товарища Генерального Секретаря» [126, с. 49]. Информация, заключенная в этом тексте, оказывается многоуровневой: в ней можно выделить бытовой и метафизический уровень. Такая иерархичность организации многоплановой в семантическом отношении синтаксической структуры служит также средством соотнесения личного времени с временем историческим.

Художественный образ города, рассматриваемый по двум осям – синхроническому и диахроническому – позволяет развернуть авторам конфликт или напряжение между этими векторами, что, несомненно, создает эстетический эффект литературных текстов. Становление (диалектика) мифа города здесь есть двунаправленный процесс. С одной стороны, это подчеркнутый дуализм сознания, дающий новый источник культурного творчества, эмоциональное и экзистенциальное переживание авторов, перерастающие в образ и единицу мифотворчества – художественное пространство. С другой – поддерживаемый скрепами первобытной культуры синкретизм мифологического сознания, позволяющий через текст соединиться с природой города, претворяясь в его мифах и пространствах. Художественные тексты в этом случае начинают уподобляться мифу по своей структуре. Основными чертами этой структуры в текстах современных авторов являются игра на стыке реальности и иллюзии, уподобление языка художественного текста мифологическому, а также цикличность времени и пространства.

По мнению Н. Анциферова, «постигать город можно, вслушиваясь в его шум («голос»), вглядываясь в «лицо». Вслушивание сменяется разглядыванием и разгадыванием» [9, с. 17]. Звуковой образ Челябинска не ласкает слух, а имеет своеобразное раздражающее звучание, характерное большому заводскому городу: скрипит, скрежещет, гудит, звенит. Город, холодный и неуютный, может становиться декорацией к первой любви. Именно тогда у него появляются новые звуки и необыкновенная новая мелодия. «Чувство необычности, необыкновенности охватило меня. Мутный осенний день, стальные озяблые рельсы, рубчатые стволы карагачей – все напряглось и зазвенело неслышной, но явственной музыкой, и разговоры вокруг, и фигуры украдкой оглядывающихся людей, и даже нещадный скрип и грохот трамвая были исполнены особого, значительного и ликующего смысла» [159, с. 71]. На страницах повести К. Шишова появляется уникальное здание-аккордеон, воплощенное талантливым архитектором, строителем этого сумбурно звучащего города: «Любимым детищем, принесшем Серебрякову звание заслуженного архитектора, было центральное здание города, его новое лицо, новый юный радостный облик, вошедший во все альбомы, книги, монографии по архитектуре страны советского периода. Дом, обращенный к югу на широкой открытой площади, был распахнут, как огромный аккордеон, если применить неточное и поверхностное сравнение. Его «клавиатурой» с обеих сторон были стремительные, с округленными колоннами, балконы, замыкавшиеся пропорциональными башенками с циркульными громадными окнами. «Меха», развернутые во всю ширь, были просто четкими, ритмичными окнами, причем до третьего этажа доходила серая крашеная облицовка» [159, с. 143].

Благодаря не только звуковым маркерам, но и ольфакторной образности текстов город перед читателями предстает сквозь обонятельные ощущения. «Обеими руками я вцепляюсь в теткин ридикюль и, расширив глаза, семеню ножками по булыжной дороге, усыпанной навозом, семечками и сенной трухой… Стоило только пересечь привокзальную площадь, миновав

скворечники магазинов и киосков, где мелькали засаленные рукава продавцов, шипела буйная газировка и *пахло мясными пирожками*, и я попадал в мир вечного *движения, суеты*, овчинных тулупов, связок баранок и мешков с заплатами, висевших на согбенных плечах старух, дюжих мужиков и подростков» [159, с. 22]. Этот город не всегда вызывает позитивные эмоции и впечатления, поскольку запахи его редко приятны, а в основном симптоматичны для промышленного города. Жизнь большого города, представленная авторами через обонятельный метафорический ряд, дает возможность читателям прочувствовать его живой, меняющийся облик, вдохнуть в себя, запомнить свои впечатления, ощутить его атмосферу и воссоздать в памяти живую модель на уровне собственной ольфакторной памяти.

В постмодернистском ключе рисует образ города И. К. Андрощук в «Истории города Селявинска, ее окрестностей, соседей и обывателей». Текст произведения, входящий в цикл сатирических миниатюр, посвященных разным локусам, среди которых Челябинск и Екатеринбург, представляет собой аутентичную историю, построенную на авторской игре слов. Этимология топоса «Челябинск» − Селявинск – дается в сатирическом ключе, а сам город представляется нелепым и «сдуру» слепленным глупым графом Селявиным («Тугодум Вдрабадан-Багатур, граф Селявин»). И.К. Андрощук поддерживает тему «нехорошего места», уже ставшую симптоматичной для писателей Челябинской области в описании города: «Селявинский острог был осно-ван графом Селявиным в год Верблюда и Шестеренки, в пятницу, 13-го числа» [4], что не только сатирически высмеивает масонскую и сатанистскую (как подчеркивает автор) символику, но и имеет чисто практическую значимость для жителей уездного городка: возможность хорошенько выпить в честь праздника не только в пятницу, но и продолжить празднование до понедельника. «Селявинск», в интерпретации автора-сатирика, получил свое название по скудоумию своего основателя: «Неподалеку кочевник-француз пас верблюда и верблюдицу. Вельможа подъехал к нему и, сделав

величественный жест рукой, спросил, как называется эта местность. Француз же, по-русски не знавший, неверно понял жест графа, чья рука случайно остановилась на паре верблюдов, которые как раз занимались любовью. «Должно быть, он спрашивает, что делают эти верблюды», решил пастух и философски ответил: «Се ля ви», что по-французски значило: «Это жизнь». Воевода, в свою очередь, не знал французского и решил, что это название местности. Поэтому острог получил название Селявинского, а город, выросший затем из него, носит имя Селявинск» [4]. Основанный по глупости, как отмечает И. Андрощук, и в дальнейшем город «развивался» только благодаря «дефектности» лиц приближенных: «близорукости» (в прямом и переносном смысле слова) и недальновидности, постепенно «разграфляющих» и город, и его символику до современного уровня: «Изначально на гербе Селявинска были изображены верблюд и шестеренка. Правда, более поздние художники распрямили шестеренку и разграфили ее под крепостную стену, выявив тем самым свою близорукость и непонимание исторического смысла изображения: «От верблюжьих кочевий − к вершинам индустриализации, социализма и технического прогресса!» [4]

Весьма симптоматично в ряду анализируемых произведений рисует образ города современный писатель Д. Бавильский на страницах уже проанализированного ранее романа «Едоки картофеля», также меняя номинацию топоса, хотя и оставляя ее узнаваемой. Возникающий на страницах произведения город *Чердачинск* – это статичный образ сфотографированного пространства, лишенного динамики и вектора развития. Рисуемый авторами город становится символом Хаоса и разрушения, оставаясь смертоносным для человека, выживающего в нем.

Многие современные прозаики, исподволь используя этот образ города-вампира, воссоздают в противовес ему иной мир, мир села и большого пространства, дающего возможность героям выжить. Так, к примеру, не являясь урбанистом, контрастно рисует образ Южного Урала – обширной территории деревень, маленьких городков, сел и местечек − Р.Ш. Валеев.

Художественный мир произведений челябинского писателя Р. Валеева − это не большой город (он, как правило, мертв, т. к. люди, не знающие друг друга в лицо, теряют связь друг с другом, со своими корнями, а значит, с временем и историей), а село, местечко, деревня со своим укладом и своими древними знаниями. Для писателя даже доживающая свои последние дни деревня является более живым организмом, чем большие многолюдные города только в силу особого авторского понимания миссии каждого человека в этом мире. При этом старость и немощность человека в городе фатально неизбежны: «Это неизбежно, когда старый человек живет в старом городе. И красиво-то рассуждать я не люблю именно потому, что мне лишь это и остается. Я и город, мы на последней издышке. Когда-то здесь проходил Великий шелковый путь, здесь смыкались континенты, сходились расы… Произошла своего рода чудовищная эманация, и все в городе оскудело, все истекло до мертвой материи» [24, с. 10]. Прозаик создает свой маленький мир, густо населенную «Землю городов», где жизнь, казалось бы, будничная, в осмыслении писателя обретает высокий смысл бытия. Его «маленький город» − это образ национального мира, где люди связаны родственными и земляческими узами. Для жителей таких «маленьких городов» старость красива, естественна и органична самой первобытной природе, вечно стремящейся к обновлению: «…в эту минуту он ловит слухом ушедшее время и очень хорошо его слышит. − Тетя Соня…старая теперь, − бормотнул Тапи-тапи, − и это очень хорошо, очень странно» [24, с. 30]. Старость и смерть становятся непременным предвестником нового обновления вечного круга жизни, поэтому, не являясь концом, они не страшны, а желанны, и именно поэтому завершающим аккордом большинства рассказов Р.Ш. Валеева звучит жизнеутверждающая песнь вневременного существования жизни человека, слившемуся со Вселенной: «…всегда, во все времена, пусть хотя бы война, женщина будет полоскать белье, коза − ходить на привязи и пощипывать травку, ребятня − брызгаться и нырять в речке, и даже некий будет праздный человек наподобие меня, который выйдет на берег послушать окрестные звуки» [24, с. 40]. Мир

Р.Ш. Валеева − это ностальгия по былому, по светлому образу малой родины (небольшого города, села, деревеньки), где все некогда было ново, но со временем обветшало, пришло в упадок, но по-прежнему живо, по-прежнему из-под кирпича построек виднеется крепкое дерево, где люди, высохшие и состарившиеся внешне, по-прежнему молоды душой. Его мир − мир живых организмов, круговорот энергии, где человек и природа слиты воедино, это единый организм, постоянно изменяющийся, неизменно, даже в состоянии покоя, стремящийся к новому, в том числе и к новому светлому постижению смерти и исхода: «Жизнь скудеет, мы изживаем ее до состояния мертвой материи. Как вам известно, любое исхождение происходит из первобытной основы вещей путем посте-пенного ухудшения» [24, с. 7].

Для дальнейшего глубокого филологического анализа в этой части диссертационного исследования нами был выбран обширный материал литературного наследия писателя Р.Ш. Валеева, чье активное творчество пришлось на интересуемый нас период развития литературы – 1990-2000-е годы XX века. Р.Ш. Валеев сегодня является одним из авторитетнейших писателей на Урале. Его романы, повести, рассказы неоднократно выходили отдельными книгами в Челябинске, Екатеринбурге, Москве, публиковались во многих российских газетах и журналах, отдельные произведения переводились на иностранные языки. Излюбленный жанр Р.Ш. Валеева – рассказ, претендующий на роль жанра-лидера. Давно установлено, что тот или иной период развития литературы тяготеет к определенному жанру. Он соответствует динамике времени, его «калейдоскопичности» [137]. Обращая внимание на художественную структуру рассказа Р.Ш. Валеева, необходимо отметить особенную черту любимого автором жанра: опосредованное взаимодействие эпизода со смыслом текста. Это означает, что Р.Ш. Валеев обычно воссоздает описываемое событие не ради интереса к самому событию, а для подведения читателя к некоторой другой, более абстрактной мысли, нравственному выводу, обобщению, философскому размышлению,

исходному началу и первооснове. Такое взаимодействие нескольких смыслов, характерное для жанра рассказа, − одна из особенностей письма Р.Ш. Валеева.

Рассказы, составляющие художественное наследие Р.Ш Валеева, не новеллистического, а больше описательно-повествовательного характера, большинство из которых относится к довольно распространенному типу классического «русского» рассказа, где основу изображения составляет обыкновенный, зачастую даже не примечательный случай, а у Р.Ш. Валеева − еще и ретроспективное осмысление его внутренней значимости, что, перефразируя Н.Л. Лейдермана, «более откровенно и настойчиво, чем в повести и в романе, «программирует» восприятие читателя» [71, 118].

Р.Ш. Валеев мог бы считаться эталоном евразийца: в нем корни двух великих культур сплелись неразрывно, не конфликтуя, не подавляя ростки друг друга. Убежденный в том, что писательство, по существу, является воспоминанием из детства, Рустам Шавлиевич в своих повестях и рассказах размышляет на вечные темы прошлого и настоящего, малого и большого мира, оставаясь певцом своей малой родины. Благодаря этому, прозе Р.Ш. Валеева свойственна потоковость сознания, когда мысль, ничем не отягощаясь, плывет над основной фабулой повествования, баюкая читателя на волнах Памяти:

«…Когда, уложив Бабушку, он продвигался обратно, в проходной узкой комнатке увидел Мамку. «Бедная», − подумал Халик, заметив на ее ноге порванный чулок. Согнал муху, которая вилась над Мамкиным усталым лицом, и вышел в сенцы. Здесь, стоя перед столиком, жадно допивал молоко из кружки проказник Мишка. Смуглая окалина на плечике мальца навела на мысль: «Очень жарко». Голова плыла, горячо туманилась − он подумал: «Устал». С тяжелыми ногами вышел из сеней и направился к амбару. И там заснул» [24, с. 187].

Лишенность внешнего конфликта, подчеркнутая бесфабульность, аморфность персонажей, минимализация внешнего действия, перенос действия во внутреннюю сферу – все эти особенности прозы Р.Ш. Валеева создают рассказы-размышления. Эти размышления сугубо медитативны,

способны принимать различные текучие формы своего воплощения. Проза представляет собой тонкое неспешное повествование, как будто в документальном фильме рисуется быт простых людей с мелкими и − одновременно − важными повседневными делами и заботами, со своим счастьем и горем, повторяющимися веками и поколениями. Мелкие разговоры вплетаются в повествование, поток сознания тихо льется на пространстве страниц. В то же время, произведения Р.Ш. Валеева − это традиционная русская проза, где композиция − не способ интриговать читателя, ведя его по лабиринтам сюжета, а возможность дать ему, не отвлекаясь на хитросплетения событий, вглядеться во внутренний мир персонажей, чтобы понять, что движет их поступками, как они поддаются власти времени − то быстро бегущего, то вязкого, словно остановившегося. Речь здесь идет не о периодах войны или, скажем, застоя, а о времени, отмеренном каждой жизни. Хронотоп произведений всегда связан не с социальными потрясениями, а с мерой жизни каждого конкретного человека, становящегося мерилом созидательного Космоса в Хаосе разрушающегося пространства: «Всхохатывая, Мишка выскочил наперед из калитки и затанцевал на мостовой, как на стеклянных черепинках. Речка блестела яркими и радужными осколками, мало того − зной словно расколол и остекленил даже самый небесный шар. И Мишка как покатился, вскрикивая, по раскаленному и полого натянутому воздуху − прямо в речку как был в одежде» [24, с. 186]. У Р.Ш. Валеева конфликт, как правило, внутренний: важно, что победит в человеке − доброе или злое. Проза Р.Ш. Валеева насквозь пронизана духовностью. Предметом искусства слова здесь является человек; он становится прямым объектом воспроизведения и постижения, главной точкой приложения художественных сил.

Говоря о жанровой составляющей произведений Р.Ш. Валеева, необходимо отметить особую роль героя, обычного человека, наделенного богатым духовным миром и аккумулирующего в себе генотипически многовековую Память целых поколений. Человек в его рассказах описывается как природа, природными символами: «Ариман каждый день раскалялся, как

солнце в своих трудах, и только к вечеру медленно, как солнце, остывал…» [24, с. 182] или: «Но тайна была. Ведь, честно говоря, я думал, что Валентин Викторович, покрутясь в прежних апартаментах, исчезнет, как исчезает в осенних вихрях желто-звонкий листок. И то, что он опять явился − в новизне теперешней жизни, − говорило только о том, что он непременно, непременно исчезнет, как тот же осенний листок…» [24, с. 160] Один из показательных рассказов в творчестве Р.Ш. Валеева – «Вино любви». Композиционно рассказ обрамляется образом-символом вечного движения времени, когда полощущие белье у реки женщины становятся обобщенным символом Вечности, самой природы. На фоне этого вечного движения и монотонного повторения зацикленных движений − текучий и неоднородный образ главного героя, имеющего множество имен (Тапи-тапи, Рифат, Юра).

Необходимо отметить одну яркую особенность письма челябинского автора: образ героя произведений Р.Ш. Валеева характерен для произведений описательно-повествовательных рассказов. В них нет детальной обрисовки, образ создается через мелкие, но яркие штрихи, одну-две детали, а все внимание рассказчика обращено к внутреннему миру героя. Тем не менее, в глаза читателей бросается одна яркая особенность его образов: у них, подобно сказочными героям, нет внешности, а детализация передаётся через одежду: «Почему бы и Тапи-тапи не сидеть в своем гараже, но вот он направляется к берегу − в широкополой шляпе со шнурком у подбородка, в трусах на босу ногу. И с гитарою в руках» [24, с. 19]. Рассказ Р.Ш. Валеева обладает четко выраженным параллелизмом между диаметральными категориями, которые автор взвешивает и рассматривает; это сравнение диаметрально противоположных элементов природы и человека, жизни и смерти, красоты и безобразия, мгновения и вечности создает ярко выраженную философско-теологическую направленность текстов автора. Данные категории являются продолжением и взаимодополнением друг друга, не конфликтуя, а рисуя единый мир во всем его разнообразии.

Жанровая природа рассказов Р.Ш. Валеева может быть представлена следующим образом. Это:

- усиленное внимание к образу, детали, в том числе наличие образов, кочующих из одного текста в другой (образ Дома, Времени, Реки (течения), памяти), метафоризация повествования;

- сказовый лад повествования, оформленный в виде живой разговорной плавной речи, содержащей диалектные маркеры топоса, особая роль в структуре зачина, повторов, диалогов, концовки, подчеркнутое внимание к вековой «народной мудрости», выраженной в пословицах и поговорках;

- отказ от конфликта и внешней динамики;

- равноправие и взаимосвязь циклической и кумулятивной сюжетных схем (т. е. циклическое обрамление рассказов, когда начальная и конечная ситуация оказываются подобны (хотя вторая отличается повышением статуса героя и внутренним изменением, интерпретирующим его), сочетается с нанизыванием событий или внутренних переживаний, заменяющих событийность, друг на друга внутри этой рамки);

- особое сближение рассказа и сказки (обусловленность жанрового качества рассказов Р.Ш. Валеева не внутриродовыми границами, а сопредельностью), циклизация повествования, типизация в создании образов, сокрытие внешних признаков и характерологических описательных черт персонажей, создание образов путем антитез и развернутых противопоставлений; характеристика персонажей через внешнее проявление действия;

- аллегоричность письма, обращение к природной символике, четкие мифологические оппозиции пространства юность/старость, живое/мертвое, свое/чужое;

- создание космогонической философии, объединяющей тексты в единый сверхтекст, где центром и связующим началом становится обобщенный образ человека, связанного с прошлым и будущим родовыми корнями;

- наличие персонажей-слушателей (прямые апелляции рассказчика к читателю при помощи доверительной речи и атмосферы «живого разговора»);

- ведущая роль контекстных и подтекстных связей произведений, связывающих воедино все произведения Р.Ш. Валеева.

Жанровая матрица рассказов Р.Ш. Валеева представляет собой вариант жанровой формы типа «ядро»–«зерно», из которого создаются множественные варианты. Любое движение отдельно взятых признаков от центра матрицы к периферии (и обратно) свидетельствует о видоизменении матрицы и появлении ее новой модификации. Однако, сущность жанровой матрицы сохраняется неизменной. Жанровая доминанта в этих текстах видится нам динамичной оболочкой с набором вторичных (вариативных) признаков, формирующих жанр произведений в целом. Выдвижение тех или иных динамичных жанровых признаков во внешнем пространстве данной матрицы под влиянием различных факторов (моральных, социальных, философских, культурных и др.) является основой дивергентности жанровых модификаций и форм.

Исходя из вышесказанного, представляется уместным проиллюстрировать схематично процесс жанроформирования, свойственный письму одного из ведущих прозаиков Челябинской области Р.Ш. Валеева, использующего рассказ в качестве доминанты авторского жанротворчества (рис. 1).

В текстах рассказов Р.Ш. Валеева оказывается чрезвычайно важна изобразительно-словесная фактура повествования. Созданные в духе классического русского рассказа, произведения обнаруживают большую авторскую свободу повествования, связанного с расширением описательного, этнографического, психологического, субъективно-оценочного элементов. Писатель, используя синтетическую природу жанра, мастерски сочетает повествовательный, драматический и лирический принципы изображения. В его рассказах сосуществуют философская, новеллистическая и очерковая составляющая, элементы дневника, идиллии, притчи.

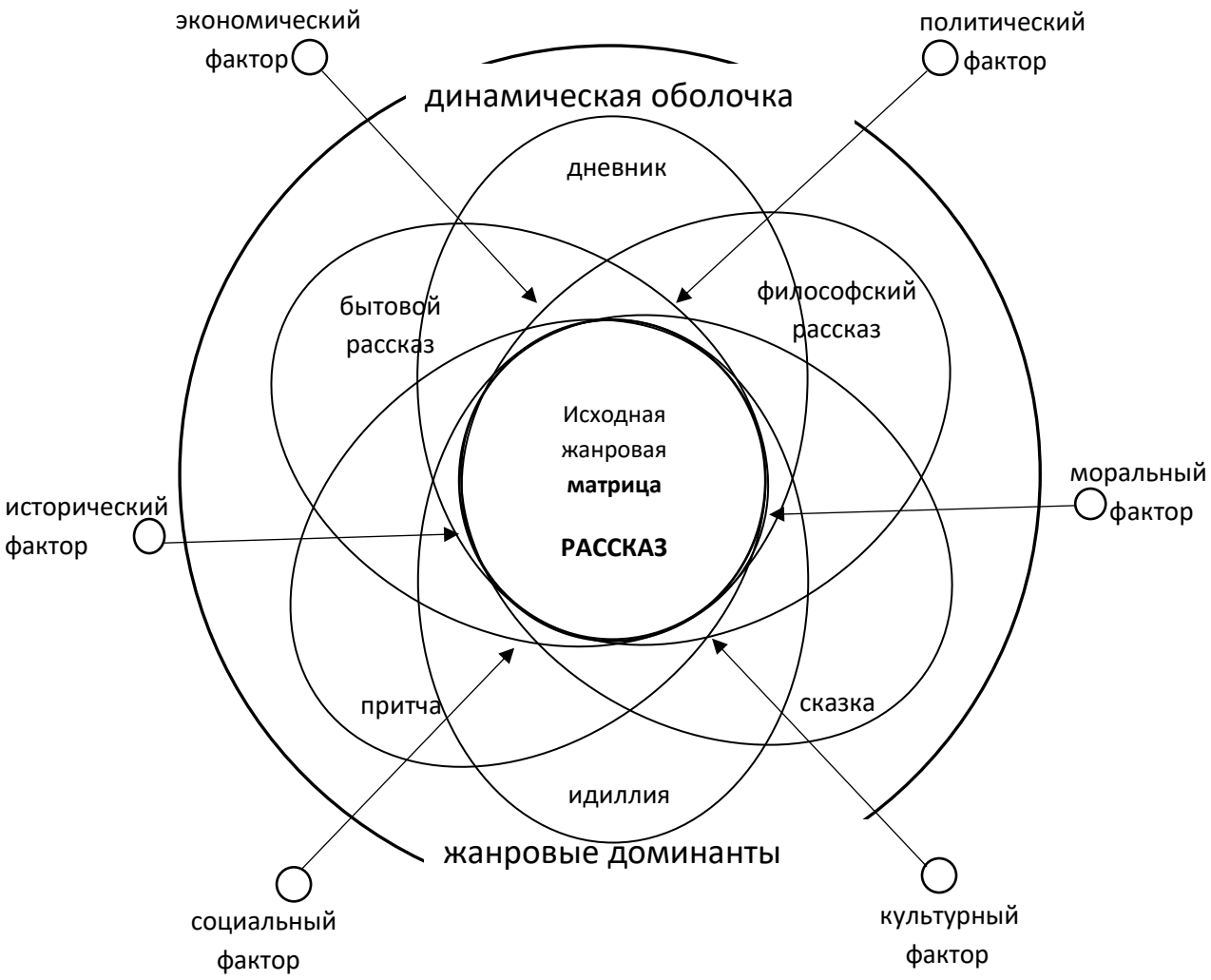

Рис. 1. Модель жанрообразования рассказов Р. Валеева

В рассказах Р.Ш. Валеева особо выделено чувство родного дома, уважение к семейному укладу, национальной культуре, которая должна передаваться из поколения в поколение, вне времени. «Скажу честно, у меня не было старой домашней утвари, вещи были случайные, еще не полюбленные мной, и вот…на карточку, которую сегодня подарил мне Тапи-тапи, я глядел как на старинную реликвию. Это было обманчивое утешение, ведь на карточке были не мои родные, а совсем чужие люди. Но карточку эту, безжалостно выброшенную на свалку, я спас, и теперь, пригретая и спасенная мной, она была мне дорога. Я жалел ее. Да и как не жалеть! Как не жалеть эту невозвратную жизнь, тех людей, с которыми ты соседствовал во времени,

отражался, как в зеркале, в единственной молодости этих людей, они же, в свою очередь, отражались, быть может, в твоей» [24, с. 35].

Конфликт не между людьми, это – внешний фон, не всегда четко прорисованный, этот конфликт даже не обязателен для его произведений. Важнее – внутренние переживание, ретроспекция, взгляд изнутри, непосредственная реакция на внешний раздражитель (или его отсутствие). При этом единственно важным и достойным внимания писателя является вопрос, что победит в человеке – доброе или злое. Как отмечает Н.С. Кузнецова, «всем своим творчеством писатель исследует конфликт между внутренним миром и социальной функцией человека» [75, с. 20].

Тексты Р.Ш. Валеева представляют собой прямую проекцию национальной культуры и национального самосознания в «большую литературу», поскольку литература рассматривается писателем как орган самосознания региона, народности, нации. При видимой бессюжетности произведений Р.Ш. Валеева бросается в глаза одна из особенностей его прозы − философичность, медитация словом, ставшая характерным маркером художественной литературы Челябинской области современного этапа развития. «При второстепенной роли сюжета в иных рассказах они, рассказы, не выглядят рыхлыми только потому, что словно гравитационными силами души в них невидимо накрепко связаны все части, вплоть до отдельных мелких эпизодов»[19]. Писатель интересен включенностью описываемых событий в любую географическую местность (даже при всей подчеркнутой лаконичности и предельности описываемой местности), что также характерно и для многих других челябинских писателей, где локализация топоса оказывается в компетенции самого читателя и становится своеобразной игрой, затеянной автором.

Проза Р.Ш. Валеева проникнута теплом человеческой души, сочувствием и сопереживанием изменениям в жизни героев, потребность к нравственному

[19] Высказывание принадлежит И. Золотусскому. Цит. по : Рустам Валеев. Рассказы. // Р. Ш. Валеев – Челябинск : «Автограф», 1996. – 200 с. – С. 197.

исполнению долга перед людьми, способностью жертвовать привычным укладом бытия, что превращает повествование в нечто самостоятельное и вполне оригинальное. Р.Ш. Валеев не рисует конфликты, а воссоздает жизнь. «Произведения Рустама Валеева никак не похожи на те многочисленные повести и рассказы, которые ныне появляются у нас в обезличенном множестве и создают впечатление, что делали их на фабрике синтетического волокна, которое все больше и больше заменяет в нашей жизни естественный продукт. Прежде всего, рассказы Валеева отличаются от массовой литературной продукции своей человечностью, удивительно мягкой и ненавязчивой манерой авторского осмысления и переживания»[20]. Его произведения − это сплав медитативной лирики, где все чувства и ощущения «на грани», где крайняя степень лиризма, синтезируясь с кажущейся простотой слога и лаконичностью повествования, превращается в неповторимую по охвату эпопею жизни, соединенную мельчайшими звеньями миниатюр, рассказов, повестей и новелл, не имеющих ни начала, ни видимого конца, какого-либо внешнего потрясающего воображение конфликта.

Метод Рустама Валеева можно определить как *синтез.* Если попытаться определить главный мотив прозы Р.Ш. Валеева, то это чувство Исхода и Возвращения. При этом писатель отдает себе отчет, что никогда и никуда вернуться нельзя уже только потому, что никакого Возвращения в природе не существует.

Его язык прост, строг и чист. Он всегда стремится к той простоте слога, которая достигается проверенной годами огранкой фразы, фабулы, композиции. Обозревая литературные окрестности, критики делают вывод о том, что «в конце XX – начале XXI веков его (Валеева) проза – самое интересное и мощное явление из того, что создано писателями нашего края в наше время» [75, с. 15]. Творчество Р.Ш. Валеева сегодня имеет большое значение для развития литературы Челябинской области − как способ

[20] Высказывание принадлежит И. Золотусскому. Там же.

самоидентификации территории, а также как пример успешного вхождения провинциального писателя в общероссийский литературный контекст.

Обобщая информацию о системе малых жанров в прозе 1990-2000-х годов необходимо еще раз отметить тяготение современных авторов Челябинской области к малым жанрам, составляющим авангард литературы региона. Кристаллизация в циклы произведений малого жанра, в свою очередь, формирует общую тенденцию и указывает на их подчеркнутую несамостоятельность, когда при сжатии объемов каждого отдельно взятого произведения, они, тем не менее, стремятся трансформироваться при помощи циклов в более привычный для читателя масштаб, в нечто большее и, соответственно, более эстетически значимое − в сверхтекст. Наблюдаемое живое разнообразие типов малого жанра логически выражено в двух взаимных тенденциях: с одной стороны, это тенденция *новеллистическая* с ее стремлением к формальной точности и оголенности сюжетной конструкции и предельной лаконичности, что делает новеллу и рассказ максимально близкими друг к другу, с другой – тенденция «*рассказовая*», которую характеризует тяготение к эпической широте, свободному построению сюжета, «сказовости» манеры повествования, сближающая рассказ и повесть. Многосоставность произведений малого жанра периода 1990-200-х годов проявилась также в наличии широкого пласта сверхмалой прозы − очерковых зарисовок (этюдов, эссе, миниатюр), которые также будут тематически классифицированы и исследованы в диссертации далее.

2.4. Прозаические миниатюры А. Попова, С. Нефедова, С. Ефремцева

Несмотря на то, что жанр миниатюры немало исследован в монографических трудах современных исследователей, все же до сих пор существуют спорные моменты в вопросах номинации миниатюры как полноценного жанра современной литературы. Многие литературоведы

(Л.Н. Иссова [51], В.Ю. Котова [67], К. Дас [38], А.В. Огнев [94] и другие исследователи) отмечают, что период развития этого жанра невелик, а его родоначальником в русской литературе называют И. С. Тургенева, создавшего «Стихотворения в прозе» (1877-1882), которые и принято считать первыми миниатюрами. Развитие этого жанра продолжили И.А. Бунин и М.М. Пришвин. В 1960-90-е годы XX века миниатюра получила широкое распространение: Б.Н. Сергуненков («Тысячелистник», 1986 г.); И.С. Соколов-Микитов («Лесные картинки», 1987 г.); Ю.Н. Куранов («Лето на севере», 1959; «Дни сентября», 1969; «Голос ветра», 1976); В. Соловьев («Охотничья тетрадь», 1963; «Леса родные», 1972; «Дятлов шедевр», 1974); В.П. Астафьев («Затеей», 1988); В. Субботин («Жизнь поэта», 1973, «Подорожники», 1976; «В другой стране», 1986); О. Кожухова («Рано утром и поздно вечером», 1979; «Донник», 1982; «Луноцвет», 1988); Ю.В. Бондарев («Мгновения», 1977); В. Песков («Лесные глаза», 1979); Ф. Абрамов («Трава-мурава», 1982).

Современные исследователи-литературоведы особое внимание обращают на особенные черты миниатюры в русской литературе второй половины XX века. Так, проблема жанра прозаической миниатюры стала материалом диссертаций Е.Н. Гинды [33], Т.Н. Федь [151], В.Ю. Котовой [67], С.А. Войтас [29], А.И. Фомина [152], исследовавших миниатюры В.П. Астафьева, А.И. Солже-ницына, И.С. Соколова-Микитова, Ю.Бондарева, Ф.А. Абрамова, В.В. Роза-нова и других авторов). Широкий аспект литературного материала – от И.С. Тургенева до А.И. Солженицына – привлекает Е.Ю. Геймбух [31], однако лишь со стороны лингвостилистического аспекта изучения миниатюры. Иная группа исследователей, которые так или иначе рассматривают миниатюру – это филологи, занимающиеся проблемой жанра в творчестве отдельных авторов, например, М. Пришвина (исследования Ю.И. Ольховской [95], У. Шольц [160], А.А. Земляковской [46]) и И.А. Бунина (диссертационные исследования В.П. Проходовой [112], посвященные прозе и Ю.Г. Иншаковой [54] о поэзии), а также работы, посвященные проблемам циклизации миниатюр (научные

труды О.Г. Егоровой [41], А.В. Минаковой [89; 90]). Что касается литературы 1990-2000-х годов особый интерес для филологического анализа представляют миниатюры В.И. Гусева («С утра до утра. Романные и поэтические рассказы», 1999) и В.И. Дегтева («Тесные врата», 1990; «Викинг», 1994; «Русская душа», 2003; «Крест», 2003). Интерес к миниатюре как культурному явлению современного медиапространства на сегодняшний день необычайно высок.

Литературоведы, занимавшиеся исследованием типологии рассказа и новеллы, частично касаются проблем прозаической миниатюры. Так, например, в работах исследователей А.В. Огнева [94], И.А. Смирина [129] и Ю.Б. Орлицкого [97] «крохотный» жанр рассматривается как одна из разновидностей рассказа. Поскольку лирическая составляющая миниатюры является одной из главенствующих, данный жанр именовался как «лирическая миниатюра» и по этой причине изучался односторонне: только с точки зрения его лирической ипостаси анализировали его А.П. Казаркин [56] и Е. Н. Гинда [33]. Такой подход к жанру довольно симптоматичен.

В рассматриваемую нами эпоху, характеризующуюся стремлением к синтезу, в литературе Челябинской области появляется много произведений с кажущейся неопределенной жанровой отнесенностью, фактически принимающей черты других жанровых явлений, что неизменно влечет за собой также стилизацию различных жанров других искусств. Миниатюра − образование такого рода. Не взирая на факт очевидного научного интереса к миниатюре со стороны современных исследователей, в отечественном литературоведении по сей день отмечается неопределенность в области терминологии малой прозы, в целом, и особенно миниатюры, в частности, где философское и лирическое начало оказываются в сильной (доминирующей) позиции, а авторский замысел довлеет над жанровым содержанием. Возникающая отсюда проблема в номинировании жанра и трудности в определении основных жанрообразующих черт приводит к тому, что

современные исследователи по-разному подходят к определению миниатюры как жанра.

Миниатюру можно номинировать как «корневой жанр» [95, с. 7] – фундамент для создания более крупных художественных образований: романа, повести, рассказа, очерковых циклов, лирической книги. Эта подчеркнутая разнородность миниатюр двунаправлена: семантика малого объема миниатюры такова, что остановленное мгновение и образ уходящего события являются следствием авторской целеустановки. При этом, редуцируя малые повествовательные формы (эссе, очерк, рассказ), автор делает упор на лиризации и придании тексту философичности. Это объясняет тот факт, что миниатюра, как явление пограничное, вбирает в себя черты многих жанров. Поэтому этот жанр большинством исследователей четко не номинирован: сегодня миниатюра очень часто выступает в научных работах в качестве синонима того или иного жанра. Современный исследователь Л.Н. Иссова в качестве синонимов употребляет понятия «стихотворение в прозе» и «прозаическая миниатюра». Кроме того, в данном синонимичном ряду исследователем используется также понятие «прозаическое стихотворение» [51, с. 6]. Как синонимичные употребляет в своих исследованиях Ю.Б. Орлицкий термины «прозаическая миниатюра» и «стихотворение в прозе», акцентируя внимание на том, что делает это преднамеренно, чтобы избежать появления неточностей в употреблении терминов: «Прозаической миниатюрой мы предлагаем называть прозаическое произведение, занимающее одну-две книжные страницы, т. е. соответствующее представлению о стихотворном тексте как визуально обозримом объекте. Однако в каждом конкретном случае ориентиром должен служить в первую очередь авторский опыт» [99, с. 220]. Вслед за ним, Е.Ю. Геймбух в упомянутой выше диссертации исследует как синонимичные понятия «стихотворение в прозе» и «лирическая прозаическая миниатюра»: «Лирическая прозаическая миниатюра − жанр третьего ряда, в его состав входят и его образуют не только первичные, речевые, но и вторичные, литературные жанры. Лирическая

прозаическая миниатюра включает, преобразуя, такие жанры, как эссе, очерк, зарисовку, сценку; афоризмы, сентенции, пословицы; диалоги, притчи, видения; лирическую автобиографию, дневниковые записи и т. д.» [31, с. 6]. В отечественном литературоведении долгое время обсуждалась, так и не получив серьёзного развития и обоснования, гипотеза о возможности классифицировать малую прозу по жанрам-прототипам (не только литературным, но и речевым). Подобная классификация могла добавить к стихотворению в прозе и сверхкраткому рассказу, например, минироман (роман, сведённый к сухой схеме, но сохранивший присущие жанру многоперсонажность, временной размах и др.), минидневник, имитацию черновика и т. п.

Определение миниатюры как жанра имеет право на существование, но для него необходимо также указание на соответствующие жанрообразующие признаки, которые не всегда четко кристаллизуются. Учитывая многообразие миниатюр в плане содержательном (что можно объяснить индивидуальным авторским стилем), можно было бы назвать миниатюру также «жанровой формой» или «многосоставным авторским жанровым образованием», в определенных обстоятельствах соотносимого с афоризмом, заметкой, запиской, очерком, рассказом, а также эскизом, наброском, этюдом, фрагментом, что отмечают в своих работах названные выше современные исследователи. Такой термин как «жанровая форма» мог бы обусловить широкий диапазон жанров и форм, присущих миниатюре, что позволило бы, в свою очередь, в качестве варианта анализировать постулат: «миниатюра − это форма», оказавшая влияние и на жанровое содержание. При этом влияние индивидуально-авторского стиля, обуславливающее зависимость миниатюры от содержательных и художественно- стилистических приоритетов автора (внимание к описаниям разных форм, тяготение к анализу локальных функциональных доминант) становится симптоматичным и объяснимым.

Истоки литературной миниатюры следует искать в музыке и живописном искусстве: если в живописи миниатюра обретает такие четкие категориальные

признаки как идейная, содержательная и композиционная завершенность, скрупулёзность и выверенность деталей, за счёт чего миниатюра, несмотря на малый размер, воспринимается как уменьшенная копия большого полотна, то в музыке жанровое содержание миниатюр и циклов миниатюр (Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Ф. Шуберт и др.) определяет стремление доступными звуковыми средствами не просто поймать мгновение, но зафиксировать само впечатление, оформить его необходимой содержательной глубиной. В литературных прозаических миниатюрах всегда чувствуется стремление автора к изображению гармонической картины мира – как внутренней, так и внешней, – при этом писателям важно отобразить ощущение текущего момента. Как и в живописи, главным признаком литературной миниатюры является её размер: несколько страниц, предел, редко превышаемый. Размер миниатюры влечет за собою и другие её чисто формальные особенности. Среди них на первом месте – тщательность отделки. То есть существует полная аналогия с миниатюрой живописной, которая требует уверенной руки мастера и филигранной отделки. Подобные минималистские рамки литературной миниатюры на порядок увеличивают весомость каждого слова.

В прозаической миниатюре непременно присутствует сюжетная составляющая. Однако действие, событие в миниатюре чаще всего подается условно, отдельными штрихами. Законченность действия миниатюры (фабулы) не в сюжетной законченности произведения, а в смысловой законченности символа. В этом принципиальная разница, отделяющая миниатюру, например, от короткого рассказа или анекдота. Сюжет в миниатюре служит законченности символа. Если сохранить действие, но исключить смысл символа – миниатюра исчезнет.

Миниатюра регламентирована малым объемом, однако под характеристику «малый объём» попадает верлибр, очерк и другие жанры, поэтому отсюда может следовать вывод, что малый объём хоть является самой очевидной, но не ключевой чертой миниатюры. Поэтому дальнейший анализ

миниатюры как жанра приводит к осознанию того, что исследователи имеют дело с «синтетическим» явлением, где синтез жанров проявляется яснее, чем в других жанро- и формообразованиях. Более емким для понимания сущности миниатюры является определение «сжатости текста», что происходит без ущерба смысла, а, напротив, способствует укрупнению детали и усиливает многосоставность ее функции. Синтаксические связи при этом становятся более нагруженными. Результатом таких процессов является отказ авторов от сюжета, либо сведение его роли к минимуму. Сюжет как таковой оказывается в периферийном положении по сравнению с возрастающей долей описания (в миниатюре вообще можно отметить гипертрофированную роль описания, когда способ изложения направлен исключительно на создание впечатления и передачу внутреннего мира «воссоздающего», который приобретает черты лирического героя).

Формирование прозаической миниатюры как жанра возложено на форму изображения – подчеркнутую импрессионистичность, свойственную исследуемой эпохе в целом. Основными литературными формами импрессионизма в исследуемых нами миниатюрах современных писателей Челябинской области стали: стилизация живописного образа как импрессионистического полотна; доминирующая роль специфической импрессионистической метафоры в создании импрессионистического образа; импрессионистическая организация мысли посредством максимальной функциональной нагрузки слова-образа (при этом часто идея всей миниатюры может скрываться в этом ключевом слове-образе, нередко выносимом в заглавие произведения); формирование циклов, расширяющих внутреннюю форму миниатюры (возможно перемещение миниатюры из одного художественного целого в другое, из одного цикла – в другой; из дневника – в цикл рассказов и т. д. – при сохранении самостоятельности, живописной, эмоциональной и художественной целостности, внутреннего единства и самодостаточности каждой отдельно взятой миниатюры).

Как активный жанр в челябинской прозе миниатюра появилась сравнительно недавно. Так среди писателей периода 1990-2000-х годов особо любят жанр прозаической миниатюры *С.А. Поляков* («Моя канцелярия»; «Сюжеты, ситуации, наблюдения»; «Мысли», 2002); *В.В. Тимо-феев* («Про мальчика Васю», «Про девочку Лену», 2000; книга психологических ребусов «Семь невыученных уроков», 1998); *С. Ефремцев* («ForMen», 2001), *А.Е. Попов* («Соседи по свету», 2007; «SMS-роман», «Сотовые камушки», 2009; «Игра в дурака», 2008), *Д.В. Бавильский* («Пятнадцать мгновений зимы», 2006); *С.М. Нефёдов* («Лунная походка», 2007), *Н. Болдырев* (цикл миниатюр книги «Упавшее небо») и некоторые другие авторы.

Творчество А.Е. Попова («Соседи по свету», 2007; «SMS-роман», «Сотовые камушки», 2009; «Игра в дурака», 2008) представляет интересный культурный феномен. Выход каждой его книги получает бурный резонанс в читающей среде, ни одно из изданий не похоже на другое. Это – тонко осязаемый сплав художественного «слова», «образа» и «материала», которые и составляют алгоритм его книг. Книги миниатюр А.Е. Попова «Соседи по свету» и «Райские яблоки» философичны по своей природе, посвящены проблеме Исхода и Возвращения. Это вопрос о возвращении к истокам Вселенной, к установлению диалога, как взаимопроникновение двух сущностей, в самом процессе диалога вдруг постигающих свое сокровенное, доопытное единство. Это книги-эксперименты, соединяющие в себе графику (живопись, фотографию) и слово.

«Соседи по свету» – вольный диалог писателя и художника. Издание это необычно, поскольку представляет собой попытку объединения слова и графики (живописи) в один сверхтекст, в котором части не воспринимаются по отдельности, но формируют глобальную импрессионистическую картину мира, в котором каждая составляющая минимальная структурная единица, как в мозаике, является основой большего – не просто единого образа, но единой философии. Отсюда выбор автором – А. Поповым – формы миниатюр оправдан. Рождающийся в симбиозе на стыке двух искусств – живописи и литературы – сверхтекст призван аккумулировать единое впечатление от слова и образа: две

книги под одной обложкой – «Соседи по свету» А. Попова и «Дерево, полное птиц» Л. Симоновой. Работа Симоновой не является иллюстрациями к текстовому содержанию книги, а несет в себе дополнительную смысловую, философскую, лирическую нагрузку, органически продолжая и углубляя вектор философских рассуждений автора. Их творчество родственно в чем-то корневом и главном: с одной стороны, каждому из авторов удалось нащупать свою, уникальную тропу движения к сути, к истокам вещей, с другой, в основе их творчества лежит доверие к миру, открытость его энергиям. Диалог со вселенной, ведомый в детстве многим, перерастает здесь границы художественного приема; диалог становится насущной необходимостью. На наш взгляд, подобную работу можно назвать «за-словесными диалогами» (или «диалоговым изданием»).

Стилевое решение книги «Райские яблоки» довольно примечательно. Писатель постоянно соединяет графическое исполнение своих миниатюр (фигурный текст) с философским наполнением всей книги, т. е. соединяет знак и образ воедино. Смысловые доминанты книги: Женщина – Любовь – Родина – Святыня; Женская Грудь – Жизнь – Круги вселенной – Бесконечность. Книга (как материальное составляющее) превращается в один живой организм, в котором все части органичны и информативно точны. А. Попов берет за исходный материал акростих, заполняя его лирическим содержанием своей прозы, и круглая сфера отточенных слов в сочетании с такими же «круглыми» фотографиями Александра Данилова трансформирует форму в самостийно бытующее содержание.

Игра с читателем и внимание к эксперименту такого самобытного писателя, как А. Попов, не раз отмечалась. Симптоматично и то, что для автора миниатюра – излюбленная форма разговора с читателем. Миниатюры А. Попова, собранные в других произведениях, – «Дневник директора», «СМС-роман» и (в продолжение темы смс-переписок) «Сотовые камушки» − ориентированы на документально точное описание жизни, автор максимально приближает нас к живому течению собственной жизни: по сути, они представляют записи произошедших событий: «08.06 23:41 Я тебе когда-нибудь расскажу, как

воспринимаю тебя. В тебе много всяких границ. Ты в них разный, я в этих границах путаюсь. Ну и пусть!» [103, с. 20] («Сотовые камушки»).

В своих миниатюрах А. Попов, оперируя короткими предложениями, описывает незначительное, повседневное, но значимое для автора. Калейдоскоп конкретных событий и действий словно насыщается течением времени. Концентрируя внимание на бытовом, повседневном, автор высвечивает в нем бытийное. Жанровую доминанту другого арт-проекта А. Попова «Игра в дурака» сам автор определяет как «текст», редактор и комментатор сочинений М.В. Загидуллина определяет книгу как «научно-методическое пособие по основным педагогическим стратегиям». В книге формируется сверхтекст: на страницах своей жизнью с готовыми сюжетами живут фотографии, схемы, символы и знаки, живые комментарии стороннего наблюдателя, а также сами игральные карты, предваряющие или влекущие новую мысль Дурака: «8♠ Лишь корабли кандалы якорями именуют. Знают цену земле. Людям небо подавай, земля у них под ногами болтается» [105, с. 9]. «5♠ – Держи. Человек велик. 6♠ – Чем? 5♥ – Живописью. 6♥ – У инея техника рисунка выше» [105, с. 79].

Жанровое своеобразие книги проявляется на уровне композиции и архитектоники, а также в полиграфическом исполнении книги. Это, в первую очередь, сложно организованный текст. Редактор М.В. Загидуллина здесь выступает в необычном для читателя амплуа. Красные записи с обоих сторон от текста принадлежат ей. По сути, это реакция на прочитанное, комментарии на полях. Например, именно она решает, когда начинается следующая глава изначально никак не разделенного на главы текста, состоящего из коротких миниатюр, и анонсирует их, определяя, как будет развиваться ход мысли (игры) далее [105, с. 22]:

Не обращайте внимания на авторские заголовочки – страшно далеки они от содержания… ну, дурацкие они, в	**Столичные слухи** И снова Петербург. И мальчик снова. Нет, не из Смольного и

общем. На самом деле мы перебираемся в ГЛАВУ ПЯТУЮ, где дурака одолевают сомнения – а вдруг он вовсе не дурак, где читатель узнает, что дурак ко всему прочему еще дурак деревенский, что по утрам он работает школьной уборщицей, а в свободное от уборки время сочиняет первоклассные пиар-проекты и любит рассказывать анекдоты.	Зимний не брал. Вскрыл сверхсекретные материалы ЕГЭ по русскому и ответы опубликовал в Интернете. По первой всех хотели наказать, но министр одумался и свалил на мальчонку. А был ли мальчик? Если был, то жалко, и Мавроди жалко. У наших руководителей нефтью глаза залиты. *Сильно, однако! Да… Мальчики кровавые в глазах…*

Это может быть также спор, игра в «верю − не верю», игра в загадки-отгадки, в конце-концов:

Загадка	
Дама из дат – кто это?	*Секретарша в издательстве*
Отгадка	*Ух ты! Здорово! Этакая интимная фамильярность – ходят тут всякие…дамочки *изда**тые.*
История.	

Жанровый диапазон миниатюр, представленных в книге А. Попова «Игра в дурака», очень широк. По сути, это собрание бытовых анекдотов, дневниковых записок, аллегорий, коротких баек, легенд, философских притч, басен, сказок, объединенных хронотопически и фабульно одной партией карточной игры в дурака. Находясь в оппозиции к существующей власти и играя в юродивого дурочка, автор (он же герой) часто использует подобное иносказание, правила такой игры с читателем принимает и комментатор, создавая свой смысловой ряд на одном семантическом поле с автором [105, с. 39]:

Грустная-грустная сказка

Я тут все историей кулинарии интересуюсь, так вот, выяснила, что была такая мука – крупитчатая (и была она желтоватого цвета, а сожмешь в кулак – вылетала облаком-выстрелом). И вот она-то и была той единственной мукой, из которой пекли знаменитые русские хлеба да пироги.

А белая мука, что слеплялась в кулаке в лепешку, называлась немецкой, стоила она вдвое дешевле и для пирогов не годилась… Что ж мы наши русские мельницы растеряли?

Школы – что мельницы, из года в год мелют одно и то же и мелют. Учителя худо-бедно при них кормятся, из адовых мук оценки пекут по заказу. Когда за грехи неуплат отключают ветер, директора созывают родителей дуть. Иные жалуются на отсутствие воздуха в устах и не приходят дуть – дома втихоря на себя дуются. Время от времени верхние рулевые меняют направление ветра. Дон Кихотов современные мельницы не производят – произвол ветров не дозволяет. Вот и горят синим пламенем. Мало кто помнит, что зерно в жерновах – дети. Говорят, денег не хватило – ветры недодули. Но дуть стоит и против ветра, да так, чтобы уши закладывало от боли.

Опыт сплава живописи, графики и слова, подобно уже охарактеризованным в диссертационном исследовании «Райским яблокам» А. Попова, представляет собой книга С. Нефедова «Лунная походка». С. Нефедов – художник, поэтому чувство холста придает ему жизненное равновесие и в литературе. Рисунки автора стали необходимыми и достаточными комментариями к его книге. «Лунная походка» включает миниатюры, весьма необычные в жанровом отношении. В текстах С. Нефедова запечатлен тридцатилетний опыт душевных переживаний и самонаблюдений. Многие его тексты, безусловно, исполнены тонкой игры, но это игра эстетическая (как часть самой словесной формы), игра с жанровой формой, каноном, но никогда не игра экзистенциальная. Миниатюры С. Нефедова в этом смысле по форме близки к исповеди. Внешне лирический герой С. Нефедова слаб, он вполне осознает, что по всем общепринятым

параметрам он – неудачник, аутсайдер, маргинал. Он немолод, болен, побежден жизнью; ничего из того, на чем строится земное человеческое счастье, ему не удалось: не осталось у него семьи, нет ни положения, ни денег, ни славы. Осталась пожизненная бедность и одиночество, растущие с годами. Но он сберег в глубине души свою нежность и доверчивость, своё чувство сродства с вещами и растениями. Герой С. Нефёдова, порой чудаковатый и нелепый, − мечтатель с явными чертами русского юродства, большой ребенок.

Книга С. Нефедова видится весьма значимым явлением новой синкретичной прозы, для которой характерен особый сплав лиризма, повествовательности, драматизма, визуальности (свободный стиль), рождающий органичное целое, где доминантным оказывается органичное медитативно-философское начало в сочетании с неизменным вниманием к быту. Подчеркнутая психологичность, актуализация приемов импрессионистического письма стимулируют художественный поиск новых индивидуально-стилевых форм такой прозы.

Количество произведений-наперстков на сегодняшний день превышает число полнометражных романов. Заметим, что почти сорок лет назад М. Бахтин предвидел возрастание роли прозаической миниатюры: «У нас сейчас нет глаза и нет уха для всего этого. Я считаю это, во всяком случае, очень интересно, очень тонко и, в конце концов, считаю, что это и значительно. Но этот стиль, этот характер в литературе... его не знают. Не признают и не понимают <...> Может быть, итог будет очень поздно, много спустя» [13, с. 221]. Возможно, само время подсказывает выход из кризисной ситуации. Во многом выбор жанра обусловлен духовной атмосферой эпохи, которая определяется такими понятиями, как «осколочность, фрагментарность, отсутствие цельности» [121, с. 13].

Современный исследователь С.В. Тарасова констатирует необходимость пересмотра сложившейся жанровой иерархии: «Жанры, которые ранее составляли литературную «периферию» – анекдот, афоризм, эпиграмма, – перемещаются в центр литературного процесса, а их место занимают новые жанровые образования, часто еще не классифицированные и не названные»

[142, с. 70]. Таковы «Этюды в жанре Хайбун»[21] В. Курносенко. Не раз отмечаемое критиками и исследователями его творчества явное нежелание тяготения произведений ни к одному из известных и общепринятых жанров, представлено в апогее. Здесь не просто этюды, т. е. литературные произведения, намеренно выполненные автором как бы «с натуры», с живого материала, представляющие лишь набросок чего-то большего, тщательно препарирующие реальность, но еще и этюды «в жанре Хайбун», т. е. по определению тексты небольших размеров, похожие на дневниковые записки. Одним из основных признаков «хайбун» считается наличие в тексте духа «хай» – некоторой ироничности в подходе к объекту изображения и, главное, к собственному авторскому «я», здесь же скорее грустная усмешка. Для стиля письма В. Курносенко выбранная форма «хайбун» наиболее органична, т. к. именно она предполагает лаконичность языка, некоторую затемнённость смысла, богатство подтекста и ассоциаций. Впрочем, сам В. Курносенко, как когда-то Басё, трактует дух «хай» как свободу от представлений о жанре, о выборе темы: поэтического отображения заслуживает все, что нас окружает. По Басё, писатель должен быть благороден в своих помыслах, и тогда всё, что привлечёт его взор, даже банальное, лишенное, казалось бы, всякого изящества, наполнится в стихах высоким смыслом и изысканной красотой.

К несомненным признакам письма В. Курносенко можно отнести сложную структуру миниатюр, когда фабула занимает в тексте минимальную по отношению к эпилогу либо к притче-послесловию часть, а также сложные текстуальные узоры. Пишет В. Курносенко «тяжело – каждый раз точно сваи вбивает. Каждое слово взвешивается им на весах внутреннего слуха, плотно подгоняется к другим словам; синтаксис и фонетика значат здесь не меньше фабулы или морали» [12]. Его слог характеризует скальпельная жесткость в сочетании с безжалостной логикой диагноста.

---

[21] Среди наследия японского поэта Мацуо Басё значительное место занимают и малоизвестные у нас тексты в прозе. Басё превратил «хайбун» из второстепенных текстов-комментариев в самостоятельный литературный жанр, близкий к европейскому жанру «стихотворения в прозе».

Сегодня правомерно говорить о неразличимости границ малой и минимальной прозы, так как многообразие форм и вариантов бытования миниатюр постоянно раздвигает границы жанров, смещая традиционную литературную «периферию» – анекдот, афоризм, эпиграмму – в центр метажанрового поля. На их место приходят однофразовая или одноабзацная миниатюра, моностих, а также часто не обозначенные термином тексты, которые еще недавно не воспринимались всерьез ни исследователями, ни читателями, ни самими писателями.

Порой беглый взгляд автора рисует, кажется, мозаичную картину жизни, однако отрывочные, имеющие случайный характер наблюдения коррелируют с глубинными размышлениями бытийного характера: о поступи истории и роли человека в ее движении, о значимости нравственных ценностей, о смысле жизни и сути счастья.

Среди произведений малой прозы выделяются подтипы. Главное разграничение, возможное (но вовсе не обязательное) в рамках малой прозы, Ю.Б. Орлицкий связывает с функцией фабулы. Бесфабульные, чисто лирические стихотворения в прозе он называет «лирическими миниатюрами», фабульные – «короткими рассказами», в отдельную рубрику выделяет «выросшие» из дневниковой записи мини-эссе, подобные розановским «Опавшим листьям» и т. п. Известные российские (советские) писатели также работали в этом пространстве. Это «Камешки на ладони» В. Солоухина, «Затеси» В. Астафьева, «Крохотки» А. Солженицына, «Трава-мурава» Ф. Абрамова, «Мгновения» Ю. Бондарева. Как отмечают исследователи, современная малая проза в основном повествовательна и сюжетна. Это либо описания некоторых «случаев жизни» с достаточно большим сюрреалистским или абсурдистским сдвигом (тексты Д. Давыдова, О. Пащенко, С. Богдановой), либо микро эссе (Т. Щербина), тексты-притчи (С. Тесло, Д. Симонова), или иронические миниатюры и концептуалистские игры (А. Хорт, В. Тучков).

Современная челябинская малая проза, как мы отметили, довольно разнообразна. Многие авторы отдают предпочтение именно этому жанру, предъявляя собственные варианты. Часто сокращение («сжатость») текстов, представленных в современной челябинской литературе, все больше отдаляет его от канонических жанровых форм, а в результате жанр обретает форму анекдота, фельетона, однострочной или однофразовой миниатюры афористического типа. В центре такого произведения всегда лишь одно событие при максимально скупом наборе деталей (при этом подобный вынужденный минимализм деталей, соответственно, обусловливает символическую нагрузку на них). Такая форма письма на сегодняшний день оказывается благодатной почвой, где универсальная структура анекдота или притчи допускает возможность развертывания повествования в крупную форму или, напротив, «свертывание» до уровня одного абзаца:

« Упавшее небо

Яшмовый чайник кипит, и вздымаются бури.

Яшмовый чайник остыл, и приходят утраты.

Пятнышка нет на чистейшей и вечной глазури.

Чайник – не небо, и все же он тоже пузатый.

Таким стишком ответил Монах одного западного дзенского монастыря на коан «Как поднять упавшее небо?», заданный ему учителем. Мастер моментально возразил ученику: «Яшмовый чайник кто разбудит от жизни?» После чего ученик замолчал на два года» [14, с. 333]. (Н. Болдырев, «Упавшее небо»)

Прозаические миниатюры нередко принимают форму взволнованного монолога, содержащего размышления, признания, откровения автора не только частного плана, но и раздумья о жизни, смерти, судьбе, жизненно важных ценностях. Напряженная нить повествования, основывающаяся на ассоциативной связи, формирует и композиционный контур. Движимая чувствами интонация, передающая присутствие субъекта, сообщает небольшим заметкам лирический характер. Особенности мироощущения героя выражаются в речи, выдержанной в

неровном, пульсирующем ритме, когда вопросы, сомнения, размышления открывают сферу его очень непростой внутренней жизни.

А. Попов «Сотовые камушки»: «20.06 20:00 Этот наш SMS-роман становится раной. Может, пришла пора бинта с йодом?» [106, с. 40]

Сергей Ефремцев «ForMen»: «Англо-русский словарь недоумений (выдержки): *Pay* [pei] 1) платить; оплачивать; 2) плата, жалованье. Ср.: глагол «пить» в повелительном наклонении (представьте, одно слово – два призыва: пей&плати! Коварное для русского словечко)» [42, с. 19].

Мы имеем дело с жанром, фиксирующим мимолетные, сиюминутные ощущения, волнение души, «переживание-здесь-и-сейчас». Миниатюры в большинстве своем – отрывочные заметки, замечания, наблюдения, они фиксируют еще не вполне оформившуюся мысль, мгновенное чувство.

В малой и минимальной прозе присутствуют, по-разному взаимодействуя, три обозначенных типа героев: это, во-первых, «классический» герой, как вполне определенная некая личность, определяемая в пространстве и времени, во-вторых, герой как тип сознания и, в-третьих, герой как тип речи. От того, какой тип героя представлен в миниатюре, зависит и способ взаимодействия между автором, читателем и персонажем. При всем том отношения героя с миром определяет его напряженный духовный поиск, обнаруживающий сложный путь самоопределения.

Непростой процесс осмысления отношений с миром выражается и в попытках художников осознать свои духовные корни. В определенной степени опыт прозаиков отражает стремление подвести итоги, постичь духовный опыт, рассмотреть в линии собственной жизни и судьбы некие закономерности общего характера. Так, взволнованные, освещенные тихой грустью монологи, зарисовки, портреты челябинского прозаика В. Сиволаповой порождены сложными ощущениями горожанина, еще чувствующего узы, некогда связывавшие его с селом: «Лица у всех были загорелые, взгляд вольный и смешливый, потому как увидели деда Григория, слывшего в деревне чудилом. Что ни скажет Григорий − то смех вызывает, что ни сделает – все прощения достойно. Но злобы за его враки никто

не таил. Любили его от млада до глубоких стариков. И кому-кому, а ему двери в каждый дом открыты были» [127, с. 17]. (В. Сиволапова, «А деревню снесут» (сб. «Притяженье мое»))

Говоря о специфике минатюры, а также полагаясь на приведенный ниже анализ текстов современных авторов Челябинской области, можно сделать следующие выводы о жанрообразующих чертах челябинской миниатюры: 1) малый и предельно малый (до 1-2 строк) объем текста произведений («сжатость текста» без ущерба смысла); 2) подчеркнутая цельность и неразрывное единство бытия природного и бытия человеческого, составляющая основной пафос художественных миниатюр; 3) внимание к предметной детали, ее повтор и «укрупнение», а также употребление в сильной позиции текста, усиливающей многосоставность ее функции; 4) тяготение авторов к циклизации миниатюр, наиболее плодотворной с точки зрения идейно-художественного единства; 5) максимальная функциональность художественных тропов в малом эпическом «пространстве» повествования; 6) выделение слова-образа, отличающегося особенной смысловой и ассоциативной загруженностью; 7) фиксация наибольшей смысловой нагрузки на отдельных понятиях, что иногда может формировать микросюжет; 8) точное использование средств художественного изображения: эпитеты (преобладающими являются тавтологические, оценочные, красочные и усилительные), а также развернутые метафоры – при их помощи создается лаконичность текста; 9) семантическое насыщение синтаксических связей, использование эллипсов; 10) доминирование описания как способа изложения; 11) доминирование лирического над эпическим; 12) содержательная поэтичность; 13) импрессионистичность изображения: стремление к фиксации переживаемого мгновения (впечатления), что обусловливает также подчеркнутую лиричность; 14) цельность и семантическая завершенность (как ритмико-мелодичная, так и зрительно-ассоциативная); 15) стремление к объединению в другие художественно-семантические единства или вписывание в произведения крупных форм; 16) обращение к самым сложным социально-нравственным проблемам современности; 17) авторские жанрообразующие

маркеры, определяемые авторами и исследователями как «миниатюры», «стихотворения в прозе», «прозаическое стихотворение»; 18) понимание природы и ее изображение как необходимые элементы мировоззрения писателя, его философии жизни, бытийного смысла; 19) особенность художественного эпического мышления авторов, оформленного путем лирических форм самовыражения; 20) сложные формы выражения авторской позиции, приобретающей усиление, так как образ автора отчетливо выражен; 21) сворачивание изображения внешних проявлений событий до одного композиционного элемента – кульминации. При этом, занимая весь объем жанра миниатюры, развернутые метафоры могут переходить в самостоятельное повествование.

Повышенное внимание к миниатюрам со стороны современных писателей – дань времени: сегодня литература испытывает влияние массовой культуры, в том числе влияние Интернет-среды, где тексты, размещенные в жестких рамках экрана монитора, сжаты и лаконичны. Одновременно, это планомерный исход литературного процесса, начавшийся еще в начале XX века. В прозаических миниатюрах, широко представленных в современной челябинской прозе, воплощаются многообразные формы осмысления сложных связей человека с миром. При всей фрагментарности и незавершенности малым формам прозы свойственно стремление постичь глубинные тенденции жизни, воссоздать ее целостный облик. В мозаике прозаических миниатюр открываются связи и отношения, формирующие основы жизни.

Миниатюра – как малый эпический жанр – подобно рассказу, повести и даже роману способна отразить писательское мироощущение и самобытность, а в условиях небольшого объема – максимально лаконично и эффективно развить любую тему. Основу тестов в литературе Челябинской области составляют философские и пейзажные миниатюры, в рамках которых прозаики обращаются к вечным проблемам, продолжая традиции русских классиков XIX и начала XX веков (миниатюры И. С. Соколова-Микитова, Ю. Н. Куранова, В.П. Астафьева, В.А. Бочарникова, а также Ю.В. Бондарева и Б.Н. Сергуненкова), затрагивая порой самые сложные социально-нравственные проблемы, художественное

решение которых, как считается, подвластно только широким эпическим полотнам. Это вопросы жизни и смерти, добра и зла. Современные миниатюристы Челябинской области кристаллизуют свои наблюдения над миром думами о целостности бытия, формулируя законы художественного мира, в котором каждое наблюдение − «мгновение» − помогает человеку, прошедшему в своем развитии все «ступени», понять ценность жизни, осознать, что такое человек и Вселенная, война и мир, Любовь, Память и Смерть.

Таким образом, отметим, что теория малой и минимальной прозы, являясь на сегодняшний день одним из самых обсуждаемых в литературоведении вопросов, имеет возможность получить свое новое развитие на материале региональной литературы. Многочисленные литературные эксперименты с малой формой в литературе Челябинской области вызвали значительные смещения в традиционной системе жанровых координат. Именно на рубеже XX−XXI вв. ряд внутрилитературных и общекультурных процессов региона привел к взрыву канонических жанровых форм, обусловивших рост количества прозаических миниатюр в литературе Челябинской области 1990-2000-х годов. Среди таких процессов можно назвать обострение вопроса о границе между стихом и прозой, побудившее многих авторов экспериментировать с пограничными и переходными формами, намеренное изменение жанровой матрицы, основанное на игре автора с тестом и читателем, отчасти – влияние оказала форма организации текстов, характерная для Интернет-среды, где приобретает популярность тезис о малом тексте как таком, какой при чтении с монитора не требует вертикальной прокрутки, т. е. о сверхмалом тексте «величиной в экран».

Феномен «миниатюра», как показывает исследование, проведенное в данной главе диссертации, − явление динамическое и разнообразное при видимых специфических чертах. В прозе 1990-2000-х годов XX века развитие этого феномена приводит к модификации жанра, что мы смогли проследить на материале современной миниатюры Челябинской области, а также выявить основные черты миниатюры, создающие необходимые условия для развития

миниатюры как особой жанровой формы. Выявляя особенности миниатюр современных авторов-челябинцев, можно сказать о таких основных приемах и средствах, которые они используют, как метонимия, стилизация, параллелизм и т. д. Однако более четко круг приемов и средств можно очертить лишь в рамках индивидуального стиля того или иного автора. Именно поэтому дальнейшее более детальное изучение миниатюры как жанра на материалах региональных литератур может не только продолжить исследовательскую линию, поддержанную настоящей работой, но и обозначить филологически обоснованно место миниатюры в истории не только региональной, но и общероссийской прозы.

Творческие эксперименты с малой формой в творчестве Н. Болдырева мы рассмотрим в следующей главе более детально.

2.5. Жанрово-стилевое своеобразие философской прозы Н.Ф. Болдырева

Н.Ф. Болдырев − поэт, прозаик, переводчик, эссеист, ставший в 1997 году первым (из писателей-южноуральцев) номинантом Букеровской премии за книгу эссе «Ностальгия по пейзажу» (1996). Проза Н. Болдырева − поток сознания и медитация, не поддающиеся логической переоценке. Это не сиюминутный всплеск эмоций, образов и слов, а гармоничное движение от неосознанного к непознанному и непознаваемому, игра слов, гармония образов, цветов, запахов и звуков, почти хаос.

Анализ «сдвига» жанровых форм в творчестве Н. Болдырева позволяет обратиться к становлению авторской ценностной системы, рассмотреть создаваемый им образ мира, способы миромоделирования и типы миропостижения в контексте всей современной литературы, выявить принципы уникального поэтического диалога с мировым культурным наследием.

По форме его рефлективно-медитативные произведения ближе к миниатюрам и эссе (книга «Ностальгия по пейзажу»). Их жанровая специфика определяется, как правило, уже в заглавиях. Это «малая» художественная проза, неожиданная по жанру: сюжет и стиль здесь равно ускользают и от традиционного рассказа, и от привычной эссеистики. Поэтические медитации («Просыпался горох», «Сергий Радонежский»), лирические фантазии («Пластинка», «Похититель», «В глубине затонувших зеркал», «Пятое измерение») и монологи («Монолог анонима», «Ничего не происходит», «Монолог неделового человека», «Осколки», «Черный день», «Страшный мир», «Два письма»), истории с тонкой психологией («Джаз в тумане», «Море на губах», «Мочка уха», «Вишенки», «Роман»), «словно бы фрагменты крупной формы» («Князь», «Чужой себе», «Эльга Егорова»), философские притчи («Картина, которой нет», «Купе», «Лилипутия», «Вперед по тропе, ведущей назад», «Звезда и карандаш», «Упавшее небо»), ландшафты («Облака») − между этими потоками движется авторский метод.

Поэтические медитации («Просыпался горох», «Сергий Радонежский», «Муха», «Карандаш» и др.).

Н. Болдырев − писатель и философ с энциклопедическим багажом знаний. Поэтому, говоря о его поэтических медитациях, невозможно не сказать о «поэтических медитациях» Ламантина, где философия, заложенная в поэтическом тексте, оказывается соотносима с философией прозаического наследия писателя-челябинца. Основным содержанием «поэтических медитаций» Ламартина[22] и их продолжением является жизнь души лирического героя, которого с полным правом можно назвать романтическим. Этот герой уединен, он сторонится «толпы» и суетности и живет такими реалиями бытия, как природа и любовь, жизнь и смерть, Бог и бесконечность.

[22] Имеются ввиду стихотворные сборники Альфонса Де Ламартина «Поэтические медитации» {1820), «Новые поэтические медитации» (1823), «Поэтические и религиозные гармонии» (1835).

Для Н. Болдырева «поэтическая медитация» − это прозаический литературный жанр, форма супермалой прозы, которая строится по принципу потока сознания, предполагающего устранение крайних эмоциональных проявлений и значительное понижение реактивности (значения события как такового в произведении) с одновременным акцентом на наблюдении. Это намеренно безэмоциональное созерцание материи, медитация словом. То есть для Н. Болдырева характерно использование термина «медитация» в прямом значении умственного действия, которое «направлено на приведение психики человека к состоянию углублённой сосредоточенности, оказывающемуся, таким образом, и результатом, и объективной характеристикой медитации» [39]. Предметом изображения «поэтических медитаций» Н. Болдырева может стать любой объект (горошина, капля, сон), а также любое внешнее или даже внутреннее действие. При этом вещь сама по себе − в ее физическом воплощении − не интересует автора: внимание концентрируется непосредственно на соматическом состоянии «медитирующего» словом, когда через слово одна вещь перетекает в другую (жонглирование ударениями слов (подмена семантических рядов), напр. «просы'пался» и «просыпа'лся», а также игра с ассоциативными планами слова или выражения). Протекание этой литературной медитации, как правило, у Н. Болдырева связано с определённой последовательностью умственных актов, складывающихся в естественный (природный, не зависимый от человеческой воли) процесс, а также последовательностью ступеней достижения уравновешенности ума при подчеркнутой нереактивности психики (сон, транс, неоднократное монотонное повторение однотипных действий). Субъективно-объективный мир этих произведений характеризуется расслабленностью, а его умонастроение − некоторой отрешённостью (от внешних объектов и отдельных внутренних переживаний). Эта проза − состояние чистого сознания без содержания, т. е. намеренно безэмоциональное созерцание материи.

Материальный мир в этих произведениях утрачивает свою материальность: он становится зыбким, расплывчатым, предметы перетекают

одно в другое; призрачным и несущественным становится понятие материи, оказываясь лишь плодом мыслительной деятельности (вследствие чего, при прекращении мысли, исчезает и сам предмет), а прошлое, настоящее и будущее сгущаются до мгновенья. Ср. в поэтической медитации «Сергий Радонежский» (кн. «Покупатель мгновений»): «Не отрывая глаз от полной сияющей луны, кажущейся *то бесконечно древней, то совсем юной*, он сказал: − Природа дала мне мускулы, но совсем не дала воображения…» [14, с. 284] Или там же: «И хотя мороз начал уже поджимать, им все же не хотелось уходить отсюда. Что-то держало их здесь, в январских пространствах жизни, в этом предстоящем их суду одиноком, никем не востребованном с тех давних времен пейзаже; пейзаже, предоставленном их праву и воле *формировать его* и все его потенциальные мерцающие лики, угадывать их в этой баснословной разбросанности, раздробленности и хаосе» [14, с. 284]. Где зима становится метафорой жизни, где царствует холод, темнота, равнодушие, усталость и смерть; при этом в реальности все это не доминантно, это лишь отражение души человека, его взгляд на мир, в котором есть и свет, и тепло, и молодость, и вечность. Но надежда проходит мимо как единственный шанс что-то изменить, потому что изменить мир в себе может только сам человек, но увидеть свет не дано слепцам.

Мир здесь, как и во многих произведениях Н. Болдырева, рисуется в средоточении прошлого, настоящего и будущего. Все вместе составляет Хаос (в других произведениях мы найдем эквивалент − Космос, Вселенная). Сам хаос имеет собственную ось, равную жизни человека. Это своеобразный горизонт. Над ним и под ним − зеркальные пространства, отражающие друг друга. Таким образом, мир произведений Н. Болдырева можно изобразить посредством образа песочных часов с одновременно ускользающим и статичным (для одной точки) временем и с неизменной возможностью повторения хронотопа (не только места и времени, но и самого действия). Узкое место в этой картине мира − это точка сжатия, мгновение, в котором пересекаются прошлое, настоящее и будущее, где центром Вселенной и

носителем сознания (жизни и смерти одновременно) неизменно оказывается Человек. Материальный мир оказывается плодом деятельности его собственной мысли, поэтому и существует в его рамках. При желании человека раздвинуть эти рамки сознания раздвигается (расширяется) и точка бытия. А значит, появляются новые возможности, образы, реальности, не существовавшие до этого, но неизменно бывшие вне его личного Хаоса. Поэтому, по Н. Болдыреву, чтобы изменить Космос (Вселенную) необходимо трансформировать собственное сознание.

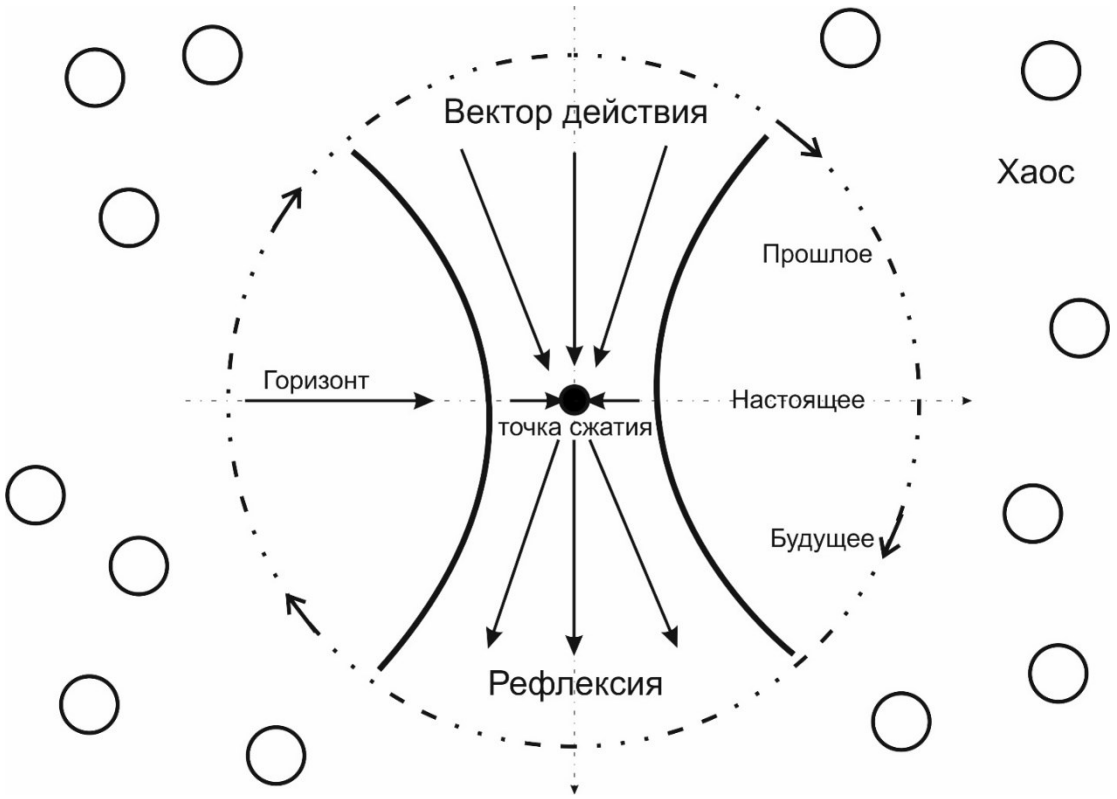

Рис. 2. Образ мира прозы Н. Болдырева как основа построения текста

Ср.: «Вдруг, когда в последней избе погас огонь, совсем рядом с ними прошел мягкой походкой Сергий − высокий и задумчивый, в легком оранжевом ореоле и звоне снегов. Он даже коснулся их своим милосердным дыханьем и исчез за ближайшим краем рощи… Но они не заметили этого. Им показалось в это самое мгновенье, что луна совсем скрылась в тучах и что пора возвращаться» [14, с. 285].

Единомоментная направленность сознания в поэтических медитациях Н. Болдырева ретроспективно обращает внимание на работу сознания, силу

созидательного начала в Человеке. Кроме того, единая логическая структура сознания развёртывается во времени в качестве связи различных психических актов, что позволяет распределить внимание не только на сторонний объект, но и, прежде всего, на самого человека (в себе). Благодаря всему этому становится возможным «расщепление» (или дублирование) сознания, самоанализ как фактор единственно возможного метода освоения мира, формирования новых ценностей, а также критического осмысления привычных норм человеческого знания и поведения.

Философские притчи («Картина, которой нет», «Купе», «Лилипутия», «Вперед по тропе, ведущей назад», «Звезда и карандаш», «Упавшее небо» и др.).

Жанр притчи не имеет четких жанровых границ. В. Даль определяет притчу как «поучение на примере». В притче персонажи обычно безымянны, очерчены схематично, лишены характеров, индивидуальности. «Смысл притчи не в том, какой человек в ней изображен, а в том, какой нравственный выбор сделан человеком. Смысл этого жанра универсален, она требует, она требует от читателя и слушателя активности, мысленного перенесения в ситуацию притчи» [137, с. 29]. Философские притчи, как и большая часть литературного наследия Н. Болдырева − это, прежде всего, отражение философии дзэн (философии созерцания). Его проза содержит целый ряд образов-«сигналов» и слов-«идеологем», непосредственно связанных как с буддийской картиной мира, так и с теми произведениями, в которых прямо указано их происхождение (напр., «Чистое истечение бытия. Пушкин и дзэн»). Символом дзэн философии является круг (колесо), символизирующий Вечность («вневременность»). Это созерцательное состояние при всех видах деятельности, в том числе и во сне.

Философские притчи Н. Болдырева − это, как правило, небольшие по объему (2-3 абзаца) произведения наставительного аллегорического характера. Притчи Н. Болдырева обращены к универсальным, вечным законам жизни, к проблеме постижения Человека. Тантрический в своей основе

принцип прорыва из плена обыденного сознания к вечному, к природе, присутствует во многих произведениях Н. Болдырева с соответствующими формально-стилистическими характеристиками (бессюжетность, подчеркнутый импрессионизм, присутствие опорных слов).

Напряженные размышления Н. Болдырева о соотношении современной ему исторической и культурной доминанты настоящего с религиозно-философскими константами прошлого находят выражение в своеобразии видения образа Человека в пределах Вселенной и, у'же – места России, расположенной на стыке двух культур – западной (европейской) и восточной (азиатской). Такое «буддийское» мироздание в прозе Н. Болдырева не только противопоставлено классической европейской (разрушенной) картине мира, но являет собой воплощение статики (где доминантно не поступательное движение времени-потока, а константа).

Лирические фантазии («Пластинка», «Похититель», «В глубине затонувших зеркал», «Пятое измерение»).

Сущность фантазии состоит в преобразовании прошлого опыта, мысленной ситуации. Мысленная ситуация − это неразрывная взаимосвязь субъекта сознания, его «Я» со всем остальным содержанием сознания («не-Я»), с образами, идеями и чувствами, хранимыми в памяти. Это продукт воображения, порожденный собственной деятельностью человека. погружение в фантазии отрывает от жизни, занимает время, заставляет пребывать в праздности. Но если им злоупотребить, то человек выпадет из жизни в свой надуманный мир. Искусство является, пожалуй, одним из средств познания Бога, когда через фантазию автор-творец рождает собственные, не похожие на другие миры.

Про фантазию ещё В.И. Даль писал: «Воображенье, изобретательная сила ума; творческая сила художника, самобытная сила созидания. Пустая мечта, выдумка воображенья, затейливость, причуда; несбыточный бред, разгул необузданной думки» [96]. С жанром фантазии знакомы музыканты: «Фантазии» Ф. Борна, «Шотландская фантазия для скрипки с оркестром»

Макса Бруха и др. Применимо к прозе, этот жанр можно охарактеризовать как короткое свободное литературное сочинение, написанное в свободной форме, без каких-либо художественных канонов и правил, лишенное ярко выраженного хронотопа, действующих лиц, и основанное на медитативном движении мысли вокруг заданной темы, на полете фантазии вокруг какого-то образа. Стилистически это потоковое, рваное письмо. Именно поэтому основу таких произведений составляет не сюжетное повествование, а свободное (вольное) жонглирование образами, смакование семантической многозначностью слова, нанизывание символики, включение в литературный поток элементов из области смежных искусств (например, музыки или живописи), а также цветофоническая игра внутри текста.

Ландшафты («Облака», «Пейзаж», «Глыбы», «Космос дышит» и др.)

Ландшафты − это еще одно яркое авторское жанровое новообразование. Это небольшие по объему тексты, характеризующиеся самостоятельностью в постановке жанрово-пейзажных проблем, в отражении и воспроизведении жизни. Структурируя текст на конкретных ландшафтных (природных) образах и описаниях, которые, тем не менее, теряют свое конкретное узкое значение, превращаясь в образ-символ, автор рисует свой символический мир. Например: «Глухие северные леса, среди них деревеньки − изредка и неожиданно, большая река в июльском разливе, далекая лодка на том берегу, забытая кем-то. Пристегнув одежду ремнем к руке, плывешь в черной поблескивающей воде один в этой уже надвинувшейся ночи. Равномерно посвистывает в кустах, и каждый настороженный гребок оглушителен среди этой космической, противостоящей тебе тишины. Кожу слегка покалывает, и этот легкий страх дает какую-то особенную свободу: ощущаешь безграничность распахнутых во все стороны бездн. Ты в холодном прозрачном кристалле, уходящем в неизвестность. Из-за тучи выходит неожиданная луна − огромная и ослепительная… <…> моя жизнь течет в непрерывно изменчивых природных ритмах, в потоке неостановимых взрывов, пульсаций, затуханий, соитий, переполняющих неведомое мне, единое психическое поле. Сама природа в

каждый миг захвачена настроениями и ритмами, которых никогда прежде не было» [14, с. 53].

Писатель, как художник или архитектор, оперирует собственными типовыми деталями, устоявшимися изобразительными авторскими матрицами, создавая эмоционально настроенный образ мира. Тщательность выбора образной структуры природных символов, одновременная простота письма и вычурность внутренних смыслов, при этом, не противоречат обобщенности образов, а философское начало столь же доминантно, как и в других авторских жанрах Н. Болдырева. К примеру, так: «Он не может оторвать взгляда от этой пыльной дороги, где происходит сейчас это бесцельное, выпавшее из всех смыслов и ставшее вдруг впервые по-настоящему правдивым, движение. Он видит страшный вихрь каких-то пустых могущественных, но не поддающихся определению сил, вихрь проносится по дороге мимо бабы Вари, охватывая ее, но не унося. Он вдруг видит: по забытому богом пути между звездами бредет неграмотная, не дерзнувшая за всю свою нищую жизнь хоть что-то попросить за свои тяжкие труды старая женщина, и каждый ее шаг заметает этот снаружи невидимый вихрь пустоты. Странная необъяснимая улыбка появляется вдруг на лице бабы Вари… Когда он это видит, на него налетает что-то лавинно, и внезапный туман застилает глаза. Он стоит у окна и долго не может прийти в себя» [14, с. 55].

Особое отношение к предмету изображения проводит к тому, что предмет становится инструментом, т. е. не он сам привлекает внимания художника своей самостоятельной ценностью, способной вызвать желание его познать и открыть в нем эстетические качества, но, являясь вовлеченным в круг философских размышлений автора, становится основным (и единственным) ключом к пониманию всей многогранности жизни Вселенной.

Таким образом, ландшафт − и особый жанр малой (чаще − минимальной) прозы, строящийся по новым законам, и многозначный образ, и инструмент, и объект, и предмет постижения многослойности авторского текста.

Говоря об авторских жанрах Н. Болдырева, необходимо отметить, что в процессе создания таких текстов наиболее отчетливо выкристаллизовывается авторский метод и порождающая матрица, которая применима ко всему корпусу авторских текстов.

Авторские жанровые формы челябинского писателя обладают всеми необходимыми признаками: наличием определенного «канона», восходящего к нехудожественным произведениям, ориентацией на комплекс структурно-семантических признаков, характерных для жанра-«прототипа», с их последующей художественной трансформацией, наличием той или иной группировки мотивов, которая определяется целеустановкой автора, определенным типом повествования, особым характером пространственно-временной организации. В творчестве Н. Болдырева происходит стилевая эволюция: от традиционного (сюжетного, композиционно выстроенного) типа письма − к фрагментарному «шероховатому» письму со сложной лексико-образной структурой, мимикрирующему под изысканную медитацию и философию бытия.

Эти особенности сложившегося стиля писателя определили принципиальные особенности его поэтики. Для Н. Болдырева особо важным становится категория хронотопа, его изменение и измерение. Время и пространство не изображается, но передается опосредованно через психологию переживания и «соучастия»: «Время длилось и длится. Утекает песок (если в это кто верит), а мы пьем алкоголь в разновидностях разных и утекаем меж пальцев. Такие мы. Любите нас черненьких» [14, с. 11]. Хронотопическая картина художественного мира Н. Болдырева во многом совпадает (и предваряет) с доминирующей мыслью современных российских теологов и философов, касающейся представления о Сущем, т. е. о Времени. Ср. у Вл. Микушевича: «…будущее формируется по мере того, как прошлое накапливается и углубляется. …прошлое относится к настоящему, как настоящее к будущему. Таким образом, настоящее − это прошлое по отношению к будущему и будущее по отношению к прошлому. … я уподобил

прошлое и будущее двум параллельным линиям, которые пересекаются в бесконечности, то есть в настоящем. …мы живем в будущем. Каждое ваше мгновение не только было, но и осталось будущим для целых поколений, в сущности, пожертвовавших собой ради этого будущего, то есть ради нашего настоящего… Будущий год уже наступил. Сейчас тоже будущий год» [88, с. 114].

Особенность текстов исследуемого автора в монтаже разрозненных воспоминаний, в их ассоциативном соположении. Время в произведениях Н. Болдырева − это буквально слышимая музыка мига творения, когда «струится время − мгновенно выпадающее, забываемое, нечеловеческое, сфинксообразное время, а мы плывем в ноевом ковчеге посреди внезапного, как жизнь, всемирного ее потопа» [14, с. 264]. В разрозненных, на первый взгляд, произведениях, вычлененные из Хаоса волей автора, одновременно соседствуют несколько художественно-эстетических пластов, затейливо переплетенных между собой, но составляющих единую мелодию художественного мира автора.

Сам Н. Болдырев в своей философии созерцания, присущей всему его творчеству, сознательно уподобляется А. Пушкину или А. Тарковскому (в смысле понимания их философии), чьи образы вдохновляли его и которым он посвятил многие свои эссе[23]. Так в «Три этюда о Тарковском» он пишет: «Подробность, детализированность, текстурность и одновременно «внемирность» зрения камеры Тарковского созидает из комнаты, окна, пейзажа за окном, текущего ручья и самой женщины с книгой, из ее рук, глаз, волос, лица – пейзажи и ландшафты грезящей и томительно-блаженной протяженности, в ритмах той почти сновиденной медлительности, в которой раскрывается некая ритуальная тайна нас как нереализованных, нереализовавших себя посланцев» [18]. Как и мир, созданный Н. Болдыревым в произведениях, – не суть ландшафты или вещи, а некий исход, точка отсчета,

[23] «Пушкин и джаз», «Чистое истечение бытия. Пушкин и дзен», «Сталкер, или Труды и дни Андрея Тарковского», «Жертвоприношение Андрея Тарковского».

которая вбирает в себя весь материальный мир, но которая при этом служит недостающим звеном, перешагнув которое можно постигнуть нематериальное. «Мне приходилось слышать немало рассказов о случайных подсматриваниях за зрелым Тарковским, любившим, как дитя, играть в ручьи и кораблики, в запруды, дамбы, протоки, озерца, в сады камней или вообще в никому не понятные игры с природными реалиями и вещами где-нибудь на опушке леса или у речной пустынной излуки. Манипуляции веточками, листьями, травами, камешками, шершавостями и гладкостями, теплотой и холодностью, влажностью и сухостью, вибрациями, исходящими из беспризорных сутей, звуками и посылами свечений, внесмысленными ракурсами… Он уходил в наблюдение за разводами какой-нибудь старой-престарой стены или за древесными морщинами или за игрой теней или неистово следил за «внутренней жизнью» жука, ползущего из неизвестности в неизвестность… Точно так же он и слушал» [18]. В этой короткой и емкой характеристике суть художественного мира и самого Н. Болдырева, его философия и кинематографическая многогранность, почти осязаемость образов. В бесконечных вариантах материального мира обоих художников интересует «корневая система существа, его ризомная потенциальность, еще не рожденная его сущность» [18].

Прошлое, настоящее и будущее воспринимается автором не отдельными категориями, а как параллельные прямые, все-таки пересекающиеся в одной точке в Вечности, где они уже становятся вневременными константами, практически материально ощутимыми предметами, которые можно осязать и куда можно погрузиться: «Я часто думаю о том, как связать разные эпохи своей жизни. Иногда пытаюсь взглянуть на себя сегодняшнего глазами то пятилетнего, то шестнадцатилетнего мальчугашки. Это похоже на попытку застать себя в зеркале врасплох. Но когда это хотя бы чуть-чуть удается, пространство квартиры становится странно многозначительным. Корешки книг начинают светиться. Невидимый хор голосов поднимается. Выступают лица, в причудливом коллаже, друзей детства, школы, университетской поры,

армии и первых лет работы… Весь этот маскарад, весь этот хор, все это крошево и месиво движется перед тобой кругами, словно пытаясь сказать тебе о чем-то» [14, с. 17].

Для синтаксической организации текста характерно взаимодействие и взаимопроникновение разных временных планов, что особенно ярко проявляется в строении многочленных сложных предложений, которые призваны объединять элементы проспекции и ретроспекции. Описывающие ситуации прошлого предикативные части свободно сочетаются с частями, резко перемещающими действие в другой – более поздний – отрезок времени. При таком способе подачи материала информация распределяется с учетом не только двух темпоральных планов, но и двух миров: мира реального (действительного) и мира представлений (иллюзорного). Семантическую сложность метафор Н. Болдырева и многомерность его образов обусловливает совмещение воспоминаний и представлений, а своеобразие временных отношений в тексте – взаимодействие реального и воображаемого, размытость их границ. Совмещение подобных «узоров времени» определяет игру глагольных времен: здесь частично снимается характерное для этого жанра противопоставление «теперь – тогда» (для автора не существует жестких границ между прошлым, настоящим и будущим, так как расчленение времени носит характер субъективный, что связано, прежде всего, с последовательно сменяющими друг друга воспоминаниями).

Жизнь в его произведениях – это поток (любая водная стихия – будь то река или вода из-под крана), длинный коридор, забытая книга с закладками на память («А это что за макулатура? Блок… Откуда? Ах, да, Фрэда. Цветные закладки… Ишь ты. Ох уж вечное это его восхищенное нытье: «Все уже до нас и сказано, и пережито…» [14, с. 19]) или удивительный сон («голосовые связки снов, шумящие рекой» [14, с. 20]), воспоминание о котором стерлось со временем, осталось только в образах, запахах и послевкусиях.

Рассматривая сюжетно-фабульную организацию произведений Н. Болдырева, мы приходим к выводу, что событием становится не действие, но

ощущение от него, переживание. Особенным образом автор рисует *характеры*: психология героев дается вне авторской характеристики, только в их слове, поступке, через ассоциативны ряды образов, в потоке смены состояний. Такая потоковость внутри текстов Н. Болдырева становится отличительной чертой его творчества, когда сюжет или мотив перетекает из одного произведения в другое, трансформируясь и обрастая новыми образами.

Его проза − тонкая грань между медитацией, поэзией и философией созерцания. Это не столько философия бытия и бытийности как таковой, а существование посредством и внутри этой философии, познание мира через ощущение. Философский микрокосмос писателя-поэта выстраивает многогранные перспективы постижения мира и человека, формирует представления о назначении писателя и его Слова, о назначении человека и его системы ценностей в общей колее развития человечества и Вселенной.

Слагаемыми художественного мира поэта являются и особенности поэтического формотворчества, и специфика диалогического развития всей творческой системы, письмо выражения и умолчания, когда невыразимые вопросы бытия человека и космоса пытаются осмысляться через логику, а неназванные очевидные предметы и явления умалчиваются и мистифицируются. Так создается новый художественный мир писателя, где каждая составляющая является загадкой, частицей большого вселенского вопроса Существования и Бытия.

Особая роль в создании художественного мира отводится такой жанровой ориентации писателя, когда важным становится повышенное внимание к формотворчеству: стремление к открытию новых для прозы форм, которые балансируют на грани жанра и стиля, а также к адаптации традиционных под новые цели, диктуемые авторским замыслом. В становлении жанров ярко проявляются возможности взаимодействия писателя, языка художественного произведения и художественной действительности, характеризующие специфику развития поэтической системы в целом: «Пустяк страшен, не огромное. Гром не страшен − грозен. Но вот скрипнет половица. Лопнет

струна в пианино. Залетит, среди безветрия, лист в окно. Пыльный стакан на полке вздрогнет, кося невидимым взглядом. Обрушится из зеркала незнакомое пространство… Но самое страшное было − слушать, как говорят люди» [14, с. 230-231]. Так Н. Болдырев в своих произведениях использует не только звуки и слова, но и умело оперирует звукописью, как одним из основных инструментов создания художественного мира: «Лада моя, лада. Рада ли я, рада? Жизнь это или предотвращенье? Рычащий, аки лев, мир. Как пьяная колыбель в руках у пьяной Парки колышется мой юный живот» [14, с. 19]. Опора Н. Болдырева на традиции жанровых форм, а также на их развитие и переосмысление создает особый тип жанрового мышления, который становится формой организации индивидуального художественного мира.

Проза писателя − это уникальное сочетание новаторства и преемственности в лиро-эпическом мышлении Н. Болдырева, представляющая собой трансформацию идей, способов мышления и потенциала современного литературного сознания в авторский текст. Жанровая форма заключает в себе художественные принципы меняющейся, движущейся, неустойчивой современной эпохи, где каждый по-своему ищет баланс между гармонией и хаосом, бытием и небытием, вечностью и мгновением. Произведения Н. Болдырева можно назвать литературой созерцания. В его прозе заметно отсутствие четких формул, а художественный мир воплощает переживание текучести бытия, где непосредственно через проекцию форм, красок, звуков, слов, фактур рождается чистое сознание, и этот процесс подобен тайне рождения Человека и сотворения Вселенной, что для писателя едино: «Каждый день я прохожу по длинному коридору гостиницы на четвертом этаже, по мягким коврам и покойному сумраку. Я иду долго, почти бесконечно − как бесконечна моя жизнь, хотя и предзнаем ее конец. Я понимаю и помню в каждое свое мгновенье, что никогда уже не буду таким, каков я идущий по этому коридору. Я пребываю в чем-то, в дуновении каких-то сцеплений и, ими обернут, укрыт и овеян, я медленно теку по этому каналу пространства ли, времени ли, ставшему таким близким. Я всегда один

шел и иду по этому коридору. И чувствую, что приятно облегаем одеждой и что вне этих стен облегают меня тронутые мною мысли. Этот тихий хаос сопровождает меня <…> Я знаю, что никогда уже не вернутся ко мне ощущения, которыми я окутан в этом своем движении по тихому сумраку, знаю, что, выйдя из этого коридора, я буду вспоминать только какое-то смутное нечто, но уже не этот коридор, из которого все сейчас представляется таким особенным: не прежним и не последующим, таким внутренне свободным от временных отчетливостей и размывов» [14, с. 178].

Место Н.Ф. Болдырева в современном литературном процессе − пограничное между реализмом и постмодернизмом. С одной стороны, в его произведениях находят отражение такие характерные для реализма черты, как психологизм, жизнеподобие и достоверность некоторых исторических деталей. Однако реализм письма находится на периферии авторского метода («К черту ваш реализм! Сами вы сопли-вопли! Ограбили, раздели ребенка с ног до головы да еще суете ему под нос гнилой товарец, расползающийся на глазах…» [14, с. 21]), четкие и мощные обертоны приобретает более характерная для прозы Н. Болдырева постмодернистская разорванность повествования, внимание к ощущениям, полутонам, полузвукам, подчеркнутая речевая эклектика, бесфабульность на фоне философичности медитативного повествования: «Я просыпáюсь. Помню, как просыпал горох – было мне года два, а может три, четыре. Он сы'пался – медленный, сонный, проплывал к далекой, отнимавшей, манившей земле. Слезы просы'пались вдруг: обидно − убежать от меня, со мной не хотеть… долго летел до земли; за горошинами – горошины слез летели. Помню: не могу остановить» [14, с. 229]. Таким образом, в речь повествователя регулярно включаются сигналы автобиографической прозы − так называемые «припоминания»: помню, помнится, припоминаю, вспоминается, вижу, как теперь вижу и др., которые вводят описание какого-либо факта прошлого и указывающие на избирательную работу памяти. Лексика произведений редко окрашена оценочными характеристиками реалий и лиц, о которых идет речь, нет

эмоционально окрашенных обращений к ним. Особая функция в тексте отводится номинативным предложениям и свободным предложно-падежным формам. Так, описания ситуаций прошлого или внутренняя медитация над событием или воспоминанием вводятся посредством именно этих синтаксических средств, а возникающая в тексте внешне не мотивированная последовательность номинативов усиливает ассоциативные связи фрагментов текста.

Наряду с этим, принципиальная незавершенность (открытость) текста позволяет соотносить творчество писателя с поэтикой постмодернизма, намеренно ищущего новые формы, в которые можно отлить содержание. Писатель комментирует свой выбор так: «Твоя естественность должна формировать тебя. Она должна быть станком, к которому ты становишься ежедневно. Она должна формировать твой жизненный стиль. Повелевать твоим настроением. Быть средством ежедневной концентрации твоей энергии. Прибором твоей сосредоточенности. Твоя естественность должна быть новой формой. Как говорит князь: в искусстве нужны новые формы, и только они становятся новым содержанием. Форма − единственный уловитель смысла. Того, что не вызывает у меня никаких ассоциаций, − не существует» [14, с. 14].

Конечно же, в такой литературе никакой логической и твердой классификации жанров произвести нельзя. Как отмечал Б. В. Томашевский, разграничение жанров «всегда исторично, то есть справедливо только для определенного исторического момента; кроме того, их разграничение происходит сразу по многим признакам, причем признаки одного жанра могут быть совершенно иной природы, чем признаки другого жанра, и логически не исключать друг друга...» [145, с. 162] По нашему мнению, в данном случае особый пункт в жанровом разграничении приобретает тот факт, что писатель намеренно играет с жанрами, балансируя на грани, создает нечто новое, названия чему еще нет, отсюда в ход идут именно авторские номинации. «Жанровое... самоопределение художественного создания для автора теперь

становится не исходной точкой, а итогом творческого акта... Жанр труднее опознаваем, чем прежде» [22, с. 315].

Конечно, обращение любого писателя к определенной жанровой форме − это процесс двусторонний: с одной стороны, это сознательный учет «прототипа» и воспроизведение существенных признаков первичного жанра; с другой стороны, это обязательная трансформация его возможностей, обусловленная эстетическим намерением автора. Выбор жанровой формы основывается на своеобразной антиномии «норма (стандарт) − отклонение от нее». Однако, исследуемый автор заведомо отклоняется от стандарта, абстрагируясь от системы речевых средств, формирующих жанровый канон или «прототип». Так, художественные тексты Н. Болдырева, развиваясь на основе нехудожественных, смешанных или «полухудожественных» явлений, обладают жанровой формой, номинированной самим автором. Жанровые формы для Н. Болдырева − результат взаимодействия художественного и нехудожественного, где связующим центром становится воля создателя (автора), это форма определенного нехудожественного жанрового образования (некоего первичного жанра), на которую ориентируется автор, преобразуя ее в процессе создания своих текстов. Сам Н. Болдырев, сознательно и методично ведя на страницах своих произведений жанрообразующую игру, комментирует свои изыски в русле формотворчества так: «Жанр не дается мне. Что ж, действуй без жанра. Как придется. Без формы всякой. Набросай колючек. И назови все это каким-нибудь красивым словом. Будь неуклюжим ровно настолько, насколько ты есть» [14, с. 14].

Определенным образом организованные речевые средства в тексте участвуют в формировании содержательно-тематической стороны текста. Эта группа средств представлена в текстах Н. Болдырева лексико-семантическими группами (семантическими полями, очерчивающими основные мотивы произведений) «воспоминание», «память», «Вечность» и «пустота», «жизнь» и «время» (философское созерцательное начало), «звук» и «тишина», «слово» и «молчание» (сенсорика).

Вторая группа средств, участвующая в формировании структуры произведений Н. Болдырева − это средства, маркирующие субъектно-речевой план повествователя. Повествователь не противопоставляет себя другим возможным в текстах субъектно-речевым планам, но продолжает их. Эти же речевые средства устанавливают контакт с адресатом (читателем) и моделируют его образ. Они же участвуют и в формировании коммуникативной среды. В произведениях автор использует в основном простые предложения. Часто режет монолитную фразу на несколько отрывков, расставляя точки по собственному желанию, усиливая тем самым семантическую нагрузку слов. Автор также отдает предпочтение номинативным предложениям, которые призваны четко оформлять созданный им мир образов-воспоминаний: «Голосовые связки снов, шумящие рекой. Какая чудная его голова, знакомая по возрожденческим профилям. Крикливая площадь, взбирающаяся кверху и вот-вот готовая перевернуться, как крышка вселенской кастрюли. Бобэоби − Вээоми − Пиээо − Гзи-гзи-гзэо! Клекот хлебниковской глотки, не заткнутой пробкой. Или паклей. Кляпом» [14, с. 18]. Это поток сознания, выхватывающий случайные образы, обрывки мыслей, которые невозможно четко зафиксировать: «Бежевые ресницы крахмальная скатерть, рот, хорошо отершийся о женскую бархатную кожу… Жуть… Какой пожар сквозной в гастрономе. Бельмондо − кретин» [14, с. 19]. И дальше так же одним потоком: «Антрекот из зайца… Я им покажу пацифистку. Глоссолалия Лолиты. Достоевский в крапинку… Дождь за пазуху. Вылинявший княжеский замок» [14, с. 20].

В оформлении композиции текста участвует группа средств, представленная регулярными повторами разных типов, определяющими связность текста, анафорическими заменами, единицами, которые мотивируют последовательность эпизодов и отмечают их смену, а также речевыми сигналами, устойчиво закрепленными за композиционными частями, образующими целое. Действуя, как мантра, они вводят читателя (как и автора, рассказчика или героя) в транс: «Мальчики рассказывали о жизни. О

золотоносной речке Миасс, о рассказах бывших старателей, о найденном кладе старых монет, о тайнах нашего городского двора, о которых я и не подозревал, о повадках собак. И завороженный этой из первых, ранних, уст информацией <…>, я сам погружался в воды этой первоначальной жизни» [14, с. 17].

В произведениях Н. Болдырева, вошедших в исследуемую нами книгу избранной прозы «Упавшее небо», в особенности наглядно оказались выражены основные жанрово-стилевые маркеры-доминанты: удивительное лексическое богатство, функциональная связь тропов разных типов, что стало определяющим качеством сложных и многомерных художественных образов, тонкая языковая игра, в которую вовлекается читатель, смысловая плотность текста. Взаимодействие разных временных и модальных планов в произведениях Н. Болдырева делают повествование предельно объемным, усиливая многомерность художественных образов, а также придавая определенный шарм языковой игре внутри текстов. Историзм и фактографичность оказываются нерелевантными для повествования, а вымысел, воображение побеждают реальность, когда «правдоподобию» воспоминаний противопоставляется «правда» поэтического воображения. Линейность времени настоящего сменяется последовательностью картин прошлого. Такие принципы построения текста и его временная организация, преобразующие исходную жанровую форму, создают произведения нового типа.

2.6. Литературные блоги и литературные проекты 1990-2000-х годов

Художественные тексты, прежде всего, прозаические, развиваются на основе нехудожественных, смешанных или «полухудожественных» явлений письменности и обладают определенной жанровой формой. На сегодняшний день особое влияние на жанровую специфику произведений оказывает

массовая и Интернет-культура. Так, информационные технологии так изменили социокультурный ландшафт, что это дает основание говорить о формировании новой эры цивилизации («гиперреальность» Ж. Бодрийяра [17], «глобальная деревня» М. Маклюэна [81], «информационная эпоха» М. Кастельса [57]), в том числе нового типа литературы («литература вне литературных изданий» (В. Курицын [69]), проникновение «видеократии» в современную литературу и власть образа (А. Генис [32]), «виртуальный мир» (М. Адамович [3]). Изучая литературный Интернет или влияние компьютерного языка, компьютерных «жанров» на литературу, современные отечественные исследователи используют множество терминов: «компьютерные приемы» (Т. Маркова), «блогерская литература» (В. Пустовая), «кибер-среда» (Е. Горный), «интернет-среда» (Т. Морозова).

Интернет − это структура с искусственно созданной по аналогам существующей «в реале» литературной средой, включающей свои виртуальные библиотеки, книжные магазины, тематические журналы, блоги. Это место, где создается сетевая литература, а автор может даже и не существовать, либо прятаться за безликим никнеймом. Все это позволяет говорить о литературно-компьютерном феномене сетевой литературы. Как следствие, в современной словесности возникает новое явление – литература, пытающаяся художественно осмыслить феномен Сети, так называемая современная Сетература.

В конце 1990-х − начале 2000-х годов слово «сетература» помимо основного − литературные произведения, опубликованные и распространяющиеся в Интернете, − имела и дополнительное, несколько уничижительное значение, обозначая литературу, заведомо не имеющую шансов на выживание и успех за пределами сетевого пространства. Ситуация радикально изменилась с ростом популярности блогов. Сократившаяся (благодаря возможности комментировать тексты-посты) дистанция между автором и читателем сделала литературу близкой к читателю, теперь имеющему возможность выступать сотворцом созываемого на его глазах

текста, перевело интонацию в более непосредственное и разговорное русло, сделала процесс выбора тем для обсуждения более интерактивным и оперативным, а форму высказывания − компактной. А главное, возник объективный инструмент оценки популярности того или иного автора: число людей, регулярно читающих его блог.

Сегодня можно наблюдать явный всплеск интереса к литературным текстам, находящимся в Сети. Так, в сфере литературы существует несколько тенденций развития художественного слова, основывающихся на интернет-технологиях. Рассмотрим их более подробно.

Один из примеров взаимодействия Интернет-культуры и литературы – это *заимствование отдельных приемов интернет-среды* в литературу. Подобный образец построения печатного текста на основе сетевых правил продемонстрирован в уже рассматриваемом выше в диссертационном исследовании романе Д. Бавильского «Ангелы на первом месте» (2004). Этот роман можно расценивать как художественный текст, где Живой Журнал является не черновиком, а структурообразующим звеном повествования. При этом художественный вымысел романа сосуществует одновременно с реальным проектом ЖЖ, т. е. грань между искусством и реальностью намеренно стирается. «Автор стремится создать в своем тексте эффект документальности и бессюжетности реального человеческого существования. Живой журнал здесь является одним из приемов документализации текста. Наравне с бразильскими сериалами и театром он выступает метафорой жизни с её иллюзиями и симулякрами» [58, с. 157]. Автор показывает, какие возможности открываются перед людьми, существующими в двух измерениях, когда виртуальная реальность становится частью реала, где владение информацией становится для таких диспетчеров информационного поля жизненно необходимой (от этого напрямую зависит чья-то жизнь и чья-то смерть). Новая реальность, объединяющая Сеть и Реал, строится от тонких механизмов вовлечения в игру главной героини, далекой от сетевых боев и тонких психологических схем игры с интернет-пользователем и постоянным

подписчиком блогов, до криминальных событий реальности: угроз, терактов, убийств и самоубийств. На примере романа мы проследили, что подобное использование специфической компьютерной формы в качестве средства организации сюжета не только позволяет развернуть актуальную сегодняшнему дню картину действительности, но и создать своеобразную мифологему мира с новой (смещенной) реальностью, продемонстрировав при этом ее авторскую оценку. Такое активное взаимодействие компьютерных технологий с литературой порождает новые способы организации повествования, рисует новую хронотопическую картину мира, а компьютерные технологии в художественном тексте реализуются на разных уровнях поэтики. На словесном уровне это вкрапление специальной лексики и некоторых элементов компьютерной программы, специфических значков и символов, имитация сценариев чата[24], появление героев-анонимов без каких-либо (даже первичных) признаков. Герои теперь запросто могут общаться с неизвестными людьми, которые могут оказаться кем угодно (в том числе не исключаются автором и такие психологические сдвиги, как раздвоение личности, что довольно симптоматично в городе с одинаковыми людьми без лиц и ощущением тотального всеподавляющего одиночества). Таким образом, Д. Бавильский создал в произведении авторскую парадигму, заключающуюся в объединении литературного и компьютерного дискурсов.

Другой вариант взаимодействия Сети и литературы, когда произведения, осваивающие Интернет-среду не в виде заимствования из нее отдельных приемов, но с использованием для развертывания повествования целого ряда продуктивных возможностей, представлен, например, романом петербургского автора А. Житинского «Государь всея Сети» (2007), екатеринбургского писателя А. Матвеева (псевд. Катя Ткаченко) «Любовь для

[24] Несомненно, «чат» представляется новейшей технологией, перенесенной из компьютерной сферы в литературу, как вид сетевого общения, характеризующийся интерактивностью и ориентацией на разговорный стиль. Активно используется авторами при этом невозможность идентификации сетевого общения и формирование новых мифологем.

начинающих пользователей» (2004), или антиутопией москвички А. Старобинец «Живущий» (2011).

Иные российские авторы демонстрируют еще один симптоматичный для сегодняшних дней процесс: выходят из российского литературного интернета и блогерства в печать. Так, многие популярные авторы узнали радость печатного слова в 2004 году, когда вышла первая такая книга − роман Дмитрия Горчева «Сволочи». Тем не менее сегодня это становится нормой. Издательство «Амфора» учредило специальную премию «Блогосфера», «Центрполиграф» завел для блогеров серию «Письма моих друзей», «АСТ» − серию «ЖЖ»[25]. Некоторые молодые авторы просто переносят на бумагу свои коротенькие дневниковые записи, другие замахиваются на крупную форму. Именно их усилия всего интереснее, потому что большая литература – это уже не короткие посты в несколько строк, а романы, повести, рассказы, строящиеся по вполне определенным правилам. Поэтому оценки подобного творчества уже не сводятся к популярным замечаниям типа «аффтар жжот» или «КГ/АМ»[26]. «Посткнижная литература приходит, и это очень интересно. Такой же важный перелом, как переход от устной литературы, от аэдов и рапсодов (они же акыны и жырчи), к книжной. Тоже, наверное, профессионалы жаловались»[27].

Анализ показывает, что Живой Журнал может быть также использован *как черновик* для будущей книги, как это показывает пример уральского автора Н. Горлановой («Повесть Журнала Живаго», 2009, 2010). С одной стороны, героем такой литературы является сам автор, события описываются

---

[25] Три сборника Д. Драгунского сформированы из постов в ЖЖ: «Нет такого слова», Плохой мальчик», «Господин с кошкой». Все произведения, вошедшие в сборники, «жежешного» формата − не более 2500 знаков.

[26] «КГ/АМ»: «креатиф гавно, аффтар мудак».

[27] «Факт остаётся фактом: из обычной социальной сети (говорят, таков он на Западе) ЖЖ стал всероссийской исповедальней, кафедрой, новостным агентством, полем идеологических битв, выставочным залом и коммунальной кухней. Наверное, очень многие россияне хотят быть писателями, сам-себе-психиатрами, проповедниками, репортёрами, политиками... Ну и хорошо» (цит. по: Драгунский Д. «Форма моего существования…» − [Электронный ресурс] – URL: http://www.chaskor.ru/article/ denis_dragunskij_forma_moego_ sushchestvovaniya_20857 [Дата обращения 21.10.2010]).

без примеси выдумки. С другой стороны, автор стремится отмежеваться от своей книги-документа. Проблема для читателя, пытающегося идентифицировать тексты, публикующиеся под новыми именами в Сети, является актуальной не только потому, что подчас один автор-корифей печатной литературы скрывается за различными никнеймами, число которых может множиться бесконечно, но и потому, что зачастую писатели, закончив один сетевой литературный проект, закрывают блог или площадку. Так, уже названная нами Н. Горланова завершила вторую часть «Повести Журнала Живаго» сообщением о закрытии своего дневника. «Это представляется закономерным с точки зрения специфики жанра, ведь блог по своей идеологии не может иметь финала, так как единственным финалом дневника является смерть самого его владельца. Таким образом, закрытие блога писателями обнаруживает их отношение к нему как к художественному тексту. Так проза, выполненная на основе документа жизни (т. е. блога), изменила суть самого документа, придав ему в сознании писателя статус черновика для художественного текста» [58, с. 154].

Еще один путь освоения Сети − переход признанных печатных авторов, как, например, Б. Акунин, Д. Драгунский, Л. Петрушевская, В. Пелевин, Е. Гришковец, А. Житинский, С. Лукьяненко и др., в литературу Российского Интернета через печатное слово. Так, будучи уже мастодонтами современной отечественной литературы, писатели получают возможность оперирования новым инструментарием для создания особенных текстов, существующих по законам Сети; в этом случае подобный опыт является своеобразной игрой, пробой собственных сил в новых условиях, которые диктует Интернет-мир. Для Урала такое движение от печатного слова к интернет-аудитории также характерно, но не симптоматично. На сегодняшний день мы можем назвать имена лишь нескольких писателей, чье творчество органично переходит и Интернет-среду. Для литературы Большого Урала показательно в этом смысле творчество Н. Горлановой, Для Челябинской области – литературная

блогерская интернет-жизнь А.Е. Попова [104] («Дневник-блог») и К.С. Рубинского [120] («Разыскание существа», «Мифы», «Детствоведение»).

Писатели Челябинской области, следуя всеобщей тенденции любви к игре с читателем, не остались в стороне от литературного Рунета. «Дневник-блог» А.Е. Попова при этом мало отличается жанрово и стилистически от «Дневника директора школы» – автор использует те же приемы, тот же слог, то же сочетание бытового анекдота, афоризмов и философских миниатюр, житейских нравоучений, гномических высказываний: «01.10.2004 Патриотизм – последний патрон государства, жаль, он у нас всегда не в ту сторону нацелен. Провинциальность – процедура унизительная» [104] или «06.09.2004 В туалете поймал ученика. Он за батареей поджигал мусор. – Ну, что, Артем, все понятно с тобой. – Я? Я ничего не делал. – Ты останкинскую телебашню спалил? – Честное слово это кто-то другой. А тут виноват, не подумал. – Ну, думай, а я пойду искать. – Кого? – Кто башню поджег» [104].

Это местами иронично-циничные, местами сентиментально-лиричные эссе, описывающие способы построения отношений между директором школы и его ежедневным окружением. Обычно такие записи не выходят за рамки одного конкретного эпизода. Главный герой − все тот же директор школы − как и прежде, препарирует реальность, умело жонглируя фактами и трансформируя реальность по своему вкусу. У него на все свое мнение и свой взгляд, поэтому действительность предстает сквозь призму его собственного видения: «02.10.2004 В школах могут висеть портреты политиков, но в детском возрасте. В нынешнем виде они не имеют никакого отношения к образованию. 08.09.2004 У меня странная секретарь. Учителя заходят попросить бумагу для ксерокса, а она упорно подает туалетную. Те стесняются, берут и сразу уходят. 09.09.2004 Бухгалтерия – это брюхо школы. Едят, не переставая, даже улыбнуться некогда. 13.10.2004 Часто слышу, что дети не читают классику. А вы ее запретите, изымите с полок. Главное сами читайте втихаря. Результат не заставит долго ждать» [104].

При анализе подобных современных тестов, в первую очередь, необходимо учитывать их жанровые признаки, а также наблюдать за отступлениями от жанрового «канона», взаимодействием элементов разных жанров, а также над «образом жанра», который может возникать в произведениях, особенно в представленных в Интернет-среде литературных текстах.

Стиль слога в таких ежедневных записках кричаще-лаконичный, обнажённо-четкий. Главное в записках − идея, фраза, слово. Впрочем, слово − это главный побудительный мотив ко всему. Автор с ним играет, вертит его в руках, пробует на вкус, дает попробовать и другим − случайным героям, читателям. А.Е. Попов не пытается сделать фабулу своим главным орудием, как делает большинство блогеров Рунета. Его записки − это ощущение, мысль, вызванная поступком. Внезапные перемены, перипетии, всё ставится с ног на голову и обратно − в двух-трех предложениях. Часто эти записи имеют социальный подтекст. Созданные на злобу дня, они глубоко сатиричны по своей сути: «Фиолетовые вечера. Во время Первой мировой войны Николай II приехали осматривать черноморский флот. Обходит строй и спрашивает у офицерского состава: – Что есть двуглавый орёл? – Молчат моряки, лишь в конце строя одному матросу высказаться не терпится. – Знаешь, братец? Говори. – Знаю, Ваше Царское величество! – Весь строй головы к матросу повернул и ждёт с нетерпением. – Говори, милый, не стесняйся. – Знамо дело, урод. – В наше время довелось мне на улице перед зданием мэрии услышать. Учительница у ребятишек спрашивает, что головы орла символизирует. – Одна Путина, другая Медведева» [104].

Лексика записок довольно симптоматична. Она подчеркнуто нелитературна, также часто в контексте нарочито сопоставлена лексика высокого стиля и откровенно нецензурные высказывания, что создает комический эффект. Автор свободно пользуется низкой разговорной лексикой, намеренно упрощая и огрубляя письменную речь. Это нарочитое снижение лексики направлено, с одной стороны, на конкретного читателя:

пользователя интернета, вполне случайного и не всегда литературно подкованного, но, в то же время, такая лексика создает эффект присутствия, рисует психологический портрет как главного героя, так и персонажей, с которыми ему приходится каждый день сталкиваться. А это очень пестрое окружение директора: ученики, родители и учителя, охранники и уборщицы, местные рекитиры и чиновники и др. «19.09.2004 Если бы в шахматах также часто меняли правила игры, как у нас, что бы осталось от шахмат? Шах бы давно сдох, только мат бы и остался» [104].

Для представленной в сети прозы К.С. Рубинского характерен легкий слог и доминирование простых предложений, четко формулирующих мысль. В этом случае его арт-эксперимент «Разыскание существа» симптоматичен и хорошо вписывается в общую палитру интернет-литературы. Текст представлен в виде коротких записок, автор называет их «законы бытия существа».

Несомненно, «закон» – жанр не литературный, а, скорее, юридический. Создавая свои «законы», автор строит их по вполне понятным критериям, как простота (подчеркнутый минимализм) формы, четкость и однозначность (отсутствие синонимов, параллелизмов, метафор, а также любых других художественных изысков текста, усложняющих и углубляющих смысл фразы), несомненная логичность. Опираясь на мысль В.В. Виноградова о том, что в каждую эпоху жанровая форма имеет свои «композиционные законы сцеплений словесных рядов, свои нормы лексических колебаний, свои тенденции внутренней динамики слов, своеобразия семантики и синтактики» [27, с. 73], мы приходим к выводу, что обращение писателя к данной жанровой форме – это процесс двусторонний. С одной стороны, это означает учет «прототипа» и воспроизведение существенных признаков первичного жанра; с другой стороны, это обязательная трансформация его возможностей, обусловленная эстетическим намерением автора, попытка игры автора с читателем в законотворцев, тем более что читателю предлагается также принять непосредственное участие в создании подобных «законов».

Отличительной чертой жанра «закон» становятся его прагматические характеристики, обусловленные задачей текста закона формировать определенные модели правомерного поведения у адресата с целью осуществления адресантом (законодателем) регулирования общественных отношений, а также – что более важно для К. Рубинского – сформировать у читателя четкий ценностный ряд, напомнить, что человека отличает от любого другого «существа». Поэтому в данном случае выбор жанровой формы «закона» основывается на своеобразной антиномии «норма (т. е. обусловленный стандарт) – отклонение от нормы» и балансировании на этой грани.

Для К. Рубинского это может быть сформулированный одним предложением четкий «закон», подобно представленному в тексте «Разыскании существа», как «Существо очень смешно любит, если любит по-настоящему» или «Существо никогда не будет счастливым, принимая всё как должное» [120]. Это могут быть также более пространно сформулированные законы бытия «существа» (человека), создающие целую мифологему и образ мира, построенный на контрастах, составляющих основу его существования (мертвый – живой, спокойствие – боязнь и др.): «Существу приятно собирать осенние листья разных цветов: вот этот – терракотовый с узорчатыми краями, а вон тот, смотри, охряной, но весь в апельсиновых прожилках. А под ногами – ты чуть не наступил! – почти фиолетовый. Существо любуется мёртвыми листьями и ему радостно, что оно до сих пор живёт, но боязно, что оно не сможет умереть так же спокойно и красиво» [120].

Автор «законов бытия существа», организующий текст в интернет-мире и автоматически принимающий условия и правила сетевой игры (игры в литературу с читателем) предлагает стать ему сотворцом, расширяя рамки собственного произведения, влияя таким образом не только на жанр («закон»-игра), но также на стиль (литературный блог) и нарратив текста, обусловленный восприятием Интернет-пространства как самостоятельного мира, со своей коммуникацией и рецепцией, где текст не является конечным продуктом, а существует вне завершенных рамок. Созданный автором, он

начинает жить самостоятельной жизнью, на которую автор (первоначальный творец, вдохнувший жизнь в свое детище) не имеет уже влияния:

> Друзья, если вы вдруг сформулировали собственный, новый, поэтичный закон бытия существа, вы можете дополнить наш не строго научный свод законов здесь:
>
> Ваш новый закон существа
>
> Отправить

Рис 3. Структура интернет-текста

По мнению ученого Т.Н. Марковой, исследующей современную литературу и влияние компьютерных технологий на российскую прозу, «новое качество литературной деятельности – это не просто набор текста на клавиатуре компьютера вместо пишущей машинки, но усвоение словесностью собственно компьютерных технологий и их использование в качестве художественных приемов» [85, с. 17]. Подобная игра с читателем-сотворцом, продиктованная возможностями интернет-среды, становится похожа на детскую игру в предложения, когда каждый из участников дописывает новую фразу, не зная, что до него писали его предшественники. Любая игра с читателем теперь оказывается желанной и интересной для писателей: «Не люблю плавных течений. Книга должна периодически выбрасывать на берег или заводить в такую реку, в которой никто не чаял оказаться. Конечно, это не цель, а средство» [120].

Такие интернет-записки исследуемых авторов-челябинцев близки по стилистике, по духу, по тематике и тем проблемам, которые их волнуют. Обоих писателей объединяет поиск человека, как и нового героя, создание мифологемы большого города − Челябинска. Симптоматично, на наш взгляд, что именно эти авторы объединили свои усилия, создав сборник «Легенды и мифы Челябинска», собрав под одной обложкой многолетние труды –

авторские мифы и легенды. По-прежнему их призыв к читателю остается неизменен: «Если что в записях наших не по вкусу вам придётся − Бейвеля во сне кличьте, он придёт, выслушает. А еще лучше − сами что-нибудь досочините» [120]. Так, следуя законам интернет-мира, авторы идут к читателю, и теперь читатель может стать (и становится) «со-творцом», «со-участником» большого литературного процесса, вынесенного на просторы Интернет-галактики.

На сегодняшний день типологические черты веб-литературы челябинского текста налицо. Можно выделить три ведущие особенности рассмотренных интернет-текстов: 1) гипертекстовое построение, основанное на принципах вариативности и фрагментарности повествования; 2) представление текста как результата коллективной работы –полиавторность; 3) мультимедийность – внедрение в вербальный текст нетекстуальных элементов: музыки, графики, иногда и видео. Наряду с этим, можно выделить и другие особенности современной сетературы, присущей исследуемым авторам, среди них:

4. Особая лексика и стилистика: «В качестве ее особенностей отметим лаконичность, разговорность, развлекательность, даже скандальность, а также неконвенциональность, то есть несоответствие установленным традициям и правилам. Сетевой литературе присуща интерактивность — новый вид коммуникации в режиме онлайн» [85, с. 18]. Компьютерные технологии реализуются на разных уровнях поэтики (в виде тех или иных приемов): на словесном уровне это введение такой специальной лексики и фразеологии, а также элементов компьютерной программы, как: винчестер, монитор, дисковод, вирус, загрузиться, зависнуть и т. п.

5. Обязательно малые объемы текстов.

6. Подчеркнутый схематизм героя, зачастую это литература без героя.

7. Работа под псевдонимом (существование «неявных авторов, скрытых за масками и ник-неймами»). Принципиальное разграничение «литератора» и частного человека, отсюда трудность в идентификации и

распознавании автора, чьи тексты существуют в сети. «В физическом измерении Интернет – высокоорганизованная мертвая материя, комбинация компьютера, сервера и спутника. Человек здесь − всего лишь user, пользователь. По своей метафизической сути Интернет абсолютно равнодушен к «слишком человеческому». Неслучайно в сети люди предпочитают пользоваться разнообразными псевдонимами – «никами», в соответствии с которыми сами строят свой имидж и коммуникацию. Психологи объясняют суть этого явления стремлением к экспериментированию с идентичностью, потребностью пробовать себя во все новых и новых ролях, испытывать новый опыт, чтобы обрести альтернативы дальнейшего развития» [85, с. 18]. В ситуации медиатизации, гораздо более уместно говорить о феномене современного автора как о коллективном явлении, включающем не только собственно писателя, но и его аудиторию, выступающую в качестве соавтора. При этом читательская аудитория остается в состоянии стагнации и разобщенности, а такая литература зачастую превращается в фан-фикшн, эксплуатирующий узнаваемые образы и сюжеты. Для авторов важнее становится интеграция разнородных культурных материалов и стратегий, часто и деконструкция культурных табу. Впрочем, это не самоцель, а лишь часть процесса (де)идентификации. Все это делает сетературу также своего рода провокацией, стимулом к развитию различных культурных моделей поведения, от сопротивления и сосуществования до «со-здания» и «со-участия».

8. Конструирование новой реальности, при которой автор испытывает влияние со стороны читателей сети непосредственно в ходе создания текста, а пользователь, в свою очередь, испытывает на себе эффект погружения в виртуальный мир, то есть перестаёт воспринимать себя как внешний наблюдатель и, включившись в виртуальное окружение, начинает идентифицировать его как настоящее. В этом случае мы можем говорить о «компьютерных играх», которые тоже являются одним из способов моделирования новой реальности.

9. Установка на игру с читателем, в том числе на игру с жанром. Писатели, каждый раз «играя» в новый жанр, как будто говорят: это, конечно, не серьезная литература, не высокая словесность, но это литература занимательная, редко – удовлетворяющая запросам не только массового читателя, но и читателя-интеллектуала.

10. Установка на аудиторию, четкое представление, какие именно душевные и интеллектуальные струны читательской аудитории будут затронуты (и какова эта аудитория), каковы ожидания читателя.

Итак, очевидно, что компьютеризация литературы представляется одной из самых интересных и перспективных теоретических проблем современного литературоведения. В XXI веке русская литература пытается расстаться с писателем: она заставляет его укрыться за псевдонимом, существовать, часто обезличено, в Сети или раствориться в формате литературного проекта. На сегодняшний день существует определенная динамика развития литературы, когда глубокая творческая индивидуальность и творческий поиск сменяется стопроцентной узнаваемостью.

Перед словесностью сегодня открываются новые возможности существенного обновления как сюжетно-композиционного, так и повествовательного уровня поэтики. В то же время, вопрос концептуального уровня поэтики региональной литературы выходит на первый план. Влияние интернет-пространства на литературный текст − это не завершенный процесс. Начиная с 2000-х годов, интерес авторов-челябинцев к Сети и её специфике возрастает, авторы не только начинают выкладывать в Сети уже ранее изданные произведения, пытаясь найти новый (мобильный) путь к читателю, но и создают художественные тексты, рождающиеся в «формате» интернет-мира и существующие по тем правилам, которые диктует интернет-среда, основанная на коммуникации.

Таким образом, как видим, литература Челябинской области находится в поиске адекватных путей к читателю. С одной стороны, это перенос текста и собственно творчества в виртуальный мир, приобщение читательской

аудитории к процессу создания текстов, с другой – и этот процесс мы рассмотрим в диссертации далее – попытка создания глобального перфомативного квазиавторского сверхтекста – масштабного литературного проекта, объединяющего произведения разных авторов в единый информационный мифообразующий блок, существующий в рамках вполне определенного жанра. Говоря о появлении литературных проектов, ограниченных тематически, жанрово, либо территориально, необходимо все же еще раз отметить, что литературный процесс Челябинской области 1990-2000-х годов двунаправлен: с одной стороны, это движение к минимизации текстов и поиск соответствующих авторских номинаций, с другой же стороны в литературе Челябинской области, как в и в российской литературе наблюдается стремление к подобной глобализации – к объединению ряда произведений в сборники и концептуальные литературные проекты. Это новая и достаточно модная тенденция современного литературного процесса, нашедшая отражение в челябинском литературном проекте «Дневники горожан», хронологически растянувшемся на несколько лет и представляющем собой своеобразный итог, в художественной форме отражающий культурные, духовные, нравственные, ценностные искания целого поколения.

Любой литературный проект на сегодняшний день – это, прежде всего, попытка создания новой литературы, будь то эксперименты с жанром или объединение под одной темой нескольких самобытных авторов, либо и вовсе плод не столько литераторов, сколько целой команды специалистов, квалифицированных в узких областях знаний, но способных глубоко раскрыть тему, на исследование которой у автора ушло бы много времени. Автор в последнем случае лишь «причесывает» текст: накладывает на уже готовую заготовку (жанровую матрицу) свой сюжет и собственных самобытных героев. Кроме того, любой литературный проект на сегодняшний день стремится к максимальному извлечению прибыли, поэтому проект коммерческий стремится к максимальному разнообразию тем, сюжетов, в том числе и

предполагаемых жанровых экспериментов, чтобы удержать читательское внимание публики. Литературный проект – это инновация литературного процесса, представляющая собой совокупность скоординированной и управляемой одним или несколькими авторами деятельности с начальной и конечной датами, предпринятой для достижения единой цели, соответствующей конкретным заранее оговоренным требованиям, включающая ограничения по срокам, объемам, количеству участников. Это культмассовый продукт, характерный для современного этапа литературной эволюции и совмещающий в себе несколько разнородных культурных образований посредством книги как продукта литературной деятельности автора; это серия книг писателя (писателей), объединенная темой, жанровой структурой, героями и оформленная в единую серию. Литературный проект – это не просто книга (или книги) писателя(-ей), а серьезное вложение капитала, целая индустрия шоу-бизнеса, хорошо знающая законы продаж, которая стоит за писателем (или объединенной группой, включающей писателей, сценаристов, историков, технологов и др.) и «раскручивает» книги, рекламируя, зондируя почву, оповещая читателей и внедряя в подсознание назойливую мысль, будто бы без данной книги читатель «отстанет от моды». Литературный проект просчитывается далеко вперед и до малейших деталей, учитывает малейшие прихоти читателя, подлаживаясь под его вкусы и желания.

Если попытаться разделить типы литературных проектов по количеству созидающих авторов и масштабности включений в культурные слои, то условно можно выделить три категории:

А) литературный проект, создаваемый одним автором в рамках воплощения одной идеи;

Б) имеющий четкую привязку к топосу литературный проект, объединяющий несколько авторов одного региона в работе над одним концептуальным жанром или одной четкой темой с возможностью произвольного авторского выбора средств ее выражения;

В) проект, объединяющий большое количество авторов и специалистов, не связанных с литературной деятельностью, для создания масштабного культурного феномена, призванного объединить разного рода культурные феномены и быть востребованными разными категориями «потребителей» — от читателей до геймеров, от видящих до слепых и др. (такой подход к литературе как звену большого медийного проекта становится все более характерен для современной поп-культуры).

По степени масштабности включений в культурные слои проекты можно разделить на две группы:

1) проект собственно литературный;

2) крупный коммерческий масс-медиа проект, охватывающий как можно большее количество культурных интересов современного человека: книги, телевидение (кинофильмы, сериалы), игры, создание и «раскрутка» узнаваемого бренда (условно: логотипы на кружках).

Уникальный литературный проект Челябинской области «Дневники горожан» является, пожалуй, ярким воплощением собственно литературного проекта, созданного в рамках четкой привязки к топосу и использовании одного жанра дневниковых записок. В 2007 году его задумал директор Челябинского физико-математического лицея №31 А.Е. Попов. При этом уникальность проекта заключается в том, что его авторами выступили не только профессиональные литераторы. Литературный проект задумывался в рамках одного жанра, но каждый автор постарался создать свой новаторский синтетический жанр: для некоторых авторов это книга на стыке художественной прозы и публицистики, для других – философские медитации, сборник анекдотов, философских размышлений, либо дневник-исповедь. Иные авторы видят в этом проекте возможность воссоздать исторически достоверную хронику. Проект составили: *Н. Славская* («Из дневника одной женщины», 2007), *Н. Шаламова* («Дневник любви», 2007), *А. Попов* («Дневник директора школы: 2004/2005 учебный год», 2007), *С. Загородников* («Дневник рекламиста», 2007), *А. Середа* («Дневник

странника», 2008), *К. Рубинский* («Дневник колумниста», 2008), *Н. Гавриш* («Тень птички, прикрывающая короля», 2008), *Н. Рубинская* («Дневник одной поэтессы», 2008), *Р. Старовойтова* («Воспоминания», 2009), *Т. Роса* («Метро строю…», 2009), *Н. Пащук* («Крутая лестница (заметки учителя)», 2010), *А. Моисеев* («Друзей моих прекрасные черты...», 2011).

Дневник – один из наиболее демократичных литературных жанров. По мнению К. Рубинского, дневниковые записки предполагают определенную степень вольности автора в выборе любого жанрового диапазона и стиля внутри текста. Наиболее определённо в проекте дневники выступают в двух ипостасях: как жанровая разновидность художественной прозы, а также как автобиографические записи реальных лиц. К первой разновидности литературных дневников в этой серии как не документального, а художественного сочинения относятся произведения Н. Славской, Т. Росы. Ко второй – дневники А. Попова, А. Середы, Р. Старовойтовой, Н. Пащук, Н. Шаламовой, Н. Гавриш, С. Загородникова. Особенностью письма этих авторов становится:

- ярко выраженная индивидуальная позиция писателя, субъективность, а порой яркий исповедальный характер изображения;
- парадоксальность, использование полемически заостренных суждений;
- непринужденность, ориентированность на разговорную речь, эмоциональность, образность, афористичность, смешение разнородных пластов лексики;
- отсутствие единой заданной композиционной линии;
- импровизационный характер изложения.

В этих дневниках авторы отказываются от хронологически точного и последовательного изложения событий, что традиционно характерно для жанра дневниковых записей. Повествование нелинейно и может характеризоваться неожиданными переходами из одного временного плана в другой, частыми переключениями из внешнего (событийного) мира во

внутренний мир автора-повествователя, совмещением рассказа о прошлом с обнажением процесса порождения текста.

Конечно, уже одно то, что авторы по-разному подходят к пониманию «дневника» как такового, делает интересной и неоднозначной серию книг, составляющих этот пилотный для Челябинской области (и конкретно для Челябинска) крупный литературный проект. При этом сплав лирики и прозы, литературные реминисценции, узнаваемые культурные внелитературные образы, подчеркнутая цитатность объединяет произведения в единый культурный феномен, который многогранно и многократно воспроизводится на страницах дневников, воплощаясь в единой культурной характеристике современного человека, а также картине узнаваемого топоса (Челябинска) – такого, каким его видят авторы.

Дневники Н. Славской и Т. Росы − самодостаточные литературные произведения, существующие в традициях выбранного жанра. Для Н. Славской характерен четкий слог наряду с явной сюжетной доминантой, как основой произведения. У Н. Славской это история женщины, волею судьбы оказавшейся за рубежом и нанявшейся в прислуги к итальянской чете, являющейся «лучшими представителями» своего рода. Повествование от первого лица начинается с момента вступления в должность героини. Литературный дневник Т. Росы, в противоположность сюжетному произведению Н. Славской, представляет собой художественное сочинение без четкого сюжета, хотя и основанное на реальных фактах, но составленное из сложной мозаики характеров различных персонажей. Это, скорее, попытка воссоздания образа девяностых (1993-1996 годов).

Автобиографические дневники также разнообразны. Это могут быть, например, размышления на тему современного образования, как у Н. Пащук, или же глубокая философская биографическая проза, объединенная с лирикой, как в произведениях А. Середы и Н. Шаламовой. Во всех этих произведениях проекта дневниковое начало органически сочетается с другими литературными жанрами, порой трансформируясь в, казалось бы, совсем не

литературные виды, подобные «Дневнику директора школы» А. Попова. Миниатюры, из которых состоят «дневники» писателей, ориентированы на документально точное описание жизни, авторы максимально приближают читателя к живому течению собственной жизни: по сути, они представляют записи дневникового характера [121, с. 13], записки о произошедших событиях, о том, что волнует автора, что заставляет его задуматься, заплакать или разозлиться.

Системой речевых средств, формирующих жанровый «прототип» дневника в текстах представленных авторов является обязательное использование следующих языковых сигналов: «дробный» характер подачи информации, четкая фиксация времени записи, использование сокращений, неполных предложений, средств автокоммуникации и т. д. Лексико-семантические группы дневников представлены семантическими полями «жизнь», «память» и «время», которые обычно и характерны для автобиографической прозы. В оформлении композиции текстов участвует группа средств, представленная, например, определяющими связность текста регулярными повторами разных типов, анафорическими заменами, единицами, которые мотивируют последовательность эпизодов и отмечают их смену, а также речевыми сигналами, устойчиво закрепленными за композиционными частями, образующими целое. Все речевые сигналы, маркирующие жанр, представляют собою систему, где каждый из элементов связан с другим благодаря четкой иерархии.

Особенно многофункциональными в исследуемых произведениях становятся повторы, являющийся фактором связности и выполняющий в тексте усилительно-выделительную функцию и образующие при этом тематическую сетку произведений, что связано уже с их содержательной стороной. Функционально такой устойчивый повтор характерологических средств выделяет точку зрения персонажей (или повествователя). Информация, заключенная в текстах, становится «многослойной», многоуровневой: в ней можно выделить бытовой и метафизический уровень,

а также уровень проспекции. Такая иерархичность организации функционально многоплановой синтаксической структуры служит, кроме того, средством соотнесения исторического и личного времени.

Последовательность событий в текстах часто сменяется последовательностью воспоминаний, при этом синхронность времени достигается при помощи временных смещений, употребления форм настоящего времени, интенсивного использования номинативов. А обращаясь к своим воспоминаниям или рисуя настоящий − еще свершающийся − момент, повествователь ведет своеобразную «игру»: с одной стороны, подчеркивается импульсивный и непоследовательный (нередко подсознательный) характер процесса воспоминаний, основанного на потоке ассоциаций, с другой стороны, обусловливает строгий отбор элементов, отраженных и преображенных словом. И люди, и город (в основном, конечно, Челябинск) рисуются именно такими, какими они дороги «памяти», каким запомнило или увидело «сердце».

В дневниках челябинских писателей практически всегда прошлое поэтизируется, это всегда печаль по невозвратному. Временные формы настоящего подчеркивают лиричность ретроспективного взгляда на события и образы прошлого. Так, у Р.Я. Старовойтовой в «Воспоминаниях» читаем: «Бабушка прерывающимся голосом поет песню об ивушке: «Ивушка, ивушка, зеленая была… Что же ты, ивушка, невесела стоишь?..» И это всякий раз. Видно, она ее любила. Мы, дети, набираем два мешка сосновых шишек для растопки самовара дом, бабушка их утрясает, перевязывает, взваливает на тележку, едем дальше. Бабушка находит светлый ручей, ключевой родничок, набирает воды в чайник-самовар, растапливает шишками его, заваривает травами, раскладывает вокруг «стола» шаньги картофельные, сметанные, с творогом, баранки, просто хлеб или несдобный калач (кому что дали родители с собой) − ах, как вкусно, сладко, ароматно в лесу, на родниковой водичке, с бабушкой, с друзьями-соседями с одной улицы…» [136, с. 9]. Формы настоящего в исследуемых дневниках приобретают полифункциональность. В

текстах становятся особо ярко выстроены такие их семантические оттенки, как незавершенность и отсутствие явных временных границ. В сочетании с лексическими конкретизаторами, обозначающими длительность или же постоянство формы настоящего, они приобретают философское вневременное значение, провозглашая победу памяти над временем. Такое регулярное переключение временных планов создает в произведениях челябинских авторов эстетический эффект сосуществования событий и явлений, которые относятся к разным темпоральным плоскостям. Их характеристики в результате приобретают цикличность и, будучи категориями пластическими, накладываются друг на друга.

Соотношение сфер повествователя в прошлом и настоящем в текстах может носить разный характер: либо на первый план выступает повествователь, вспоминающий прошлое, либо передается его непосредственный «голос» в детстве и юности, в структуре текста может устанавливаться и динамическое равновесие обоих взаимодействующих планов. В этих текстах резко возрастает роль средств, отражающих субъективность изложения; все большее значение приобретают временные смещения, устанавливающие план непосредственного наблюдателя, как очевидца и участника событий прошлого; утверждается принцип ассоциативного сцепления эпизодов, сцен, воссоздающих прерывистые воспоминания повествователя.

Субъектный план такого повествования может быть представлен различными речевыми средствами. Это могут быть лексические единицы, характерные для определенного временного периода, как, например, «неправильные» («детские») слова, оценочные характеристики в тексте и др. Усилению непосредственного «голоса» повествователя способствует концентрация характерологических средств, создающих эффект недостаточных знаний о событиях, неполноты информации, которой рассказчик обладает (речевые средства выражения неопределенности, недостоверности, вопросы и т. п.): «Может быть, мы сыграли бы спектакль и

еще несколько раз. Но случилась беда. Умерла девочка, игравшая белочку, Настенька. Да, пришлось пережить такое. Вот мы гуляем на детской площадке, она что-то говорит и зябко кутается в свой тоненький зеленый плащик. А меньше, чем через неделю, она уже с почерневшим лицом – в гробу. На кладбище директор пытается сказать какую-то речь, а завуч всю дорогу в автобусе как бы невзначай держит у меня перед глазами свидетельство о смерти с каким-то никчемным заключением. Весь вид этой женщины выражает одно: «Мы тут ни при чем. Не подумайте там чего». А мы ничего и не подумали. При болезни, которой страдает Настенька, такая внезапная смерть вполне возможна. Может быть, она действительно упала сама, как нам и говорили. А может быть. Ей кто-то помог… Кто же захочет в этом особенно разбираться, особенно сейчас?» [126, с. 69]

Коммуникативной доминантой в данных прозаических текстах является автокоммуникация, предполагающая периодичность записей. Этот фактор определяет характер средств, используемых в дневниках. Разнообразные в тематическом отношении записи образуют определенную последовательность, которая носит дискретный характер и отражается в смене дат. С каждой из дат соотносится событие или ряд событий, на которые указывают формы имени и глагольные формы в перфектном или аористическом значении, взаимодействующие с формами настоящего актуального. Согласно жанровой номинации, записи «для себя» связаны с подчеркнутой свободой выражения, отсюда:

- интенсивное использование неполных предложений («Добрый вечер, дневничок! Опять тяжело, очень и очень тяжело. Больно» [157, с. 30]);

- использование эллипсиса («Могила, поминки… Следователи… Протоколы… Версии… Досмотр (чтобы не сказать «обыск»). Потом опять – могила…» [136, с. 135] – наряду с номинативными предложениями в одно или несколько слов);

- введение в текст сокращений («бабушка Александра соберет, бывало, «вагон» ребятишек с нашей улицы (ул. Комунны, д. 109, напротив

«дроболитейки»), сложит нехитрый скарб на двухколесную высокую тележку, туда же два пустых мешка и интересный чайник – самовар с трубой, и с шумом-гамом отправляемся в бор за сосновыми шишками» [136, с. 9]) и др.

Ведение дневника предполагает пересечение двух сфер: сферы письменной речи и сферы внутренней речи [121, с. 115], поэтому их взаимодействие при художественной трансформации жанровой формы дневника приводит к усилению лирической экспрессии, а также появлению развернутого самоанализа. «Дневников не писал никогда. <…> Ведь это же кусочек моей души. И что же, значит, теперь любой может запросто взять его? Немытыми руками? А если даже и вымоет руки, еще ведь не известно, что он с этим кусочком сделает. От одной лишь мысли об этом мороз по коже продирал. Совершенно нормально иметь собственную личную территорию, куда прочим доступ закрыт. Такое право имеет каждый. Даже малыш из детского сада» [126, с. 4] или «Пока у меня нет ясной цели. Это плохо, но я поняла, что ищу ее <…> раньше, еще в детстве, я считала, что обязательно стану писателем. Писать начала я рано, очень рано. Сначала рисунками. Но это все не жизнь. Это была жизнь, но жизнь, выдуманная мною. Такие рисунки я читала, как рассказы. Читала только себе, изредка − одной маленькой девочке. Меня просто неудержимо тянуло к этим рисункам. Ими я как бы отводила душу, рисовала о том, что меня особенно волновало. С ними я забывала обо всем и могла рисовать часами. Потом, в седьмом классе, пыталась писать рассказы. Начинала с большим пылом, но бросала, не закончив. А потом дневники» [157, с. 38].

Специфика исследуемых нами дневников проявляется в том, что иногда они состоят из анекдотов (А. Попов, «Дневник директора»), либо отдельные сюжеты внутри дневниковых записей часто похожи на развернутый анекдот (А. Середа, «Дневник Странника»): в нем представлено минимальное число персонажей, задействованных в одном-единственном событии, нарисованном четкими, обладающими символической точностью деталями:

«**10 января** *Идет по улице пьяный. Глухая ночь, кругом – ни души. Так вдруг ему, бедолаге, стало тоскливо и одиноко! И заорал он что было мочи: − Лю-ю-д-и-и!.. Никого. И снова: − Лю-ю-д-и-и!.. Уже кое-где стали зажигаться окна. − Лю-ю-д-и-и!.. Стали потихоньку подходить по одному. − Лю-ю-д-и-и!.. Собралась толпа. Кричавший окидывает лица замутненным взглядом и удивленно спрашивает: − Люди!.. А почему вы не спите?..* Опять что-то не спится. Давят стены и потолок с отсветами от проезжающих машин. Бывает, что навалятся вдруг воспоминания. Не свои, так чужие» [126, с. 4].

По мнению исследователей современной прозы, «анекдот легко внедряется в художественную структуру практически любого современного текста, поскольку обладает качествами, отвечающими требованиям новой литературной ситуации: лаконизмом, парадоксальностью, коммуникативностью. Формула анекдота в современном художественном повествовании наполняется новыми структурными элементами: вводятся новые персонажи, психологические мотивировки, комментарий героя-повествователя...» [84, с. 289]

Конечно, все (автобиографические) дневники − это записи, имеющие форму ежедневных, ведущиеся на протяжении долгого времени. Во всех соблюдаются внешние регламентные признаки дневникового повествования, присущие жанру, такие как обязательная датировка, периодичность ведения. Авторами приводятся документальные свидетельства, дословно восстанавливаются ключевые разговоры персонажей, выдержки из переписок, собственные наблюдения, переживания. Но, в отличие от канонического жанра дневниковых записок, огромное внимание уделяется внутренним переживаниям самих авторов как непосредственных участников (и катализаторов) событий, которые − подобно лакмусовой бумажке − реагируют на малейшие изменения, при этом фиксация внешних событий уходит на второй план. Все произведения, составляющие проект «Дневники горожан», полемичны по отношению к описываемой действительности, к официальной истории, представляют собой так называемую «альтернативную историю», то

есть, являясь подчиненными определённой авторской идее, сближают дневники с такими жанрами, как очерк, памфлет, фельетон. При этом, несомненно, в «Дневниках» доминирует оценочное начало.

Целостность художественных произведений готового литературного проекта «Дневников» обеспечивается всеми структурами, образующими их «каркас»: это не только стилевая, но и жанровая структура в совокупности с принципами творческого метода. Это формирует произведения в идейно-эстетическое целое. Для дневников характерен свободный принцип построения текстов, основанный на ассоциативном плане, его композиционные части могут оказываться неравномерны как по объему представленной в них информации, так и по охвату времени. Произведения, созданные в рамках проекта «Дневники горожан» продолжают те новые тенденции в жанре автобиографической прозы, которые сформировались в литературе конца XX в.: мозаичность композиции, взаимодействие воспоминаний и автобиографии, прерывистость и нелинейность, обусловленная ассоциативностью повествования, совмещение разных пространственно-временных планов, семантическая множественность «я» повествователя, проявляющуюся в «расслоении» его на «я» в прошлом и «я» в настоящем.

Литературные проекты (любой категории) отражают веяние времени и желание авторов быть замеченными читателем в рамках масштабных изданий, а также предоставляют писателям новое поле для творческих экспериментов. Литературный проект «Дневники горожан» позволяет открыть и прочувствовать читателю-современнику самобытность литературы Челябинской области и культуры Южного Урала в целом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертации разработана научная концепция изучения регионального литературного процесса Челябинской области в аспекте жанровых стратегий и практик. В целом литературную ситуацию можно охарактеризовать как бурно развивающийся «процесс-поток», синтезирующий в себе различные жанры и стили. В работе представлены результаты комплексного анализа жанровых систем и жанровых процессов в литературе на протяжении двух последних десятилетий. В диссертации на основе актуального материала современной прозы детально исследованы основные пути трансформации романных форм: минимализация, гибридизация, циклизация, беллетризация, актуализация архаических форм, компьютеризация, интермедиальность, а также экспансия авторских жанровых номинаций.

В результате проведенного исследования:

- проанализированы общие и специфические особенности жанровых процессов, наблюдаемых в прозе челябинских авторов как части общероссийской литературы;

- введен в научный оборот ряд произведений, ранее не исследованных современным отечественным литературоведением;

- выявлена специфика современной литературы, особенности жанровых модификаций в текстах авторов, а также обозначены перспективы дальнейшего исследования литературы;

- выявлены особенности творческой индивидуальности исследуемых авторов и авторских жанровых номинаций;

- выявлены типы жанрового сознания авторов, смена жанровых приоритетов, взаимодействие «ядерных» и «периферийных» жанровых форм, а также особенности региональной модификации традиционных жанров и их метаморфозы.

- установлены причины минимализации романной формы, рассмотрены основные формы проявления данной тенденции в произведениях челябинских авторов;

- выявлены основные пути «гибридизации» различных жанровых форм;

- выявлены точки соприкосновения современной прозы Челябинской области с IT-культурой, а также исследованы варианты жанрового синтеза в современной прозе.

Эти изменения в прозе Челябинской области исследуемого периода представлены в виде новых формообразовательных тенденций на разных уровнях поэтики:

- словесном (акцент на таких признаках речевой формы прозы, как экспансия в художественный текст разговорного синтаксиса, метафоризация, а также варьирование способов организации повествования);

- персонажном (внимание к новой концепции человека в современной прозе и анализ наиболее существенных форм и способов изображения его внутреннего мира);

- жанровом (поворот к трансформациям архаических и классических моделей прозы, к их модификациям в творчестве челябинских прозаиков последних десятилетий XX − начала XXI века).

Характер и специфика исследуемого в диссертации материала продиктовали обращение к инновационным категориям современной жанрологии − жанровая матрица, жанровый синтез, жанровая доминанта – и к традиционному пониманию жанра в его канонических вариантах. Для научной реконструкции жанровых стратегий литературы Челябинской области потребовалась актуализация типологической семантики жанра.

Стратегический вектор исследования задала идущая от концепции М.М. Бахтина теоретическая установка на постоянное обновление жанра как в плане анализа эволюции жанровой системы современной литературы, так и в описании жанрового мышления наиболее репрезентативных для избранного аспекта исследования произведений челябинских писателей. В

диссертационном исследовании поднята и решена актуальная проблема теоретико-методологического характера, определена специфика жанрового мышления, предъявлена жанровая палитра в литературном процессе региона.

Как и общероссийская, литература Челябинской области 1900-2000-х годов максимально приближена к политической, социальной, экономической действительности, находящейся в сложной связи с миром, к какому бы направлению и методу она не принадлежала. Этим обусловлена интенсивность таких жанровых форм, как дневники, мемуары, короткие рассказы, а также доминирование авторских жанровых номинаций, в рамках которых и происходит становление региональной идентичности и позиционирование Челябинской области и в целом Южного Урала.

Пространство современной литературы Челябинской области очень пестрое. Эту литературу создают люди разных поколений: и те, кто существовал в недрах советской литературы, и те, кто работал в андеграунде литературы, и те, кто начал писать совсем недавно. Тем не менее, всех их роднит одно: подчеркнутая книжность, заведомая опора на архетипы предшествующей литературы, цитатность (явная и скрытая), философичность, элитарность. Это литература, опирающаяся на эстетику уникального, где важной составляющей становится художественный эксперимент. Отличительной чертой литературы становится ярко выраженная авторская позиция.

В прозе наметились тенденции, связанные с формированием новой жанровой парадигмы, иного типа жанрового мышления. Такой усиленный интерес к вопросу о жанре и жанровых образованиях в литературном процессе рубежа веков вызывается, как правило, активным развитием самих жанровых форм. Литературе исследуемого периода свойственно смещение формы к бесформенности, что обуславливает тот факт, что нормативная поэтика уступает место поэтике художественной оценки (или модальности), где личностное начало становится доминантным и определяющим. Жанры утрачивают былую актуальность, границы между ними размываются, а

субъект превращается в организующий автономный фактор. Современным авторам, пишущим в посттрадиционалистскую эпоху индивидуального творчества, свойственно принципиальное неподчинение никаким канонам, но, в то же время, создаваемые произвольные формы несут в себе следы «сверхличного» опыта, а каждое новое художественное явление, проступая в жанрово-ориентированном тексте, влечет в себе возможность сдвига как результат взаимодействия памяти жанра, авторской воли и читательского ожидания. В ситуации, когда авторское мышление противится жанровому канону, возникает продуктивный диалог.

Особый интерес на сегодняшний день представляет исследование жанровых (и неизбежно − стилевых) процессов в литературе региона последних двух десятилетий. При этом наряду с традиционными жанровыми формами в ходе развития литературы можно наблюдать мощное выдвижение особых образований – метажанров.

Литературный процесс Челябинской области двунаправлен: с одной стороны, это движение к минимизации текстов и поиску соответствующих авторских номинаций, с другой же стороны, в челябинской литературе, как в и в общероссийской литературе, наблюдается стремление к глобализации (объединение ряда произведений в сборники и в концептуальные литературные проекты).

В произведениях современных авторов (Д. Бавильский, А. Попов, К. Рубинский, А. Середа и др.) формируется единая цельная мифологема Челябинска, связанная с переосмыслением топоса как особого исторического и культурного феномена. Опыт литераторов современного периода 1990-2000-х годов позволил выделить несколько взаимосвязанных тенденций в обращении к теме города. Это, во-первых, личностно-биографическая рефлексия, во-вторых, лирический дневник, где ярко выражена тенденция к поэтизации воспоминаний, в-третьих, сатирический постмодернистский ракурс, а также мифотворчество, несущее перформативный элемент. Художественный образ города Челябинска, рассматриваемый по двум осям –

синхроническому и диахроническому – позволяет развернуть авторам конфликт или напряжение между этими векторами, что, несомненно, создает эстетический эффект литературных текстов. Становление (диалектика) мифа города здесь есть двунаправленный процесс. С одной стороны, это подчеркнутый дуализм сознания, дающий новый источник культурного творчества, эмоциональное и экзистенциальное переживание авторов, перерастающие в образ и единицу мифотворчества – художественное пространство. С другой – поддерживаемый скрепами первобытной культуры синкретизм мифологического сознания, позволяющий через текст соединиться с природой города, претворяясь в его мифах и пространствах. Основными чертами этой структуры в текстах современных авторов являются игра на стыке реальности и иллюзии, уподобление языка художественного текста мифологическому, подчеркнутая импрессионистичность письма, выраженная в доминировании ярких звуковых маркеров и четко прослеживаемой линии ольфакторной образности, а также цикличность времени и пространства.

Роман периода 1990-2000-х годов характеризуется несколькими особенностями, среди которых доминирующими являются: 1) отсутствие четко прописанного яркого героя; 2) отсутствие внешнего действия (или раздражителя действия); 3) сведение содержания романа к миниатюре (роман теперь может состоять из анекдотов, смс-сообщений); 4) упор на описательность; 5) перенос действия из мира внешнего в рефлексирующий внутренний мир; 6) импрессионистичность. В отличие от классических видов романа, в этих произведениях рвется причинно-следственная связь, может отсутствовать логика, герой, сюжет как таковой. Все внимание авторы уделяют форме, стилю, структуре произведения. В общем объеме современной челябинской прозы появляются примеры мистического, фантастического, детективного романа. Активно идет работа в русле развития романа-дневника.

В прозе активно представлены «промежуточные» жанры, которые оказываются присущи не только крупным формам современной прозы (роман-мозаика *А.П. Моисеева* «На ясный огонь» (2008); роман-диалог *А.Е. Попова* «Игра в дурака» (2008), триллер-пародия *В.В. Тимофеева* «Роман о придурках» (2000)), а также малым литературным жанрам (эротическая повесть *В.В. Тимофеева* (повесть-исповедь «Я – Соска. Исповедь 12-летней», 2003; «Банный день – суббота. Исповедь 13-летнего», 2005), лирическая повесть *В.А Черноземцева* («Ухари», 2003), филологическая повесть *Н.Ф. Болдырева* («Семя Озириса, или Василий Розанов как последний ветхозаветный пророк», 2001; «Жертвоприношение Андрея Тарковского», 2004), фантастическая повесть *А.Г. Атеева* («Мара», 2004; «Чума», 2005), *И.К. Андрощука* («В лабиринтах Инфора»), сказка-фантастика В. В. Тимофеева («Солнцепрвод», 2003), сказка-детектив *В.В. Тимофеева* («Сыщик Гош – Первое дело», 2002), серия постмодернистских рассказов *И.К. Андрощука* («История города Селявинска, ее окрестностей, соседей и обывателей», «Человек помер»), мистические рассказы *И.К. Андрощука* («Дон Хуан мертв», «Я назову ее Эвридикой», «Пирамиды Нью-Йорка», «Тень розы», «Угон», «Произнесенное вслух»).и др.) и сверхмалым текстам (Н. Болдырев, С. Ефремцев («ForMen», 2001), *А. Попов* («Сотовые камушки», 2009), Д. Бавильский («Пятнадцать мгновений зимы», 2006), *С. Нефедов* («Лунная походка», 2007) и др.). Литература 1990-2000-х годов литература рождается в борьбе с прежней «литературностью», в игровом подходе, в вызове общепринятому, в неожиданных авторских находках.

Кардинальное изменение вектора развития литературы в сторону малых форм, внутреннее разбиение текста на части, порой никак друг с другом не связанные, рождает произведения неоднозначные и странные по своему содержанию − практически бесфабульные и внешне безыдейные, лишенные направления движения. Часто на первое место в этих произведениях выдвигаются категории абсурда бытия, страха, отчаяния, одиночества,

страдания, смерти. Произведения приобретают подчеркнуто философский характер.

Излюбленным литературным жанром этого периода остаётся повесть. Современные прозаики разнообразят жанр авторскими номинациями: это эротическая, лирическая, документальная повесть, филологическая, фантастическая повесть, а также повесть-сказка. На современном этапе развития возникает так называемая подростковая литература.

Для прозы этого периода характерно также отсутствие четко очерченного места и времени действия, разрушение сюжета и композиции, иррационализм, парадоксальные коллизии, сплав трагического и комического.

Основными чертами поэтики большинства исследованных произведений является интертекстуальность, «склеивание» разнородных фрагментов (коллаж и монтаж), использование аллюзий, тяготение к прозе усложненной формы со свободной композицией, а также насыщение текста иронией. Сочетаемость внутренних форм произведений при этом создает новые художественные структуры.

Рассказы оформляются в сборники и циклы. Отдельно в этом ряду можно выделить охотничьи, фантастические, постмодернистские, мистические, а также юмористические рассказы. Кризис государственности привел не только к разрушению привычного мира, но и к разрушению формы. Последовательность событий в текстах часто сменяется последовательностью воспоминаний.

В диссертации рассмотрено тяготение современных челябинских авторов к малым жанрам, составляющим авангард литературы региона. Кристаллизация в циклы произведений малого жанра, в свою очередь. формирует общую тенденцию и указывает на их подчеркнутую несамостоятельность, когда при сжатии объемов каждого отдельно взятого произведения, они, тем не менее, стремятся трансформироваться при помощи циклов в более привычный для читателя масштаб, в нечто большее и, соответственно, более эстетически значимое: в сверхтекст. Наблюдаемое на

литературной сцене живое разнообразие типов малого жанра логически выражено в двух взаимных тенденциях: с одной стороны, это тенденция новеллистическая с ее стремлением к формальной точности, оголенности сюжетной конструкции и предельной лаконичности, что делает новеллу и рассказ максимально близкими друг к другу, с другой – тенденция «рассказовая», которую характеризует тяготение к эпической широте, свободному построению сюжета, «сказовости» манеры повествования.

Большое значение для развития региональной литературы как способа самоидентификации территории и как пример успешного вхождения провинциального писателя в общероссийский литературный контекст, по нашему мнению, приобрело творчество Р.Ш. Валеева. Свое повествование он облекает не в крупную форму, отдавая явное предпочтение рассказу, повести, новелле. Прозе Р.Ш. Валеева свойственна потоковость сознания, подчеркнутая бесфабульность. Это традиционная проза, неспешное медитативное повествование, во многом ретроспективное и философичное. Исследуемые в работе произведения обнаруживают характерную особенность письма автора, которая заключается в сплаве медитативной лирики и прозы. Конфликт выносится за пределы фабулы, зачастую он внутренний, идущий от героя. Произведения можно назвать прозой созерцания, где предметом искусства слова является человек, становясь прямым объектом воспроизведения и постижения. Пластичная, текучая, выразительная проза Р.Ш. Валеева принадлежит к такому типу литературных текстов, в которых доминирует сенсорика, при этом его язык точен и строг, а слог пластичен. Тексты представляют собой проекцию национального самосознания и национальной культуры в «большую литературу». Писатель интересен включенностью описываемых событий в любую географическую местность (даже при всей подчеркнутой лаконичности и предельности описываемой местности), что также характерно и для многих других челябинских писателей, где локализация топоса оказывается в компетенции самого читателя и становится своеобразной игрой, затеянной автором.

Его произведения − яркий пример жанровой циклизации, когда мотивы и образы перетекают из одного текста в другой, рождая калейдоскоп картин. Жанровая природа рассказов Р.Ш. Валеева может быть охарактеризована следующим образом. Это:

- усиленное внимание к образу, детали, в том числе наличие образов, кочующих из одного текста в другой (образ Дома, Времени, Реки (течения), памяти), метафоризация повествования;

- сказовый лад повествования, оформленный в виде живой разговорной плавной речи, содержащей диалектные маркеры топоса, особая роль в структуре зачина, повторов, диалогов, концовки, подчеркнутое внимание к вековой «народной мудрости», выраженной в пословицах и поговорках;

- отказ от конфликта и внешней динамики;

- равноправие и взаимосвязь циклической и кумулятивной сюжетных схем (т. е. циклическое обрамление рассказов, когда начальная и конечная ситуация оказываются подобны (хотя вторая отличается повышением статуса героя и внутренним изменением, интерпретирующим его), сочетаются с нанизыванием событий или внутренних переживаний, заменяющих событийность, друг на друга внутри этой рамки);

- особое сближение рассказа и сказки (обусловленность жанрового качества рассказов Р.Ш. Валеева не внутриродовыми границами, а сопредельностью), циклизация повествования, типизация в создании образов, сокрытие внешних признаков и характерологических описательных черт персонажей, создание образов путем антитез и развернутых противопоставлений; характеристика персонажей через внешнее проявление действия;

- аллегоричность письма, обращение к природной символике, четкие мифологические оппозиции пространства юность/старость, живое/мертвое, свое/чужое;

- создание космогонической философии, объединяющей тексты в единый сверхтекст, где центром и связующим началом становится обобщенный образ человека, связанного с прошлым и будущим родовыми корнями;

- наличие персонажей-слушателей (прямые апелляции рассказчика к читателю при помощи доверительной речи и атмосферы «живого разговора»);

- ведущая роль контекстных и подтекстных связей произведений, связывающих воедино все произведения Р.Ш. Валеева.

Жанровая матрица рассказов Р.Ш. Валеева представляет собой вариант жанровой формы типа «ядро»−«зерно», из которого создаются множественные варианты. Любое движение отдельно взятых признаков от центра матрицы к периферии (и обратно) свидетельствует о видоизменении матрицы и появлении ее новой модификации. Однако, сущность жанровой матрицы сохраняется неизменной. Жанровая доминанта в этих текстах видится нам динамичной оболочкой с набором вторичных (вариативных) признаков, формирующих жанр произведений в целом. Выдвижение тех или иных динамичных жанровых признаков во внешнем пространстве данной матрицы под влиянием различных факторов (моральных, социальных, философских, культурных и др.) является основой дивергентности жанровых модификаций и форм. Созданные в духе классического русского рассказа, произведения челябинского прозаика обнаруживают большую авторскую свободу повествования, связанного с расширением описательного, этнографического, психологического, субъективно-оценочного элементов. Писатель, используя синтетическую природу жанра, сочетает повествовательный, драматический и лирический принципы изображения. В его рассказах сосуществуют философская, новеллистическая и очерковая составляющая, элементы дневника, идиллии, притчи.

Жанровая многосоставность исследованныхпроизведений малого жанра периода 1990-200-х годов проявилась также в наличии широкого пласта сверхмалой прозы − очерковых зарисовок (этюдов, эссе, миниатюр), также рассмотренных в рамках диссертационного исследования. В миниатюрах, представленных современным творчеством прозаиков Челябинской области 1990-2000-х годов, лирическое и философское начало, как правило, является доминирующим, а авторский замысел довлеет над жанровым содержанием.

Остановленное мгновение и образ уходящего события являются следствием авторской целеустановки. Это объясняет тот факт, что миниатюра, как явление пограничное, вбирает в себя черты многих жанров. Широко представленная в творческом наследии писателей прозаическая миниатюра является жанром синтетическим, включая в себя, а также преобразовывая такие жанры, как эссе, очерк, зарисовку, сценку; этюд, эскиз, набросок; верлибр и фрагмент; афоризмы, сентенции, пословицы; диалоги, притчи, видения; лирическую автобиографию, дневниковые записи и т. д. Учитывая многообразие миниатюр в плане содержательном (что объясняется индивидуальным стилем авторов), мы склонны назвать миниатюру «жанровой формой» или «многосоставным авторским жанровым образованием». При этом влияние индивидуально-авторского стиля, обуславливающее зависимость миниатюры от содержательных и художественно-стилистических приоритетов становится симптоматичным и объяснимым.

В диссертационном исследовании мы смогли выявить следующие особенности прозаической миниатюры 1990-2000-х годов:

- малый объем («сжатость текста» без ущерба смысла, укрупнение детали и усиливание многосоставности ее функции),

- максимальная нагруженность синтаксических связей,

- сохранение некоторых рудиментарных признаков романа: присущие жанру многоперсонажность и временной размах,

- доминирование лирического над эпическим,

- отказ авторов от сюжета, либо сведение его роли к минимуму при явно гипертрофированной роли описания,

- стремление к запечатлению мгновения,

- три четко очерченных типа героев: «классический» герой, имеющий определенность как личность, герой как тип сознания и герой как тип речи;

- подчеркнутая импрессионистичность (стилизация живописного образа как импрессионистического полотна; доминирующая роль специфической импрессионистической метафоры в создании импрессионистического образа;

импрессионистическая организация мысли посредством максимальной функциональной нагрузки слова-образа),

- жанровая многосоставность,

- тяготение к объединению в циклы (формирование циклов расширяет внутреннюю форму миниатюры; при этом возможно перемещение миниатюры из одного художественного целого в другое при сохранении самостоятельности, живописной, эмоциональной и художественной целостности, внутреннего единства и самодостаточности каждой отдельно взятой миниатюры);

- внимание к описаниям разных форм.

Анализируя литературное наследие Н. Болдырева в рамках разговора об «авторских» номинациях жанра, мы сделали вывод о подчеркнутой гибридизации жанров. В исследованных текстах данная тенденция проявляется в стремлении соотнести мгновенное и вечное, использовании авторских жанровых номинаций (образование новых авторских жанровых форм). Наряду со стремлением к минимализации, показательна экспансия авторских жанровых номинаций. Поэтические медитации, лирические фантазии и монологи, истории с тонкой психологией, «словно бы фрагменты крупной формы», философские притчи, ландшафты − между этими потоками движется авторский метод. Жанр *поэтических медитаций* Н. Болдырева мы в диссертационном исследовании смогли номинировать как прозаический литературный жанр, форму супермалой прозы, которая строится по принципу потока сознания, предполагающего устранение крайних эмоциональных проявлений и значительное понижение реактивности (значения события как такового в произведении) с одновременным акцентом на наблюдении. *Философские притчи* − это, как правило, небольшие по объему (2-3 абзаца) произведения наставительного аллегорического характера. Формально-стилистические характеристики этих текстов: бессюжетность, подчеркнутый импрессионизм, присутствие опорных слов. *Лирические фантазии* − продукт воображения, порожденный собственной мыслительной деятельностью человека; короткое

свободное литературное сочинение, написанное в свободной форме, без каких-либо художественных канонов и правил, лишенное ярко выраженного хронотопа, действующих лиц, и основанное на медитативном движении мысли вокруг заданной темы, на полете фантазии вокруг какого-то образа. Стилистически это потоковое, рваное письмо. Именно поэтому основу таких произведений составляет не сюжетное повествование, а свободное (вольное) жонглирование образами, смакование семантической многозначностью слова, нанизывание символики, включение в литературный поток элементов из области смежных искусств (например, музыки или живописи), а также цветофоническая игра внутри текста. *Ландшафты* − яркое авторское жанровое новообразование, представляющее собой небольшие по объему тексты, характеризующиеся самостоятельностью в постановке жанрово-пейзажных проблем, в отражении и воспроизведении жизни. Структурируя текст на конкретных ландшафтных (природных) образах и описаниях, которые, тем не менее, теряют свое конкретное узкое значение, превращаясь в образ-символ, автор рисует свой мир.

В диссертации мы приходим к выводу, что в творчестве Н. Болдырева происходит стилевая эволюция: от традиционного (сюжетного, композиционно выстроенного) типа письма − к фрагментарному «шероховатому» письму со сложной лексико-образной структурой, мимикрирующей под изысканную медитацию и философию бытия. «Потоковость» внутри текстов Н. Болдырева становится отличительной чертой его творчества, когда сюжет или мотив перетекает из одного произведения в другое, трансформируясь и обрастая новыми образами. Опора Н. Болдырева на традиции жанровых форм, их развитие и переосмысление создает особый тип жанрового мышления, который становится формой организации индивидуального поэтического мира. Анализируя тексты Н. Болдырева, мы отмечаем еще одну особенность современной литературы − *интермедиальность* (насыщенное включение элементов других искусств), особенно характерную, в том числе и другому исследуемому в диссертации

автору − Д. Бавильскому. Его романы можно назвать искусствоведческими, в такой мере плотно они заполнены темой искусства во всех его проявлениях.

Проза Д. Бавильского − попытка создать литературу нон-фикшн на актуальном для материале города-мифа Чердачинска (Челябинска). Большое внимание уделяя структуре своих произведений, Д. Бавильский создает крупную прозу − роман − из словесного мусора, потока сознания, веб-переписки (усиленное внимание автора к современным веб-технологиям, перенос инструментария из интернет-среды в ткань романа). Сюжет в его произведениях постоянно ускользает. Его письмо − это имитация некоего мыслительного процесса. Для произведений Д. Бавильского характерен особый сплав словесной культуры, свободный стиль, рождающий органичное целое. Доминантным здесь оказывается медитативно-философское начало с безусловным вниманием к бытовому. Подчеркнутый синкретизм жанров, психологичность письма, наследие импрессионизма и экзистенциализма аккумулируют поиск автором новых стилевых особенностей прозы.

Для всей современной литературы Челябинской области характерна установка на жанровый эксперимент, активное использование моделей и форматов нехудожественных текстов. В исследуемых нами эпических формах наблюдается ослабление сюжетной линии, модальная, временная и субъектная неопределенность, смещение пространственно-временных планов и точек зрения. При этом эстетическая рефлексия автора проявляется в жанровой номинации. Авторское жанровое определение задает образ, который становится значимой частью текста. Становясь выражением авторской позиции, он включается в образную структуру произведения (Д. Бавильский, Н. Болдырев, А. Попов).

Формирующаяся в современной жанровой системе литературы особая номинация − авторские жанровые формы − имеет абстрактную жанровую модель, выражающую индивидуальную авторскую волю, ведущую к разрушению категории жанра. Анализ художественных текстов показал, что в современной литературе Челябинской области бытует достаточно большое

количество произведений, имеющих специальное авторское указание на жанр, которое часто не соотносится с традиционными жанровыми номинациями. Однако вновь созданная модель может быть соотнесена с одним или несколькими традиционными жанровыми инвариантами. В авторских жанровых формах можно вычленить ряд общих структурных элементов содержательного и композиционного планов. В современной челябинской прозе обнаруживается целый ряд прозаиков, для которых создание эксклюзивных жанровых форм становится чертой их поэтики. Такие произведения логично поместить на жанровый подуровень в группу жанров-трансформеров, имеющих аморфную видовую специфику. Активизация жанровых трансформаций связана с усилением «власти» автора над жанром, смещением доминанты в тандеме «жанр − автор» в сторону автора. Авторская воля порождает разного рода сдвиги, изменения устоявшихся жанровых моделей, в процессе которых возникают новые жанровые или внутривидовые образования. Среди авторских жанровых подзаголовков есть такие, которые не соотносятся ни с одним из традиционных жанровых определений.

Огромное влияние на жанровую трансформацию в прозе Челябинской области оказывает современная интернет-культура. Она определяет стремление авторов к минимализации текстов, аморфности формы, интерактивности современных текстов, вплетении нелитературных жанров в литературную ткань, а также преобладании сверхтекстов в современной литературе.

В произведениях современных авторов формируется единая цельная мифологема Челябинска, связанная с переосмыслением топоса как особого исторического и культурного феномена. Город в культурной памяти фиксируется не только благодаря историческим свидетельствам, но и во многом благодаря «художественной памяти» авторов: Челябинск представляется особой всеобъемлющей культурной ценностью, куда входит не только менталитет, стиль жизни, особенности архитектуры, экономики, художественной культуры, но и особый, ни с чем не сравнимый

художественный образ, создаваемый современными авторами Челябинской области. Такая символическая репрезентация пространства города (а также и целого региона) является одним из этапов идентификации, связанным с классификационными моделями пространства, его делением на «свое» и «чужое». Опыт челябинских и пишущих о родном городе литераторов позволяет выделить несколько взаимосвязанных тенденций в обращении к теме города. Это, во-первых, личностно-биографическая рефлексия, во-вторых, лирический дневник, где ярко выражена тенденция к поэтизации воспоминаний, в-третьих, сатирический постмодернистский ракурс, а также ярко выраженное мифотворчество, несущее перформативный элемент.

Литературные проекты и современные литературные блоги проанализированы отдельно. С одной стороны, на фоне минимализации текстов, налицо стремление к укрупнению, слиянию текстов в один большой, масштабный литературный проект. Желание это продиктовано вполне конкретными мотивами: на фоне быстро сменяющих друг друга на прилавках магазинов книг, проект, объединив в себе некоторое количество авторов, неизменно привлечет большее внимание читающей публики. Литературные проекты предоставляют писателям новое поле для творческих экспериментов. Исследованный литературный проект «Дневники горожан» позволяет открыть и прочувствовать читателю-современнику самобытность литературы и культуры Челябинской области. С другой стороны, принимая во внимание тот факт, что современные художественные тексты (прежде всего − прозаические) развиваются на основе нехудожественных, смешанных или «полухудожественных» явлений письменности, становясь носителями новой жанровой формы, мы смогли на примерах показать влияние массовой и Интернет-культуры на жанровую специфику произведений челябинских авторов. Творчество многих писателей органично переходит в Интернет-среду: это литературная блогерская интернет-жизнь К. Рубинского (арт-эксперимент «Разыскание существа») и А. Попова («Дневник-блог»). В качестве примет такой прозы можно назвать следующие: особая лексика и стилистика (лаконичность,

разговорность, развлекательность, даже подчеркнутая нелитературность и скандальность), малые объемы текстов, схематизм героя, работа под псевдонимом, установка на особую аудиторию, конструирование новой игровой реальности, игра с читателем.

Как показывает диссертационное исследование, между достаточно отвлеченной системой литературного знания и историей региональной литературы − в нашем случае литературы Челябинской области 1990-2000-х годов − существует вполне плодотворное взаимодействие. Категория жанра в нашем случае позволяет отойти не только от эмпирической описательности, присущей изучению региональной литературы, но и выстроить логику внутреннего формосозидающего процесса, где новое содержание выливается в новые необходимые авторам формы.

Проделанная работа представляет лишь один из возможных аспектов изучения региональной литературы. Сам факт появления интереса к анализу челябинской литературы позволяет, по нашему мнению, говорить о начале глубокого и полноценного изучения масштабного и разнородного материала, накопленного в процессе развития литературы региона.

В качестве перспектив необходимо особо выделить продолжение исследования экспериментальных повествовательных форм и приемов, изменивших функциональную направленность жанровых структур челябинской прозы в частности, а также изучение обширного, но не изучаемого ранее материала, представленного прозой Южного Урала в целом. Материалы, содержащиеся в работе, могут быть использованы для создания элективных курсов по региональной литературе, а также занятий, посвященных прозе современных авторов.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК
I

1. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. − М. : Наука, 1986. − С. 104-116.

2. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. − М. : Языки русской культуры, 1996. − 447 с.

3. Адамович М. Этот виртуальный мир… Современная русская проза в Интернете: ее особенности и проблемы [Электронный ресурс] / М. Адамович // Новый мир, 2000. − №4. – URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/4/ adamov.html [Дата обращения 21.10.2010].

4. Андрощук И. К. История города Селявинска, ее окрестностей, соседей и обывателей [Электронный ресурс] / И.К. Андрощук // Журнал «Самиздат», 2012. − URL: http://samlib.ru/a/androshuk_i_k/ celavie.shtml [Дата обращения 15.01.2012].

5. Анисимов К. В. Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве. Коллективная монография / отв. ред. К. В. Анисимов. – Красноярск : Изд-во СФУ. – 2010. – 216 с.

6. Анисимов К. В., Созина Е. К. От редколлегии // История литературы Урала. Конец XIV-XVIII в. / глав. ред. В. В. Блажес, Е. К. Созина. − М. : Языки славянской культуры, 2012. − С. 11-24.

7. Анисимов К. В. Образ Урала в записках западноевропейских и русских путешественников // История литературы Урала. Конец XIV-XVIII в. / глав. ред. В. В. Блажес, Е. К. Созина. − М. : Языки славянской культуры, 2012. − С. 338-356.

8. Анисимов К. В. Петр Андреевич Словцов // История литературы Урала. Конец XIV-XVIII в. / глав. ред. В. В. Блажес, Е. К. Созина. − М. : Языки славянской культуры, 2012. − С. 480-491.

9. Анциферовы, Н. и Т. Книга о городе. Город как выразитель сменяющихся культур / Н. и Т. Анциферовы. – Л. : Изд-во Брокгауз-Ефрон, 1926. – 256 с.

10. Бавильский Д. В. Ангелы на первом месте : роман / Д. В. Бавильский. – М. : АСТ, 2005. – 314 с.

11. Бавильский Д. В. Едоки картофеля [Электронный ресурс] / Д. В. Бавильский // ж-л «Урал», 2002. – №10-11. – URL : http://magazines.russ.ru /ural/2002/10/bav.html [Дата обращения 17.09.2011].

12. Бавильский Д. В Парадокс Курносенко или п(р)оиски литургического звука [Электронный ресурс] /Д. В. Бавильский // Куча книг.ru. – 14 мая 2001 года. − URL : http://lib.rin.ru/doc/i/91059p.html [Дата обращения 17.09.2011]

13. Беседы В. А. Дувакина с М. М. Бахтиным – М. : Прогресс, 1996. – 342 с.

14. Болдырев Н. Ф. Упавшее небо. Книга прозы. – Челябинск : «Урал LTD», 1998. – 336 с.

15. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М. : Художественная литература, 1979. – 170 с.

16. [Бахтин М. М.] Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику / М. М. Бахтин. – Л. : Прибой, 1928. – 264 с.

17. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть[Электронный ресурс] / Ж. Бодийяр – URL: http://www.gumer.info/ bogoslov_Buks/Philos/Bodr_Simv/ index.php [Дата обращения 21.10.2010].

18. Болдырев Н. Ф. Три этюда о Тарковском [Электронный ресурс] / Н.Ф. Болдырев // Ж-л «Волга», 2012. – № 3-4. – URL: http://magazines.russ.ru/ volga/2012/3/bo15.html [Дата обращения 17.09.2011].

19. Болдырев Н. Ф. Ностальгия по пейзажу : Кн. эссе / Н. Ф. Болдырев. − Челябинск : Фонд «Галерея», 1996. − 239 с.

20. Большакова А. Ю. Современные теории жанра в англо-американском литературоведении // Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 215 с.

21. Брагинская Н. Филологический роман. Предварение к запискам Ольги Фрейденберг // Человек. – 1991. − №3. – С. 134-144.

22. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. − М.: Академия, 2004. − 352 с.

23. Бройтман С. Н. Наследие М. М. Бахтина и историческая поэтика // Диалог. Карнавал. Хронотоп. − 1998. − № 4. − С. 14-32.

24. Валеев Р.Ш. Рассказы. [Текст] / Р.Ш. Валеев. – Челябинск: Изд-е фонда «Галерея», Изд-во «Автограф», 1996. – 200 с.

25. Веллер М. Слово и профессия. (Ящик для писателя. Стиль) – М., 2008. – 542 с.

26. Веллер М. Рассказы / М. Веллер. – М. : Озон, 2006. – 704 с.

27. Виноградов В. В. О языке художественной прозы : Избр. тр. / В.В. Виноградов ; [послесл. А.П. Чудакова ; коммент. Е.В. Душечкиной и др.]. − М. : Наука, 1980. − 360 с.

28. Власова Е. Г. Вместо литературы: очеркистика Перми конца XX – начала XXI в. / Эволюция жанров в литературе Урала XVII – XX вв. в контексте общероссийских процессов // О.В. Зырянов, Т.А. Снигирева, Е.К. Созина и др.; отв. Ред. Ак. В. В. Алексеев. – Екатеринбург : УрО РАН, 2010. – 552 с. – С 506-518.

29. Войтас С. А. Миниатюра в контексте русской лирической прозы 1960-80-х годов : дисс. … канд. филол. наук. − М., 2002. – 196 с.

30. Воробьева Е. Заметки о малых прозаических жанрах (Парабола как явление «постлитературы») // Новое литер. обозрение. – 1999. – №4 (38). – С. 289-300.

31. Геймбух Е. Ю. Поэтика жанра лирической прозаической миниатюры : лингвостилистический аспект : дисс. … докт. филол. наук. − М., 2005. – 486 с.

32. Генис А. Вавилонская башня − М.: «Независимая газета», 1997. – 256 с.

33. Гинда Е. Н. Прозаическая миниатюра в советской литературе 60-80-х годов : (на материале рус., укр. и белорус. литератур) : дисс. … канд. филол. наук. − Одесса, 1988. – 217 с.

34. Гинзбург Л. Я. О документальной литературе и принципах построения характера // Вопр. Лит. – 1970. − №7. – с. 60-69.

35. Гиршман М. М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. – М. : Просвещение, 1991. – 120 с.

36. Гречнев В. Я. Русский рассказ конца XIX-XX века : Проблематика и поэтика жанра. − Л. : Наука, Ленингр. отд-ние , 1979. − 207 с.

37. Гурленова Л. В. Ментальность современной русской литературы (региональный аспект) //Лите-ратура Урала. Сб.ст. − Екатеринбург, 2006. − С. 65-70.

38. Дас К. Циклы миниатюр в современной прозе о деревне : Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Солоухин : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.02. − Москва, 1994. − 172 с.

39. Джемс В. Многообразие религиозного опыта [Электронный ресурс] / В. Джеймс. – М., 1910. – [Электронный ресурс] − URL : http://psylib.org.ua/ books/ james01 [Дата обращения 17.09.2011].

40. Драгунский Д. «Форма моего существования…» [Электронный ресурс] / Д. Драгунский. – URL: http://www.chaskor.ru/article/denis_dragunskij_ forma _moego_sushchestvovaniya_20857 [Дата обращения 21.10.2010].

41. Егорова О. Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века : дисс. … докт. филол. наук. − Волгоград, 2004. − 496 с.

42. Ефремцев С. «ForMen» – Челябинск : Издательство Игоря Розина, 2001. – 20 с.

43. Житкова Л. Н. , Пращерук Н. В. Жанровый состав прозы уральских писателей начала XX в.: А. Туркин, И. Колотовкин, Б. Тимофеев (Л. Н. Житкова, Н. В. Пращерук) / Эволюция жанров в литературе Урала XVII – XX вв. в контексте общероссийских процессов // О.В. Зырянов, Т.А. Снигирева, Е.К. Созина и др.; отв. Ред. Ак. В. В. Алексеев. – Екатеринбург : УрО РАН, 2010. – 552 с. – С 262-284.

44. Жить делами и думами народа! [Электронный ресурс] // Литературно-художественный альманах «Южный Урал», №2 (31). – Челябинск, 1958. – URL: http://coollib.net/b/309829/read [Дата обращения 11.03.2010].

45. Звягина М. Ю. Трансформация жанров в русской прозе конца XX века: дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / М. Ю Звягина. − Астрахань, 2002. − 356 с.

46. Земляковская А. А. Жанрово-композиционные особенности собраний миниатюр М.М. Пришвина : монография. − Мичуринск : МГПИ (ООО БиС), 2005. − 95 с.

47. Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики : феноменологический аспект / О. В. Зырянов. − Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003 (ИПЦ Изд-во УрГУ). − 546 с.

48. Зырянов О. В. Историческое развитие жанров в контексте литературы региона / Эволюция жанров в литературе Урала XVII – XX вв. в контексте общероссийских процессов // О.В. Зырянов, Т.А. Снигирева, Е.К. Созина и др.; отв. Ред. Ак. В. В. Алексеев. – Екатеринбург : УрО РАН, 2010. – 552 с. – С 62-90.

49. Иванюк Б. П. Основные направления исследования жанра в жанрологических понятиях / Эволюция жанров в литературе Урала XVII – XX вв. в контексте общероссийских процессов // О.В. Зырянов, Т.А. Снигирева, Е.К. Созина и др.; отв. ред. ак. В.В. Алексеев. – Екатеринбург : УрО РАН, 2010. – 552 с. – С 30-47.

50. Изер В. Изменение функций литературы. Процесс чтения: феноменологический подход// Современная литературная теория. Антология. − М.: Флинта; Наука, 2004. − 250 с.

51. Иссова Л. Н. Жанр стихотворения в прозе в русской литературе (И. С. Тургенев, В.М. Гаршин, В.Г. Короленко, И.А. Бунин) : дисс. … канд. филол. наук. – Воронеж, 1969. – 179 с.

52. Калачева С., Рощин П. Жанр // Словарь литературных терминов. – М., 1974. – С. 82.

53. Иванюк Б. П. Идиожанр: к постановке проблемы // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики. В 2 ч., Ч. 1. – Минск: Салвия, 2007. – 250 с.

54. Иншакова Ю. Г. Жанровая система поэзии И. А. Бунина : дисс. … канд. филол.наук. − Елец, 2005. – 215 с.

55. Иссова Л. Н. Жанр стихотворения в прозе в русской литературе [Текст] : (И. С. Тургенев, В. М. Гаршин, В. Г. Короленко, И. А. Бунин) : Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. / Воронежский гос. ун-т им. Ленинского комсомола. − Воронеж : [б. и.], 1969. − 20 с.

56. Казаркин А. П. Лирический рассказ-миниатюра// Сб. трудов молодых ученых. Томск, 1971. − С.196-208.

57. Кастельс М. Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе / Пер. с англ. А. Матвеева под ред. В. Харитонова. – Екатеринбург : У-Фактория (при участии Гуманитарного ун-та), 2004. − 328 с.

58. Катаев Ф. А. Художественный текст в условиях сетевой среды (от лабиринта к хаосу фрагментов) // Молодая филология: сб. ст. по материалам научной конференции (4 апреля 2008г., Пермь). – Пермь : ПГПУ, 2008. – С.153-160.

59. Киндикова Н. М. Литература Сибири : опыт исследования : монография / Н. М. Киндикова. − Горно-Алтайск: РИО ГАГУ, 2014. − 180 с.

60. Кожинов В. В. Жанр // Литературный энциклопедический словарь. – М, 1987. – С. 106-107.

61. Кожинов В. В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении : в 3-х т. Т. 2. − М. : Наука, 1964. – 486 с.

62. Копистяньска Н. Х. Жанр и жанровая система у просторі літературознавства. – Львів : ПЛІС, 2005. – 368 с.

63. Копыстянская Н. Ф. Понятие «жанр» в его устойчивой изменчивости // Контекст. – М., 1986. – С. 181-204.

64. Кораблев А. А. Теоретические вопросы жанрологии / Эволюция жанров в литературе Урала XVII – XX вв. в контексте общероссийских процессов // О.В. Зырянов, Т.А. Снигирева, Е.К. Созина и др.; отв. Ред. Ак. В. В. Алексеев. – Екатеринбург : УрО РАН, 2010. – 552 с. – С 13-29.

65. Кораблев, А. А. Региональная жанрология / Эволюция жанров в литературе Урала XVII – XX вв. в контексте общероссийских процессов // О.В. Зырянов, Т.А. Снигирева, Е.К. Созина и др.; отв. Ред. Ак. В. В. Алексеев. – Екатеринбург : УрО РАН, 2010. – 552 с. – С 48-61.

66. Костомаров В. Наш язык в действии. Очерки современной русской стилистики. − М. : Гардарики, − 2005. – 287 с.

67. Котова В.Ю. Пейзажная миниатюра в русской прозе второй половины XX века : И. С. Соколов-Микитов, Ю. Н. Куранов, В. П. Астафьев, В. А. Бочарников, Ю. В. Бондарев, Б. Н. Сергуненков : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01. − Сыктывкар, 2001. − 226 с.

68. Купина Н. А., Битенская Г. В. Сверхтекст и его разновидности / Н. А. Купина, Г. В. Битенская // Человек – Текст – Культура. – Екатеринбург, 1994. – С. 214-233.

69. Курицын В. Литература вне литературных изданий. – «Знамя», 1999. − №5. – с 95-97.

70. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. − М.: ОГИ, 2000. − 286 с.

71. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. − 256 с.

72. Лейдерман Н. Л. Жанр и проблема художественной целостности // Проблемы литературных жанров. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 1975. – 521 с.

73. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: исследования и разборы. – Екатеринбург: «Словесник», 2010. – 904 с.

74. Липовецкий М., Эткинд А. Возвращение тритона : советская катастрофа и постсоветский роман [Текст] /М. Липовецкий, А. Эткиид // НЛО. − 2008. − № 94. − С. 234-257.

75. Литературное лицо малой Родины : обзор творчества южноуральских писателей / сост. Н. С. Кузнецова. – Челябинск : ГУК «Челябинская областная юношеская библиотека», 2007. – 27 с.

76. Литературно-художественный альманах «Южный Урал». – №10. – Челябинск, 1953. – [Электронный ресурс] – URL : http://fanread.ru/book/10498622/?page=1 [Дата обращения 11.03.2010].

77. Лошаков А. Г. Об авторской парадигме сверхтекстов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – №71. – 2008. – С. 50-57.

78. Лужановский А. В. Рассказ в русской литературе 1820-х-1850-х годов : Становление жанра : дисс. ... д. филол. наук : 10.01.01. − Вильнюс, 1990. − 322 с.

79. Майданова Л. М. Речевая интенция и типология вторичных текстов / Л.М. Майданова // Человек – Текст – Культура. – Екатеринбург, 1994. – С. 81-104.

80. Маклюэн М. Понимание Медиа : Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. − М.; Жуковский : «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. − 464 с.

81. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего / The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. − М. : Академический проект, 2005. − 496 с.

82. Малинова Л. А. ИКТ – помощник учителя // Педагогическая мастерская. – 2007. – №4. – с. 10-13.

83. Малышева Г. В. Очерки русской поэзии 1980-х годов: специфика жанров и стилей. – М. : Наследие, 1996. – 219 с.

84. Маркова Т. Н. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания. // «Вопросы литературы». – 2011. − №1. – С. 280-290.

85. Маркова Т. Н. Компьютерные технологии и компьютерные приемы в новейшей прозе // Филол. класс. − 2009. − №21. − С.17-19.

86. Маркова Т. Н. Современная проза : конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин) [Текст] / Т. Маркова. – М : Изд-во МГОУ, 2003. – 163 с.

87. Маркова Т. Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин) : Автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Т. Н. Маркова ; Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького. − Екатеринбург : Изд-во ЧГПУ, 2003. − 51 с.

88. Микушевич Вл. Б. «Будущий год». Роман-мозаика. – М. : Энигма, 2002. – 428 с.

89. Минакова А. В. Импрессионистичность в прозаической миниатюре первой трети XX века / А. В. Минакова // Поиск : Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура. – 2015. – Вып. №5 (52). – С. 42-49.

90. Минакова А. В. Способы создания «образа образов» в прозаической миниатюре первой трети XX века / А. В. Минакова // Художественная словесность : теория, методология исследования, история. – М. : Издательство Литературного института им. А. М. Горького, 2014. – С. 178-181.

91. Можейко М. А. Детектив / М. А. Можейко // Постмодернизм. – 2001. – №1. – С. 13-14.

92. Новиков В. Филологический роман : старый новый жанр на исходе столетия [Текст] / В. Новиков // Новый мир. – 1999. – № 10. − С. 193-205.

93. Норец М. В. «Клеточная» модель жанроформирования в современной теории литерату-ры [Электронный ресурс] / М. В. Норец // Современные научные исследования и инновации. − 2014. − № 11. − URL: http://web.snauka.ru/issues/2014/11/39878 [Дата обращения: 19.11.2016].

94. Огнев А. В. Прозаическая миниатюра как жанр // Проблемы литературных жанров (Материалы 2-й научн. конф.). − Томск,1975. − С. 190-192.

95. Ольховская Ю. И. Жанровые процессы в прозе М.М. Пришвина: от миниатюры к контекстовым лирическим формам : дисс. ... канд. филол. наук. − Омск, 2006. − 188 с.

96. Онлайн словарь. Толковый словарь живого великорусского языка В.И. Даля. – [Электронный ресурс] − URL : http://www.dict.t-mm.ru/dal/f/fan.html [Дата обращения 17.09.2011].

97. Орлицкий Ю. Б. Большие претензии малого жанра // Новое лит. обозрение. – 1999. – №4 (38). – С. 275-288.

98. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе : Очерки истории и теории / Ю.Б. Орлицкий. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. − 199 с.

99. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. – М. : РГГУ, 2002. – 685 с.

100. Панкова, И. Литература – это самая точная наука о жизни. Беседа с Н. Ягодинцевой // Уральская линия. Литературно-художественный альманах Южного Урала. – Челябинск: Челябинское обл. общественное социально-правовое движение «За возрождение Урала», 2013. – 207 с. – С. 197-198.

101. Перчик Л. С. Художественная литература Южного Урала: пути становления. / Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2007/ 1 (11) – с. 39-50.

102. Петровский М. А. Рассказ // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. Т.2. — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – 576 с. – С. 693-695.

103. Попов А. Е. SMS. – Челябинск : Издательство Игоря Розина, 2009. – 48 с.

104. Попов А. Е. Дневник-блог. [Электронный ресурс] / А. Е. Попов. − URL: http://teacher-alexander-popov.blogspot.ru/2008/04/23112004.html [Дата обращения 21.10.2010]

105. Попов А. Е. Игра в дурака / А. Е. Попов, М. В. Загидуллина; под ред. И с комм. М. В. Загидуллиной. – Челябинск : Энциклопедия, 2008. – 94 с.

106. Попов А. Е. Сотовые камушки. – Челябинск : Издательство Игоря Розина, 2009. – 48 с.

107. Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. – М. : Просвещение, 1972. – 272 с.

108. Поспелов Г.Н. Введение в литературоведение. Учеб.для филол.спец. ун-тов. – 3-е изд., испр. И доп. – М. : Высш. шк., 1988. – 528 с.

109. Привалов А. Об авторском жанре [Электронный ресурс] / А. Привалов // «Литературный дневник». – 20 ноября 1999. – URL: http://vavilon. ru/diary/991120.html [дата обращения 17.04.2014]

110. Прокопьева И. О. Жанр повести в современной уфимской прозе // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – Челябинск : Изд-во ЧГПУ. − №7. − 2012. − С. 300-306.

111. Прокопьева И. О. Основные подходы и методы исследования региональной литературы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2015. − № 12(54): в 4-х ч. − Ч. I. − С. 147-151.

112. Проходова В. П. Эволюция жанра миниатюры в прозе И.А. Бунина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. − М., 1990. – 20 с.

113. Радзиевская Т. В. Ведение дневника как вид коммуникативной деятельности // Референция и проблемы текстообразования: сборник научных трудов / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. − М. : Наука, 1988. – с 95-115.

114. Ревзин И. И. Структура языка как моделирующей системы. – М. : Изд-во «Наука», 1978. – 287 с.

115. Редькин В. Русская поэма 1950-1980х годов: Жанр. Поэтика. Традиции. − Тверь, 2000. – 415 с.

116. Ромодановская Е. К. Русская литература в Сибири первой пол. XVII в.: истоки русской сибирской литературы. – Новосибирск : Наука, 1973. – 172 с.

117. Ромодановская Е. К. Русская литература на пороге Нового времени: пути формирования русской беллетристики переходного периода. – Новосибирск : Наука, 1994. – 232 с.

118. Ромодановская Е. К. Сибирь и литература. XVII век. / Е.К. Ромодановская. – Новосибирск : Наука, 2002. – 390 с.

119. Рубинский К. Легенды и мифы Челябинска. − [Электронный ресурс] – URL: http://k-s-rubinsky.narod.ru/legends.pdf [Дата обращения 23.10.2010].

120. Рубинский К. Разыскание существа. − [Электронный ресурс] – URL: http://www.rubins-ky.ru/creation/prose/17/ [Дата обращения 21.10.2010].

121. Рудзиевская С. В. Дневник писателя в контексте культуры XX века // Филологические науки. – 2002. – № 2. – С. 11-17.

122. Русская лирика. Развитие реализма [Текст] / В. Д. Сквозников ; Рос. акад. науч. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : ИМЛИ, 2002. − 162 с.

123. Русская литературная классика XX века : Моногр. очерки. − Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. − 308 с.

124. Савельева, Т. В. «Нехорошие места», или мифология в современном городе. Шестые Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры в начале XXI столетия»: материалы междунар. науч. конф. – Челябинск, 2013. – Ч. I. – 335 с.

125. Свенедицкая Э. Большие проблемы малой прозы // Новое лит. обозрение. –1999. − №4. – С. 273-279.

126. Середа А. Дневник странника. – Челябинск : Цицеро, 2008. – 72 с.

127. Сиволапова В. А. Притяженье мое. – Челябинск : ЧПО «Книга», 2006. – 240 с.

128. Скобелев В. П. Поэтика рассказа. / В. П. Скобелев – Воронеж : Издательство Воронежского университета, 1982 . – 155 с.

129. Смирин И.А. Миниатюра в системе малых жанров // Проблемы типологии литературного процесса. Межвузовский сборник научных трудов. − Пермь: Пермский ун-т, 1981. − 135 с.

130. Смирнов-Несвицкий, Ю. «По какому пути?» [Электронный ресурс] / Ю. Смирнов-Несвицкий // Литературно-художественный альманах «Южный Урал», №2 (31). – Челябинск, 1958. – URL: http://coollib.net/b/309829/read [Дата обращения 11.03.2010]

131. Снигирева Т. А., Подчиненов А. В. Проект «ЖЗЛ» как опыт национально-культурного мифотворчества // Материалы всерос. науч. конф. 4–7 мая 2009. − Казань, 2009. − С. 76-87.

132. Снигирева Т. А., Подчиненов А. В. Серия ЖЗЛ: поиски жанра // Литература в контексте современности. Материалы конф. 12-13 мая 2009. – Челябинск: Челябинский гос.пед.ун-т: Энциклопедия, 2009 (ЧГПУ). – 475 с.

133. Солнцев И. Модное мини или Пространство миниатюры: крит. обзор [Электронный ресурс] / И. Солнцев // Новая литература : лит. худож. журн. –2009. – URL : http://newlit. ru/~solntsev/3681 [Дата обращения 17.09.2011].

134. Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. – Красноярск : Издательство Красноярского университета, 1985. – 140 с.

135. Спивак Р. С. Русская философская лирика. 1910 годы. И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский. 2-у изд. – М. : Флинта, 2005. – 220 с.

136. Старовойтова (Потапова) Р. Я. Воспоминания. Записи конца 2002 – начала 2003 года. – Челябинск : Цицеро, 2009. – 136 с.

137. Стрелец Л. И. Постигая тайны жанра… Уроки анализа рассказа в аспекте жанра / Л.И. Стрелец– Челябинск : Изд-во ООО «Энциклопедия», 2009. – 97 с.

138. Субботин А. С. Горизонты поэзии [Текст]: [сб. лит-крит. ст.] / А.С. Субботин. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1984. – 255 с.

139. Тамарченко Н. Д. Жанры в эпоху синкретизма // Теория литературы. Т. 2. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М. : Академия, 2004. – 368 с.

140. Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. − М. : Изд-во РГГУ, 1997. – 203 с.

141. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика : понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов. / Автор-составитель Н. Д. Тамарченко. − М. : РГГУ, 1999. – 286 с.

142. Тарасова С. В. Новый взгляд на малую прозу Текст. / С. В. Тарасова // Вестник Самарского университета литературоведения. – 2003. – № 1. – Самара. – С.68-74.

143. Тимофеев Л. И., Венгерова, М. И. Краткий словарь литературных терминов. М. : Учпедгиз, 1963. – 511 с.

144. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. − М. : Просвещение, 1976. − 548 с.

145. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / втуп. статья Н. Д. Тамарченко. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.

146. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – 576 с. – С. 281.

147. Тынянов Ю. Н. Литературный факт / Литературная эволюция : избранные труды. − М., «Аграф», 2002 г. − с. 167-171.

148. Тюпа В. И. Градация текстовых ансамблей / В.И. Тюпа // европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение: Материалы междунар. науч. конфер., 15-17 ноября 2001. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. – С. 50-63.

149. Тюпа В. И. Технология литературного образования / Образовательные системы современной России. – М. : РГГУ, 2010. − 215 с.

150. Утехин Н. П. Жанры эпической прозы. / Н. П. Утехин. – Л. : Наука, 1982. – 185 с.

151. Федь Т. Н. Малые жанровые формы современной русской прозы (В. Астафьев, Ф. Абрамов, В. Пикуль, Ю. Бондарев) : дисс. … канд. филол. наук. − М., 1993. – 195 с.

152. Фомин А. И. Язык и стиль лирико-философской прозы В. В. Розанова : дисс. … докт. филол. наук. − СПб., 2011. – 450 с.

153. Фридлендер Г. М. Поэтика русского реализма. – М. : Наука, 1971. – 294 с. – С. 64-67.

154. Цейтлин А. Г. Жанр // Литературная энциклопеция. Т. 4. – М., 1930. – С. 108-109.

155. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 194 с.

156. Чумаков Ю. Н. Заметки об идиожанрах Ф. И. Тютчева // Сибирский филологический журнал. – Новосибирск, 2003. − №3-4. − С 5-14.

157. Шаламова Н. П. Дневник любви. – Челябинск : Цицеро, 2007 – 112 с.

158. Шатин Ю. В. Художественная целостность и жанрообразовательные процессы. – Новосибирск : Изд-во Новосиб. ун-та, 1991. – 189 с.

159. Шишов К. Собрание сочинений в 5 томах. Том I, 2-е изд. испр. и доп. / Записки Вахонина : повесть. – Челябинск: Цицеро, 2008. – 320 с.

160. Шольц У. Жанр миниатюры в творчестве М. М. Пришвина (1930–1940-е гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. − Л., 1986. – 26 с.

161. Шубин Э. А. О национальном своеобразии русского рассказа. // Русский советский рассказ. Очерки истории жанра. Под ред. В. А. Ковалева. − Л., 1970. – 242 с. – С. 23.

162. Эволюция жанров в литературе Урала XVII-XX вв. в контексте общероссийских процессов / О. В. Зырянов, Т. А. Снигирев, Е. К. Созина и др. – Екатеринбург : УрО Ран, 2010. – 552 с.

163. Эйхенбаум Б. «Мой временник…» Художественная проза и избранные статьи 20-30-х годов. – Спб. : Инапресс, 2001 − 650 с.

164. Эйхенбаум Б. М. Генри и теория новеллы [Электронный ресурс] / Б. М. Эйхенбаум // Звезда. − 1925. − № 6(12). − URL : http://www.rulit.me/books/o-genri-i-teoriya-novelly-read-196542-1.html [Дата обращения 19.09.2011]

165. Эртнер Е. Н. Феноменология провинции в русской прозе конца XIX − начала XX века: автореф. дис. на соиск. учен. степ. д. филол. н. – Екатеринбург : 2005. – 26 с.

166. Эсалнек А. Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения: практикум. – М. : Флинта, Наука, 2003. – 216 с.

167. Юрченко Т. Г. Социологическая поэтика М.М. Бахтина и проблема жанра (Опыт интерпретации жанра идиллии) // Бахтинские чтения II. – Витебск: Издательство Витебского университета, 1998. – 207 с.

168. Янс Г. Миниатюра как зеркало сетевой литературы [Электронный ресурс] / Г. Янс // Проза, ру. – [Б. м.], 2004. – URL: http://www.proza.ru/2004/09/30-04 [Дата обращения 17.09.2011]

169. Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения Избранные труды по теории литературы // под общ. Ред. М.И. Шапира. – М. : Языки славянских культур, 2006. – 927 с.

170. Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения. / Новое литературное обозрение. – 1995. − №12. – С. 34-84.