

*Классификация
жанров
в литературе*

Алексей Мессинг



Ты самый лучший писатель

Алексей Мессинг

**Классификация
жанров в литературе**

«Автор»

2026

Мессинг А.

Классификация жанров в литературе / А. Мессинг — «Автор»,
2026 — (Ты самый лучший писатель)

Эта книга не столько «классификация», сколько «ключ» к пониманию того, как работает литературная машина, почему одни тексты находят отклик, а другие нет, как устроены ожидания читателя и как их оправдать или обмануть. Для начинающего писателя она становится незаменимым помощником, который сэкономит годы проб и ошибок. Эта книга – источник вдохновения и генератор идей. Она практическое руководство по работе с аудиторией и издательским рынком, сборник «дорожных карт» и «правил литературной игры». Эта книга – попытка навести порядок в разнообразии современной литературы, но не ради сухой академической систематизации, а ради живого, практического, полезного знания.

© Мессинг А., 2026

© Автор, 2026

Алексей Мессинг

Классификация жанров в литературе

От автора

В начале 2026 года я написал книгу “Классификация хоррора в литературе”, передо мной встал вопрос, только ли хоррором мне ограничиться, или провести более масштабное исследование? Какие жанры вообще существуют в наше время? Сколько их и чем они живут? Необходимость в этой информации стала ещё более актуальной, когда я приступил к созданию большого обучающего курса для писателей. Результатом моих исследований стала эта книга, с которой я и предлагаю вам ознакомиться. Она будет интересна не только писателям, интересующимся особенностями и приёмами жанров прошлого и настоящего, но и обычным читателям, желающим разобраться во всём литературном многообразии и найти для себя что-то новенькое.

Почему эта книга появилась и для кого она написана

Книга эта родилась из простого, но навязчивого вопроса, который рано или поздно задаёт себе каждый, кто имеет дело с литературой: как во всем этом многообразии текстов найти свой путь? Как писателю понять, что именно он хочет сказать и в каком жанре его голос прозвучит убедительнее всего? Как читателю не утонуть в океане новинок, а найти ту самую историю, которая отзовётся именно сегодня, именно сейчас, именно ему? Как критику, редактору или издателю разглядеть за сырой рукописью потенциал, понять её место на карте и её будущую аудиторию?

Эти вопросы становятся тем острее, чем быстрее меняется литературный ландшафт. Ещё полвека назад жанровая система была куда более стабильной и иерархичной. Существовали «высокие» жанры (роман-эпопея, трагедия, ода) и «низкие» (водевиль, басня, бульварный роман). Существовали чёткие литературные направления – классицизм, романтизм, реализм, соцреализм, – и писатель, как правило, знал, в каком русле он движется. Сегодня же всё смешалось. Постмодернизм с его иронией и цитированием, цифровая революция с её гипертекстом и интерактивностью, глобализация, принёсшая нам японские ранобэ и корейские вебтуны, и, наконец, сама скорость жизни, которая фрагментирует и клипирует наше восприятие, – всё это привело к взрывному росту числа жанров, поджанров и гибридных форм. Классический детектив соседствует с уютным, а тот – с мистическим, нуарным и конспирологическим. Фэнтези распалось на эпическое, славянское, городское, героическое, юмористическое, тёмное, романтическое, детективное, техно-фэнтези, прогрессорское и бесконечную вереницу «панков» – киберпанк, стимпанк, дизельпанк, атомпанк, биопанк, нано-панк, соларпанк... Научная фантастика породила жёсткую НФ, социальную, космическую оперу, экологическую, боевую, медицинскую. Триллер, детектив, любовный роман, хоррор – каждый из этих макро-жанров обзавёлся десятками лиц. А на периферии литературного процесса, а часто уже и в его центре, возникли феномены, которых не знала эпоха Гутенберга: фанфикшн, сетевая литература, ЛитРПГ, попаданческая проза, боярь-аниме, тайм-аниме. К этому добавляются возрастные и маркетинговые категории – Young Adult, New Adult, а также документальные гиганты: нон-фикшн и тру-крайм. И всё это живое, дышащее, постоянно мутирующее. Как тут не растеряться?

Эта книга – попытка навести порядок в этом головокружительном разнообразии, но не ради сухой академической систематизации, а ради живого, практического, полезного знания. Я не ставил перед собой задачу создать исчерпывающий каталог, в котором каждый жанр был

бы описан с библиографической точностью и снабжён ссылками на первоисточники. Таких каталогов немало, и они, безусловно, полезны специалистам. Моя цель иная – дать читателю, (и прежде всего читателю-писателю) компас и карту. Я хочу не просто перечислить жанры, а показать, как они работают. Чем характерен каждый, в чём его исключительность, какие внутренние законы и правила, какие писательские приёмы и какая эстетика за ними стоят. Я хочу объяснить, почему один жанр держит читателя в напряжении, а другой – убаюкивает и согревает; почему один требует от автора инженерных знаний, а другой – психологической чуткости; почему один жанр обречён на малые тиражи, а другой собирает миллионы. И, самое главное, я хочу, чтобы начинающий автор, прочитав эту книгу, смог сказать: «Вот мой жанр. Я понимаю его законы, я принимаю его вызовы, я знаю, с кем и как мне говорить». А читатель, в свою очередь, смог бы осознанно выбирать литературу под своё настроение, под свой запрос, зная, что за ярлыком «психологический триллер» его ждёт не просто набор клише, а целая философия страха и сомнения, а за «уютным детективом» – обещание безопасности и порядка в хаотичном мире.

Книга построена как путешествие по жанровой карте. Мы начинаем с истоков, с классических и традиционных жанров прозы, которые формировались веками и заложили основы всей последующей литературы – от древнерусских житий и летописей до романов-эпопей и семейных саг. Затем переходим к жанрам по литературным направлениям – от классицизма до постмодернизма, от соцреализма до метареализма, чтобы понять, как менялось само видение мира и человека в разные эпохи. Дальше нас ждут тематические и стилевые направления: деревенская и городская проза, военная проза и психологическая, сатира и антиутопия, которые показывают, как литература отвечает на вызовы времени. И наконец, мы погружаемся в бурный океан современных жанров – от YA и NA до постапокалипсиса, от ЛитРПГ до вебтуна, от фанфикшна до тру-крайма. Это плавание не будет скучным: мы будем не просто читать определения, а проживать каждый жанр, чувствовать его атмосферу, понимать его внутреннюю логику. И в конце пути я позволю себе небольшое размышление о будущем литературы и о том, как начинающему писателю использовать эту книгу на практике.

Итак, приглашаю вас в путь. Не бойтесь заблудиться, у нас есть карта. Не бойтесь устать – впереди много остановок, где можно перевести дух и оглядеться. И не бойтесь спорить, ведь жанры живут не в клетках, а в диалоге с жизнью.

Классические и традиционные жанры прозы

1. Древнерусская литература
2. Роман
3. Роман-эпопея
4. Пасторальный роман
5. Рыцарский роман
6. Плутовской роман
7. Приключенческий роман
8. Повесть
9. Рассказ
10. Новелла
11. Очерк
12. Эссе
13. Трактат
14. Мемуары
15. Автобиография и биография
16. Эпистолярный жанр

- 17. Документальная проза
- 18. Литературная критика и публицистика
- 19. Притча
- 20. Легенда и миф в литературной обработке
- 21. Литературная сказка
- 22. Драматургия

Жанры по литературным направлениям

- 23. Классицизм
- 24. Сентиментализм
- 25. Романтизм
- 26. Реализм
- 27. Натуральная школа
- 28. Социалистический реализм
- 29. Неореализм
- 30. Магический реализм
- 31. Постмодернизм
- 32. Концептуализм
- 33. Соц-арт
- 34. Экзистенциализм

Тематические и стилевые направления прозы

- 35. Деревенская проза
- 36. Городская проза
- 37. Военная проза
- 38. Историческая проза
- 39. Психологическая проза
- 40. Сатира и юмор
- 41. Антиутопия
- 42. Утопия

Современные жанры прозы

- 43. Young Adult (YA)
- 44. New Adult (NA)
- 45. Постапокалипсис
- 46. Зомби-апокалипсис
- 47. ЛитРПГ
- 48. РеалРПГ
- 49. Попаданческая проза
- 50. Кriptoистория / Кriptoисторический роман
- 51. Боярь-аниме
- 52. Тёмная фантастика
- 53. Киберпанк
- 54. Посткиберпанк
- 55. Стимпанк
- 56. Дизельпанк

57. Атомпанк
58. Биопанк
59. Нано-панк
60. Соларпанк
61. Кибер-фэнтези
62. Хоррор (общий раздел)
63. Готический хоррор
64. Психологический хоррор
65. Постапокалиптический хоррор
66. Сюрреалистический хоррор
67. Выживальческий хоррор
68. Экстремальный
69. Этнический хоррор
70. МФФБ (мании, фобии, фанатичность, безумие)
71. ПВПО (преследование, вторжение, пленение, ограничение)
72. Пародийный хоррор
73. Триллер (общий раздел)
74. Мистический триллер
75. Детективный триллер
76. Фантастический (научно-фантастический) триллер
77. Политический триллер
78. Шпионский триллер
79. Технотриллер
80. Триллер-катастрофа
81. Триллер о наёмниках
82. Триллер-выживание
83. Триллер об охотниках за сокровищами
84. Приключенческий триллер
85. Психологический триллер
86. Детектив (общий раздел)
87. Классический детектив
88. Полицейский детектив
89. Исторический детектив
90. Фантастический детектив
91. Психологический детектив
92. Шпионский детектив
93. Конспирологический детектив
94. Криминальный детектив
95. Русский детектив
96. Нуарный детектив
97. Уютный детектив
98. Медицинский детектив
99. Мистический детектив
100. Фэнтези (общий раздел)
101. Эпическое (высокое) фэнтези
102. Славянское фэнтези
103. Городское (урбанистическое) фэнтези
104. Героическое фэнтези
105. Юмористическое фэнтези

106. Тёмное фэнтези
107. Романтическое фэнтези
108. Магические академии
109. Детективное фэнтези
110. Техно-фэнтези
111. Прогрессорское фэнтези
112. Научная фантастика (общий раздел)
113. Жёсткая научная фантастика
114. Социальная фантастика
115. Космическая опера
116. Экологическая фантастика
117. Боевая фантастика
118. Альтернативная история
119. Медицинская фантастика
120. Хроноопера
121. Криминальный боевик
122. Тайм-аниме
123. Любовный роман (общий раздел)
124. Зарубежный любовный роман
125. Любовно-фантастический роман
126. Эротический роман
127. Исторический любовный роман
128. Острюжетный любовный роман
129. Современный любовный роман
130. Женская проза
131. Производственный роман
132. Бизнес-роман
133. Семейная сага
134. Графический роман
135. Вебтун
136. Фанфикшн
137. Сетевая литература
138. Нон-фикшн
139. Тру-крайм

Как видите, разнообразие довольно большое. Вместе с поджанрами набралось ни много ни мало 139. Возможно, какие-то я упустил, но, думаю, это не столь критично, ведь перечисленных гораздо больше. Давайте разберём каждый жанр подробнее.

Классические и традиционные жанры прозы

Классические и традиционные жанры прозы, открывающие этот обширный перечень, представляют собой фундамент, на котором веками выстраивалось здание мировой словесности, и их изучение позволяет не только проследить эволюцию литературных форм от древности до Нового времени, но и понять архетипические структуры повествования, которые продолжают жить и трансформироваться в самых современных, гибридных жанрах. В эту категорию входят как древнейшие, почти ритуальные формы – жития, летописи, поучения, хождения и воинские повести, возникшие в лоне древнерусской книжности, пронизанные религиозным, дидактическим и патриотическим пафосом, так и классические жанровые разновидности

сти романа, повести, рассказа и новеллы, которые достигли своего расцвета в XIX-XX веках, а также пограничные, гибридные формы вроде очерка, эссе, трактата, мемуаров, эпистолярного романа и документальной прозы, где граница между художественным вымыслом и фактом, литературой и публицистикой, искусством и наукой становится проницаемой и подвижной.

Что объединяет эти, на первый взгляд, столь разные формы, от лаконичного летописного сообщения о княжеской междоусобице до многотомного романа-эпопеи, охватывающего судьбы нескольких поколений на фоне исторических катаклизмов? Прежде всего, все они, в отличие от новейших жанров, возникших в цифровую эпоху, сформировались в культуре письменности и печатного станка, где текст был фиксирован, авторитетен и, как правило, однопавлен – от автора к читателю, без интерактивности и гипертекстуальной множественности. Эти жанры ориентированы на завершённость, на наличие чёткой структуры, на подчинённость определённым риторическим и стилистическим канонам, которые в разные эпохи (от античности до классицизма) были строго регламентированы, а в более поздние времена стали скорее предметом авторской рефлексии и игры. Их объединяет также антропоцентричность: даже в самых схематичных и канонических формах – житии святого или рыцарском романе, в центре стоит человек, его поступки, его внутренняя борьба (с грехом, с сомнением, с честью) и его судьба, которая, будучи вписанной в контекст божественного промысла или сословной иерархии, тем не менее, составляет главный предмет повествования.

Древнерусские жанры – жития (агиография), летописи (историописание), поучения (дидактика), хождения (паломническая литература) и воинские повести – это уникальное явление, где литература ещё не отделила себя от документа, где эстетическое неразрывно связано с религиозным и моральным, а авторство, как правило, анонимно или подчинено высшему, соборному авторитету традиции. Эти жанры, возникшие под влиянием византийской и южнославянской книжности, выработали свой строгий этикет – систему устойчивых формул, образов и ситуаций, который, однако, не мешал появлению ярких, психологически глубоких произведений, таких как «Моление Даниила Заточника» или «Повесть о разорении Рязани Батыем», где личная боль, патриотический гнев и философское раздумье прорываются сквозь каноническую форму. Летописи, с их погодной сеткой и вниманием к знаменам, голоду и княжеским усобицам, заложили основы исторического сознания русской культуры. Жития создали пантеон национальных святых и образцы христианского поведения. Хождения – «Хождение за три моря» Афанасия Никитина – открыли жанр путевых заметок, где личный, живой опыт автора сталкивается с чужими культурами и религиями.

Роман в его многочисленных разновидностях, является, безусловно, центральным и самым влиятельным жанром Нового времени. Если древнерусская литература была литературой «общего дела», служения и образца, то роман, начиная с XVIII века стал литературой частного человека, его внутренней свободы и его конфликта с обществом. Социально-психологический роман исследует, как среда, воспитание и идеи формируют личность, а личность, в свою очередь, сопротивляется среде. Семейно-бытовой роман сосредоточен на укладе, на отношениях внутри семьи, на браке и измене, на воспитании детей и передаче наследства, словом, на том, что составляет ткань повседневности. Философский роман использует повествование как повод для постановки и решения мировоззренческих вопросов о смысле жизни, о свободе воли, о природе зла, о вере и безверии. Любовный роман, который долгое время считался «низким» жанром и лишь в XX веке получившим академическое признание, фокусируется на одном, но всеобъемлющем чувстве, исследуя его природу, его социальные и психологические препятствия и его преобразующую силу. Производственный роман, особенно популярный в советскую эпоху, но имеющий предшественников и в западной литературе, ставит в центр труд, профессию, индустрию и коллектив, показывая человека не в его приватности, а в его публичной, социально-производственной функции. Наконец, приключенческий

роман дарит читателю эскапизм, смену экзотических локаций, динамичный сюжет и героя, который действует, а не рефлексировает.

Роман-эпопея – это вершинный жанр, который стремится охватить жизнь во всей её полноте и противоречивости, изображая судьбы многих героев на фоне переломных исторических событий. «Война и мир» Толстого, «Тихий Дон» Шолохова – это не просто большие романы, это картины мира, где частная жизнь (любовь Наташи и Андрея, измена Григория и Аксиньи) вплетена в историю народа, где судьба семьи отражает судьбу страны, где философские отступления автора становятся столь же важны, как и сюжетные перипетии. Пасторальный, рыцарский и плутовской романы – это жанровые маски, которые европейская литература примеряла на разных этапах своего развития. Пасторальный роман (эпоха Возрождения) идеализирует жизнь на лоне природы, изображая изящных пастушков и пастушек, занятых любовными беседами и сочинением стихов. Рыцарский роман (средневековье и его поздние подражания) воспеваёт куртуазную любовь, воинскую честь и странствия в поисках приключений и священного Грааля. Плутовской роман (испанский «Ласарильо из Тормеса» и его европейские последователи) показывает мир снизу, глазами пройдохи и авантюриста, который выживает в жестоком, лицемерном обществе, используя его же пороки.

Повесть, рассказ и новелла – это малые эпические формы, которые, однако, обладают не меньшей, а иногда и большей выразительной силой, чем роман. Повесть занимает промежуточное положение между романом и рассказом, позволяя развернуть судьбу одного героя или одно значительное событие с большей детализацией, чем в рассказе, но без романной многолинейности. Рассказ – это «мгновенный снимок» жизни, фрагмент, за которым угадывается целое, искусство подтекста и умолчания, где финальная точка часто оставляет читателя с чувством недосказанности, заставляя его домысливать судьбы героев. Новелла, родственная рассказу, но отличающаяся от него остротой сюжета, неожиданной развязкой (пуантом) и драматургической напряжённостью, является, по сути, литературным эквивалентом анекдота в высоком смысле, как законченной истории с парадоксальным финалом. Очерк (физиологический, путевой, нравоописательный), эссе, трактат, мемуары, автобиография, биография, эпистолярный жанр и документальная проза – это пограничные, гибридные формы, которые балансируют на грани между искусством и не-искусством, между литературой и жизнью. Очерк, возникший в русле натуральной школы и «физиологии Петербурга», стремится к документальной точности в описании типов, быта и нравов, но при этом не чуждается художественного обобщения и авторской позиции. Эссе – эстетически оформленная, афористичная, субъективная рефлексия на заданную тему, жанр, где мысль рождается в процессе письма, а не предшествует ему. Трактат, это систематическое, строгое изложение философской, политической, религиозной или эстетической доктрины, жанр учёной прозы, который, однако, в руках Платона, Ницше или Ортеги-и-Гассета становится образцом высокого литературного стиля. Мемуары и автобиография – это рассказ о прошлом, о том, что автор видел, слышал и пережил. Здесь личность мемуариста, его точка зрения, его пристрастия и забвения становятся и инструментом познания, и предметом художественного исследования. Биография – это попытка реконструировать чужую жизнь, опираясь на документы, свидетельства и собственную интуицию. Она может быть научной, академической, а может быть художественной, беллетризованной, как в знаменитых «Жизнеописаниях» Плутарха или в «Жизни Джонсона» Босуэлла. Эпистолярный жанр (роман в письмах) использует переписку как способ повествования, создавая иллюзию непосредственности, интимности и подлинности, а также позволяя изобразить события с разных точек зрения, без авторского комментария. Документальная проза (нон-фикшн) в её классическом понимании – это хроника, репортаж, дневник, путевые записки, где вымысел сведён к минимуму, а главная ценность – достоверность и актуальность информации.

Наконец, в эту категорию входят притча, легенда и миф в литературной обработке, литературная сказка и драматургия как тексты для чтения. Притча – это краткий иносказатель-

ный рассказ, который содержит нравоучение, религиозный или философский урок. Её сила в лаконизме, в отсутствии бытовых деталей и в открытости для разных толкований. Легенда и миф – это сакральные, фундаментальные повествования о происхождении мира, богов и героев, которые в литературной обработке (от античных трагедий до романов Джойса) становятся неисчерпаемым источником архетипов, сюжетов и символов. Литературная сказка – это авторское, не фольклорное произведение, использующее сказочную поэтику (волшебство, чудеса, говорящих зверей) для разговора о самых серьёзных вещах, от Пушкина и Гофмана до Андерсена и Толкина. Драматургия в этом списке представлена как тексты для чтения, а не для сцены, не для постановки, а для того, чтобы быть прочитанными как литературное произведение. Это позволяет оценить диалоги, монологи, ремарки, композицию и язык пьесы, не отвлекаясь на режиссёрскую интерпретацию и актёрскую игру. Все эти классические и традиционные жанры, при всем их внешнем разнообразии, образуют единую систему, в которой каждый элемент выполняет свою функцию, а их совокупность позволяет литературе выполнять её главную задачу – быть памятью культуры, зеркалом человека и инструментом познания жизни во всей её сложности, от героического эпоса до бытовой детали, от философской абстракции до интимного признания.

Древнерусская литература

Древнерусская литература, охватывающая период с XI по XVII век, представляет собой уникальный пласт русской словесности, который формировался под влиянием византийской и южнославянской традиций, но при этом выработал собственные самобытные черты. В рамках этого жанрового многообразия выделяются жития, летописи, поучения, хождения и воинские повести. Каждое из этих направлений имело свою функцию, стилистику и мировоззренческую основу.

Жития святых, или агиография, посвящены описанию жизни, подвигов и чудес людей, канонизированных церковью. Их главная особенность – строгое следование агиографическому канону, который предполагает идеализацию героя, отсутствие индивидуальных черт и бытовых подробностей, если они не служат доказательству святости. Композиция жития традиционна: рождение от благочестивых родителей, благочестивое отрочество, уход от мирских соблазнов, череда испытаний, чудеса, блаженная кончина и посмертные чудеса. Время и пространство в житии условны, а психологизм отсутствует. Внутренний мир святого раскрывается исключительно через его поступки, соответствующие христианским добродетелям. Отличительная черта житийной литературы – назидательность и дидактизм, текст призван не столько информировать, сколько воспитывать читателя, предлагая образец для подражания.

Летописи представляют собой погодные записи исторических событий, часто подробные и многосоставные. В отличие от житий, летопись стремится к документальности и хронологической точности, хотя и не чужда религиозного осмысления истории как промысла Божьего. Главная особенность летописного жанра – синкретизм, то есть включение в ткань повествования различных жанровых фрагментов: договоров князей, воинских повестей, поучений, некрологов и даже народных преданий. Летописец обычно анонимен, но его голос слышен в моральных оценках событий, патриотических отступлениях и цитатах из Священного Писания. Отличительная черта русских летописей, например «Повести временных лет», – широта кругозора и стремление вписать историю Руси во всемирную историю, а также характерный для них патриотический пафос и идея единства русских земель.

Почения – жанр красноречия, представляющий собой наставление от отца к сыну, от духовного наставника к пастве или от князя к подданным. Самый яркий пример – «Почение Владимира Мономаха». Особенность этого жанра – его искренность, исповедальность и практическая направленность. В отличие от житийного канона, поучение допускает живой,

разговорный язык, личные воспоминания и даже бытовые детали. Автор выступает не как безличный проповедник, а как конкретный человек со своим жизненным опытом. Отличительные черты поучений – риторические обращения, афористичность, частые ссылки на авторитет Священного Писания и, одновременно, на житейскую мудрость. Это один из наиболее «человечных» жанров древнерусской литературы, где впервые появляются элементы самоанализа и рефлексии.

Хождения, или путешествия, описывают реальные или вымышленные паломничества к святым местам, прежде всего в Иерусалим и Царьград. Классический пример – «Хождение игумена Даниила». Жанр характеризуется документальностью, вниманием к географии, этнографии и быту других народов, но при этом лишён светского любопытства. Всё увиденное осмысливается через призму христианского благочестия. Отличительная особенность хождений – подробные описания храмов, святынь, рельефа, климата, а также точная фиксация расстояний и маршрутов. Повествование ведётся от первого лица, что придаёт тексту достоверность и живость. В поздних хождениях, например тверского купца Афанасия Никитина («Хождение за три моря»), усиливается светское начало, появляются наблюдения за нравами, торговлей и политикой, а религиозная цель отходит на второй план, приближая жанр к будущим травелогам и приключенческой литературе.

Воинские повести – это произведения о ратных подвигах, княжеских междоусобицах и битвах с внешними врагами. Наиболее известны «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Сказание о Мамаевом побоище», «Задонщина». Особенность жанра – соединение документальной хроники с эпической поэтикой и христианской символикой. Битва изображается как грандиозное событие космического масштаба, где русские воины сражаются «за землю Русскую и за веру христианскую». Отличительные черты: идеализация князей-героев, гиперболизация их силы и мужества, использование формульного стиля (например, «кровавые зари», «копья ломаются как солома»), обилие воинской терминологии, а также характерный для этого жанра патриотический пафос и трагический пафос плача по погибшим. При этом воинская повесть не чужда реалистичных деталей: описаний осад, тактических манёвров, жестокостей войны, что делает её предшественницей исторического романа.

Что касается того, как эти древнерусские черты проявляются в современных жанрах, можно проследить несколько устойчивых линий. Агиографический канон с его идеализацией героя и разделением на «абсолютно добрых» и «абсолютно злых» персонажей до сих пор жив в массовой литературе, особенно в фэнтези и рыцарском романе, где протагонист часто наделён исключительными добродетелями, а его путь, это череда испытаний и чудесных спасений. От летописной традиции современные жанры альтернативной истории и документальной прозы унаследовали приём хронологического монтажа и включения вымышленных документов в реальный исторический контекст. Поучения трансформировались в жанр мотивационной литературы, книг по саморазвитию и бизнес-романов, где авторитетный герой-наставник делится личным опытом и правилами успеха. Хождения переродились в многочисленные травелоги, блогерские заметки о путешествиях и приключенческую прозу, где рассказ от первого лица о чужих землях остаётся одним из самых востребованных приёмов. Воинские повести, пожалуй, демонстрируют самую прямую преемственность: от лейтенантской прозы о Великой Отечественной войне до современных боевиков и исторических романов, где героизация воина, описание боевых действий и патриотический пафос составляют жанровую основу. Более того, характерный для воинских повестей образ «битвы как сакрального действия» переключался в эпическое фэнтези, где сражения добра со злом часто облачаются в архаичную, почти летописную риторику. Таким образом, древнерусская литература не музейный артефакт, а живая система архетипов и повествовательных моделей, продолжающая питать современную словесность.

Роман

Роман как жанр занимает центральное место в русской литературе, именно в этой форме наиболее полно раскрылись национальный характер, философские искания и социальные конфликты нескольких столетий. Русский роман XIX–XX веков известен своим психологизмом, масштабностью и вниманием к «проклятым вопросам» бытия. Однако внутри этого жанрового единства существует множество разновидностей, каждая из которых обладает собственными художественными задачами, тематикой и поэтикой. Рассмотрим подробнее социально-психологический, семейно-бытовой, философский, любовный, производственный и приключенческий романы, их отличительные черты и ту роль, которую они сыграли в формировании современных жанров.

Социально-психологический роман – это, пожалуй, самый представительный и узнаваемый вид русского романа, достигший своего расцвета в творчестве Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева. Его главная особенность заключается в том, что внешние социальные обстоятельства (сословные отношения, бедность, бюрократическая машина, революционные идеи) показаны не сами по себе, а исключительно через внутренний мир героя, через его рефлексию, душевные конфликты и нравственный выбор. Социальное здесь становится психологическим, а психологическое социальным. Отличительная черта такого романа – глубокая рефлексия, «диалектика души» (термин Н.Г. Чернышевского), когда автор фиксирует мельчайшие изменения в сознании персонажа: от полусознанных желаний до мировоззренческих кризисов. Конфликт строится не столько между героем и обществом, сколько внутри самого героя, который несёт в себе противоречия своей эпохи. Например, Раскольников у Достоевского не просто бедный студент, а носитель опасной философской идеи, рождённой социальным неравенством. В современной литературе эта традиция продолжается в интеллектуальном детективе, психологическом триллере и так называемой «серьёзной» прозе, где внутренний монолог, поток сознания и невротические состояния героя становятся главным двигателем сюжета. Современные авторы, такие как Людмила Улицкая или Владимир Маканин, активно используют приёмы социально-психологического анализа, хотя и в более лаконичной и фрагментарной форме.

Семейно-бытовой роман сосредоточен на частной жизни человека, на истории нескольких поколений одной семьи, на взаимоотношениях супругов, родителей и детей, на укладе усадьбы или городского дома. Вершиной этого жанра в русской литературе по праву считается «Анна Каренина» Л.Н. Толстого и «Обломов» И.А. Гончарова, хотя элементы семейной хроники пронизывают и «Войну и мир». Отличительная особенность семейно-бытового романа – подробное, почти этнографическое описание повседневности: обедов, визитов, праздников, ссор из-за пустяков, хозяйственных забот. При этом быт здесь не фон, а среда, которая формирует характер и судьбу. Именно через мелочи быта (халат Обломова, салон Анны Павловны Шерер) раскрываются глубинные социальные и психологические закономерности. Время в таком романе часто «домашнее», циклическое, связанное с сезонными праздниками, рожденьями и смертями. Семейно-бытовой роман оказал огромное влияние на современную женскую прозу, семейную сагу и мелодраму. В литературе XXI века жанр трансформировался в так называемый «бытовой роман» или «роман нравов», где авторы (например, Мария Степанова в «Памяти памяти») исследуют семейную память через архивные документы, фотографии и истории вещей. Кроме того, приёмы семейно-бытового романа широко используются в современной прозе Young Adult, где конфликт поколений и семейные тайны остаются основой сюжета.

Философский роман ставит во главу угла не сюжет и не характеры, а мировоззренческие идеи, чаще всего связанные со смыслом жизни, природой добра и зла, свободой воли, бессмертием души и границами человеческого познания. В русской литературе классиче-

скими образцами служат романы Достоевского («Братья Карамазовы», «Бесы»), а также «Что делать?» Чернышевского и в некоторой степени «Доктор Живаго» Б. Пастернака. Отличительная особенность философского романа – полифонизм, то есть равноправие множества голосов-идей, ни один из которых не получает окончательного авторского преимущества. Герои в таком романе превращаются в «идеологов», чьи поступки служат иллюстрацией их философских систем. Диалог и спор занимают центральное место, часто подавляя внешнее действие. Сюжет может быть нарочито схематичным или даже детективным, но он всегда подчинён логике развития идеи. Современные жанры унаследовали от философского романа жанр антиутопии (Е. Замятин, позднее В. Пелевин), где социальная критика облечена в форму философского памфлета. Также приёмы философского романа активно используются в интеллектуальной фантастике (например, у братьев Стругацких в «Трудно быть богом» или «Отягощённые злом»), где футуристический антураж служит лишь поводом для постановки вечных этических вопросов. В современной русской прозе традицию философского романа продолжает Владимир Сорокин («День опричника», «Метель»), чьи тексты на гротескном материале исследуют природу власти и насилия.

Любовный роман, или любовно-психологическая повесть, в русской литературе редко существовал как чисто «дамское чтение», как это было на Западе. У нас он обрёл глубину и трагизм, соединившись с социальным и психологическим анализом. Классические примеры: «Евгений Онегин», «Ася» и «Первая любовь» Тургенева, «Гранатовый браслет» Куприна, «Тёмные аллеи» Бунина. Отличительная особенность русского любовного романа – акцент на неразделённой, трагической любви, на столкновении чувства с социальными условностями, сословными барьерами или нравственным долгом. Счастье здесь либо невозможно, либо кратко-временно, а любовь часто понимается как испытание, как «миг, дающий право на всю жизнь». Психологизм проявляется в детальном описании любовной рефлексии: герой бесконечно анализирует свои чувства, свои ошибки, упущенные возможности. Современные любовные романы во многом отошли от этой трагической традиции в сторону хэппи-энда и более лёгкого жанра (например, современный любовный роман в серийной литературе). Однако в высокой прозе и в жанре женского романа сохраняется интерес к любви как к экзистенциальному переживанию. Кроме того, приёмы классического любовного романа (исповедальность, психологическая достоверность, конфликт долга и страсти) перекочевали в современную мелодраму, сериалы и даже в любовное фэнтези, где магический антураж не отменяет универсальных законов сердца.

Производственный роман – жанр, который получил особое развитие в советской литературе 1930-1970-х годов, хотя его истоки можно найти в реалистической прозе XIX века (например, у Н.Г. Помяловского в «Очерках бурсы»). Его главная особенность – изображение трудового процесса, работы завода, стройки, колхоза, научной лаборатории как основного сюжетобразующего элемента. Герои производственного романа инженеры, директора, бригадиры, передовики. Они решают не столько личные, сколько профессиональные задачи: как перевыполнить план, как внедрить рационализаторское предложение, как преодолеть бюрократическое сопротивление. Отличительная черта – насыщенность техническими деталями, терминологией, описанием технологических процессов, что иногда вступало в противоречие с художественностью. В лучших образцах жанра («Гидроцентральный» М. Шагинян, «Соть» Л. Леонова, «Иду на грозу» Д. Гранина) производственный конфликт служил основой для нравственного выбора: готов ли герой пожертвовать качеством ради количества, людьми ради плана? В современной литературе чистый производственный роман почти исчез, но его элементы перешли в бизнес-роман (романы о стартапах, менеджменте и корпоративных интригах) и в корпоративный детектив. Кроме того, приёмы производственного романа – точное описание профессиональной среды, язык профессионального сообщества, конфликт «новатор-консерватор» –

активно используются в современной научной фантастике и технотриллере, где герои-учёные или инженеры спасают мир не столько оружием, сколько изобретениями.

Приключенческий роман ориентирован на динамичный сюжет, смену мест, погони, кораблекрушения, битвы и неожиданные повороты судьбы. В русской литературе классикой приключенческого жанра стали произведения А.Н. Радищева («Путешествие из Петербурга в Москву» – с оговорками), но в полной мере он раскрылся в творчестве А. Грина, В. Каверина («Два капитана»), А. Беляева (фантастические приключения) и, конечно, в многочисленных переводах и подражаниях Майн Рида, Жюль Верну и Р.Л. Стивенсону. Отличительная особенность русского приключенческого романа – соединение чистого сюжетного развлечения с серьёзным познавательным или идеологическим содержанием. Герой часто оказывается в экстремальных условиях (дрейф во льдах, необитаемый остров, джунгли), где проверяется его характер, знания и мужество. Психологизм в приключенческом романе уступает место действию, а время и пространство служат главными источниками опасности. В современной литературе приключенческий роман не умер, а распался на множество узких жанров: приключенческий триллер, триллер о выживании, триллер об охотниках за сокровищами, робинзонаду, а также транспортные приключения (морские, авиационные, космические). Более того, именно из приключенческого романа вырос современный фэнтези-экшн и ЛитРПГ, где герой «прокачивает» навыки, перемещаясь по карте и сталкиваясь с квестами. В массовой русской литературе приключенческую традицию продолжают авторы вроде Алексея Иванова («Географ глобус пропил» — скорее психологический, но «Сердце Пармы» и «Тобол» уже историко-приключенческие), а также бесчисленные серийные проекты о сталкерах, сыщиках и путешественниках.

Таким образом, каждая из перечисленных разновидностей романа внесла свой вклад в формирование современной литературной карты. Социально-психологический роман подарил нам глубину и рефлексию, семейно-бытовой – внимание к частной жизни и поколенческим конфликтам, философский – интерес к идее как двигателю сюжета, любовный – психологию страсти и трагизма, производственный – язык профессий и корпоративную этику, а приключенческий – динамику и гедонизм сюжета. Сегодня эти черты редко встречаются в чистом виде, но они смешиваются, создавая гибридные формы: психологический триллер, философское фэнтези, производственный детектив или любовную приключенческую сагу. Именно эта способность к мутации и синтезу обеспечила роману место центрального жанра новой литературы.

Пасторальный роман

Пасторальный роман представляет собой уникальное жанровое образование, которое возникло в европейской литературе эпохи Возрождения и прошло долгий путь развития, обогащаясь новыми чертами и трансформируясь под влиянием времени. Само слово «пастораль» происходит от латинского *pastoralis*, что означает «пастушеский», и изначально этим термином обозначали особый вид поэзии, где в качестве главных героев выступали пастухи и пастушки. Однако в прозе этот жанр обрёл ещё более сложные и многогранные формы, став своего рода литературной утопией, противопоставлявшей естественную, простую жизнь в лоне природы искусственности, суете и порокам городской цивилизации. Древнейшим образцом пасторальной традиции считаются идиллии греческого поэта Феокрита, жившего в III веке до нашей эры, который первым изобразил жизнь пастухов, хотя у него ещё не было явного противопоставления города и деревни. Позднее римский поэт Вергилий в своих эклогах развил эту традицию, а греческий писатель Лонг в IV веке нашей эры создал знаменитый роман «Дафнис и Хлоя», который стал классическим образцом пастушеского любовного романа и оказал огромное влияние на всю последующую европейскую литературу.

Особенность пасторального романа как жанра заключается в его глубокой условности и синтетичности. Как отмечают исследователи, пасторальный роман принадлежит одновременно трём жанровым модусам – он является и прозой, и лирикой, и драмой одновременно. В пасторальном романе рассказ о любовных переживаниях героев регулярно перемежается стихотворными вставками, а само повествование часто строится по законам театрального действия: пространство романа становится своего рода сценой, где разыгрываются драматические сцены любви, ревности и страдания. При этом герои пасторального романа – это вовсе не реальные пастухи, которые пасут скот, чтобы заработать себе на хлеб. Как писал Оноре д'Юрфе в предисловии к своей знаменитой «Астрее», его пастушка «ни в чем не похожа на тех, которые пасут стада, чтобы заработать себе на хлеб, но выбрала данный образ жизни, чтобы жить спокойно и без принуждения». По сути, пасторальные герои – это переодетые в пастушеские костюмы аристократы и интеллектуалы, которые скрываются под маскарадными одеждами, чтобы в уединении природы предаваться изысканным любовным переживаниям и философским размышлениям.

Отличительные особенности пасторального романа можно свести к нескольким ключевым характеристикам. Во-первых, это особая пространственно-временная организация: действие разворачивается в строго ограниченном, отделённом от остального мира пространстве. Обычно это долина, окружённая горами, или лесная поляна, которые становятся своего рода идеальным «театром» для разыгрывания любовных сюжетов. Время в пасторальном романе статично и циклично, оно как бы застыло в вечном «золотом веке», когда люди жили в гармонии с природой и друг с другом. Во-вторых, это маскарадность и игра: персонажи носят маски пастухов, скрывающие их истинное социальное происхождение, причём маскарад может быть многоуровневым – утаивается не только социальное положение, но иногда и физический облик, и даже пол. В-третьих, это особая сюжетная структура, которая строится по принципу развития театрального действия: здесь постоянно возникают *qui pro quo* (недоразумения, когда одного персонажа принимают за другого), неожиданные повороты интриги, параллельные любовные линии и счастливые развязки после долгих испытаний. В-четвертых, это идеализация чувств: любовь в пасторальном романе предстаёт как высшая ценность, а страдания влюблённых описываются с предельной психологической тонкостью и лиризмом.

Классическими образцами пасторального романа в европейской литературе стали «Аркадия» итальянца Якопо Саннадзаро (1504), которая задала основные каноны жанра и выдержала в Италии около шестидесяти изданий только в XVI веке. В Испании первым и лучшим образцом пасторального романа стала «Диана» Хорхе Монтемайора (1558 или 1559), где автор, по свидетельству исследователей, сосредоточил внимание не на поступках героев, а на их переживаниях и внутреннем мире, лишив персонажей каких бы то ни было специфических социальных или национальных черт. Именно «Диана» Монтемайора оказала огромное влияние на развитие жанра в других странах. Ей подражали Филипп Сидней в Англии и Оноре д'Юрфе во Франции. Вершиной же пасторального романа во Франции стала «Астрея» Оноре д'Юрфе, вышедшая в 1610 году и имевшая колоссальный успех. Имя главного героя, Селадона, сделалось нарицательным для нежного и послушного любовника, а сам роман читали не только во Франции, но и во всей Европе, включая Германию, где двенадцать немецких принцев и принцесс даже устроили Академию истинных любовников, приняв имена героев «Астреи».

В русской литературе пасторальный роман не получил такого широкого распространения, как в европейских литературах, однако пасторально-идиллическая традиция оказала заметное влияние на развитие русской прозы. Как показывают современные исследования, в 1950–1990-е годы к жанру пасторали обращались многие русские писатели, среди которых Виктор Астафьев (повесть «Пастух и пастушка. Современная пастораль», 1971), Юрий Нагибин (повесть «Дафнис и Хлоя эпохи культа личности, волюнтаризма и застоя», 1994), Александр Чудаков (роман-идиллия «Ложится мгла на старые ступени», 2001) и другие. В этих

произведениях пасторальная традиция переосмысливается в соответствии с реалиями XX века. Вместо античных пастухов и пастушек действуют современные люди, а идиллический хронотоп «золотого века» сменяется драматическими, а порой и трагическими обстоятельствами военного времени или советской действительности. Например, в повести Астафьева «Пастух и пастушка» действие происходит на фронтах Великой Отечественной войны, но автор сознательно называет своё произведение «современной пасторалью», вводя в текст многочисленные аллюзии на роман Лонга «Дафнис и Хлоя» и тем самым соединяя высокий пасторальный канон с суровой окопной правдой.

Что касается влияния пасторального романа на современные жанры, то здесь можно проследить несколько важных линий. Прежде всего, сам принцип создания идеального, отгороженного от внешнего мира пространства, где действуют герои, стал основой для многих жанров современной литературы от утопии и фэнтези до дачного детектива и женского романа. «Идиллический хронотоп», как его называют исследователи, предполагает замкнутое, ограниченное пространство, где время течёт по-особому и где герои могут позволить себе роскошь быть самими собой – этот принцип активно используется в современной литературе, особенно в жанре семейной саги и «поместного романа». Во-вторых, пасторальная маскарадность, игра с переодеваниями и сокрытием истинной личности перекочевала в приключенческий роман, в детектив (особенно в его разновидности «маскарадного детектива») и в современную любовную прозу, где герои часто скрывают своё истинное социальное положение или профессию. В-третьих, сама идея противопоставления естественной, природной жизни искусственной городской цивилизации, которая лежит в основе пасторали, оказалась чрезвычайно востребованной в экологической литературе, в прозе «возвращения к корням» и в так называемой «деревенской прозе», где природа и деревенский уклад противопоставляются урбанистической бездуховности.

Таким образом, пасторальный роман, пройдя долгий путь от античных идиллий Феокрита через ренессансные «Аркадии» и «Дианы» к современным переосмыслениям в русской прозе XX века, не только не утратил своего значения, но и продолжает питать собой новые литературные формы, предлагая читателю вечный сюжет о любви, природе и поиске утраченной гармонии. Суть пасторали – не в ностальгии по золотому веку и не в бегстве в идиллические ландшафты, а в особом способе говорить о человеческой уязвимости, зависимости и о том, как сохранить чувство общности перед лицом потерь и невзгод. Именно эта глубинная человечность и делает пасторальный роман жанром, который продолжает жить и развиваться в современной литературе.

Рыцарский роман

Рыцарский роман представляет собой один из ключевых жанров средневековой куртуазной литературы, возникший и достигший расцвета в феодальной среде XII–XIV веков, в период закрепления феодальных отношений и расцвета рыцарства как особого сословия. Первоначально этот жанр появился во Франции в середине XII века, придя на смену героическому эпосу, от которого он унаследовал мотивы беспредельной смелости, благородства и воинской доблести. Однако в отличие от эпоса, где герой действовал во имя рода или вассального долга, в рыцарском романе на первый план выдвигается анализ психологии индивидуализированного героя-рыцаря, совершающего подвиги ради собственной славы и прославления возлюбленной. Именно эта индивидуализация персонажей повлекла за собой выработку новых средств раскрытия их характеров – подробных портретов, развёрнутых монологов, передающих душевные переживания, а также увеличение описательных, бытовых моментов.

Особенность жанра рыцарского романа заключается в его глубокой синкретичности и способности вбирать в себя элементы самых разных культурных традиций. Как отмечают

исследователи, на развитие рыцарского романа оказали влияние переосмысленные сказания древних кельтов и германцев, писатели античности, прежде всего Овидий, а также народные сказки и дохристианская мифология народов Центральной и Северной Европы. В поисках сюжетов авторы обращались к произведениям античной литературы. Так возникли романы об Александре Македонском, об Энее и о Троянской войне, где античные герои представляли в образе средневековых рыцарей, а мифологические детали уступали место куртуазным любовным сюжетам. Однако подлинной вершиной жанра и его самым популярным ответвлением стали романы о рыцарях Круглого стола, о легендарном короле бриттов Артуре, о любви Тристана и Изольды, о поисках святого Грааля. Именно в этих произведениях сформировался тот образ идеального рыцаря, который на века определил представления о благородстве, чести и куртуазной любви.

Отличительные особенности рыцарского романа можно свести к нескольким ключевым характеристикам. Во-первых, это особая сюжетная структура, построенная на цепи авантюр – приключений, которые герой переживает одно за другим, причём каждое такое испытание позволяет ему продвигаться к состоянию образцового совершенства. Авантюра понимается здесь не просто как опасное приключение, но как определённое правило повествования: испытание, которое герой должен пройти, чтобы доказать свою доблесть и верность.

Во-вторых, это идеальная, куртуазная любовь, которая становится непременным элементом жанра. Понятие это, как оно сложилось при дворах Аквитании, Прованса и Шампани, представляло собой особое переживание, сочетавшее эротическое влечение с духовным возвышением – любовь одновременно незаконную, поскольку она редко практиковалась между супругами и морально возвышающую, страстную и дисциплинированную, унижительную для влюблённого рыцаря и одновременно экзальтирующую его. Рыцарь поклонялся своей даме как высшему существу, носил её цвета, совершал подвиги во имя её чести, а сама любовь понималась как служение, сравнимое с вассальной зависимостью.

В-третьих, рыцарский роман создаёт замкнутый, отгороженный от прозаической действительности мир, где господствуют фантастические и экзотические описания. Действие переносится в далёкие страны или в легендарное прошлое, а герои сталкиваются с волшебниками, великанами, драконами и феями. Этот фантастический элемент, унаследованный во многом из кельтских сказаний и народных сказок, становится неотъемлемой частью жанра.

В-четвертых, рыцарский роман отличается особой описательностью: авторы тщательно изображают внешность действующих лиц, их одежду, доспехи, оружие, а также обстановку, в которой разворачиваются события: замки, турнирные поля, волшебные леса и сады. Эти описания, построенные по правилам средневековой риторики, создают визуальный эффект и часто носят кумулятивный, перечислительный характер, когда детали нанизываются одна на другую без указания на их объём и пропорции.

Первоначально рыцарские романы создавались в стихотворной форме, чаще всего парно рифмованным восьмисложником, однако с середины XIII века начинают появляться и прозаические обработки, которые постепенно складываются в обширные циклические повествования, такие как цикл о Ланселоте, цикл о Граале, прозаический «Тристан». Именно прозаизация романа открыла путь к созданию монументальных сводов, где переплетались судьбы десятков героев, а отдельные сюжетные линии соединялись в сложное, многоуровневое целое. Вершиной этого процесса стало сочинение Томаса Мэлори «Смерть Артура», завершённое в XV веке, которое подвело итог развитию артуровского цикла и до сих пор остаётся одним из самых читаемых произведений мировой литературы.

Влияние рыцарского романа на современную прозу трудно переоценить, и прослеживается оно по нескольким направлениям. Прежде всего, именно рыцарский роман заложил основы жанра фэнтези, который сегодня является одним из самых востребованных в массовой литературе. Как отмечают исследователи, предпосылки фэнтези коренятся в архаическом

мифе и фольклорной волшебной сказке, но именно в европейском рыцарском романе эти элементы впервые были соединены в развёрнутое повествование о герое, его квесте и борьбе со сверхъестественными силами. Современное героическое фэнтези, представленное такими авторами, как Мария Семенова с её циклом о Волкодаве или Анджей Сапковский с «Ведьмаком», напрямую наследует структуру рыцарского романа – странствующий герой, обладающий исключительными боевыми навыками и особым кодексом чести, отправляется в путь, где сталкивается с чудовищами, злодеями и магическими артефактами. Исследователи прямо указывают на генетическую связь рыцарского и плутовского романов с современным героическим фэнтези, прослеживая трансформацию таких типов персонажей, как герой-рыцарь, герой-плут и герой-шут.

Вторым важнейшим направлением влияния стало формирование жанра историко-приключенческого романа, в частности романа «плаща и шпаги». Произведения Александра Дюма, Рафаэля Сабатини и их многочисленных подражателей, это, по сути, светская версия рыцарского романа, где вместо магии действуют политические интриги, а место драконов и великанов занимают гвардейцы кардинала и пираты. В русской литературе эта традиция нашла отражение в произведениях Александра Бестужева-Марлинского, а в современной – в псевдо-историческом фэнтези, где создаётся «симулякр» романов «плаща и шпаги», то есть внешне похожая, но внутренне трансформированная под современные запросы модель. Ярким примером такого подхода служит цикл Веры Камши «Отблески Этерны», где исследователи обнаруживают прямые отсылки к европейскому историко-приключенческому роману и рыцарской традиции.

Третье направление – это сама структура квеста, которая из рыцарского романа перекочевала в самые разные жанры современной культуры: от литературы до кино и компьютерных игр. Поиски святого Грааля задали ту нарративную модель, где герой отправляется на поиски некоего сакрального или исключительно ценного объекта, преодолевает на своём пути ряд испытаний, встречает помощников и противников, чтобы в конце либо обрести искомое, либо понять, что истинная ценность заключалась в самом пути. Эта модель лежит в основе не только фэнтезийных саг, но и многих приключенческих романов, детективов (поиск убийцы или улики) и даже научно-фантастических произведений.

Современные писатели активно используют приёмы рыцарского романа в самых разных жанрах. В героическом фэнтези это образ странствующего рыцаря, который бродит по свету в поисках приключений и справедливости, причём его одиночество и оторванность от дома становятся важной частью его характеристики. В любовном романе и женской прозе – это куртуазное служение, трансформировавшееся в культ возлюбленного или возлюбленной, в отношения, где один из партнёров наделяется исключительными достоинствами и становится объектом поклонения. В историческом романе – это реконструкция рыцарского этоса, попытка показать, как люди средневековья мыслили и чувствовали, каков был их кодекс чести. В сатирической литературе, напротив, происходит деконструкция рыцарского мифа: от «Дон Кихота» Сервантеса, который, вопреки распространённому мнению, высмеивал не рыцарский роман как таковой, а его эпигонские переработки, до современных постмодернистских текстов, где рыцарские идеалы предстают как симулякры, пустые оболочки, не наполненные реальным содержанием.

Кроме того, рыцарский роман подарил современной литературе целый арсенал архетипических персонажей и мотивов: прекрасная дама, недоступная и возвышенная, коварный соперник или злодей-чародей, верный оруженосец, волшебный меч или артефакт, заколдованный замок, дракон как воплощение зла, испытание, которое герой должен пройти, чтобы доказать своё право на высокое звание. Эти архетипы настолько прочно вошли в культурный код, что используются сегодня не только в литературе, но и в кинематографе, анимации, компьютерных играх и даже в рекламе. Даже такое современное явление, как «боярь-аниме» – поджанр

русской попаданческой прозы, где герой из современности оказывается в теле молодого аристократа в условном средневековом мире, восходит к рыцарскому роману, заимствуя у него иерархию ценностей, систему испытаний и мотив служения.

Таким образом, рыцарский роман, возникший в XII веке как выражение идеалов феодального рыцарства, оказался удивительно живучим жанром. Он не только породил целый спектр современных литературных форм от фэнтези и исторического романа до любовной прозы и квеста как нарративной структуры, но и сформировал тот устойчивый образ средневековья, который продолжает питать массовую культуру и сегодня. И хотя сам жанр в чистом виде угас уже к XV веку, уступив место литературе городского сословия и Возрождения, его архетипы, сюжетные схемы и ценностные ориентации продолжают жить и активно работать в современной прозе, доказывая, что мечта о благородном герое, совершающем подвиги во имя любви и чести, не устаревает никогда.

Плутовской роман

Плутовской роман, или пикареска, представляет собой один из самых ярких и влиятельных жанров европейской литературы, возникший в Испании в середине XVI века как своеобразный антипод возвышенному рыцарскому роману. Само слово «пикаро» (*pícaro*) означает «плут», «мошенник», «пройдоха», и именно такой персонаж становится центральным в этом типе повествования. В отличие от героя рыцарских романов, наделённого благородством и добродетелями, пикаро – это «антигерой», человек низкого социального происхождения, лишённый моральных устоев и живущий за счёт хитрости, обмана и воровства. Жанр возник в эпоху кризиса испанского общества, когда старые сословные структуры рушились, а тысячи людей оказывались выброшенными на дно жизни, вынужденные выживать любыми средствами. Первым и самым знаменитым образцом пикарески стала анонимная повесть «Жизнь Ласарильо с Тормеса», опубликованная в 1554 году, которая задала каноны жанра на столетия вперёд. Именно с этого произведения начинается традиция изображения жизни «снизу», глазами человека, который прошёл через все круги ада социального дна.

Характерная особенность плутовского романа заключается в его глубоком реализме и антиидеалистической направленности. Если рыцарские романы уводили читателя в мир фантастических приключений и возвышенных чувств, то пикареска, напротив, погружала его в самую что ни на есть прозаическую, а часто и отвратительную повседневность. Мир в плутовском романе предстаёт как арена всеобщего обмана, лицемерия и корысти, где каждый стремится обвести другого вокруг пальца, а честность и благородство оказываются синонимами глупости и верной гибели. Пикаро – это не бунтарь и не революционер, он не пытается изменить этот мир, он просто приспосабливается к нему, используя его же законы для собственного выживания. Он служит множеству господ, переходит от одного хозяина к другому, меняет профессии и социальные маски, но при этом никогда не меняется внутренне. Как точно заметил один из исследователей, в плутовском романе происходит «дегероизация» мира, снимаются ходули, исчезает пафос, а человек предстаёт во всей своей неприглядной, но подлинной сущности.

Отличительные особенности плутовского романа можно свести к нескольким ключевым характеристикам. Во-первых, это форма автобиографического повествования от первого лица – герой сам рассказывает историю своей жизни, начиная с детства и заканчивая текущим моментом. Это создаёт эффект предельной достоверности и позволяет читателю увидеть мир глазами человека из низов.

Во-вторых, это эпизодическая композиция: роман представляет собой цепочку более или менее самостоятельных приключений и эпизодов, слабо связанных между собой единым сюже-

том. Герой переходит от одного хозяина к другому, попадает в разные города и ситуации, и каждый эпизод, это законченная новелла о его очередной проделке или злоключении.

В-третьих, это статичность характера главного героя: пикаро не развивается и не меняется под влиянием обстоятельств. Он может приспосабливаться, но его внутренняя суть – плутовство и аморальность – остаётся неизменной от первой до последней страницы.

В-четвёртых, это ярко выраженный сатирический пафос: пикареска высмеивает все слои общества от нищих и воров до дворян и священников, обнажая их пороки, лицемерие и алчность. И наконец, это специфический язык, изобилующий жаргоном деклассированных элементов, воровскими оборотами и просторечиями, что создаёт эффект аутентичности и живости повествования.

Классическими образцами плутовского романа, помимо «Ласарильо с Тормеса», считаются «Гусман де Альфараче» Матео Алемана (1599-1604), «История жизни пройдохи по имени Дон Паблос» Франсиско де Кеведо (1626) и «Хромой бес» Луиса Велеса де Гевары. Особого внимания заслуживает роман Кеведо, который исследователи называют «абсолютным шедевром» жанра благодаря его барочному стилю, беспощадной сатире и новаторской «открытой» композиции, позволяющей вводить в повествование любое количество эпизодов. В этом романе Кеведо отказывается от религиозного морализаторства, характерного для Алемана, и создаёт образ пикаро, который не раскаивается и не меняется, а остаётся верен себе до конца. В XVII-XVIII веках жанр распространился по всей Европе. Во Франции появился «Жиль Блаз» Алена-Рене Лесажа (1715), в Германии – «Симплициссимус» Ганса Якоба Кристоффеля фон Гриммельсгаузена (1669), а в Англии – «Несчастный путешественник» Томаса Нэша (1594) и «Молль Флендерс» Даниэля Дефо (1722).

Влияние плутовского романа на современную прозу трудно переоценить. Как справедливо отмечают исследователи, пикареска заложила основы нескольких важнейших жанровых традиций, которые продолжают жить и сегодня. Прежде всего, это авантюрный роман, который пережил бурное развитие в русской литературе 1920-х годов (Илья Ильф и Евгений Петров, Алексей Толстой, Вениамин Катаев) и вновь активизировался в постсоветский период. «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок» – это классические образцы советской пикарески, где обаятельный аферист Остап Бендер путешествует по стране, меняет маски, обманывает доверчивых граждан и ловко уходит от погони. В современной русской литературе жанр переживает своеобразный ренессанс. Издательство АСТ выпускает целую серию «Русский плутовский роман», в которой выходят произведения Юрия Дружникова, Бахыта Кенжеева, Владимира Ларченкова и других авторов. В этих романах герой-плут активно стремится к достижению своих целей, место действия часто географически экзотично, а финал остаётся открытым.

Приёмы плутовского романа активно используются современными писателями в самых разных жанрах. В детективе и криминальном романе, это образ обаятельного мошенника, который действует на грани закона и вызывает у читателя симпатию, несмотря на свою аморальность. В приключенческом романе и триллере – эпизодическая композиция, где герой переходит от одного опасного приключения к другому. В сатирической прозе, это беспощадное высмеивание общественных нравов и обнажение социальной лжи. В романе-путешествии (travelogue) – это форма повествования от первого лица, где рассказчик-авантюрист делится своими наблюдениями о жизни разных слоёв общества.

Конкретные приёмы, которые использовали ещё классики пикарески, по-прежнему востребованы. Переодевание и смена масок, притворство и исполнение чужих обязанностей, подлог и составление фальшивых документов, психологическое манипулирование и шантаж, кражи и мошенничество на доверии. Все эти трюки можно встретить в современных детективных сериалах, в шпионских романах, в авантурных боевиках и даже в некоторых образцах любовной прозы, где героиня-плутувка обманом добывается богатства и положения.

Даже в такой, казалось бы, далёкой от классической пикарески области, как поэзия, можно обнаружить следы влияния этого жанра. Исследователи находят элементы пикареской поэтики в «ролевых» песнях Владимира Высоцкого, где героями выступают чудаки и безумцы, напоминающие персонажей испанских плутовских романов: чудаков-учёный, одержимый своей идеей, бездарный литератор, жертва телевидения. Это свидетельствует о том, что архетип «пикаро» – человека, стоящего на обочине общества, вынужденного выживать с помощью хитрости и обмана, но при этом сохраняющего обаяние и вызывающего сочувствие – остаётся одним из самых живучих в мировой культуре. От Ласарильо с Тормеса до Остапа Бендера, от Жиль Блаза до современного героя-авантюриста – плут продолжает своё вечное путешествие по страницам книг, напоминая читателю о том, что мир далёк от совершенства, а выжить в нем часто помогает не добродетель, а хитрость и изворотливость. Именно эта универсальность и жизненность плутовского архетипа обеспечивает жанру долгую жизнь и постоянное перерождение в новых литературных формах.

Приключенческий роман

Приключенческий роман представляет собой один из самых жизнестойких и массово востребованных жанров мировой литературы, чья история насчитывает уже почти два столетия, но который, несмотря на все трансформации, продолжает находить отклик у читателей всех возрастов. Этот жанр, также известный как авантюрный роман (от французского *aventure* — приключение), сформировался в середине XIX века на волне романтизма и неоромантизма, когда европейское искусство охватило характерное для той эпохи стремление бежать от мещанской повседневности, от скуки и однообразия буржуазного существования в мир экзотики, героизма и ярких, незабываемых событий. Его предшественниками были плутовские романы, готические романы ужасов и исторические романы Вальтера Скотта и Фенимора Купера, однако именно в середине XIX века приключенческий жанр обрёл свои классические черты, которые мы сегодня без труда узнаем в произведениях Александра Дюма, Роберта Льюиса Стивенсона, Жюль Верна, Генри Райдера Хаггарда и Луи Буссенара.

Характерная особенность приключенческого романа заключается в его принципиальной установке на действие, на динамику, на острый и переменчивый сюжет, который держит читателя в постоянном напряжении. В отличие от психологической прозы, которая сосредоточена на внутреннем мире героя, на его рефлексии и сомнениях, приключенческий роман отдаёт безусловный приоритет событию перед характером, случаю перед будничным ходом жизни и динамике перед описательностью. Герой здесь раскрывается не через длинные внутренние монологи, а через поступки, через то, как он действует в экстремальной ситуации, как он преодолевает препятствия, как он спасает друга или сражается с врагом. Задача приключенческой литературы – не столько поучать, анализировать или описывать реальность, сколько развлекать читателя, дарить ему те яркие эмоции и острые переживания, которых ему так не хватает в повседневной жизни. Однако сводить приключенческий роман к одному лишь развлечению – грубая ошибка. Как ни парадоксально, этот «легкомысленный» жанр несёт в себе мощный воспитательный заряд. Он утверждает высокие нравственные идеалы – справедливость, дружбу, мужество, верность долгу, благородство, и делает это не в скучной, назидательной форме, а через яркие, запоминающиеся образы и ситуации.

Отличительные особенности приключенческого романа как жанра можно свести к нескольким ключевым параметрам. Первое – резкое, почти карикатурное деление персонажей на героев и злодеев. Положительные герои наделены всеми мыслимыми добродетелями: они храбры, благородны, честны, верны в дружбе и бескорыстны в любви. Отрицательные герои, напротив, являются воплощением зла: они коварны, жестоки, алчны и не остановятся ни перед чем ради достижения своих целей. Это деление на «чёрных» и «белых», которое в «серьёз-

ной» литературе XIX века уже подвергалось сомнению, в приключенческом романе сохраняется как необходимое условие жанра, потому что оно создаёт ясную, интуитивно понятную моральную систему, в которой читатель с самого начала знает, на чьей стороне правда. Второе – это стремительность развития действия, переменчивость и острота сюжетных ситуаций, преувеличенность переживаний, мотивы похищения и преследования, тайны и загадки. Приключенческий роман не терпит пауз и замедлений. Сцена погони сменяется сценой битвы, битва – сценой побега, побег – неожиданной встречей, и так до самой последней страницы. Третье – это словесная и антуражная экзотика. Действие приключенческого романа почти всегда происходит в далёких, малоизвестных или вовсе вымышленных землях: в африканских джунглях, в южноамериканских пампасах, на необитаемых островах, в подводных глубинах или даже на других планетах. Эта экзотика не просто служит живописным фоном, она создаёт тот самый «эффект необычности», который позволяет читателю полностью отключиться от повседневности и погрузиться в мир, где возможно всё. Четвёртая особенность – это наличие ведущей тайны или загадки, которая держит на себе весь сюжет и раскрывается только в финале. Это может быть таинственная карта сокровищ («Остров сокровищ» Стивенсона), зашифрованная записка («Золотой жук» Эдгара По), проклятое наследство или древнее пророчество. Эта тайна создаёт интригу, заставляет читателя строить догадки и с нетерпением переворачивать страницу в ожидании разгадки. Пятая особенность – это формульность, то есть наличие устойчивых, повторяющихся сюжетных схем и персонажей, которые легко узнаваемы и предсказуемы. Как отмечают исследователи, приключенческий роман, став носителем особого сочетания архетипических образов, приобрёл черты литературной формулы: создание идеального мира, стереотипизированность сюжетных ситуаций и характеров, ориентация на уход от действительности, напряжение (страх и переживания за героя при сознании того, что всё в любом случае окончится благополучно), идентификация читателя с главным героем. Эта формульность не является недостатком. Напротив, именно она обеспечивает жанру его надёжность и предсказуемую удовлетворённость. Читатель знает, чего ожидать, и получает именно то, за чем пришёл.

Схожесть приключенческого романа с другими жанрами раздела «Жанры по литературным направлениям» проявляется прежде всего в его тесных родственных связях с детективом, научной фантастикой, романом путешествий и историческим романом. Детектив унаследовал от приключенческого романа мотив тайны и расследования, а также чёткое деление на «сыщика-героя» и «преступника-злодея». Научная фантастика взяла у него экзотический антураж (только вместо Африки или Южной Америки – космос или подводный мир) и динамичный сюжет. Роман путешествий, это, по сути, приключенческий роман, очищенный от криминальной интриги и сосредоточенный на смене впечатлений и встрече с новыми культурами. Однако ключевые различия между этими жанрами носят принципиальный характер. В отличие от детектива, который сосредоточен на рациональном расследовании преступления и всегда движется к логической развязке, приключенческий роман более свободен и допускает элементы иррационального, чудесного, фантастического. В отличие от научной фантастики, которая требует от автора хотя бы минимальной научной достоверности (или правдоподобия), приключенческий роман может позволить себе гораздо большую условность. В отличие от психологической прозы, которая принципиально отказывается от «счастливого конца» во имя правды жизни, приключенческий роман почти всегда заканчивается благополучно: сокровища найдены, злодеи наказаны, влюблённые соединились, а герой, пройдя через все испытания, возвращается домой возмужавшим и мудрым. Этот оптимистический финал не дань «дурному вкусу», а жанровая необходимость, потому что приключенческий роман, это эскапистский жанр, его задача – дать читателю надежду и веру в то, что добро в конечном счёте побеждает зло.

Какие приёмы приключенческого романа используют современные авторы? И здесь мы сталкиваемся с парадоксальной ситуацией: классический, «чистый» приключенческий роман сегодня переживает кризис. Как отмечает современный писатель Евгений Рудашевский, один из главных в России авторов подростковой приключенческой литературы: философия приключенческого произведения сейчас зашла в тупик. Почему? Потому что приключенческий роман в его классическом, «невинном» виде, где герои безудержно веселятся, убивают туземцев и ищут сокровища сегодня воспринимается как этически проблематичный. Рудашевский приводит красноречивый пример: в «Копях царя Соломона» Хаггарда африканское население «усыпает своими телами поля», а британский герой выходит и говорит: «Какой прекрасный день, давайте заварим чайку». Этот конфликт между увлекательностью приключения и серьёзностью страдания, которое это приключение может причинять другим, стал главной головной болью современных авторов. Некоторые из них, как Кейт Милфорд, пытаются «извиняться» за то, что у них получился увлекательный роман: их героини постоянно одёргивают себя: «А ведь в действительности это ужасно. Ей тяжело, ей больно, а мне любопытно».

Однако из этого кризиса есть и другие выходы. Первый путь – это усиление психологизма. Если раньше, в классический период, особого психологизма в приключенческой литературе не было, там даже мотивация толком не прорабатывалась, героям просто было скучно, и они внезапно отправлялись в Африку, то теперь требуется психологизм. Современные герои должны осознавать себя, мучиться какими-то переживаниями, сомнениями в отношении чужой культуры или каких-то личных взаимоотношений. Приключенческое произведение становится более «замороженным», и это, как ни странно, приводит к очень интересным направлениям. Второй путь – это честность. Рудашевский сам пытается решить дилемму простой честностью: «Если ты описываешь приключение, будь добр описывать его таким, как есть: будет много лишений, много страданий». Не надо «лакировать» реальность, не надо делать приключение лёгкой прогулкой. Покажи, как герой теряет друзей, как он голодает, как он отчаивается, и тогда моральная проблема «обесценивания страдания» отпадёт сама собой. Третий путь – это смешение с другими жанрами. Современный приключенческий роман редко выступает в чистом виде. Он чаще всего является гибридом – историко-приключенческим («Корсар»), научно-фантастическим («Марсианские хроники»), детективно-приключенческим (многие романы Дэна Брауна) или любовно-приключенческим. Это смешение позволяет авторам сохранить динамику и увлекательность классического приключенческого романа, но при этом наполнить его более глубокими смыслами и более сложными характерами.

Почему же приключенческий роман, несмотря на все эти кризисы и трансформации, остаётся востребованным до сих пор? Причин здесь несколько. Первая и главная – это эскапизм, потребность читателя в бегстве от повседневной рутины. Приключенческий роман позволяет забыть о проблемах, которые преследуют людей в реальной жизни, и окунуться в мир, полный необычных событий и захватывающих приключений. Читая про смелых героев, выполняющих важные миссии или исследующих неизведанные уголки планеты, читатели могут испытывать захватывающие эмоции, переживая все опасности и достижения вместе с персонажами. Вторая причина – это компенсация лишённых сильных эмоций образа жизни современного человека. Большинство из нас проводит дни в офисах, за рулём автомобиля или перед экраном компьютера в обстановке, где нет места подвигам, опасностям и ярким событиям. Приключенческий роман компенсирует эту эмоциональную недостаточность, даря читателю те острые ощущения, которых ему так не хватает. Третья причина – это глубокие философские и жизненные уроки, которые содержат эти произведения. Герои сталкиваются с различными проблемами, и в процессе преодоления трудностей они учатся доверять друг другу, работать в команде и развивать свои внутренние качества. Эти уроки справедливости, дружбы, мужества и силы духа находят отклик в сердцах читателей, вдохновляя их на собственные перемены в жизни. Четвертая причина – элемент неожиданности и интриги, который удерживает

внимание читателя, заставляя его жадно переворачивать страницы, стремясь узнать, какие же испытания ждут героев впереди. Наконец, причина пятая – универсальность приключенческого архетипа. Как писал Джозеф Кэмпбелл, все мифы и сказания мира строятся по одной схеме – «путешествие героя», и приключенческий роман является современным воплощением этого древнего архетипа. Потребность в историях о том, как герой покидает дом, проходит через испытания, встречает помощников и врагов, обретает сокровище (не обязательно золото, это может быть мудрость, любовь или вера в себя) и возвращается преображённым, заложена в нас на генетическом уровне. Поэтому, даже когда исчезают неизведанные земли, когда глобус становится полностью «заселённым», когда спутники фотографируют каждый квадратный километр Земли, приключенческий роман не умирает, он просто находит новые территории для исследования: космос, подводные глубины, виртуальную реальность, человеческую душу. И пока существует потребность в чуде, в подвиге, в преодолении, приключенческий роман будет жить, меняя лишь свои декорации, но сохраняя главное – веру в то, что человек способен на большее, чем его повседневность, и что мир, несмотря на все его опасности, всё ещё полон тайн и приключений, ждущих своего героя.

Роман-эпопея

Роман-эпопея представляет собой уникальный жанровый канон, который занимает особое место в истории не только русской, но и мировой литературы. Это жанр, в котором органически соединяются черты двух масштабных эпических форм – классической эпопеи и нового романа, что позволяет ему с необычайной полнотой охватывать исторический процесс, судьбы народов и частных людей в их неразрывном единстве. Само понятие эпопеи восходит к древним героическим поэмам, таким как «Илиада» и «Одиссея» Гомера, которые задали образец монументального повествования о событиях общенационального значения, где действуют герои, чьи поступки имеют судьбоносный характер, а в само действие активно вмешиваются сверхъестественные силы. Однако античная эпопея была стихотворной, её герой был цельной, лишённой рефлексии личностью, а мир представлялся завершённым и неизменным, подчинённым Судьбе. Роман-эпопея, напротив, рождается в прозе XIX века, в эпоху, когда старые порядки рухнули, а перед человеком встали проблематичность бытия, двойственность и необходимость личного выбора. Именно синтез эпической широты и романного психологизма стал главным открытием этого жанра, вершиной которого по праву считается «Война и мир» Л.Н. Толстого.

Особенность жанра романа-эпопеи заключается в его способности одновременно решать две, казалось бы, взаимоисключающие задачи: дать панорамное изображение исторической эпохи в её переломные моменты и при этом с максимальной глубиной исследовать внутренний мир отдельных людей, чьи судьбы становятся отражением этой эпохи. Как указывают исследователи, роману-эпопее в равной мере присущи черты двух жанров. От эпопеи он наследует масштабность: действие происходит на огромном историческом отрезке времени (в «Войне и мире» – пятнадцать лет), охватывает судьбы целых наций и государств, включает множество реальных исторических лиц и рядовых участников событий, а сам сюжет строится вокруг событий общенационального значения – войн, революций, социальных катаклизмов. От романа же он берёт интерес к частной судьбе человека, к его духовным исканиям, к эволюции его характера под влиянием этих грандиозных событий. В романе-эпопее нет статичных героев: подобно Пьеру Безухову или Андрею Болконскому, они проходят долгий путь внутренних изменений, их личная жизнь оказывается неразрывно связана с историей, а «мысль народная» или «мысль семейная» становятся такими же двигателями сюжета, как и батальные сцены. Эта жанровая форма оказалась исключительно востребованной в XX веке, особенно в литературе социалистического реализма, где требовалось показать человека как творца истории, а сам историче-

ский процесс – как закономерное движение к светлому будущему. Классическими примерами здесь стали «Тихий Дон» М.А. Шолохова, «Хождение по мукам» А.Н. Толстого и «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, которые запечатлели панораму социокультурного развития России в эпоху революционной ломки.

Отличительные особенности романа-эпопеи можно свести к нескольким ключевым характеристикам. Во-первых, это глобальный историзм: предметом изображения становится не частный случай, а сама история в её наиболее напряжённые, переломные фазы. Во-вторых, многосубъектность и многосюжетность: в произведении действуют сотни персонажей, чьи линии пересекаются и переплетаются, создавая сложную, разветвлённую структуру. Композиционно роман-эпопея часто строится как свободное сочетание сцен массовых (битвы, собрания, балы) и камерных (семейные сцены, диалоги, внутренние монологи), причём ни одна из этих линий не воспринимается как второстепенная. В-третьих, особый тип героя: это уже не античный герой, неуклонно идущий к своей судьбе, и не «маленький человек» классического романа. Герой романа-эпопеи – это «человек исторический», чьё сознание формируется под влиянием времени, который ищет свой путь в потоке истории и чьи личные трагедии зеркально отражают трагедии целого народа. В-четвёртых, монументальность стиля и повествовательная неторопливость: роман-эпопея не боится детальных описаний, эпических повторов и отступлений, создающих эффект полного погружения в мир произведения. И наконец, особая философичность: через судьбы героев и исторические коллизии авторы ставят универсальные вопросы о смысле жизни, о роли личности в истории, о добре и зле, о границах человеческой свободы.

Влияние романа-эпопеи на современную прозу, несмотря на частые заявления о том, что этот жанр устарел, остаётся чрезвычайно глубоким. Хотя критика XX века неоднократно противопоставляла «экстенсивному» (широкому, панорамному) способу изображения «интенсивный» (камерный, углублённый в психологию одного героя), практика литературы показала, что эти подходы не исключают, а дополняют друг друга. Современные авторы, пишущие в жанре семейной саги, исторического романа или даже научной фантастики, постоянно обращаются к эпическому наследию. Ярким примером является тетралогия Андрея Волоса «Судные дни», где четыре относительно автономных романа объединены драматическими судьбами одних и тех же героев и принципом историзма, что исследователи рассматривают как положительный опыт современной эпопеи. Даже в тех случаях, когда современный роман отказывается от традиционного исторического сюжета, он может наследовать сам принцип «разветвлённого повествования», где читатель следит сразу за несколькими версиями жизни одного героя, как это происходит в романе Пола Остера «4321».

Характерные черты романа-эпопеи проявляются в самых разных современных жанрах, часто трансформируясь до неузнаваемости, но сохраняя свою сущность. Прежде всего, это жанр семейной саги, который, как отмечают теоретики, находится на границе между романом-эпопеей и «романом-рекой». В таких произведениях история семьи на протяжении нескольких поколений становится моделью истории национальной. Здесь отчётливо видны такие черты эпопеи, как многосубъектность, охват большого временного периода и внимание к частной жизни как к арене исторических сил. Далее, жанр эпического фэнтези (например, «Песнь Льда и Пламени» Джорджа Мартина) заимствует у романа-эпопеи многофигурную композицию, изображение войны как катастрофы национального масштаба и интерес к «точке перелома» истории, когда старый мир рушится, а новый ещё не родился. В современной русской прозе явно эпический размах демонстрируют исторические романы Алексея Иванова («Тобол», «Сердце Пармы»), где частные судьбы героев вплетены в сложную ткань колонизации и освоения огромных территорий. Даже в кинематографе и сериальной культуре, особенно в жанре «slow cinema» и многосерийных исторических драм, прослеживается та же эпическая неторопливость и внимание к детали, которая когда-то отличала толстовский роман. Наконец,

сама идея «паноптикума» – изображения общества в его тотальности, во всей полноте социальных срезов, от императорского дворца до крестьянской избы, – перешла из классического романа-эпопеи в современную социальную прозу и даже в некоторые образцы «нового журнализма» (non-fiction), где автор стремится через историю одной семьи или одного города рассказать историю всей страны. Таким образом, роман-эпопея, пройдя длинный путь от гомеровского эпоса до советского соцреализма и постмодернистских экспериментов, не только не исчез, но и продолжает питать собой новые литературные формы, оставаясь одним из самых амбициозных способов рассказать о человеке и его месте в истории.

Повесть

Повесть представляет собой один из самых сложных для однозначного определения жанров в русской литературе, занимающий по объёму текста и характеру повествования промежуточное положение между рассказом и романом. Само слово «повесть» происходит от древнерусского «весть о каком-то событии», и изначально на Руси этим термином обозначали любое прозаическое повествование, особенно то, что рассказывало о реальных, документально подтверждённых происшествиях. В древнерусской литературе повестями называли и летописные своды (знаменитая «Повесть временных лет»), и воинские повести («Повесть о нашествии Батыя на Рязань», «Повесть о Калкской битве»), и житийные произведения («Повесть о Петре и Февронии Муромских») – словом, всё, что не было поэзией и драмой. Это древнее, почти всеядное значение термина во многом предопределило ту размытость границ, с которой сталкиваются исследователи и сегодня. В России первой трети XIX века, когда систематическая жанровая теория ещё только складывалась, термин «повесть» использовался много шире – им обозначали всё, что по объёму не дотягивало до романа, включая и то, что мы сегодня назвали бы рассказом или новеллой. Например, «Коляску» Гоголя и «Выстрел» Пушкина современники авторов называли повестями, хотя по современным меркам это, безусловно, рассказы. Ироничное замечание критика Андрея Немзера точно отражает эту неопределённость: «отличать повесть от романа умел только профессор Пospelов (да и тот менял свои дефиниции не раз), а спорить на эту тему любят студенты-филологи второго-третьего курсов».

Характерная особенность повести как жанра заключается в том, что она тяготеет к хроникальному, то есть последовательному и относительно неспешному, воспроизведению естественного течения жизни. В отличие от романа, который часто строится на сложном переплетении нескольких сюжетных линий и охватывает судьбы многих персонажей на протяжении длительного времени, повесть обычно сосредоточена вокруг одного главного героя или одного ключевого события в его жизни. Побочные сюжетные линии в повести, как правило, отсутствуют или развиты минимально, и всё повествование подчинено раскрытию личности и судьбы центрального персонажа в пределах немногих событий, в которых он принимает непосредственное участие. Количество действующих лиц в повести заметно меньше, чем в романе, а их разделение на главных и второстепенных часто не столь строго и иерархично. Если роман стремится показать «человека в истории», его становление под влиянием эпохи и социальной среды, то повесть чаще сосредоточена на «человеке в обстоятельствах» – на конкретной жизненной коллизии, которая раскрывает характер героя, но не претендует на масштабное историческое обобщение. Это роднит повесть с рассказом, но отличает от неё объём и степень подробности: повесть длиннее рассказа, в ней больше описательных фрагментов, авторских отступлений и психологических деталей.

Отличительные особенности повести можно свести к нескольким ключевым параметрам. Во-первых, это, в общепринятом смысле, объём – средний между романом и рассказом. Если ориентировочный объём рассказа составляет от 2 до 20-30 книжных страниц, а романа – от 150-200 страниц и более, то повесть занимает промежуточное положение, чаще всего от 30 до

150 страниц. Однако, как справедливо предупреждают теоретики литературы, объём сам по себе не может быть решающим признаком жанра: существуют «короткие романы» и «длинные рассказы», которые по объёму совпадают с повестью. Во-вторых, это композиционная и сюжетная структура: повесть обычно имеет один сюжетный центр, вокруг которого группируются все события, и не содержит параллельных или вставных сюжетных линий, характерных для романа. В-третьих, это временная и пространственная организация: хронотоп повести, как правило, более сконцентрирован, чем в романе. Действие охватывает относительно небольшой промежуток времени и ограниченное пространство. В-четвёртых, это способ подачи характера: герой повести раскрывается не в эволюции, не в длительном процессе изменения, а через поступки и переживания в конкретной, часто кризисной ситуации. Наконец, в-пятых, это форма повествования: для повести очень характерна форма рассказа от первого лица или исповеди, которая создаёт эффект доверительности, субъективности и приближает читателя к внутреннему миру героя. Именно поэтому многие классические повести названы по имени главного героя: «Бедная Лиза» Карамзина, «Неточка Незванова» Достоевского, «Ася» и «Первая любовь» Тургенева.

В истории русской литературы повесть сыграла огромную роль. В XIX веке она стала одним из ведущих жанров, особенно в период расцвета «натуральной школы» и критического реализма. Повесть оказалась идеальной формой для изображения «маленького человека», для социального анализа и психологического этюда – всего того, что не требовало глобального романного охвата, но не укладывалось в рамки короткого рассказа. «Шинель» Гоголя, «Записки из подполья» Достоевского, «Степь» Чехова – это повести, каждая из которых стала манифестом нового направления или открытием новых горизонтов психологизма. В советской литературе жанр повести также был чрезвычайно востребован: достаточно вспомнить «Судьбу человека» Шолохова, или «Пелагею» Абрамова – всё это произведения средней эпической формы, где на относительно небольшом пространстве текста раскрываются судьбы и характеры, потрясающие своей глубиной. Именно способность повести вместить в себя целую человеческую жизнь или переломный момент этой жизни, не прибегая к многостраничным романам построениям, обеспечивает этому жанру его непреходящее значение и жизнь в современной литературе.

Рассказ

Рассказ является одной из самых распространённых и в то же время жанрово строгих форм эпической прозы, которую часто определяют как «малый эпический жанр». В отечественном литературоведении закрепилось понимание рассказа как прозаического произведения небольшого объёма, основанного на изображении одного, реже нескольких событий в жизни одного или двух персонажей и, как правило, ограниченного одной сюжетной линией. Само слово «рассказ» восходит к глаголу «рассказывать», и в этом этимологическом смысле жанр действительно предполагает устную, доверительную интонацию повествователя, который делится с читателем какой-то историей. В отличие от очерка, который может быть описательным и публицистическим, рассказ всегда событийно-конфликтен: в его основе лежит некое происшествие, анекдот или случай, который и составляет «нерв» повествования. От новеллы, с которой у рассказа много общего, его традиционно отличает более спокойный темп, тяготение к психологизму и описательности, а также менее жёсткая и острая, чем в новелле, сюжетная конструкция. Если новелла стремится к неожиданной развязке и сжато, почти графическому изображению, то рассказ чаще разворачивается неторопливо, уделяя внимание деталям, настроению и внутреннему состоянию героя.

Характерная особенность рассказа заключается в его предельной концентрации на одном эпизоде, который становится для героя своего рода «моментом истины». В отличие от пове-

сти или романа, где жизнь персонажа может проследиваться годами или даже десятилетиями, рассказ выхватывает из этой жизни какой-то короткий, но исключительно значимый отрезок – встречу, ссору, дорожное происшествие, случайное наблюдение, которое неожиданно переворачивает все представления героя о себе или о мире. Этот эпизод не обязан быть экстраординарным по своему внешнему сюжету, напротив, классический русский рассказ часто строится на самом обыденном, бытовом материале – ссоре супругов из-за пустяка («Тоска» Чехова), неудачном обеде («Антоновские яблоки» Бунина), неловком объяснении («Дама с собачкой»). Гениальность рассказа заключается в том, что под пером большого писателя этот обыденный случай превращается в универсальную модель человеческого существования, в притчу о жизни и смерти, одиночестве и любви. Именно поэтому объём рассказа нередко обратно пропорционален его смысловой глубине: чем короче текст, тем большая нагрузка ложится на каждую деталь, на каждую реплику и паузу.

Отличительные особенности рассказа можно свести к нескольким ключевым параметрам. Первое и самое очевидное – это объём. Традиционно рассказ считается произведением, которое можно прочитать за один раз, не отрываясь, и его типичный объём колеблется от двух до двадцати-тридцати книжных страниц. Однако объём сам по себе не является абсолютным критерием, существуют «короткие повести» и «длинные рассказы», которые могут значительно выходить за эти рамки, но их жанровая природа определяется не столько количеством страниц, сколько способом организации материала. Второе и более важное отличие – это количество сюжетных линий. В классическом рассказе всегда одна, максимум две сюжетные линии, причём вторая, если она присутствует, подчинена первой и работает на раскрытие той же конфликтной ситуации. В рассказе нет места для разветвлённых побочных линий, развёрнутых фоновых сюжетов или параллельных судеб. Всё подчинено единому стержневому событию. Третья особенность – это ограниченное количество действующих лиц. В рассказе обычно фигурируют один, два или три персонажа, чьи характеры раскрываются через их поступки и речь. Все остальные персонажи, если они появляются, являются эпизодическими и служат лишь фоном или катализатором для главного конфликта. Четвёртая особенность – это специфическая композиционная структура, которую часто называют «чеховской» или «беззавязочной». В отличие от классической новеллы, которая требует яркой завязки, стремительного развития действия и неожиданной развязки, русский рассказ, особенно в его чеховской традиции, часто обходится без традиционной экспозиции, а развязка может быть открытой или вовсе отсутствовать. Чехов, которого справедливо считают непревзойдённым мастером рассказа, совершил настоящую революцию в этом жанре, показав, что в жизни нет резких начал и финалов, нет «пушечных выстрелов» в завязке и «последних фраз» в финале. Жизнь течёт непрерывно, и рассказ может начаться с любого момента и закончиться на любой ноте, оставляя читателя с ощущением недосказанности, с «открытым финалом», который побуждает к размышлению. Именно эта недосказанность, умение сказать многое через умолчание и подтекст, через «подводное течение» (термин самого Чехова) и составляет высший пилотаж рассказчика. Пятая особенность – это роль детали. В рассказе каждая деталь (жест героя, предмет интерьера, случайно брошенная фраза, погодное явление) становится смыслообразующей, работает на создание общего настроения и на раскрытие характера. Как любил повторять Чехов, если в первом акте на стене висит ружьё, то в последнем оно должно выстрелить. В рассказе это правило действует с особенной жёсткостью: здесь нет места случайным подробностям, всё служит единой художественной цели. Наконец, шестая особенность – это форма повествования. Рассказ тяготеет к сказу, к устной, часто даже разговорной интонации. Повествователь в рассказе, это не безличный автор-демиург, как в эпосе, а конкретный рассказчик, который может быть как близок автору, так и быть самостоятельным персонажем со своим характером, речевыми особенностями и мировоззрением. Эта установка на устное повествование породила в русской литературе целую традицию «сказа» – особой манеры речи, имити-

рующей живой голос рассказчика из народа или из определённой социальной среды (классические примеры — сказы Николая Лескова или чеховские рассказы от первого лица). Рассказ от первого лица создаёт эффект предельной достоверности и интимности, вовлекая читателя в круг переживаний героя-рассказчика. Рассказ от третьего лица, напротив, позволяет автору сохранять дистанцию

и использовать более широкий спектр изобразительных средств, включая внутренний монолог и несобственно-прямую речь. В истории русской литературы рассказ занимает особое место именно потому, что эта форма оказалась идеально приспособленной для передачи той «текучности жизни», той обыденности, которая скрывает в себе трагическое или комическое содержание.

Новелла

Новелла представляет собой один из самых строгих и формализованных малых эпических жанров, который на протяжении своей многовековой истории сохранял верность своим основополагающим принципам, несмотря на все изменения литературных стилей и направлений. Само слово «новелла» происходит от итальянского *novella*, что означает «новость», и этот этимологический смысл оказывается ключевым для понимания жанра: новелла всегда рассказывает о чём-то необычном, исключительном, о событии, которое нарушает привычный ход жизни и заставляет читателя взглянуть на мир по-новому. Возникнув в Италии эпохи Возрождения, новелла достигла своего классического воплощения в знаменитом «Декамероне» Джованни Боккаччо, где сто новелл, рассказанных компанией молодых людей, спасающихся от чумы за городом, дали образец того сжатого, динамичного и остроумного повествования, которое на столетия определило лицо жанра. От рассказа, с которым новеллу часто смешивают, её отличает прежде всего установка на необычайное, на неожиданный поворот сюжета — то, что литературоведы называют «новеллистической пружиной». Если рассказ может быть лирическим, медитативным, описательным, то новелла без этого остросюжетного стержня, без парадоксальной или неожиданной развязки просто перестаёт быть новеллой.

Характерная особенность новеллы заключается в её подчёркнутой, почти математической композиционной стройности. Классическая новелла строится по принципу «событие — его нарушение — неожиданная развязка». В завязке задаётся некоторая исходная ситуация, которая кажется устойчивой и привычной. Затем происходит «вторжение» — некое событие или поступок героя, который эту устойчивость нарушает. И наконец, наступает развязка, которая не просто завершает историю, а переворачивает все наши представления о случившемся, вскрывает скрытый смысл или обнаруживает ироническое несовпадение между видимостью и сущностью. Именно эта «новелистическая развязка», часто содержащая элемент неожиданности, парадокса или остроты, составляет суть жанра. Не случайно в немецкой традиции жанр, соответствующий новелле, получил название *Kurzgeschichte* («короткая история»), а во французской — *conte* («сказка», «рассказ»), но везде сохранялся акцент на сюжетной остроте. В отличие от чеховского рассказа, который может закончиться «ничем» или остаться открытым, новелла обязательно имеет завершённую, замкнутую конструкцию, подобную хорошо сделанному механизму, где каждая деталь работает на финальный эффект.

Отличительные особенности новеллы можно свести к нескольким ключевым параметрам. Первое — предельная краткость и сжатость повествования. Новелла не знает развёрнутых описаний природы, пространственных авторских отступлений или подробных психологических анализов. Всё, что не работает непосредственно на развитие сюжета, безжалостно отсекается. Как заметил Эдгар По, один из величайших мастеров новеллы, в этом жанре нет места ни единому слову, которое не приближало бы развязку. Второе — это напряжённый, динамичный сюжет. Время в новелле сжато до предела, события следуют одно за другим с почти кинемато-

графической быстротой, без пауз и замедлений. Герой новеллы, это человек в действии, а не в рефлексии, он раскрывается через поступки, а не через внутренние монологи. Третье – это ограниченное количество персонажей, часто сведённое к минимуму – двум, трём, реже четырёх действующим лицам. При этом характеры персонажей, как правило, статичны и даны уже сформировавшимися. Новелла не интересуется эволюцией героя, ей важен сам поступок и его последствия. Четвёртая особенность – это установка на неожиданный, часто парадоксальный финал. Эта развязка может быть счастливой или трагической, смешной или страшной, но она обязательно должна быть непредсказуемой, должна нарушить инерцию читательского ожидания. Классический пример – новелла О. Генри «Дары волхвов», где финал, в котором герои продают самое ценное, что у них есть, чтобы купить подарки друг для друга, и эти подарки оказываются ненужными, одновременно и трагичен, и полон глубокого смысла. Пятая особенность – это так называемая «новелла без морали». В отличие от притчи или басни, новелла не стремится к прямому нравоучению, она демонстрирует парадокс или неожиданный поворот судьбы как таковой, оставляя читателю право самому делать выводы. Это свойство делает новеллу жанром интеллектуальным, требующим от читателя активного сотворчества и додумывания.

В истории русской литературы новелла не получила такого широкого распространения, как в итальянской, французской или американской традициях, что связано с общим тяготением русской прозы к психологизму, развёрнутости и «жизнеподобию», которые плохо сочетаются с жёсткой конструкцией новеллы. Тем не менее, в России были и есть блестящие мастера этого жанра. В XIX веке к новелле обращался Александр Пушкин («Повести Белкина», особенно «Выстрел» и «Гробовщик»), где отчётливо чувствуется влияние прозы Вальтера Скотта и французских новеллистов. Николай Гоголь в «Петербургских повестях», особенно в «Носе», создал образец фантастической новеллы, где абсурдный сюжет (нос, разгуливающий по Петербургу в чине статского советника) подчиняется строгой новеллистической логике. Во второй половине XIX века, в эпоху расцвета русского реалистического романа, чистая новелла уступает место психологическому рассказу, но на рубеже XIX–XX веков интерес к этому жанру возрождается. Иван Бунин, которого многие критики считают самым «новеллетичным» из русских писателей, создал десятки произведений, где при внешней простоте и даже замедленности повествования сохраняется жёсткая новеллистическая структура («Господин из Сан-Франциско», «Лёгкое дыхание», «Солнечный удар»). Александр Куприн («Гранатовый браслет» — фактически новелла по своей композиции) и Леонид Андреев («Большой шлем», «Ангелочек») также внесли значительный вклад в развитие жанра.

В советской литературе традиции новеллы продолжали Михаил Зощенко (его сатирические новеллы, построенные на неожиданном комическом финале), Аркадий Гайдар (героические новеллы о Гражданской войне) и, конечно, Михаил Шолохов, чьи «Донские рассказы» – это образцы жёсткой, трагической новеллы, где развязка часто оказывается смертельной для героя. В современной литературе новелла переживает новое рождение, особенно в жанре фантастики, детектива и «малой прозы» интернет-эпохи. Мастерами современной русской новеллы можно считать Людмилу Петрушевскую, чьи короткие тексты, построенные на гротеске и неожиданных бытовых парадоксах, точно следуют законам жанра, и Татьяну Толстую, чьи новеллы из сборника «Река Оккервиль» сочетают лиризм с острой, почти анекдотической развязкой.

Новелла, пройдя путь от ренессансной Италии до современной России, сохранила свою жанровую идентичность: это всегда искусство рассказанной «новости», необычного случая, который в сжатой, напряжённой форме обнажает иронию, парадокс или неожиданный смысл человеческого существования. В эпоху клипового мышления и коротких текстов новелла оказывается жанром удивительно созвучным времени, требующим от писателя виртуозного мастерства сжатия, а от читателя – острого ума и готовности к неожиданностям.

Очерк

Очерк занимает особое, пограничное положение в системе литературных жанров, поскольку он находится на стыке художественной литературы и документалистики, публицистики и научного описания. Само слово «очерк» происходит от глагола «очертить», то есть набросать контур, дать общее очертание предмета, не претендуя на исчерпывающую полноту. Именно эта установка на беглый набросок с натуры, на фиксацию реально существующих людей, событий и нравов и составляет жанровую суть очерка. В отличие от рассказа, который основан на вымышленном сюжете и вымышленных героях, очерк всегда опирается на факт, на реальное наблюдение, на документ. Однако в отличие от сухого репортажа или статистического отчёта, очерк использует весь арсенал художественных средств – образность, диалог, портретную характеристику, пейзаж – чтобы не просто проинформировать читателя, но и создать у него живое, эмоциональное представление о предмете описания. Эта двойственная природа – фактическая достоверность при художественной обработке, делает очерк одним из самых гибких и востребованных жанров, особенно в периоды, когда интерес к литературе смещается от вымысла к реальности.

Характерная особенность очерка заключается в его документальности и публицистичности. Очеркист не выдумывает своего героя и не придумывает сюжет, он находит их в самой жизни, в газетной хронике, в личных наблюдениях или в исторических архивах. Задача очеркиста не развлечь читателя занимательной фабулой, а показать ему реально существующий тип человека, реальное социальное явление или реальное географическое место с максимальной наглядностью и убедительностью. При этом очерк всегда актуален и злободневен. Он откликается на текущие события, поднимает острые социальные вопросы, вмешивается в общественную дискуссию. Именно поэтому очерк часто называют «литературой факта» или «художественной публицистикой». В отличие от романа или повести, которые могут существовать вне времени и обращаться к вечным проблемам, очерк привязан к конкретному месту и конкретному историческому моменту. Он подобен снимку, который фиксирует жизнь в её сиюминутности, но при этом, если сделан талантливым автором, этот снимок может перерасти во вневременной художественный образ, как это произошло с очерками Владимира Гиляровского о Москве или Михаила Пришвина о русском Севере.

В русской литературной традиции сложились три основные разновидности очерка: физиологический, путевой и нравоописательный, каждая из которых имеет свои специфические черты и задачи. Физиологический очерк – это жанр, который получил особенно бурное развитие в 1840-е годы в рамках так называемой «натуральной школы», возглавляемой Виссарионом Белинским и Николаем Некрасовым. Само название «физиологический» подчёркивает установку на «анатомирование» общества, на изучение его «физиологии», то есть внутреннего устройства и повседневной жизни различных социальных слоёв. Задача физиологического очерка – показать жизнь городских низов, мелких чиновников, дворников, шарманщиков, петербургских углов и доходных домов с документальной точностью, почти натуралистической подробностью. Авторы физиологических очерков (Владимир Даль, Дмитрий Григорович, Иван Панаев) стремились быть не столько беллетристами, сколько «протоколистами» жизни, фиксируя внешность, речь, манеры, одежду, жилище и занятия своих героев. Отличительная особенность физиологического очерка – обилие бытовых деталей, статистических данных, профессиональных терминов, а также особый, часто сниженный стиль, имитирующий язык самого описываемого сословия. Классическими образцами этого жанра стали сборники «Физиология Петербурга» (1845) и «Петербургский сборник» (1846), а также очерки из цикла «Записки охотника» Ивана Тургенева, где физиологизм соединился с глубоким психологизмом и социальной критикой крепостничества.

Путевой очерк, или травелог, – это разновидность очерка, в центре которой находится путешествие автора и его впечатления от новых мест, людей и обычаев. В отличие от физиологического очерка, который статичен и сосредоточен на одной точке, путевой очерк динамичен и разворачивается во времени и пространстве. Повествование в нём строится как последовательная запись событий, встреч и наблюдений по мере продвижения автора по маршруту. Характерная особенность путевого очерка – ярко выраженное авторское «я», субъективность и эмоциональность. Очеркист не скрывает своего отношения к увиденному, он делится с читателем своими симпатиями и антипатиями, восторгами и разочарованиями, а сам путь часто становится не только физическим перемещением, но и внутренним путешествием, духовным поиском. В русской литературе путевой очерк имеет богатую традицию, восходящую к древнерусским «хождениям», но подлинный расцвет жанра приходится на XIX век. «Путешествие из Петербурга в Москву» Александра Радищева, это политический путевой очерк, где каждая станция становится поводом для обличения крепостничества. «Фрегат "Паллада"» Ивана Гончарова – это образец морского путевого очерка, сочетающего этнографические наблюдения с философскими размышлениями. «Остров Сахалин» Антона Чехова, это документальный путевой очерк, который перерос в социальное исследование российской каторги и тюремной системы. В XX веке жанр путевого очерка развивали Владимир Арсеньев («Дерсу Узала»), Михаил Кольцов («Испанский дневник»), а в постсоветское время Дмитрий Быков, Людмила Улицкая и многие другие авторы, для которых путешествие становится способом осмысления современного мира.

Нравоописательный очерк – это разновидность, которая сосредоточена на изображении нравов, обычаев и привычек определённой социальной среды, сословия или профессиональной группы. В отличие от физиологического очерка, который описывает преимущественно низы и маргиналов, нравоописательный очерк может обращаться к любому слою общества от крестьян и купцов до дворян и чиновников. Его главная цель – выявить типичные черты характера и поведения, порождённые определённым укладом жизни, и представить их в обобщённом, почти социологическом виде. Нравоописательный очерк часто тяготеет к сатире, поскольку в фиксации нравов всегда есть элемент критики и осмеяния человеческих пороков: жадности, лицемерия, чиновничества, ханжества. Классическими образцами этого жанра стали «Смесь» и «Журнальная всякая всячина» Михаила Салтыкова-Щедрина, «Губернские очерки» Николая Лескова, «Сцены из купеческого быта» Александра Островского, а также многочисленные очерки о жизни петербургских чиновников, написанные Иваном Горбуновым и Николаем Успенским. Нравоописательный очерк близок к физиологическому, но отличается большей обобщённостью и меньшей документальной жёсткостью. Он не столько фиксирует единственный факт, сколько создаёт собирательный образ, тип.

Отличительные особенности очерка как жанра можно свести к нескольким ключевым параметрам. Во-первых, это документальность и фактографичность. В основе очерка лежит реальное событие, реальный человек или реальная местность, и автор не имеет права искажать факты в угоду художественному вымыслу. Даже если очеркист использует псевдонимы или изменяет отдельные детали, он обязан сохранить суть явления и достоверность деталей. Во-вторых, это публицистическая заострённость. Очерк всегда пишется «по горячим следам» и обращён к текущим проблемам общества, будь то социальное неравенство, бюрократический произвол, экологическая катастрофа или городское благоустройство. В-третьих, это наличие рассказчика. В очерке всегда присутствует образ автора-повествователя, человека, который видит, оценивает и комментирует происходящее. Этот авторский голос может быть лирическим, сатирическим, аналитическим или исповедальным, но он никогда не растворяется в тексте бесследно, как в классическом романе XIX века. В-четвёртых, это свобода композиции. Очерк не обязан следовать строгой сюжетной схеме. Он может начинаться с любого эпизода, включать в себя лирические отступления, публицистические вставки, статистические таблицы

и даже стихотворные цитаты. В-пятых, – это особый, часто разговорный или публицистический стиль. Очерк пишется языком, близким к живой речи или к языку газетной журналистики, с использованием просторечий, профессиональных жаргонов, риторических вопросов и обращений к читателю. Наконец, в-шестых, это установка на типизацию. Описывая единственный случай, очеркист стремится увидеть за ним общее явление, характерное для данного времени и места. Хороший очерк всегда больше, чем просто история о конкретном человеке или событии, это документ эпохи, который позволяет будущим поколениям понять, как жили, о чём думали и что чувствовали люди в определённый исторический момент. Именно эта способность сочетать сиюминутную злободневность с долговременной исторической ценностью и делает очерк жанром, который, несмотря на свою пограничность и «нечистоту», занимает прочное место в системе русской литературы.

Эссе

Эссе представляет собой один из самых свободных, личностных и философски насыщенных жанров литературы, занимающий особое место на стыке художественной прозы, публицистики и научного трактата. Само слово «эссе» происходит от французского *essai*, что означает «опыт», «проба», «попытка», и эта этимология оказывается ключевой для понимания жанровой природы.

В отличие от систематического научного исследования, которое стремится к исчерпывающей полноте и строгой доказательности, эссе предлагает читателю не готовый ответ, а размышление, поиск, личный опыт автора в его столкновении с той или иной проблемой. Родоначальником жанра по праву считается французский философ и писатель Мишель де Монтень, который в 1580 году опубликовал первую книгу своих «Опытов» и тем самым создал форму, где частная жизнь, личные наблюдения и рефлексия стали материалом для размышлений об универсальных вопросах человеческого бытия. Именно Монтень открыл, что рассуждать о мире можно, отталкиваясь от самого себя, от своих сомнений, привычек, вкусов и настроений, и что такое сугубо субъективное начало не только не обесценивает мысль, но, напротив, придаёт ей достоверность и теплоту.

Характерная особенность эссе заключается в его подчёркнутой субъективности и исповедальности. Эссеист никогда не говорит от имени безличной истины или научного сообщества. Он говорит от первого лица, открыто и честно, признаваясь в своих сомнениях, противоречиях и ограниченности своей точки зрения. «Я» становится в эссе не просто грамматической формой, а главным героем, инструментом познания и предметом рефлексии одновременно. Эта личностная установка принципиально отличает эссе от академической статьи или реферата, где автор стремится быть объективным и безличным. В эссе, напротив, чем более личным, пристрастным и даже капризным оказывается авторский взгляд, тем интереснее и убедительнее становится текст. Как заметил один из теоретиков жанра, эссе – это не столько о том, что автор думает, сколько о том, как он думает, о самом процессе мышления, со всеми его зигзагами, отступлениями и неожиданными ассоциациями. Именно поэтому эссе часто сравнивают с разговором умного и образованного человека с самим собой или с воображаемым собеседником, разговором, который не обязан приводить к определённому выводу и может остаться открытым, незавершённым.

Отличительные особенности эссе как жанра можно свести к нескольким ключевым параметрам. Первое – свободная, ассоциативная композиция. В отличие от рассказа или новеллы, которые требуют чёткой сюжетной структуры, или от научной статьи, которая подчиняется строгой логике изложения, эссе может начинаться с любого места, перескакивать с темы на тему, возвращаться к уже сказанному, использовать повторы и отступления, цитировать классиков и анекдоты из собственной жизни. Единственный принцип, который удерживает эту

кажущуюся хаотичность в единстве, это личность автора, его интонация, его ассоциативное поле. В хорошем эссе читатель чувствует не логику доказательства, а логику живого, дышащего сознания, которое свободно перемещается по времени и пространству. Второе – это установка на парадокс. Эссе любит сталкивать несовместимые вещи, показывать привычное с неожиданной стороны, обнаруживать сложность и противоречивость там, где обычно видят простоту и однозначность. Многие классические эссе построены как цепочка парадоксов, где каждое следующее утверждение корректирует или опровергает предыдущее, и эта диалектическая игра составляет главную интеллектуальную привлекательность жанра. Третья особенность – это синкретизм или жанровая гибридность. Эссе легко вбирает в себя элементы других жанров. Оно может начинаться как путевой очерк, переходить в литературную критику, затем в философское рассуждение, а заканчиваться лирическим воспоминанием. Эта способность к трансформации и смешению стилей делает эссе универсальной формой, пригодной для выражения практически любого содержания. Четвёртая особенность – это образный, афористичный язык. В отличие от сухого языка научных трактатов, эссе требует яркой, образной, иногда нарочито художественной речи. Эссеист это всегда стилист. Он заботится не только о том, что сказать, но и о том, как сказать. Эссе насыщено метафорами, сравнениями, неожиданными эпитетами, игрой слов, риторическими вопросами и восклицаниями. Именно в эссе рождаются афоризмы – короткие, отточенные формулировки, которые могут жить самостоятельной жизнью, отдельно от породившего их текста. Пятая особенность – это неполнота, открытость вывода. Эссе не претендует на окончательную истину. Оно предлагает гипотезу, версию, один из возможных взглядов на проблему. Автор эссе часто заканчивает свой текст многоточием, вопросительным знаком или отказом от категоричного суждения, оставляя читателю пространство для собственного размышления и интерпретации. Эта интеллектуальная скромность, отказ от учительства и менторства парадоксальным образом оказывается более убедительной, чем самые железные доказательства, потому что она уважает свободу читателя и приглашает его к диалогу, а не к пассивному усвоению истин. Шестая особенность – это малый или средний объем. Хотя в истории жанра известны и объёмные эссеистические книги, классическое эссе, это текст, который можно прочитать за один раз, от двадцати минут до часа. Малый объём требует от автора предельной концентрации мысли и отточенности формулировок, не позволяя расслабляться или повторяться. Наконец, седьмая особенность – это установка на достоверность личного опыта. В отличие от романиста или новеллиста, который может выдумывать героев и ситуации, эссеист всегда опирается на то, что он сам пережил, увидел, прочитал или прочувствовал. Даже когда он рассуждает об абстрактных философских категориях, он ищет опору в частном случае, в биографической детали, в литературном анекдоте. Этот характер эссе, его привязанность к конкретному и единичному придаёт отвлечённым размышлениям осязаемость и жизненную убедительность.

В русской литературе эссе имеет глубокую и плодотворную традицию, хотя сам термин вошёл в обиход относительно поздно. Истоки русского эссе можно обнаружить в философских письмах Петра Чаадаева, в «Путешествии из Петербурга в Москву» Александра Радищева, в «Арабесках» Николая Гоголя, где литературная критика переплетается с философской рефлексией и лирическими отступлениями. Во второй половине XIX века элементы эссеистики пронизывают публицистику Ивана Тургенева, Фёдора Достоевского («Дневник писателя») и Константина Леонтьева. Однако подлинный расцвет жанра приходится на Серебряный век – время, когда личность, индивидуальность, субъективное переживание оказались в центре внимания литературы. Василий Розанов, которого называют русским Монтенем, создал уникальную эссеистическую прозу, где фрагментарность, афористичность и предельная искренность стали главными художественными приёмами. «Уединённое», «Опавшие листья», «Мимолётное» – это, по сути, записные книжки, дневниковые фрагменты, в которых Розанов с откровенностью говорил о религии, семье, политике, литературе и собственных интимных

переживаниях. Другими великими эссеистами Серебряного века были Дмитрий Мережковский («Вечные спутники»), Андрей Белый («Арабески», «Символизм»), Лев Шестов («Апофеоз беспочвенности»), для которых эссе стало формой философствования, альтернативной университетской схоластике.

В советский период эссе оказалось в сложном положении, поскольку идеологический контроль требовал от авторов определённости и лояльности, тогда как эссе по своей природе свободно, парадоксально и не терпит догм. Тем не менее, в «оттепельные» и «застойные» годы эссеистика продолжала существовать в творчестве Корнея Чуковского («Живой как жизнь» – эссе о языке), Михаила Бахтина (хотя его труды писались как научные монографии, по стилю и методу они близки к философскому эссе), Юрия Лотмана и Дмитрия Лихачёва, чьи «Заметки о русском» и «Письма о добром и прекрасном» представляют собой образцы академического эссе. В постсоветский период эссе пережило новый расцвет. Массовое книгоиздание и журнальная периодика открыли возможность для выхода эссеистических сборников самых разных авторов. Владимир Набоков, писавший по-русски и по-английски, оставил блестящие образцы литературно-критического эссе («Лекции по русской литературе»). Иосиф Бродский, ставший нобелевским лауреатом во многом благодаря своей эссеистике, создал тексты («Набережная неисцелимых», «Меньше единицы»), где поэзия, философия и автобиография сливаются в уникальный жанровый сплав. Среди современных русских эссеистов можно назвать Александра Гениса («Колобок», «Билет в Индию»), Петра Вайля (соавтора Гениса по «Русской кухне в изгнании» и автору собственных эссеистических книг), Дмитрия Быкова, Людмилу Улицкую и многих других, для которых эссе стало формой интеллектуального досуга, размышления вслух о литературе, искусстве, политике и повседневности.

Таким образом, эссе – это жанр для взрослых, искушённых читателей, которые ценят не готовые рецепты и ответы, а само движение мысли, её прихотливые узоры, её способность удивляться и сомневаться. Это жанр, который утверждает ценность частной жизни, личного опыта и индивидуального суждения в эпоху стандартизации и унификации. В эссе автор и читатель встречаются как равные, как два собеседника, которые вместе пытаются понять сложность мира, не надеясь на окончательное решение и не требуя от себя последней искренности. Именно эта атмосфера доверительности, интеллектуального азарта и философской глубины обеспечивает эссе его долгую жизнь и неизменную привлекательность для самых взыскательных читателей во все времена.

Трактат

Трактат представляет собой один из самых интеллектуально насыщенных и структурно организованных жанров прозы, который занимает особое место на стыке философии, науки, публицистики и собственно художественной литературы. Само слово «трактат» происходит от латинского *tractatus*, что означает «рассмотрение», «исследование», «трактовка», и этимология эта точно отражает суть жанра: трактат – это систематическое, логически выстроенное рассуждение, посвящённое одной проблеме или кругу связанных проблем, с целью доказательства некоторого тезиса или всестороннего анализа предмета. В отличие от эссе, которое свободно, ассоциативно и личностно, трактат требует от автора стройности изложения, чёткой аргументации, разграничения тезисов и антитезисов, а также, как правило, опоры на предшествующую традицию и авторитетные источники. В отличие от научной статьи или монографии, трактат не обязан следовать формальным требованиям академического письма (сноски, библиография, методология), он может быть более риторичным, образным и полемичным, но при этом сохраняет установку на истину и доказательность, а не на самовыражение.

Характерная особенность трактата заключается в его двойственной природе. С одной стороны, это жанр, стремящийся к объективности и универсальности знания, с другой, он всегда

глубоко индивидуален и отражает авторскую систему мышления. Лучшие трактаты в истории мировой литературы – от «Государства» Платона до «Левиафана» Гоббса, от «О духе законов» Монтескье до «Так говорил Заратустра» Ницше – это не просто своды истин, а интеллектуальные приключения, где автор ведёт читателя по лабиринтам своей мысли, заставляя его соглашаться, спорить или сомневаться. Именно эта способность сочетать строгость аргументации с риторическим искусством и отличает трактат от технической инструкции или учебного пособия. В русской литературе трактат как жанр получил развитие прежде всего в философской и публицистической прозе: от «Философических писем» Петра Чаадаева, которые стали манифестом русского западничества, до «Оправдания добра» Владимира Соловьёва, и «Несвоевременных мыслей» Максима Горького.

Чем же трактат отличается от других классических жанров прозы, перечисленных в том же разделе? От эссе, с которым его чаще всего путают, трактат отличается прежде всего структурой. Эссе может начинаться с любого места, перескакивать с темы на тему, использовать интуитивные скачки и лирические отступления. Трактат же имеет внятную архитектуру: введение с постановкой проблемы, разделение на главы или параграфы, последовательное развёртывание аргументов, опровержение возможных возражений и заключение. Если эссе – это «проба пера», набросок мысли, то трактат – это здание, возведённое по всем правилам интеллектуальной архитектуры. От очерка, который всегда привязан к конкретному факту, месту или человеку, трактат отличается обобщённостью и теоретичностью. Очерк рассказывает о том, что автор видел и пережил. Трактат рассуждает о том, как устроен мир, общество или человеческое сознание в принципе. От мемуаров и автобиографии, где в центре стоит жизнь автора с её уникальными событиями, трактат отличается безличностью или, по крайней мере, подчинённостью личного начала общезначимой мысли. Даже когда автор трактата говорит от первого лица (как, например, Августин в «Исповеди» или Руссо в «Эмиле»), его «я» – это не биографическая личность, а «философское я», инструмент познания. От литературной критики и публицистики, которые откликаются на текущий литературный или политический момент, трактат отличается стремлением к вневременной значимости. Хороший трактат написан не «по поводу», а «по существу»; он обращён к вечным вопросам и может быть прочитан с пользой спустя столетия после написания. От притчи, легенды и мифа, которые используют иносказание и образность для передачи морального или метафизического урока, трактат отличается прямоотой и дискурсивностью. Притча не доказывает, она показывает; трактат не показывает, он доказывает. От литературной сказки и драматургии, где истина раскрывается через действие и характеры, трактат отличается чистой мыслью, очищенной от фабульных примесей. Наконец, от романа – даже философского – трактат отличается отсутствием вымышленных героев, сюжета и диалога (хотя диалогическая форма, восходящая к платоновским диалогам, иногда используется как литературный приём в трактате, но это диалог идей, а не живых характеров).

Отличительные особенности трактата как жанра можно свести к нескольким ключевым параметрам. Первое – это системность. Трактат не просто перечисляет отдельные соображения по поводу предмета, а выстраивает их в логически связную иерархию, где каждый последующий тезис вытекает из предыдущего, а каждое возражение предвосхищено и опровергнуто. Второе – это установка на доказательность. В трактате неприемлемы голословные утверждения, каждый тезис должен быть подкреплён аргументами, примерами, ссылками на авторитетов или логическими выводами. Третье – это наличие чётко сформулированной проблемы и её решения. Трактат всегда отвечает на вопрос «что есть X?», «почему Y?» или «как следует Z?», и этот вопрос ставится в начале, а ответ даётся в конце, создавая у читателя ощущение завершенности и ясности. Четвёртое – это стилистическая нейтральность или, по крайней мере, подчинённость стиля задачам доказательства. В отличие от эссе, где красота слога и неожиданность метафор могут быть самоценны, в трактате язык, это инструмент, а не цель. Это не

значит, что трактат должен быть сухим и скучным. Многие трактаты – блестящие образцы ораторской прозы, но их риторика всегда служит логике, а не украшательству. Пятое – это объём. Трактат может быть как небольшим (например, «Краткий трактат о Боге, человеке и его счастье» Спинозы), так и многотомным («Капитал» Маркса), но в любом случае его объём определяется не художественными соображениями, а необходимостью исчерпывающего рассмотрения темы. Шестое – это жанровая чистота. В отличие от эссе или очерка, которые легко смешиваются с другими жанрами, трактат тяготеет к чистоте формы, избегая посторонних вкраплений – лирических отступлений, бытовых сценок, вымышленных диалогов (хотя исключения, как диалоги Платона или «О пределах государственной власти» Герцена, показывают, что границы могут быть подвижными).

Теперь о том, как характерные особенности трактата используются в современной литературе и на какие жанры он повлиял. Влияние трактата на современную прозу огромно, хотя сам жанр в чистом виде сегодня встречается реже, чем в XVII–XIX веках. Первое и самое очевидное направление – это нон-фикшн, документальная и научно-популярная литература. Книги таких авторов, как Стивен Пинкер («Лучшее в нас»), Юваль Ной Харари («Sapiens»), Джаред Даймонд («Ружья, микробы и сталь»), по своей структуре и методу являются прямыми наследниками классического трактата: они ставят большую проблему, разворачивают систему доказательств, используют междисциплинарный подход и приходят к обобщающему выводу. В русской традиции к такому типу относятся работы Владимира Проппа («Морфология сказки»), Михаила Бахтина («Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»), Юрия Лотмана («Беседы о русской культуре»), которые, будучи академическими исследованиями, написаны с такой литературностью и полемической страстью, что их можно читать как художественную прозу.

Второе направление – это философский роман, который в XX веке часто строится как роман-трактат, где вымышленный сюжет служит лишь иллюстрацией или обрамлением для философских идей. Классический пример – «Игра в бисер» Германа Гессе, где вымышленная Касталия и жизнь Йозефа Кнехта, это, по сути, развёрнутая метафора, иллюстрирующая гессевскую философию духовной элиты. Ещё более радикальный пример – «Слепой убийца» Маргарет Этвуд, где в роман встроен трактат о природе власти и памяти. В русской литературе к этому типу принадлежат «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева, где гротескное путешествие алкоголика обрамляет глубочайшие философские и богословские размышления, и «Чапаев и Пустота» Виктора Пелевина, где буддийский трактат о природе реальности вмонтирован в абсурдный советский контекст. Сам Пелевин, кстати, часто использует форму трактата внутри своих романов – например, в «Generation «П»» знаменитые «Семь принципов рекламного буддизма» или в «S.N.U.F.F.» развёрнутое рассуждение о природе насилия и медиа.

Третье направление – это эссеистика, которая под влиянием трактата стала более строгой и аргументированной. Современное эссе, часто представляет собой гибрид эссе и трактата. Оно начинается с личного наблюдения или анекдота (эссеистический ход), а затем разворачивается в систематический анализ проблемы с привлечением истории, философии, социологии и культурологии (трактатный ход). Этот гибридный жанр иногда называют «эссе-трактат» или «аналитическое эссе».

Четвёртое направление – это политическая и социальная публицистика, особенно в жанре «большого репортажа» или «журналистского расследования». Такие книги, как «Время second hand» Светланы Алексиевич, «Русская тюрьма: на пути к тоталитаризму» Владимира Буковского или «Крах либерализма» Тимоти Снайдера, хотя и написаны в документальном ключе, содержат в себе мощный трактатный слой – анализ исторических процессов, политических систем и человеческой природы. Авторы этих книг не просто рассказывают истории, они доказывают тезисы, выстраивают аргументацию и опровергают оппонентов, то есть делают то, что делал классический трактат.

Пятое направление – это интеллектуальный детектив, особенно в его «академической» разновидности. Романы Умберто Эко («Имя розы», «Маятник Фуко») и Дэна Брауна («Код да Винчи») построены вокруг трактатных рассуждений: герои расшифровывают символы, интерпретируют тексты, спорят о философских концепциях, и весь детективный сюжет служит обрамлением для интеллектуального поиска. По сути, это трактат, замаскированный под триллер, что делает сложные идеи доступными для массового читателя.

И шестое направление – это сама форма трактата, которая переживает ренессанс в цифровую эпоху. Длинные посты в социальных сетях, манифесты, открытые письма, лонгриды – это, по сути, микро-трактаты, где авторы на нескольких страницах излагают проблему, выстраивают аргументацию и приходят к выводу. Цифровая культура, несмотря на свою репутацию поверхностной, породила спрос на систематическое, доказательное знание, и трактат как жанр оказался идеально приспособленным к этой потребности. Таким образом, трактат, возникший в античности, систематизированный в Новое время, не только не умер, но и продолжает активно влиять на самые разные жанры современной литературы от философского романа до журналистского расследования, от эссе до лонгрида. Его главное открытие, что формальное, строгое, доказательное рассуждение может быть не менее увлекательным, чем самый захватывающий сюжет, остаётся актуальным и сегодня, когда читатель как никогда нуждается в надёжных интеллектуальных ориентирах.

Мемуары

Мемуары представляют собой один из самых древних и устойчивых жанров документально-художественной прозы, в основе которого лежит повествование о реальных событиях прошлого, участником или очевидцем которых был сам автор. Само слово «мемуары» происходит от французского *mémoire*, что означает «память», «воспоминание», и эта этимология точно передаёт суть жанра: мемуары – это попытка зафиксировать и осмыслить проживанную жизнь, удержать от исчезновения те события, встречи и впечатления, которые составляют ткань человеческого существования. В отличие от автобиографии, которая стремится к хронологической полноте и связному изложению всей жизни от рождения до момента написания, мемуары более свободны и избирательны: автор может сосредоточиться на определённом периоде, на ключевых эпизодах или на людях, с которыми его свела судьба, оставляя за скобками второстепенное. В отличие от исторической хроники, которая претендует на объективность и безличность, мемуары всегда субъективны, окрашены личным отношением, оценками, симпатиями и антипатиями автора. Именно эта субъективность, эта «человеческая», а не «официальная» правда и составляет главную ценность мемуарного жанра для читателя.

Характерная особенность мемуаров заключается в их двойственной природе. С одной стороны, это документ, источник информации о прошлом, с другой – художественное произведение, подчинённое законам композиции, стиля и психологической достоверности. Мемуарист не просто перечисляет факты в хронологическом порядке, он отбирает, группирует, драматизирует их, создавая из хаоса воспоминаний связное и осмысленное повествование. При этом мемуары, в отличие от романа, не могут позволить себе вымысел. Все названные лица должны быть реальными, все события, действительно происходившими, даже если автор, в силу ограниченности своей памяти или точки зрения, может ошибаться или интерпретировать их превратно. Эта установка на достоверность создаёт особый договор между мемуаристом и читателем: читатель доверяет автору, а автор обязуется быть честным, насколько это возможно для человека, пишущего о самом себе. Как заметил один из классиков жанра, мемуары – это не история и не исповедь, а скорее «разговор с будущим», попытка передать свой опыт тем, кто придёт следом.

Отличительные особенности мемуаров как жанра можно свести к нескольким ключевым параметрам. Первое – ретроспективность. Мемуары всегда пишутся «после события», с дистанции, которая позволяет автору не только вспомнить, но и осмыслить, оценить, связать разрозненные факты в причинно-следственные цепочки. Эта временная дистанция создаёт особую оптику – то, что в момент действия казалось случайностью, через годы может предстать как закономерность, а то, что переживалось как трагедия, может оказаться комическим недоразумением. Второе – это субъективность и личностное начало. В мемуарах автор является одновременно и рассказчиком, и главным героем (даже когда он пишет не о себе, а о других, его «я» присутствует как точка отсчёта, как призма, через которую преломляется все остальное). Эта субъективность может быть как достоинством (мемуары дают «живой голос» эпохи), так и недостатком (автор может быть необъективен, мстителен, самонадеян или просто забывчив). Третье – установка на фактографичность. Хотя мемуары не требуют педантичной точности протокола, они не могут искажать принципиальные факты (даты, имена, последовательность событий). Хороший мемуарист всегда предупреждает читателя о том, где он полагается на память, а где на документы или свидетельства других лиц. Четвёртое – наличие портретов современников. Одна из главных привлекательных черт мемуаров – возможность увидеть исторических деятелей (писателей, политиков, военачальников, художников) в неофициальной обстановке, в частной жизни, глазами человека, который знал их лично. Пятое – живой, разговорный стиль. Мемуары, как правило, пишутся языком, близким к устной речи, с использованием разговорных оборотов, интонаций живого голоса, иногда диалектизмов или профессиональных жаргонов. Это создаёт эффект непосредственного общения с читателем, интимности и доверительности. Шестое – это композиционная свобода. В отличие от автобиографии, которая обычно следует хронологическому порядку, мемуары могут группироваться вокруг тем, проблем или персонажей, допуская ретроспекции (возвращение к прошлому), проспекции (забегания вперёд) и лирические отступления.

В русской литературе мемуарный жанр имеет богатую и славную традицию. Начало ей положили древнерусские «хождения» – записки паломников о путешествиях к святым местам, в которых личные впечатления сочетались с географическими и этнографическими описаниями. В XVIII веке появляются первые светские мемуары – «Записки» Екатерины II, «Записки о жизни и службе» Андрея Болотова, «Жизнь и приключения» Семёна Порошина. Золотой век русских мемуаров – XIX столетие, когда после смерти каждого крупного писателя (Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Толстого) появлялись десятки воспоминаний современников, создавая многоголосый и противоречивый портрет эпохи. Особое место в этом ряду занимают мемуары Ивана Тургенева («Литературные и житейские воспоминания»), Афанасия Фета («Мои воспоминания»), а также многотомный эпистолярно-мемуарный комплекс «Вехи» и «Былое и думы» Александра Герцена – вершина мирового мемуарного жанра, где личная судьба переплетена с историей европейского революционного движения.

XX век дал новые шедевры: «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана во многом роман, но с мощнейшей мемуарной основой. «Доктор Живаго» Бориса Пастернака также художественное произведение, но пропитанное мемуарной стихией. «Лето Господне» Ивана Шмелёва – мемуарно-художественная реконструкция патриархального московского быта. «Крутой маршрут» Евгении Гинзбург – лагерные мемуары, ставшие документом эпохи.

Сегодня мемуарная традиция продолжается и трансформируется в нескольких направлениях. Первое, это «ностальгическая проза» или «мемуары о детстве», где автор восстанавливает утраченный мир своего раннего детства и юности, часто связанный с ушедшим укладом, исчезнувшими домами и лицами. Классические образцы – «Детство» Льва Толстого, «Детство Тёмы» Николая Гарина-Михайловского, «Лето Господне» Ивана Шмелёва. В современной литературе эту традицию продолжают «Памяти памяти» Марии Степановой (гибрид семейной хроники, эссе и мемуаров), «Мальчики из Блокады» и другие тексты о Великой Отечественной

войне, «Зелёная лампа» Александра Кушнера. Второе направление – это «писательские мемуары», где автор рассказывает о своих встречах с другими писателями, о литературном быте, о творческих лабораториях и цензурных мытарствах. Здесь можно назвать «Мемуары» Ильи Эренбурга «Люди, годы, жизнь», «Одностороннюю игру» Беллы Ахмадулиной, «Разговоры в песочнице» Дмитрия Быкова. Третье направление — это «исторические мемуары», написанные не писателями, а политиками, военными, дипломатами, учёными. В постсоветское время появились десятки таких книг от воспоминаний Михаила Горбачёва «Жизнь и реформы» и Александра Яковлева «Сумерки» до мемуаров ветеранов афганской и чеченской войн.

Прежде всего, мемуары оказали решающее влияние на формирование и развитие жанра документальной прозы (non-fiction). Книги, которые сегодня выходят в сериях «Свидетель», «Документальный роман», «Реальное прошлое», – это прямые наследники мемуарной традиции. Однако они часто идут дальше классических мемуаров, используя не только личные воспоминания, но и архивные разыскания, интервью с другими людьми, фото- и видеодокументы, создавая многослойное, полифоническое повествование. Примером может служить «Время second hand» Светланы Алексиевич, где автор собирает десятки голосов современников в единую мемуарно-хоровую композицию. Второй жанр, испытавший сильнейшее влияние мемуаров, – это автофикшн (autofiction), гибридный жанр, возникший во французской литературе 1970-х годов и активно развивающийся сегодня в русской прозе. Автофикшн берёт у мемуаров установку на документальность и «жизненный материал», но при этом позволяет автору менять имена, смещать события, додумывать диалоги и даже вводить вымышленные эпизоды, то есть делать то, что классический мемуарист себе позволить не может. Яркие примеры русскоязычного автофикшна – книги Дмитрия Данилова «Саша, привет!», Марины Степновой «Сад», Евгения Водолазкина «Авиатор», где мемуарные фрагменты перемежаются с вымыслом. Третий жанр – это подкаст и устные истории. Многие современные подкасты («История на ночь», «Серебро и чернь», «Дневники Лоры Палны») строятся как устные мемуары, где реальный человек рассказывает свою историю, а ведущий лишь задаёт вопросы. Эта форма возвращает мемуары к их изначальной, долитературной сути – устному рассказу о пережитом. Четвёртый жанр – это graphic memoir, или графические мемуары, где текст сочетается с рисунками. Классика жанра – «Маус» Арта Шпигельмана (история отца-еврея, пережившего Холокост, рассказанная в виде комикса) и «Счастье быть» Екатерины Силиной. В России этот жанр только начинает развиваться, но уже есть яркие примеры – «Блокадная книга» Алеся Адамовича и Даниила Гранина в иллюстрированном издании. Пятый жанр — это мемуарный триллер и мемуарный детектив, где автор расследует какую-то тайну из своего прошлого или из истории своей семьи. Например, «Зулейха открывает глаза» Гузель Яхиной – роман, но с мощной мемуарной основой; «Тайна» Ронала Ховарда – документальное расследование семейной истории. Наконец, шестое и, пожалуй, самое массовое влияние мемуаров – это социальные сети. Посты в соцсетях и, где пользователи делятся воспоминаниями о прошлом, публикуют старые фотографии, рассказывают истории из жизни, – это, по сути, микромемуары, фрагменты, которые при определённых условиях могут сложиться в целостную картину прожитой жизни. Цифровая культура, с её культом аутентичности и «реальности», создала беспрецедентный спрос на мемуарное высказывание, и сегодня любой человек с доступом в интернет может стать мемуаристом, фиксируя свою жизнь для современников и потомков. Это, с одной стороны, демократизирует жанр, а с другой, ставит новые вопросы о достоверности, отборе и ответственности мемуариста перед читателем и перед собственной памятью. Таким образом, мемуары, возникшие как элитарный жанр – привилегия государственных деятелей и военачальников, – сегодня стали универсальной формой самовыражения, доступной каждому, кто хочет оставить след в истории, рассказать свою правду о времени и о себе.

Эпистолярный жанр

Эпистолярный жанр представляет собой одну из самых древних и одновременно самых живучих форм литературного творчества, в основе которой лежит использование писем, посланий, записок и других видов личной переписки как основного или вспомогательного средства построения повествования. Само слово «эпистолярный» происходит от греческого *epistole*, что означает «письмо», «послание», и эта этимология точно отражает суть жанра. Эпистолярное произведение – это текст, который имитирует реальную переписку между людьми, создавая у читателя иллюзию присутствия при частном, интимном разговоре. В отличие от обычного повествования от первого или третьего лица, где автор всеведущ и может комментировать события с высоты своего знания, эпистолярный роман или повесть ограничены точкой зрения персонажей, которые пишут письма друг другу, и эта ограниченность становится не недостатком, а художественным приёмом, создающим особую достоверность и психологическую глубину.

Характерная особенность эпистолярного жанра заключается в его двойственной природе: с одной стороны, это литературная условность, искусственная конструкция, поскольку настоящие письма людей не обладают такой стройностью композиции, таким литературным блеском и такой драматической напряжённостью, как письма в романе. С другой стороны, именно эта условность позволяет автору достичь эффекта предельной искренности и исповедальности, поскольку письмо, это всегда разговор с конкретным адресатом, в котором человек раскрывается полнее, чем в любом другом виде высказывания. Письма в эпистолярном романе – это не просто передача информации, это психологические документы, в которых герои анализируют свои чувства, признаются в слабостях, строят догадки о том, что происходит на другой стороне, и заблуждаются относительно намерений других людей. Именно эта субъективность, эта «оптическая кривизна», когда читатель видит события глазами то одного, то другого персонажа и вынужден сам сопоставлять версии и делать выводы, и составляет главную привлекательность эпистолярного жанра. Читатель становится детективом, который по обрывкам писем, по недомолвкам и оговоркам реконструирует истинную картину событий, часто не совпадающую с тем, что думает о ней каждый из героев.

Отличительные особенности эпистолярного жанра можно свести к нескольким ключевым параметрам. Первое – это форма повествования от первого лица, причём не одного, а нескольких лиц, если роман строится как переписка двух или более корреспондентов. Каждое письмо несёт на себе отпечаток личности своего автора – его стиль, его лексику, его манеру мыслить и чувствовать. Узнаваемость голосов, умение читателя без подписи определить, кто написал то или иное письмо, – признак мастерства эпистолярного писателя. Второе – это отсутствие всеведущего автора-рассказчика. В эпистолярном романе нет объективного комментатора, который бы объяснял, что на самом деле происходит и кто прав, а кто виноват. Читатель вынужден сам собирать мозаику из разрозненных фрагментов, и эта активная роль делает процесс чтения более вовлекающим и интеллектуально насыщенным. Третье – это особая временная организация. Письма пишутся в разные моменты времени, часто с большими промежутками, и между ними могут происходить события, о которых читатель узнает только постфактум, из последующих писем. Эта «пунктирность» повествования, где многое остаётся за кадром и только проговаривается героями, создаёт эффект недосказанности и требует от читателя работы воображения. Четвёртое – это исповедальность и интимность. Письмо – это жанр, в котором человек, как правило, более откровенен, чем в устном разговоре, особенно когда адресат находится далеко и не может прервать, возразить или выдать невольную реакцию. В письмах герои часто признаются в том, чего никогда бы не сказали в лицо, – в любви, в страхе, в зависти, в раскаянии. Пятое – это диалогичность, даже когда письмо адресовано одному человеку. В хорошем эпистолярном романе письма, это не монологи, а реплики в заочном диалоге: герои отвечают на вопросы друг друга, спорят, оправдываются, уговаривают, угрожают.

Эта заочная коммуникация создаёт напряжение, которого нет в обычном диалоге, потому что между отправкой письма и получением ответа может произойти что-то непоправимое. Шестое – это документальность и историческая достоверность. Эпистолярный жанр часто используется в исторических романах, чтобы создать эффект подлинности, «оживить» прошлое через подлинные или искусно стилизованные письма исторических лиц.

Классическими образцами эпистолярного жанра в мировой литературе стали «Письма к сыну» лорда Честерфилда (воспитательный роман в письмах), «Юлия, или Новая Элоиза» Жан-Жака Руссо (сенсуалистский роман в письмах о любви и добродетели), «Опасные связи» Шодерло де Лакло (гениальная хроника разврата, где письма становятся орудием манипуляции). В русской литературе эпистолярный жанр представлен прежде всего «Бедными людьми» Фёдора Достоевского – первого романа, который принёс автору известность и в котором переписка мелкого чиновника Макара Девушкина и Вареньки Доброселовой раскрывает трагедию «маленького человека» с такой силой, какой не достигали даже повести Гоголя. В «Бедных людях» Достоевский использует все возможности эпистолярного жанра: контраст стилей (просторечие Девушкина и литературный язык Вареньки), драматическую иронию (когда герои пишут о любви, а читатель видит, что они обречены), эффект заочного непонимания (когда Девушкин не слышит того, что Варенька пытается ему сказать). Другие примеры — «Роман в письмах» Александра Пушкина (неоконченное произведение, где через переписку двух светских девушек дана острая характеристика дворянского общества), «Переписка» Ивана Тургенева и Полины Виардо (реальные письма, ставшие литературным памятником), «Николай Николаевич» Юрия Олеши (роман-переписка, где письма служат психоаналитическому самораскрытию героя).

Характерные особенности эпистолярного жанра используются и в современной литературе. Первое – это приём «полифонической переписки», когда автор создаёт многоголосие, имитируя обмен сообщениями между несколькими персонажами. В эпоху цифровых коммуникаций этот приём получил новое дыхание: вместо бумажных писем герои обмениваются электронными письмами, сообщениями в мессенджерах, постами в социальных сетях. Классический пример – роман «Эпистолярный роман» Виктора Пелевина, где переписка героев происходит в виртуальном пространстве, а сами герои могут быть симулякрами, не имеющими реального воплощения. Второе направление – это «дневниково-эпистолярный гибрид», где письма перемежаются с записями в дневнике, создавая сложную, многослойную композицию. Пример – «Саша, привет!» Дмитрия Данилова, где переписка героев в мессенджере сочетается с их внутренними монологами и описаниями внешних событий. Третье направление – это «документальный роман-переписка», где автор использует подлинные письма исторических лиц, лишь слегка обрабатывая их и комментируя. Пример – «Письма с войны» (сборник фронтовой переписки советских солдат), «Дневники и письма» Зинаиды Гиппиус, «Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским» (исторический памятник, который читается как острый политический роман). Четвёртое направление – это «эпистолярный триллер» или «эпистолярный детектив», где переписка становится инструментом расследования. Герои обмениваются подозрительными письмами, анонимными посланиями, зашифрованными сообщениями, и читатель вместе с ними пытается разгадать тайну. Пример – «Опасные связи» в современной интерпретации (многочисленные экранизации и переложения), «Тайна» Ронала Ховарда (роман, построенный как переписка журналиста с таинственным информатором).

Эпистолярный жанр повлиял и на современные произведения. Прежде всего, это жанр «роман в письмах» в его классической форме, который пережил ренессанс в постмодернистской литературе. Писатели конца XX, начала XXI века, такие как Умберто Эко («Имя розы» содержит вставные письма и документы), Джон Фаулз («Коллекционер» построен как дневник похитителя и письма жертвы), Макс Фрай («Лабиринты Ехо» содержат эпистолярные вставки), активно используют эпистолярную форму для создания интеллектуальной игры с читателем,

для смешения реальности и вымысла, для пародирования классических жанров. Второй жанр – это «эпистолярный нон-фикшн», или книга, составленная из реальных писем. Мемуары, биографии, исторические исследования всё чаще включают в себя переписку героев как первичный источник, а некоторые книги целиком строятся как публикация писем с минимальным комментарием. Серии «Письма и дневники» (издательство «Новое литературное обозрение»), «Эпистолярное наследие» (издательство «Наука») продолжают эту традицию, делая доступными для широкого читателя интимные документы прошлого. Третий жанр – это «эпистолярный подкаст», где ведущие читают письма исторических лиц, обсуждают их, реконструируют контекст. Например, подкаст «Письма» (проект «Арзамас»), где каждое письмо – повод для рассказа о любви, дружбе, вражде или политической интриге. Четвёртый жанр – это «эпистолярный театр», или театр одного актёра, где актёр читает письма реального или вымышленного персонажа, создавая моноспектакль. Классика жанра – «Письма незнакомке» Андре Моруа, «Письма к провинциалу» Блеза Паскаля. В России этот жанр представлен спектаклями «Чайка» (по письмам Чехова), «Ф.М.» (по письмам Достоевского). Пятый жанр – это «эпистолярный блог» или «эпистолярные социальные сети». Когда блогер публикует открытое письмо к другому блогеру, а тот отвечает, или когда в комментариях разворачивается переписка, которая затем публикуется отдельным постом – это современная, дигитальная версия эпистолярного жанра. Наконец, шестое и, пожалуй, самое массовое влияние – это мессенджеры. Это, по сути, эпистолярный жанр в его чистом виде, только в реальном времени. Ежедневно миллионы людей пишут друг другу сообщения, которые по своей психологической глубине, искренности и драматизму не уступают лучшим образцам эпистолярной прозы. Романисты уже начали осваивать этот материал: появляются книги, целиком построенные как переписка в мессенджере («Невыносимая лёгкость бытия» Милана Кундеры в одном из изданий была дополнена перепиской героев по электронной почте; «Нормальные люди» Салли Руни содержит фрагменты переписки). Таким образом, эпистолярный жанр, возникший в античности («Письма» Платона, Цицерона, Сенеки), переживший расцвет в эпоху сентиментализма и романтизма, не только не умер, но и обрёл новую жизнь в цифровую эпоху, доказывая, что потребность человека писать письма – в любовной, дружеской, деловой или виртуальной форме – неистребима, а литература, которая эту потребность художественно осваивает, остаётся вечно современной.

Документальная проза

Документальная проза, или нон-фикшн, представляет собой обширную и разнородную область литературы, которая противопоставляет себя художественной прозе (фикшн) по одному главному принципу – установке на достоверность, на соответствие изображаемого реальным фактам, событиям и лицам. Само английское словосочетание non-fiction означает «не вымысел», и эта этимология точно отражает суть жанра – документальная проза не придумывает героев и ситуаций, а берёт их из реальной жизни, из истории, из личного опыта автора или из свидетельств других людей. Однако было бы ошибкой думать, что документальная проза – это просто сухое изложение фактов, лишённое художественности. Напротив, лучшие образцы этого жанра используют весь арсенал литературных приёмов (композицию, образность, диалог, портретную характеристику, пейзаж, психологическую деталь), чтобы не просто проинформировать читателя, но и создать у него живое, эмоциональное, почти чувственное представление о предмете описания. Эта двойственная природа, фактическая достоверность при художественной обработке, делает документальную прозу одним из самых востребованных и динамично развивающихся жанров современной литературы, особенно в эпоху, когда читатель ищет в книгах ответы на реальные вопросы о мире и о себе.

Характерная особенность документальной прозы заключается в её «пограничности»: она находится на стыке литературы, журналистики, истории, социологии, психологии и даже есте-

ственных наук. Документалист не просто писатель, это исследователь, который работает с архивами, проводит интервью, проверяет факты, анализирует документы, а затем превращает этот сырой материал в связное, увлекательное повествование. При этом документальная проза, в отличие от академической монографии или научной статьи, не требует от автора безличности и формальной строгости, она допускает, а часто и предполагает авторскую позицию, эмоциональную вовлеченность, лирические отступления и даже элементы исповеди. Главное – чтобы все эти авторские добавки не противоречили фактам, не искажали их в угоду художественному эффекту. Этот баланс между фактом и его литературной обработкой – главная профессиональная проблема документалиста. Слишком сухо – будет скучно, слишком художественно – потеряется доверие читателя. Классическая формула документальной прозы была сформулирована ещё в 1960-е годы теоретиками «нового журнализма» (Том Вулф, Трумэн Капоте, Норман Мейлер) – использовать все приёмы реалистического романа (сцену за сценой, диалог, точку зрения персонажа, бытовые детали) для описания реальных событий и реальных людей. В русской традиции этот подход получил название «литература факта» и был разработан в 1920-е годы теоретиками ЛЕФа (Левого фронта искусств), прежде всего Сергеем Третьяковым и Виктором Шкловским.

Отличительные особенности документальной прозы как жанра можно свести к нескольким ключевым параметрам. Первое – это установка на достоверность и верифицируемость. Автор документальной прозы обязан предоставить читателю возможность проверить его утверждения: назвать источники, указать даты и места, привести цитаты из документов, сослаться на свидетелей. В хорошем документальном произведении всегда есть «аппарат» – сноски, комментарии, библиография, список использованных архивов, хотя форма его подачи может быть более или менее строгой. Второе – это отсутствие вымышленных персонажей и вымышленных событий. Все герои документальной прозы реальные люди, даже если автор по этическим соображениям меняет их имена (как это делал, например, Трумэн Капоте в «Хладнокровном убийстве», назвав реальных убийц вымышленными именами, но сохранив все обстоятельства дела). Все события, описываемые в документальной книге, действительно произошли, и автор не имеет права их выдумывать или переставлять местами в угоду сюжету. Третье – это исследовательский характер. Написанию документальной книги предшествует огромная работа: сбор материала, работа в архивах и библиотеках, интервью с очевидцами, поездки на места событий, сопоставление противоречивых свидетельств. Эта работа, как правило, невидима для читателя, но она определяет качество и надёжность конечного продукта. Четвёртое – это нарративность, то есть наличие связного повествования, сюжета (даже если этот сюжет – сама жизнь героя или ход исторического события). Документальная проза – это не просто набор фактов, а история, рассказанная по всем правилам драматургии: с завязкой, развитием действия, кульминацией и развязкой. Пятое – это авторская позиция. В отличие от академической истории, которая требует нейтральности, документальная проза допускает открытое выражение авторского отношения к описываемым событиям и героям. Автор может сочувствовать, возмущаться, иронизировать, сомневаться, и это не снижает документальной ценности его работы, если он при этом не искажает фактов. Шестое – это стилистическое разнообразие. Документальная проза может быть написана языком сухого отчёта, языком газетного репортажа языком психологической прозы или даже языком поэтической метафоры.

Классификация документальной прозы включает множество поджанров. Это документальный роман, где на основе реальных событий строится развёрнутое повествование с элементами художественности (классика – «Хладнокровное убийство» Трумэна Капоте, «Песнь палача» Нормана Мейлера). Это журналистское расследование, где автор-репортёр раскрывает какое-то скрытое от общественности преступление или злоупотребление (пример – «Все королевские рати» Роберта Пенна Уоррена, «В тени человека» Джейн Гудолл). Это историческая документалистика, где автор на основе архивных материалов реконструирует события про-

шлого (пример — «Июнь 1941. Запрограммированное поражение» Марка Солонина, «Сталин. Жизнь одного вождя» Олега Хлевнюка). Это мемуарно-документальная проза, где автор пишет о собственной жизни, но не в исповедальном, а в аналитическом ключе (пример — «Другие берега» Владимира Набокова, «Самопознание» Николая Бердяева). Это биографическая документалистика, где автор на основе документов и свидетельств воссоздаёт жизнь другого человека (пример — «Лев Толстой: Бегство из рая» Павла Басинского, «Достоевский» Людмилы Сараскиной). Это научно-популярная документалистика, где автор популярно, но точно излагает достижения науки (пример — «Краткая история времени» Стивена Хокинга, «Sapiens. Краткая история человечества» Юваля Ноя Харари). Наконец, это эссеистическая документалистика, где автор размышляет о реальных событиях и людях, не претендуя на исчерпывающую полноту (пример — «Колобок» Александра Гениса, «Меньше единицы» Иосифа Бродского).

В русской литературе документальная проза имеет глубокие корни. Начало ей положили древнерусские летописи, где факт (пусть и осмысленный религиозно) был важнее вымысла. В XIX веке расцветает жанр физиологического очерка, где авторы (Владимир Даль, Дмитрий Григорович, Иван Панаев) с почти этнографической точностью описывали быт городских низов. Во второй половине XIX века появляются «Записки из Мёртвого дома» Фёдора Достоевского (документальное повествование о сибирской каторге), «Остров Сахалин» Антона Чехова (документальное исследование тюремной системы и быта каторжников). В советский период документальная проза долгое время находилась под жёстким идеологическим контролем, но именно она стала одной из первых форм антисталинского высказывания: «Колымские рассказы» Варлама Шаламова, «Крутой маршрут» Евгении Гинзбург — все это документальные свидетельства, которые были важнее художественности и которые изменили сознание целого поколения. В постсоветский период документальная проза переживает небывалый расцвет. Светлана Алексиевич, лауреат Нобелевской премии по литературе 2015 года, создала уникальный жанр «романа-хора», или «коллективной биографии», где голоса десятков людей (солдат, женщин, детей, ликвидаторов) сплетаются в единый полифонический рассказ о войне («У войны не женское лицо»), об афганской войне («Цинковые мальчики»), о чернобыльской катастрофе («Чернобыльская молитва»), о распаде СССР («Время second hand»). Другие значительные авторы — Михаил Зыгарь («Вся кремлёвская рать», «Империя должна умереть»), Леонид Парфенов («Намедни. Наша эра»), Николай Сванидзе («Исторические хроники»), Владимир Сорокин (документальная книга «День опричника» — художественная, но с документальными вставками).

Какие характерные особенности документальной прозы используются в современной литературе? Прежде всего, это приём «монтажа» или «коллажа», когда автор собирает повествование из цитат документов, фрагментов интервью, газетных вырезок, фотографий, дневниковых записей, создавая эффект «объективного» (на самом деле — сконструированного) свидетельства. Этим приёмом активно пользуется Светлана Алексиевич, а также авторы, работающие в жанре «вербатим» (от лат. *verbatim* — дословно) — документального театра, где актёры произносят подлинные тексты из интервью с реальными людьми. Второе направление — это «гибридная документалистика», или «автофикшн», где автор намеренно размывает границу между реальностью и вымыслом, создавая текст, который может быть прочитан и как документальный, и как художественный. Классика — «Памяти памяти» Марии Степановой, где автор исследует историю своей семьи, используя документы, фотографии, письма, но при этом вводит элементы художественной реконструкции и лирической рефлексии. Третье направление — это «документальный подкаст», который сегодня является одной из самых популярных форм документальной прозы. Подкасты-расследования, подкасты-интервью, подкасты-реконструкции («Серебро и чернь», «История на ночь», «Дело», «Норд-Ост») используют все приёмы документальной прозы: работу с источниками, интервью с очевидцами, авторский комментарий, создание напряжённого нарратива. Четвёртое направление — это «графический

нон-фикшн», или документальный комикс, где рисунки сопровождают документальный текст. Классика – «Маус» Арта Шпигельмана (история Холокоста, рассказанная в виде комикса), «Ленин. Пантократор солнечных пылинок» Алексея Шмелева. Пятое направление – это «документальный триллер» или «true crime» (от англ. «истинное преступление»), жанр, который переживает бум в последние годы. Книги о реальных преступлениях, серийных убийцах, громких судебных процессах пишутся по всем канонам документальной прозы: автор работает с материалами следствия, интервьюирует свидетелей, реконструирует хронологию событий, но при этом создаёт напряжённое, почти детективное повествование. В России этот жанр представлен книгами Евгении Некрасовой («Калечина-Малечина» — скорее художественная, но с документальной основой), Алексея Иванова («Тобол» — исторический роман с документальными вставками), а также многочисленными расследованиями журналистов-криминалистов. Наконец, шестое направление – это «документальная литература в социальных сетях», когда блогеры или журналисты публикуют длинные посты-расследования, посты-интервью, посты-реконструкции, которые затем могут быть собраны в книгу. Таким образом, документальная проза, возникшая как способ фиксации реальности с помощью литературных средств, сегодня стала одной из самых влиятельных и динамичных областей современной словесности, отвечая на глубинную потребность читателя в правде, в подлинности, в осмыслении сложного и часто пугающего мира вокруг нас.

Литературная критика и публицистика

Литературная критика и публицистика представляют собой два тесно связанных, но не тождественных жанра, которые находятся на стыке литературы, журналистики, философии и общественной мысли. Литературная критика – это род литературы, посвящённый анализу, интерпретации и оценке художественных произведений, тогда как публицистика – это жанр, который откликается на актуальные проблемы современности, будь то политика, экономика, мораль, наука или искусство, и делает это в форме, доступной широкой аудитории. Объединяет их установка на диалог с читателем, на аргументированное отстаивание авторской позиции, на вмешательство в текущий литературный или общественный процесс. В отличие от академического литературоведения, которое стремится к объективности и оперирует строгим понятийным аппаратом, литературная критика более субъективна, более полемична и часто пишется «по горячим следам», когда произведение только что вышло и ещё не успело обрести слой академических интерпретаций. В отличие от научного трактата, публицистика не требует систематичности и доказательности. Она апеллирует к эмоциям, к здравому смыслу, к моральному чувству читателя, и её главное оружие – не факт, а слово, интонация, риторический жест.

Характерная особенность литературной критики заключается в её двойственной природе: с одной стороны, это мета-литература, то есть литература о литературе, вторичная по отношению к художественному тексту, который она анализирует. С другой стороны, хорошая критическая статья сама является литературным произведением с собственным сюжетом (движением мысли), с собственными героями (автор и его оппоненты), с собственным стилем, который может быть не менее выразительным, чем стиль разбираемого произведения. Классические образцы русской литературной критики – статьи Виссариона Белинского о Пушкине, Лермонтове, Гоголе читаются сегодня не как исторические документы, а как живая, страстная, полная афоризмов и парадоксов проза, которая сама стала фактом литературы. Точно так же статьи Юрия Тынянова о поэтическом языке, Михаила Бахтина о полифоническом романе, Владимира Набокова о «Евгении Онегине» – это не только научные исследования, но и образцы высокого литературного мастерства, где глубина мысли сочетается с остротой стиля.

Публицистика как жанр имеет свою отличительную черту – злободневность и оперативность. Публицист пишет о том, что волнует общество здесь и сейчас: о войне и мире, о реформах и революциях, о коррупции и несправедливости, о новых технологиях и старых предрассудках. Его текст – это выстрел, который должен попасть в цель, а не памятник, который должен стоять веками. Поэтому публицистика часто жертвует глубиной ради остроты, нюансами ради плакатной ясности, сложностью ради лозунга. Но в лучших своих образцах – «Письма о русской поэзии» Николая Некрасова, «Несвоевременные мысли» Максима Горького, «Дневник писателя» Фёдора Достоевского, «Однодневная газета» Михаила Кольцова – публицистика поднимается до уровня большой литературы, потому что за злободневным поводом автор умеет разглядеть вечные проблемы, а за частным случаем – универсальный закон человеческого общежития.

Отличительные особенности литературной критики можно свести к нескольким параметрам. Первое – это оценочность. Критик не может быть беспристрастным регистратором. Он обязан вынести суждение: хорошо или плохо, талантливо или бездарно, прогрессивно или реакционно написано данное произведение. Эта оценочность отличает критику от литературоведения, которое может изучать даже откровенно слабые тексты как феномен эпохи. Второе – это полемичность. Литературная критика, это поле битвы, где сталкиваются разные мнения, школы, группировки, и хороший критик должен уметь не только обосновать свою позицию, но и опровергнуть позицию оппонента, используя весь арсенал риторики от иронии до сарказма, от логических доводов до апелляции к авторитетам. Третье – это интерпретативность. Критик не просто пересказывает содержание произведения (хотя элемент пересказа почти неизбежен), но и предлагает свою версию его смысла, свою расшифровку образов и символов, своё понимание авторского замысла. Четвёртое – публицистичность. Литературная критика всегда обращена не только к «чистому искусству», но и к жизни: критик судит о романе, но на самом деле говорит об обществе, о нравах, о власти, о будущем. Именно эта связь литературы с жизнью делала русскую критику XIX века (Белинский, Добролюбов, Писарев) не просто литературным, но и общественным явлением, которое формировало умы целого поколения. Пятое – это стилистическая выразительность. Хорошая критическая статья должна быть написана ярко, образно, афористично, чтобы увлечь читателя, убедить его, заставить спорить или соглашаться.

Публицистика как жанр имеет свои отличительные черты. Первое – это актуальность. Публицист пишет о том, что волнует общество сегодня, сейчас, в эту минуту. Поэтому его текст имеет короткий срок жизни – через год, а то и через месяц он может устареть, потерять остроту. Но есть публицистика, которая перерастает свою злободневность и становится классикой – как «Письма из Франции и Италии» Александра Герцена или «Америка» Владимира Маяковского. Второе – документальность. Публицист, в отличие от романиста, не выдумывает фактов. Он опирается на то, что сам видел, слышал, прочитал в газетах, узнал от информаторов. Его текст, это свидетельство, и читатель вправе требовать от него точности и честности. Третье – эмоциональность. Публицистика апеллирует не столько к разуму, сколько к чувствам читателя – к его гневу, состраданию, надежде, патриотизму. Поэтому публицистический текст часто строится как эмоциональное переживание: от возмущения к негодованию, от негодования к призыву к действию. Четвёртое – лаконизм. Публицистика, это жанр газетной и журнальной полосы, где каждое слово на вес золота. Хороший публицист умеет сказать многое в малом объёме, избегая отвлечённых рассуждений и описательных красот. Пятое – наличие авторского «я». Публицист всегда говорит от первого лица, даже когда пишет о безличных процессах. Его личность – его главный инструмент, его репутация – его капитал, и читатель доверяет не абстрактной истине, а живому человеку с его симпатиями и антипатиями.

В русской литературе литературная критика и публицистика имеют блестящую традицию. В XIX веке она достигает своего расцвета в творчестве «эстетической критики» (Апол-

лон Григорьев, Александр Дружинин, Василий Боткин) и «революционно-демократической критики» (Виссарион Белинский, Николай Добролюбов, Николай Чернышевский, Дмитрий Писарев). Эти критики не просто разбирали литературные произведения – они формировали общественное мнение, создавали идеологические программы, влияли на умы молодёжи. Позднее, на рубеже XIX–XX веков, расцветает символистская критика (Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Зинаида Гippiус), где литературный анализ сливается с философской эссеистикой и мистическими прозрениями. В советский период критика была жёстко идеологизирована, но и тогда появлялись яркие фигуры – Корней Чуковский (книги о Некрасове, о Чехове), Юрий Тынянов (статьи о поэтическом языке), Михаил Бахтин (труды о Достоевском и Рабле, написанные в эмиграции, но оказавшие огромное влияние на мировое литературоведение). Публицистика советского периода – это очерки Ильи Эренбурга «Люди, годы, жизнь», Михаила Кольцова «Испанский дневник», Константина Симонова «Разные дни войны», а также «писательская публицистика» – статьи Михаила Шолохова, Андрея Сахарова «Воспоминания», которые, будучи написанными в жанре публицистики, стали историческими документами.

В постсоветский период литературная критика и публицистика пережили трансформацию. Традиционная «бумажная» критика сохранилась в «толстых» литературных журналах («Новый мир», «Знамя», «Октябрь», «Дружба народов»), но её влияние уменьшилось. На смену пришли «интернет-критика» и «блогерская публицистика». Сегодня самые яркие критические статьи и публицистические эссе публикуются в сетевых изданиях каналов, в шоу на видео-хостингах. Изменился и язык: он стал более разговорным, более агрессивным, более фрагментарным, подчиняясь законам интернет-коммуникации. Но изменились и жанровые формы. Появилась «критика-рецензия» в соцсетях (короткий пост с оценкой, часто без развёрнутой аргументации). Появилась «критика-диалог», где два критика спорят о книге в прямом эфире. Появилась «критика-подкаст», где ведущие обсуждают литературные новинки в формате часового разговора. Появилась «видеокритика», где автор не пишет, а говорит, показывая фрагменты книг, иллюстрации, мемы.

Некоторые характерные особенности литературной критики и публицистики используются и в современной литературе. Первое – это приём «критики внутри текста», когда писатель включает в своё произведение фрагменты литературно-критических статей, рецензий, полемических заметок. Классический пример – «Дар» Владимира Набокова, где четвёртая глава представляет собой критическую биографию Николая Чернышевского, написанную главным героем. Современный пример – «Брисбен» Евгения Водолазкина, где герой-музыкант размышляет о природе таланта, о славе, о критике, и эти размышления составляют важную часть романной ткани. Второе направление – это «роман-публицистика», или «роман-памфлет», где автор открыто выражает свою политическую, социальную или моральную позицию, не скрывая её за фигурой вымышленного героя. Классика – «1984» Джорджа Оруэлла, «Мы» Евгения Замятина, «О дивный новый мир» Олдоса Хаксли. В русской современной литературе – «День опричника» Владимира Сорокина, «Петровы в гриппе» Алексея Сальникова, «Лавр» Евгения Водолазкина (где публицистический пафос выражен через сюжет). Третье направление – это «эссе-рецензия», гибридный жанр, где автор не просто анализирует книгу, но и размышляет о более широких проблемах, которые эта книга поднимает. Такие тексты публикуются в журналах и на интернет-порталах. Четвёртое направление – это «критический блог» как форма существования литературной критики. Блоги Галины Юзефович, Льва Данилкина, Анастасии Завозовой, это не просто рецензии, а полноценные критические статьи, которые публикуются в формате блога, но по глубине и объёму не уступают журнальным. Пятое направление – это «подкаст-критика», где литературный обзор становится аудиальным событием. Подкасты «Книжный базар», «Что почитать?», «Литподкаст» собирают тысячи слушателей, и их влияние на читательские предпочтения сравнимо с влиянием традиционной критики. Шестое

направление – это «публицистика в социальных сетях», когда длинные посты становятся формой политического, социального или культурного высказывания. Многие современные публицисты сделали свои каналы главной площадкой для публицистических выступлений. Наконец, седьмое направление – это «литературная критика в документальной прозе», когда автор книги о писателе неизбежно становится его критиком, оценивая его произведения, сравнивая с современниками, вынося суд. Таковы, например, биографии Пушкина, написанные Юрием Лотманом, или биографии Достоевского, написанные Людмилой Сараскиной: это не только документальные жизнеописания, но и развёрнутые критические анализы творчества. Таким образом, литературная критика и публицистика, несмотря на кризис «бумажной» культуры, не только не исчезли, но и обрели новые формы существования в цифровую эпоху, оставаясь важнейшими инструментами осмысления литературы и общества. Они стали более демократичными, более оперативными, более разнообразными по форме, но сохранили свою главную функцию – быть посредниками между автором и читателем, помогая последнему ориентироваться в бесконечном потоке книг и идей.

Притча

Притча представляет собой один из самых древних и устойчивых жанров мировой литературы, восходящий к фольклору, мифологии и священным текстам разных народов. Само слово «притча» происходит от церковнославянского «притьча», что означает «случай», «происшествие», но в литературном смысле притча – это короткий иносказательный рассказ, содержащий нравственное или религиозное поучение. В отличие от басни, где мораль часто формулируется прямо и где действуют животные или растения, притча предпочитает людей и избегает открытой дидактики, предлагая читателю самостоятельно извлечь урок из рассказанной истории. В отличие от аполога (близкого жанра, тоже иносказательного), притча может быть загадочной, парадоксальной, допускающей множественные толкования. Классические образцы притчи – библейские притчи Соломона и Иисуса Христа (о сеятеле, о блудном сыне, о добром самарянине, о талантах), которые на протяжении двух тысячелетий служат источником нравственного вдохновения и философских размышлений. Именно библейская традиция определила основные черты жанра: краткость, сюжетную завершённость, наличие скрытого смысла (аллегии или символа) и универсальность, то есть способность быть применимой к разным жизненным ситуациям.

Характерная особенность притчи заключается в её дидактической природе, но дидактике особого рода – не навязчивой, не резонёрской, а как бы «случайной». Притча не поучает, она рассказывает историю, и лишь в самом конце, а часто и вовсе без прямого вывода, слушатель (или читатель) вдруг понимает, что история эта о нём самом, о его жизни, о его выборе. Эта способность притчи быть зеркалом, в котором каждый видит себя, и составляет её главную силу и долголетие. Притча не требует веры в сверхъестественное (хотя может её использовать), она апеллирует к нравственному чувству, к здравому смыслу, к тому, что философы называют «практическим разумом». Поэтому притча одинаково эффективна и в религиозной проповеди, и в светской литературе, и в политической риторике, и в психотерапевтической практике. В притче всегда есть загадка, недосказанность, пространство для интерпретации, и именно эта открытость смысла делает жанр живым и актуальным в любую эпоху.

Отличительные особенности притчи как жанра можно свести к нескольким ключевым параметрам. Первое – это краткость и лаконизм. Притча, это всегда короткая история, часто укладывающаяся в несколько абзацев или даже в одно предложение. В ней нет места развёрнутым описаниям, психологическим портретам, пейзажным зарисовкам. Всё, что не работает на основной смысл, безжалостно отсекается. Второе – иносказательность. Притча редко говорит о чём-то прямо. Она использует символы, метафоры, аллегии. Сеятель – это пропо-

ведник, семена – это слова истины, птицы – это злые силы, терние – это житейские заботы. Но в хорошей притче иносказание не становится ребусом, который нужно разгадывать, оно прозрачно и интуитивно понятно даже неискущённому читателю. Третье – парадоксальность. Многие притчи построены на неожиданном повороте, на нарушении привычных ожиданий. Блудный сын, промотавший наследство, вызывает у отца не гнев, а радость и прощение. Добрый самарянин, враг для иудея, оказывается ближним там, где священник и левит прошли мимо. Эта парадоксальность заставляет читателя остановиться, пересмотреть свои стереотипы, увидеть привычное в новом свете. Четвёртое – универсальность и вневременность. Притча не привязана к конкретному историческому контексту, она говорит о вечных проблемах человеческого существования – о добре и зле, о милосердии и жестокости, о верности и предательстве, о жизни и смерти. Поэтому притча, написанная две тысячи лет назад, звучит так же современно, как и сегодняшний газетный очерк. Пятое – наличие нравственного урока. Притча всегда чему-то учит, но не в лоб, а исподволь, через сопереживание героям, через эмоциональное потрясение. Хорошая притча – это не мораль, приклеенная к истории, а история, которая сама становится моралью. Шестое – установка на устное произнесение. Притчи изначально были частью устной культуры, их рассказывали странствующие проповедники, мудрецы, учителя. Поэтому в притче важна интонация, ритм, повторы, афористичность, всё то, что делает её удобной для запоминания и пересказа.

В русской литературе притча как жанр имеет глубокие корни, но долгое время существовала преимущественно в религиозной словесности – в проповедях, в житиях святых, в старообрядческих поучениях. В XIX веке притча проникает в светскую литературу, прежде всего в творчество Льва Толстого, который создал множество притч и притчеобразных рассказов («Чем люди живы», «Два товарища», «Прыжок», «Котёнок»). Толстовская притча, это всегда моральная проповедь, облечённая в простую, почти бытовую историю, доступную и крестьянину, и аристократу. В XX веке жанр притчи получает новое развитие в творчестве Франца Кафки «Притчи», «Перед Законом», Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц», Хорхе Луиса Борхеса «Сад расходящихся тропок». В русской советской литературе притча была востребована в эзоповом языке, когда цензура запрещала прямую критику, иносказание становилось единственным способом высказать крамольную мысль. Классический пример – «Котлован» Андрея Платонова, где вся фабула строится как развёрнутая притча о строительстве социализма, о жертве и надежде. Другой пример – «Собачье сердце» Михаила Булгакова, где фантастический сюжет превращается в притчу о революции, о насилии над природой, об ответственности учёного за свои открытия. В постсоветский период жанр притчи активно разрабатывается в философской прозе: «Чапаев и Пустота» Виктора Пелевина, «Географ глобус пропил» Алексея Иванова, «Лавр» Евгения Водолазкина – все эти романы содержат притчевые элементы, а иногда и целиком строятся как развёрнутые притчи.

Характерные особенности притчи, используемые в современной литературе: прежде всего, это приём «притчевого сюжета», когда автор берет за основу классическую притчевую схему (блудный сын, сеятель, добрый самарянин) и перекладывает её на современный материал. Например, роман «Блудный сын» (современный вариант библейской притчи), где молодой человек уходит из дома, проживает состояние, возвращается и обнаруживает, что отец умер, а брат не хочет его принимать. Второе направление – это «притча-афоризм», сверхкороткая форма, где целая философская система укладывается в одну-две фразы. Такие микропритчи публикуются в социальных сетях, в блогах, в сборниках афоризмов. Они востребованы в эпоху клипового сознания, когда у читателя нет времени или терпения на длинные тексты. Третье направление – это «притча-приключение», где автор соединяет динамичный сюжет с философским подтекстом. Классика – «Маленький принц» Сент-Экзюпери, где путешествие героя по планетам не просто смена локаций, а этапы познания жизни, любви, дружбы, ответственности. Современный пример – «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» Ричарда

Баха, где полёт чайки становится метафорой духовного поиска. Четвёртое направление – это «притча-антиутопия», где вымышленное общество служит моделью для постановки философских вопросов. «1984» Оруэлла, «О дивный новый мир» Хаксли, «Мы» Замiatина – это не просто антиутопии, это развёрнутые притчи о свободе, о счастье, о природе человека. Пятое направление – это «притча-триллер», где автор использует жанровые клише детектива, триллера или хоррора для создания притчевой структуры. Например, романы Стивена Кинга («Зелёная миля», «Побег из Шоушенка») часто строятся как притчи о добре и зле, о надежде и отчаянии, о чуде и справедливости.

Какие современные жанры близки притче и почему? Прежде всего, это жанр «магического реализма», который сложился в латиноамериканской литературе (Габриэль Гарсиа Маркес, Хулио Кортасар, Хорхе Луис Борхес) и активно используется в русской прозе (Виктор Пелевин, Михаил Шишкин, Евгений Водолазкин). Магический реализм близок притче потому, что он тоже использует фантастические элементы не ради развлечения, а ради постановки философских и нравственных вопросов. Чудо в магическом реализме – это не самоцель, а приём, который обнажает скрытые законы бытия. Второй близкий жанр – это «философская фантастика», особенно в её «мягкой» разновидности (science fiction, где акцент не на технологиях, а на человеке и обществе). Романы братьев Стругацких «Трудно быть богом», «Обитаемый остров» – это классические притчи, замаскированные под научную фантастику. Фантастический антураж (далёкая планета, будущее время, параллельный мир) позволяет авторам ставить вечные вопросы в обнажённой, очищенной от бытовых подробностей форме. Третий близкий жанр – это «притчевая проза», или «роман-притча», где весь сюжет подчинён одной идее, а персонажи не столько живые люди, сколько носители определённых жизненных позиций. Таков «Лавр» Евгения Водолазкина: история средневекового лекаря, который становится святым, – это не исторический роман в строгом смысле, а развёрнутая притча о времени, о любви, о вере, о России. Четвёртый близкий жанр – это «драма-притча», особенно в театре абсурда и экзистенциализма. «В ожидании Годо» Сэмюэля Беккета, «Носороги» Эжена Ионеско, «Стулья», это не просто пьесы, а сценические притчи, где условность действия, минимализм декораций и абсурдность ситуаций работают на создание философского подтекста. В русской драматургии к этому жанру принадлежат пьесы Александра Вампилова «Утиная охота», Людмилы Петрушевской «Три девушки в голубом», Нины Садур «Панночка». Пятый близкий жанр – это «анимационная притча», особенно в короткометражной анимации. Мультфильмы Александра Петрова «Старик и море», «Корова», Юрия Норштейна «Ёжик в тумане», «Сказка сказок», это визуальные притчи, где каждый кадр насыщен символикой, а сюжет подчинён не логике быта, а логике смысла. Шестой близкий жанр – это «клиповое видео» (короткие ролики на видео-платформах), которое сегодня часто строится по законам притчи: короткая история с неожиданным финалом, которая должна вызвать эмоцию и заставить задуматься. Это, конечно, массовая, упрощённая версия жанра, но сама структура (краткость, иносказательность, нравственный поворот) остаётся притчевой. Наконец, седьмой близкий жанр – это «коучинговая и психотерапевтическая притча», которая активно используется в тренингах личностного роста, в бизнес-литературе, в популярной психологии. Короткие истории о том, как мудрый учитель помог ученику изменить жизнь, о том, как прощение исцеляет душу, о том, как риск приводит к успеху, – это притчи, адаптированные для современного человека, который ищет не религиозного спасения, а практических советов. Таким образом, притча, возникнув как жанр религиозной и фольклорной словесности, оказалась удивительно востребованной в современной культуре – от высокой литературы до массовой психологии, от философского романа до минутного видеоролика. Её главное открытие – истина не нуждается в длинных доказательствах, хорошая история, рассказанная вовремя, может изменить сознание быстрее и глубже, чем любой трактат, остаётся актуальным и в XXI веке.

Легенда и миф

Легенда и миф представляют собой два древнейших жанра человеческой культуры, которые возникли ещё на заре цивилизации, когда письменности не существовало, а знания и верования передавались из уст в уста. Миф (от греческого *mythos* – слово, предание, рассказ) – это повествование о богах, героях, демонах, о происхождении мира, о природных явлениях и о судьбах племён и народов. Миф не просто рассказывает, он объясняет и освящает: почему светит солнце, почему сменяются времена года, почему люди смертны, почему установлены те или иные обычаи. Миф – это первая форма человеческого мировоззрения, синкретическое единство религии, науки, философии и искусства. Легенда (от латинского *legenda* – то, что следует прочесть) – это более поздний жанр, возникший в средневековой христианской культуре. Легенда – это предание о святом, о чуде, о священном месте или о богоугодном событии, которое воспринимается как реальное, но не может быть подтверждено историческими документами. В отличие от мифа, который обращён к космогонии и теогонии (происхождение мира и богов), легенда обращена к земной истории, к жизни конкретных людей (святых, подвижников, мучеников), чья святость подтверждена чудесами. Со временем термин «легенда» расширил своё значение и стал обозначать любой фантастический рассказ, который воспринимается как нечто достоверное или полу-достоверное, – городская легенда, семейная легенда, легенда о герое.

Характерная особенность мифа заключается в его синкретизме и сакральности. Миф неотделим от ритуала: его рассказывают во время обрядов, и он объясняет и оправдывает эти обряды. Миф не знает автора, он создаётся коллективным бессознательным, шлифуется поколениями рассказчиков и воспринимается как абсолютная, не подлежащая сомнению истина. Мифологическое сознание не знает разницы между естественным и сверхъестественным, между буквальным и метафорическим. Для него боги действительно ходят по земле, звери действительно говорят человеческим голосом, а герои действительно превращаются в созвездия. Миф – это способ мышления, а не просто жанр, и поэтому он оказал огромное влияние на всю последующую культуру, включая литературу. Легенда, в отличие от мифа, уже знает различие между профанным и сакральным. Она рассказывает о чуде как о вторжении потустороннего в посюсторонний мир, но это вторжение воспринимается как редкое, исключительное событие. Легенда может быть связана с конкретным местом (например, легенда о граде Китеже) или с конкретным человеком (например, легенда о святом Георгии, побеждающем дракона). В легенде уже есть элемент историзма, даже если он искажён фантазией, она привязана к определённой эпохе, к определённым лицам, к определённым топонимам.

Отличительные особенности мифа и легенды как жанров можно свести к нескольким параметрам. Первое – это фантастический, чудесный элемент. Миф и легенда населены богами, героями, духами, драконами, великанами, ведьмами, святыми, ангелами, демонами. Сверхъестественное для них не украшение, а суть. Второе – это этиологичность, то есть стремление объяснить происхождение чего-либо: почему мир устроен так, а не иначе, почему существуют те или иные обычаи, почему это место считается святым. Третье – это символичность. Миф и легенда не буквальны. Их персонажи и события, это символы, за которыми стоят космические, природные или моральные силы. Зевс не просто царь богов, это символ неба, грома, правосудия. Святой Георгий не просто воин, это символ победы добра над злом, христианства над язычеством. Четвёртое – это коллективность. У мифа и легенды нет автора, они созданы народом, и каждый рассказчик вносил в них что-то своё, но сохранял инвариант – основную сюжетную схему и систему символов. Пятое – это установка на достоверность. Как ни странно, миф и легенда воспринимаются их носителями как правда, а не как вымысел. Для античного грека миф о Деметре и Персефоне был не красивой сказкой, а объяснением смены времён года, частью религиозного культа. Для средневекового христианина легенда о святом была такой же

реальностью, как историческая хроника. Шестое – это вневременность. Миф и легенда не стареют, потому что они обращены к вечным проблемам человеческого существования: любовь и ревность, жизнь и смерть, порядок и хаос, добро и зло, свой и чужой. Поэтому античные мифы читаются сегодня так же живо, как и две тысячи лет назад, а средневековые легенды продолжают вдохновлять писателей и кинематографистов.

Влияние мифа и легенды на мировую и русскую литературу огромно. Античная мифология стала основой для всей европейской культуры. Без знания мифов о Геракле, об Одиссее, о Ясоне и аргонавтах, о Троянской войне невозможно понять ни живопись Ренессанса, ни оперы Моцарта и Глюка, ни поэзию Пушкина и Брюсова, ни прозу Джойса и Кафки. Славянская мифология, хотя и сохранилась хуже античной, также оказала влияние на русскую литературу, от «Слова о полку Игореве» (где языческие образы перемешаны с христианскими) до «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголя, от «Русалки» Пушкина до «Снегурочки» Островского. Христианские легенды, особенно жития святых, дали материал для многих произведений: «Житие протопопа Аввакума», это и документальный текст, и легенда о страстотерпце. «Капитанская дочка» Пушкина не просто исторический роман, а легенда о милосердии и чести. «Братья Карамазовы» Достоевского, это роман-легенда о великом инквизиторе, где вымышленный персонаж произносит монолог, который стал одним из центральных текстов европейской философии. В XX веке интерес к мифу и легенде возрождается в связи с развитием психоанализа (Карл Юнг ввёл понятие «архетипа» — универсальных образов коллективного бессознательного, которые лежат в основе всех мифов) и структурализма (Клод Леви-Стросс показал, как мифологическое мышление структурирует реальность). Писатели-модернисты и постмодернисты сознательно используют мифологические и легендарные сюжеты, пересказывая их на новый лад. Джеймс Джойс в «Улиссе» берет гомеровского Одиссея и переносит его в Дублин начала XX века. Томас Манн в «Иосифе и его братьях» пересказывает библейскую легенду на тысячах страниц, углубляя её психологически и исторически. Михаил Булгаков в «Мастере и Маргарите» соединяет легенду о Христе (Понтий Пилат и Иешуа) с легендой о Фаусте (Воланд и его свита) и с московским бытом 1930-х годов, создавая уникальный синтез.

Характерные особенности мифа и легенды используются в современной литературе: прежде всего, это приём «мифологической аллюзии», когда автор отсылает читателя к известному мифу или легенде, не пересказывая его целиком, а намекая на него одной деталью, одним именем, одной ситуацией. Например, название романа Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» отсылает к мифологизированному образу комдива Чапаева, который в советском фольклоре и в анекдотах стал архетипическим героем. Имя героя романа «Generation „П“» – Вавилен Татарский – это отсылка к Вавилонской башне (миф о смешении языков) и к поэту Велимиру Хлебникову, который сам создавал мифы. Второе направление – это «ремифологизация», то есть создание новых мифов на основе старых архетипических схем. Современная массовая культура (комиксы, блокбастеры, фэнтези-саги) постоянно создаёт новые мифы: о Супермене, о Бэтмене, о Человеке-пауке, о Гарри Поттере. Эти герои наследуют черты античных и библейских прототипов, они наделены сверхсилой, они проходят через испытания, они жертвуют собой ради других, они воскресают. В русской литературе к ремифологизации обращались братья Стругацкие (цикл о Полудне – это миф о светлом коммунистическом будущем), Владимир Сорокин («Лёд», «Трилогия» – создание новой мифологии), Дмитрий Быков («ЖД» – миф о железной дороге как о судьбе России). Третье направление – это «деконструкция мифа», или критическое переосмысление традиционных мифологических сюжетов с позиций современной этики, феминизма, постколониализма. Например, романы Маргарет Этвуд («Пенелопада») пересказывают «Одиссею» с точки зрения Пенелопы и её служанок, показывая, как классический миф замалчивает голоса женщин. В русской литературе примером деконструкции мифа может служить роман Людмилы Улицкой «Медя и её дети», где древний миф о Медее (детоубийце) переосмысливается в контексте современной семьи, а героиня становится не

чудовищем, а хранительницей домашнего очага. Четвёртое направление – это «мифологический реализм» или «магический реализм». В магическом реализме миф и реальность сосуществуют на равных: чудеса происходят в обычной квартире, боги ходят в современных костюмах, мёртвые разговаривают с живыми. Этот приём позволяет писателям говорить о самых серьёзных вещах – о времени, о памяти, о смерти, о любви – не в отвлечённо-философском, а в конкретно-чувственном, почти бытовом ключе.

Современные жанры близкие легенде и мифу и почему. В первую очередь, это жанр фэнтези, который целиком строится на мифологических и легендарных схемах. Джон Толкин, создатель «Властелина колец», сознательно конструировал свою мифологию для Англии, по аналогии со скандинавским и кельтским эпосом. У него есть свои боги (Валар), свои герои, своя космогония, своя история. В русском фэнтези эту традицию продолжают Мария Семёнова («Волкодав» – славянское фэнтези с элементами мифа), Ник Перумов («Кольцо Тьмы» – продолжение толкиновского мифа), Анджей Сапковский («Ведьмак» – переосмысление славянских и кельтских легенд). Фэнтези близко мифу потому, что оно тоже создаёт вторичный мир, живущий по своим законам, где возможно чудо, где герои совершают подвиги, где зло воплощено в конкретных образах (Тёмный Властелин, дракон, некромант). Второй близкий жанр – это городское фэнтези и урбанистическое фэнтези, где мифологические персонажи (вампиры, оборотни, ведьмы, боги) существуют в современном городе. Это уже не эпическое фэнтези, а более камерный, психологический жанр, но его мифологическая основа очевидна. Третий близкий жанр – это исторический роман, особенно в его «легендарной» разновидности, где автор не столько реконструирует исторические факты, сколько создаёт легенду о прошлом. Таковы романы Валентина Пикуля «Фаворит», «Битва железных канцлеров», которые многие историки критикуют за неточности, но читатели любят именно за мифологическую, героическую ауру, которую Пикюль создаёт вокруг исторических личностей. Таковы романы Алексея Иванова «Сердце Пармы», «Тобол», где автор не боится включать в историческое повествование элементы пермской и сибирской мифологии, создавая гибрид истории и легенды. Четвёртый близкий жанр – это научная фантастика, особенно в её «космической» разновидности (космоопера). Космические эпопеи («Звёздные войны», «Дюна», «Гиперион») строятся по мифологическим схемам: есть герой, который проходит инициацию, есть тёмная сила, есть наставник-мудрец, есть магический артефакт (сила, меч, кристалл). Пятый близкий жанр – это комиксы и графические романы. Супергеройский комикс, это чистейший миф XX-XXI века: герой со сверхспособностями, тайное происхождение, битва со злодеем, спасение мира, любовная линия, жертва и воскрешение. Шестой близкий жанр – это ролевые и компьютерные игры, особенно в жанре RPG (role-playing game) и ЛитРПГ, соответственно. Игрок берёт на себя роль героя, который отправляется в квест, чтобы спасти мир или найти артефакт, – это та же мифологическая схема, что и в «Одиссее» или в подвигах Геракла. Наконец, седьмой близкий жанр – это городская легенда как самостоятельный фольклорный жанр, который активно бытует в современной культуре (легенды о проклятых местах, о привидениях, о загадочных исчезновениях, о маньяках и т.д.). Городские легенды собирают, публикуют, экранизируют, и они становятся материалом для литературы (например, рассказы Стивена Кинга часто основаны на городских легендах).

Легенда и миф оказали огромное влияние на современную литературу. Это влияние тотально и многообразно. Во-первых, миф и легенда дали современной литературе архетипические сюжеты и образы, которые работают безотказно, потому что они встроены в коллективное бессознательное. Путешествие героя (мономиф, как его назвал Джозеф Кэмпбелл) – это схема, по которой строятся тысячи романов, фильмов и игр, от «Гарри Поттера» до «Матрицы». Во-вторых, миф и легенда научили литературу символической многозначности. Современный писатель, в отличие от реалиста XIX века, не боится вводить в текст символы, которые не имеют однозначной расшифровки, потому что знает – миф тоже не имеет одного смысла,

он открыт для интерпретаций. В-третьих, миф и легенда дали литературе способ говорить о вечном через конкретное, о сакральном через профанное. Когда Виктор Пелевин описывает буддийского монаха, который работает копирайтером в рекламном агентстве, он создаёт миф о современном человеке, который ищет просветления в мире симулякров. Когда Людмила Улицкая рассказывает о еврейской семье в Москве, она создаёт легенду о народе-скитальце, который хранит память о своих корнях. В-четвёртых, миф и легенда научили литературу иронии и самоиронии. Постмодернистский писатель не может просто пересказать древний миф, он должен его пересмеять, перевернуть, поставить с ног на голову. Так, в романе «Священная книга оборотня» Пелевина древний миф о лисе-оборотне (кицунэ) переосмысливается в контексте российских спецслужб и коррупции. Наконец, в-пятых, миф и легенда дали современной литературе чувство сопричастности к чему-то большему, чем индивидуальная жизнь. В эпоху атомизации и одиночества миф напоминает читателю, что он часть рода, народа, человечества, что его личная история вписана в историю космоса. Именно эта потребность в причастности и объясняет небывалый успех мифологического фэнтези, супергеройских саг и эпических космоопер в XXI веке. Таким образом, легенда и миф, возникнув на заре человечества, не только не утратили своего значения, но и стали одним из главных источников вдохновения для современной литературы, а их влияние простирается от высокой философской прозы до массовых жанров и компьютерных игр, доказывая, что архетипические истории о богах, героях и чудовищах будут рассказывать до тех пор, пока существует человек.

Сказка

Сказка представляет собой один из самых любимых и универсальных жанров мирового фольклора и литературы, который на протяжении тысячелетий сопровождает человечество от раннего детства до глубокой старости. Само слово «сказка» происходит от глагола «сказывать», то есть рассказывать устно, и эта этимология указывает на изначальную устную природу жанра, на его принадлежность не книжной, а разговорной культуре. Сказка – это эпическое, преимущественно прозаическое произведение волшебного, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел. Именно установка на вымысел принципиально отличает сказку от мифа и легенды. Рассказчик сказки и его слушатели прекрасно знают, что всего этого не было на самом деле, что Иван-царевич не ездил на Сером Волке, а Колобок не пел песенку Лисе. В отличие от мифа, который воспринимался как священная правда, объясняющая устройство мира, и от легенды, которая претендовала на историческую достоверность (пусть и подтверждённую лишь чудом), сказка с самого начала была «ложью», но «ложью с намёком, добрым молодцам уроком». Эта свобода от обязательства быть правдивой сделала сказку самым гибким и жизнеспособным из всех фольклорных жанров, способным впитывать в себя новые реалии, менять детали, переходить из уст в уста, от народа к народу, от фольклора к литературе.

Характерная особенность сказки заключается в её поэтике чудесного, но чудесного, не связанного с сакральным. В мифе чудо – это проявление божественной воли, оно священно и не может быть оспорено. В легенде чудо – это доказательство святости, знак свыше, вторжение трансцендентного в имманентное. В сказке чудо – это игровой приём, условность, которую все принимают и которой никто не удивляется. Избушка на курьих ножках поворачивается к Ивану передом, к лесу задом и это нормально. Кощей Бессмертный хранит свою смерть в яйце, яйцо в утке, утку в зайце, зайца в сундуке, сундук на дубу, и это воспринимается как само собой разумеющееся. Сказитель не оправдывается и не объясняет, откуда взялась эта изба или почему Кощей бессмертен. Он просто рассказывает, и слушатель принимает правила игры. Эта условность, эта «договорённость о вымысле» создаёт уникальную атмосферу сказки, где возможно всё, но по строгим законам: добро должно победить зло, герой должен пройти испы-

тания, ложь должна быть наказана, а правда вознаграждена. Сказка – это не просто развлечение, это школа жизни, моральный кодекс, переданный в увлекательной форме.

Принципиальное отличие сказки от мифа и легенды можно свести к нескольким параметрам. Первое – установка на вымысел. Миф сакрален, легенда полу-сакральна, сказка профанна. Никто не верит в Бабу-Ягу как в реальное существо, и это не мешает детям и взрослым наслаждаться сказками. Второе – анонимность и вариативность. У мифа и легенды тоже нет автора, но они более устойчивы, их канон строже. Сказку же каждый сказитель пересказывает по-своему, добавляя и убавляя детали, меняя имена героев, даже сюжет может меняться в зависимости от аудитории и ситуации. Третье – отсутствие привязки к конкретному месту и времени. Миф всегда где-то локализован (гора Олимп, река Стикс, страна Асгард), легенда привязана к месту чуда (Китеж-град, гора Синай, Голгофа). Сказка же происходит в «тридцатом царстве, тридцатом государстве», в неопределённое время «давным-давно», в условном пространстве, которое не найти на карте. Четвёртое – социальная и возрастная адресация. Миф и легенда обращены ко всем, но прежде всего к взрослым, к посвящённым. Сказка же долгое время была жанром прежде всего детским, хотя взрослые тоже рассказывали сказки, но с иной интонацией, с иным подтекстом. В XX веке сказка «повзрослела» и стала полноправным жанром серьёзной литературы для взрослых (Дж.Р.Р. Толкин, К.С. Льюис, Урсула Ле Гуин). Пятое – моральная однозначность. Миф может быть аморален (Зевс обманывает и насилует, Гера мстит невинным), легенда морально назидательна, но иногда жестока (святых сжигают, режут, пытаются). Сказка же, особенно волшебная, почти всегда имеет счастливый конец, добро торжествует, зло наказано, герой получает полцарства и царевну в придачу. Эта оптимистическая мораль – одна из главных причин неумирающей популярности сказки.

Отличительные особенности сказки как жанра можно свести к нескольким ключевым параметрам. Первое, это композиционная структура: присказка, зачин, основное повествование, концовка. Присказка («Сказка сказывается, не скоро дело делается») настраивает слушателя на особый лад. Зачин («В некотором царстве, в некотором государстве жили-были...») вводит в мир условности. Концовка («И я там был, мёд-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало») возвращает из мира чудес в реальность. Второе, это троекратные повторения: три сына, три попытки, три чуда, три дороги. Эта троичность задаёт ритм, помогает запоминанию и создаёт ощущение полноты и завершённости. Третье, это постоянные эпитеты: добрый молодец, красная девица, чисто поле, тёмный лес, буйная голова, живая вода. Эти эпитеты не несут новой информации, но создают фольклорный колорит и облегчают импровизацию сказителя. Четвёртое, это сказочные формулы: «скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается», «утро вечера мудренее», «битый небитого везёт». Эти формулы выполняют роль композиционных скреп и одновременно содержат житейскую мудрость. Пятое, это система персонажей-архетипов: герой (Иван-дурак, Иван-царевич), вредитель (Кощей, Баба-Яга, Змей Горыныч), даритель (старичок-лесовичок, серый волк), помощник (волшебный конь, клубок, шапка-невидимка), царевна (Василиса Премудрая), ложный герой (старшие братья). Эта система, описанная Владимиром Проппом в «Морфологии сказки», универсальна для всех волшебных сказок мира. Шестое, это наличие чуда или волшебства, но чуда, подчинённого строгим правилам: волшебные предметы помогают герою, но не решают за него всех проблем, превращения происходят по желанию или по принуждению, заклятия можно нарушить, если поцеловать или переломить иголку. Седьмое, это счастливый конец, который не просто радует, но и несёт моральный заряд: доброта, смекалка, верность, храбрость вознаграждаются, жадность, трусость, зависть наказываются.

В русской литературе сказка имеет богатейшую традицию. Народные сказки собирали и публиковали Александр Афанасьев «Русские народные сказки», Владимир Даль, Иван Худяков. На их основе создавали литературные сказки Александр Пушкин «Сказка о царе Салтане», «Сказка о мёртвой царевне», Пётр Ершов «Конёк-Горбунок», Василий Жуковский

«Сказка о царе Берендее», Михаил Салтыков-Щедрин (сатирические сказки для взрослых). Во второй половине XIX века сказка становится жанром авторской прозы для детей: Константин Ушинский, Лев Толстой, Дмитрий Мамин-Сибиряк создают нравоучительные и трогательные сказки. Серебряный век дал новые образцы: «Аленький цветочек» Сергея Аксакова (обработка народной сказки), «Сказки» Максима Горького (для детей и для взрослых). В советский период сказка расцвела в творчестве Корнея Чуковского «Мойдодыр», «Тараканище», «Бармалей», Самуила Маршака «Двенадцать месяцев», «Кошкин дом», Евгения Шварца «Сказка о потерянном времени», «Обыкновенное чудо», Виталия Бианки «Лесные сказки», Павла Бажова «Малахитовая шкатулка» (сказки, основанные на уральском фольклоре). В постсоветский период сказка продолжает жить в творчестве Эдуарда Успенского «Крокодил Гена и его друзья», «Дядя Фёдор, пёс и кот», Григория Остера «Вредные советы», Андрея Усачёва «Умная собачка Соня», а также в серьёзной «взрослой» прозе, использующей сказочные мотивы (Виктор Пелевин, Татьяна Толстая, Людмила Петрушевская).

Характерные приёмы сказки используются в современной литературе. Приём «сказового повествования», имитации устной народной речи, с её повторами, инверсиями, диалектизмами и просторечиями. Этим приёмом блестяще владели Николай Лесков «Левша», Павел Бажов «Малахитовая шкатулка», Борис Шергин «Поморские былины». В современной литературе сказовой манерой пользуются многие авторы, пишущие для детей и о детстве. Второй приём – это «литературная сказка» как самостоятельный жанр, где автор не пересказывает народный сюжет, а создаёт свой, оригинальный, но по законам сказочной поэтики. Третий приём – это «сказка для взрослых», или «философская сказка», где сказочная форма служит для постановки серьёзных, даже трагических проблем. Классика – «Маленький принц» Антуана де Сент-Экзюпери, «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» Ричарда Баха, «Незнайка на Луне» Николая Носова (сатирическая сказка о капитализме). В русской литературе к этому жанру можно отнести «Сказку о тройке» братьев Стругацких (сатира на советскую бюрократию), «Кысь» Татьяны Толстой (антиутопия со сказочными элементами), «Лавр» Евгения Водолазкина (роман-сказка, роман-житие, роман-притча). Четвёртый приём – «сказочный детектив» и «сказочное фэнтези», где герои народных сказок (Баба-Яга, Кощей, Леший, Водяной) действуют в современном мире или в условном сказочном пространстве, но по законам детективного жанра. Пятый – это «сказочный хоррор», где народные поверья о нечистой силе используются для создания страшных историй. Например, рассказы о кикиморах, домовых, упырях, русалках в обработке современных писателей (Дмитрий Самохин, Светлана Успенская, Анна Старобинец). Шестой – «психологическая сказка», используемая в психотерапии и коучинге. Короткие истории о животных или о вымышленных персонажах, которые помогают клиенту осознать свои проблемы и найти выход из трудной ситуации.

Наиболее близок сказке жанр фэнтези, который является прямым наследником волшебной сказки, только развёрнутой до размеров романа, с более сложной психологией героев, с более детально проработанным вторичным миром. Второй близкий жанр – магический реализм, где сказочные элементы вторгаются в повседневность, создавая эффект «чуда в быту». Третий близкий жанр – комикс и графический роман, особенно в его «сказочной» разновидности. Комиксы о принцессах, драконах, ведьмах и волшебниках – это визуальный аналог литературной сказки. Четвёртый близкий жанр – анимация (мультипликация), которая родилась из сказки и до сих пор питается ею. Большинство классических мультфильмов Уолта Диснея «Белоснежка», «Золушка», «Спящая красавица» – это экранизации сказок. В России мультипликационные сказки Сутеева, Норштейна, Шварцмана – это золотой фонд детской культуры. Пятый близкий жанр – компьютерная игра в жанре квест или RPG, где игрок управляет сказочным героем, выполняет задания, собирает волшебные артефакты, сражается с чудовищами и спасает принцессу.

Влияние сказки оказанной на современную литературу трудно переоценить. Во-первых, сказка дала современной литературе универсальный нарративный шаблон – схему «путешествия героя», которая работает в любом жанре, от детектива до производственного романа. Герой покидает дом, встречает помощников и вредителей, проходит испытания, возвращается преображённым – эту схему можно найти в «Улиссе» Джойса, в «Мастере и Маргарите» Булгакова, в «Гарри Поттере» Роулинг. Во-вторых, сказка научила литературу условности и игре с читателем. Писатель-модернист и постмодернист свободно переключается из реальности в фантазию, смешивает высокое и низкое, серьёзное и смешное, правду и ложь, и всё это потому, что сказка уже проложила эту дорогу. В-третьих, сказка дала литературе арсенал архетипических персонажей и мотивов, которые работают безотказно: мать и мачеха, сирота и принц, дурак и умник, поиск счастья, победа над чудовищем, обретение себя. В-четвертых, сказка научила литературу моральной ясности. В эпоху релятивизма и размытости границ между добром и злом сказка напоминает, что есть абсолютные ценности: верность, честность, храбрость, доброта. В-пятых, сказка дала литературе язык для разговора с детьми, но не только с детьми. Через сказку взрослые могут говорить с ребёнком о смерти, о страхе, о несправедливости, о любви – о самых сложных вещах, не травмируя, а исцеляя. В-шестых, сказка дала литературе жанр «антисказки» – переворачивание сказочных канонов, где добро не побеждает, герой погибает, принц оказывается злодеем, а дракон – жертвой обстоятельств. Это направление (от «Короля Лира» Шекспира до «Игры престолов» Мартина) показывает, что сказка жива именно своей способностью к трансформации, к диалогу с меняющимся миром. Наконец, в-седьмых, сказка дала современной литературе чувство надежды. В самом мрачном мире, в самой безнадежной ситуации сказка оставляет возможность чуда. Именно эта вера в то, что «добро сильнее зла», что «утро вечера мудренее», делает сказку не просто жанром, а формой жизни, способом выживания человека в жестоком мире. И пока эта вера жива, жива и сказка, а значит, жива и литература.

Драматургия

Драматургия представляет собой род литературы, предназначенный для сценического воплощения, и в этом её главное отличие от всех остальных жанров – драматическое произведение существует не как самодостаточный текст, а как основа для постановки, как партитура для театрального оркестра. Слово «драма» происходит от греческого *drama*, что означает «действие», и именно действие, конфликт, столкновение характеров и страстей лежат в основе любого драматического произведения. В отличие от эпоса, где автор может напрямую обращаться к читателю, описывать внутренний мир героя, комментировать события, драматург лишён этой возможности. Он может говорить только через реплики и поступки персонажей, через их диалоги и монологи, через авторские ремарки (которые, однако, не предназначены для зрителя, а являются техническими указаниями для режиссёра и актёров). Эта «безличность» драматурга, его растворенность в голосах персонажей создаёт уникальный эффект – зритель становится свидетелем событий, происходящих «здесь и сейчас», в реальном времени сцены, и это делает театр самым непосредственным и эмоционально мощным из всех искусств. Драматургия включает в себя несколько основных поджанров, каждый из которых имеет свои законы, свою историю и свою эстетику: трагедия, комедия, собственно драма, водевиль, а также промежуточные формы (мелодрама, трагикомедия, фарс, мистерия и другие). Рассмотрим подробнее каждый из этих поджанров, их характерные особенности и принципиальные отличия.

Трагедия – это самый древний и самый аристократический из драматических жанров, возникший в Древней Греции из религиозных обрядов в честь бога Диониса. Само слово «трагедия» переводится как «песнь козлов, но суть жанра не в этимологии, а в особом типе конфликта и героя. Характерная особенность трагедии, это неразрешимый, катастрофический

конфликт между личностью и судьбой, между героем и непреодолимыми обстоятельствами, между долгом и страстью. Герой трагедии, это всегда незаурядная, сильная, часто одержимая личность, которая совершает ошибку (трагическую вину) и расплачивается за неё жизнью или страданием, но при этом не теряет своего достоинства и даже через гибель утверждает некие высшие ценности. Аристотель в «Поэтике» определил трагедию как «подражание действию важному и законченному, имеющему определённый объём, при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной, в действии, а не в рассказе, совершающее через сострадание и страх очищение (катарсис) подобных аффектов». Это определение остаётся классическим до сих пор. Отличительные черты трагедии: высокий герой (царь, полководец, герой), высокий стиль (стихи, риторические фигуры, возвышенная лексика), неразрешимый конфликт (герой вынужден выбирать между двумя равноценными, но несовместимыми ценностями), катастрофический финал (гибель героя или крушение всех его надежд), катарсис (очищение через страдание). В русской литературе классические трагедии создавали Антиох Кантемир, Михаил Ломоносов, Александр Сумароков, но подлинные шедевры жанра – это «Борис Годунов» Александра Пушкина (историческая трагедия о власти и совести), «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость» (маленькие трагедии, где трагический конфликт сжат до нескольких сцен), а также трагедии Александра Островского «Гроза» – это драма, но с трагическим финалом и элементами трагедийного конфликта и Леонида Андреева «Царь Голод». В XX веке трагедия трансформируется в жанр «трагедии абсурда» (Эжен Ионеско, Сэмюэл Беккет) и «экзистенциальной драмы» (Жан-Поль Сартр, Альбер Камю), где место античных богов занимают бессмысленность бытия и свобода как проклятие.

Комедия – это второй древнейший драматический жанр, также возникший в Древней Греции из дионисийских обрядов, но ориентированный на смех, на осмеяние человеческих пороков и общественных недостатков. Характерная особенность комедии, это комический конфликт, который, в отличие от трагического, разрешим и, как правило, разрешается благополучно. Герой комедии – не великий царь или герой, а обычный человек (или необычный, но в смешном, сниженном виде), который попадает в нелепое положение, совершает глупости, сталкивается с недоразумениями, но, в конце концов, всё образуется: влюблённые соединяются, обманщики разоблачаются, дураки получают по заслугам. Аристотель определял комедию как «подражание худшим людям, но не во всей их порочности, а в смешном виде». Отличительные черты комедии: низкий или средний герой (крестьянин, слуга, ремесленник, мелкий чиновник, богатый купец), разговорный стиль (близкий к живой речи, часто с просторечиями и жаргоном), разрешимый конфликт (недоразумения, которые к финалу проясняются), благополучный финал (свадьба, примирение, награждение), смех как главное художественное средство. Внутри комедии выделяют несколько разновидностей: комедия положений (основана на забавных ситуациях и совпадениях), комедия характеров (основана на осмеянии устойчивых человеческих пороков – скупости, хвастовства, лицемерия), комедия нравов (изображает и осмеивает нравы определённой социальной среды), сатирическая комедия (обличает общественные пороки, иногда с политическим подтекстом), лирическая комедия (с элементами грусти и сентиментальности). В русской литературе комедия достигла расцвета в творчестве Дениса Фонвизина «Недоросль» – классическая комедия нравов, где осмеяно дикое дворянство; Александра Грибоедова «Горе от ума» – комедия характеров и одновременно комедия нравов, где Чацкий противостоит фамусовскому обществу; Николая Гоголя «Ревизор» – сатирическая комедия о бюрократии, где смех сквозь слезы становится почти трагическим; Александра Островского «Свои люди – сочтёмся», «Бешеные деньги» — комедии о купеческом быте; Антона Чехова («Вишнёвый сад», «Чайка», «Три сестры», «Дядя Ваня» – лирические комедии, которые сам Чехов называл комедиями, а театры ставили как драмы, и эта чеховская интонация, где смех неотделим от грусти, совершила переворот в драматургии. В XX веке комедия продолжает жить в творчестве Михаила Булгакова «Зойкина квартира», «Иван

Васильевич» – сатирические комедии; Евгения Шварца «Обыкновенное чудо», «Дракон» — философские комедии-сказки; Григория Горина «Тот самый Мюнхгаузен», «Формула любви» – иронические комедии, а также в многочисленных водевилях и фарсах.

Драма (в узком смысле, как жанр, отличный и от трагедии, и от комедии) – это более поздний жанр, сложившийся в эпоху Просвещения и получивший развитие в реалистической литературе XIX века. Характерная особенность драмы – конфликт, который, в отличие от трагического, разрешим (хотя и не обязательно благополучно) и, в отличие от комического, не смешон, а серьёзен, часто даже трагичен, но без катастрофической гибели героя. Герой драмы, это, как правило, обычный, средний человек, не царь и не раб, а представитель своего сословия и времени, и его проблемы, это не экзистенциальные вопросы бытия, а социальные, семейные, психологические конфликты, знакомые зрителю по собственной жизни. Драма тяготеет к бытописанию, к психологизму, к социальной конкретике. Отличительные черты драмы: средний герой (не героический и не смешной), серьёзный конфликт (часто – столкновение личности с обществом или человека с самим собой), реалистическая обстановка (узнаваемый быт, конкретное время и место), разговорный стиль (близкий к повседневной речи, но без гротеска), открытый или условно благополучный финал (герой может не погибнуть, но его жизнь меняется, часто не в лучшую сторону). В русской литературе драма как жанр достигла вершин в творчестве Александра Островского «Гроза» – это драма, хотя финал трагический; «Бесприданница» – драма о женской судьбе, Антона Чехова (хотя сам Чехов настаивал, что его пьесы – комедии, они вошли в репертуар как драмы, ибо чеховское «подводное течение», его полутона и недосказанности создают ощущение драматизма повседневности), Максима Горького «На дне» – социально-философская драма о правде и лжи, а в советский период – Александра Вампилова «Утиная охота», «Старший сын» психологические драмы о потерянном поколении, Людмилы Петрушевской «Три девушки в голубом» – бытовая драма, Александра Гельмана «Протокол одного заседания» – производственная драма. В современной драматургии жанр драмы остаётся доминирующим, поскольку он наиболее гибко реагирует на актуальные проблемы общества.

Водевиль – это лёгкий комический жанр, возникший во Франции и получивший широкое распространение в России в XIX веке. Характерная особенность водевиля, это занимательная интрига, стремительное развитие действия, комические положения, а главное – обязательные куплеты (песенки) и танцы. Водевиль не претендует на глубокий психологизм или социальную критику. Его задача развлечь зрителя, вызвать добрый, безобидный смех. Отличительные черты водевиля: простой, часто анекдотический сюжет (в основе – недоразумение, ошибка, подмена, тайна), малый объём (одно-двухактная пьеса), ограниченное количество персонажей, наличие стихотворных куплетов (которые поются на знакомые мотивы), счастливый финал (часто – свадьба или примирение). В русской литературе водевиль культивировали Александр Грибоедов (хотя он известен одной комедией, писал и водевили), Пётр Каратыгин, Фёдор Кони, Владимир Соллогуб. В советский период водевиль трансформировался в жанр музыкальной комедии (Исаак Дунаевский, Василий Лебедев-Кумач, а также оперетты), а также в эстрадные миниатюры и скетчи. Сегодня элементы водевиля живут в музыкальных комедиях, мюзиклах и телевизионных юмористических программах.

Характерные особенности драматургии используются в современной литературе. Прежде всего, это диалогическая форма. Романисты всё чаще используют драматургические приёмы: длинные диалоги без авторской речи, сценические (как в пьесе) ремарки, разбивку текста на сцены и акты. Это позволяет создать эффект непосредственного присутствия, «театра на странице». Второе – это полифония, многоголосие, где каждый персонаж имеет свой голос и свою правду, а автор не навязывает своей точки зрения. Этот приём, восходящий к драматургии (где нет всеведущего рассказчика), активно используется в современном романе. Третье – это конфликт как двигатель сюжета. Современная проза всё чаще отказывается от описательно-

сти и рефлексии в пользу действия, столкновения характеров, острого диалога, и это прямое влияние драматургии. Четвёртое – это «сценичность» прозы, когда текст написан так, что его легко представить на сцене или на экране: короткие сцены, динамичная смена локаций, минимум описаний, максимум действия и реплик. Пятое – использование драматических жанровых структур в прозе: роман может строиться как трагедия (с гибелью героя в финале), как комедия (с недоразумениями и счастливым концом), как водевиль (с лёгкой интригой и песенками). Шестое – это «метадраматургия», когда роман или повесть сами становятся пьесой внутри пьесы, а герои – актёрами, играющими роли.

Влияние драматургии на современную литературу фундаментально и многообразно. Во-первых, драматургия научила литературу диалогу. До эпохи Возрождения эпос был монологичен (автор говорил от себя, герои лишь вставляли реплики). Драматургия (через Шекспира, Мольера, Чехова) показала, что диалог может быть не только средством передачи информации, но и самостоятельным художественным миром, где рождается смысл. Во-вторых, драматургия научила литературу конфликту как движущей силе сюжета. Роман XIX века (Толстой, Достоевский) немыслим без драматических конфликтов, без столкновения характеров и идеологий. В-третьих, драматургия дала литературе жанровую систему (трагедия, комедия, драма), которая была перенесена и на эпос. Мы говорим «роман-трагедия», «роман-комедия», «драматическая повесть» – и это прямое заимствование из театра. В-четвёртых, драматургия дала литературе понятие «действия» (акта) как структурной единицы. Многие романы делятся не на главы, а на «акты» и «сцены», что подчёркивает их родство с театром. В-пятых, драматургия повлияла на язык литературы: он стал более энергичным, речевым, афористичным. Лучшие афоризмы рождаются в диалогах, а не в описаниях. В-шестых, драматургия дала литературе зрителя, читателя-свидетеля, который не просто потребляет текст, а со-переживает, со-действует. Именно театральный катарсис (очищение через страдание и смех) стал моделью для читательского переживания в эпической литературе. В-седьмых, драматургия (особенно чеховская и постчеховская) научила литературу «подтексту» – тому, что важнее слов, тому, что скрыто между строк, что выражается паузой, жестом, интонацией. Без этого открытия невозможен был бы современный психологический роман. Наконец, в-восьмых, драматургия дала литературе возможность быть не только прочитанной, но и увиденной, услышанной, пережитой коллективно. Театральная постановка романа или повести – это второй, сценический перевод литературного текста, который часто оказывается мощнее оригинала, потому что добавляет к слову тело, голос, музыку, свет. Таким образом, драматургия – это не просто один из жанров литературы, это её нерв, её действие, её живая кровь. Без драматургии литература была бы мертва, как философский трактат без примера, как проповедь без притчи. И пока существует театр, пока зрители приходят в зал, чтобы смеяться и плакать вместе с героями, драматургия будет оставаться самым демократичным, самым массовым и самым эмоционально заряженным из всех литературных жанров.

Жанры по литературным направлениям

Жанры по литературным направлениям, или, как их чаще называют, литературные методы и стили, представляют собой не просто набор формальных приёмов, а целостные мировоззренческие системы, каждая из которых предлагает свой способ видения мира, свой идеал человека и свои критерии оценки художественного произведения. В отличие от классических жанров (романа, повести, трактата), которые могут существовать в рамках разных направлений, сами направления – от классицизма до постмодернизма – являются исторически конкретными и сменяют друг друга в закономерном порядке, отражая эволюцию европейского и русского сознания от эпохи абсолютизма и веры в разум до современного состояния культурной фрагментации, иронии и тотальной релятивизации истины. В этот перечень включены как

общеευропейские явления (классицизм, романтизм, реализм, постмодернизм), так и специфически русские, национально-окрашенные течения (социалистический реализм, концептуализм, соц-арт, метареализм), а также направления, которые на Западе проявили себя прежде всего в живописи или философии, но в русской прозе обрели самостоятельное литературное значение (например, экзистенциализм). Что объединяет все эти, столь разные, направления? Прежде всего, каждое из них возникает как реакция на предыдущее, как смена художественной парадигмы, как ответ на новые исторические вызовы и новые запросы личности. Классицизм с его культом разума, порядка и иерархии сменяется сентиментализмом, который открывает ценность частного, чувствительного человека; сентиментализм перерастает в романтизм – бунт личности против пошлой действительности во имя высокого идеала; романтизм, в свою очередь, сменяется реализмом, который требует от искусства не бегства в мечту, а трезвого, аналитического исследования социальных условий и человеческой психологии; реализм, в его поздних, «критических» формах, подготавливает почву для модернистских течений, которые, устав от позитивистской уверенности в познаваемости мира, обращаются к субъективному, иррациональному и бессознательному. Натуральная школа и социалистический реализм представляют собой особые, социально ангажированные ветви реализма, где задача искусства – не просто отражать действительность, а преобразовать её в соответствии с определённой идеологией. Неореализм, магический реализм, постмодернизм, концептуализм и метареализм – это уже явления XX и XXI веков, которые работают с осколками прежних стилей, цитируют их, иронизируют над ними, смешивают высокое и низкое, реальное и фантастическое, документальное и вымышленное, отказываясь от претензии на обладание единственной истиной.

Классицизм (от лат. *classicus* – образцовый) – первое большое литературное направление в Европе Нового времени, сложившееся во Франции XVII века и господствовавшее в России в XVIII веке (от Кантемира и Тредиаковского до Державина и Фонвизина). Его философская основа – рационализм Декарта, вера в то, что разум есть высший судья во всём, и что прекрасное тождественно разумному, а безобразное – неразумному. Отсюда вытекают главные черты классицистической прозы: культ античности как вечного образца, строгая иерархия жанров (высокие – ода, эпос, трагедия; низкие – басня, сатира, комедия), требование трёх единств в драме (времени, места, действия), абстрактно-обобщённые характеры-маски (герой, злодей, резонёр, субретка), дидактизм и гражданская, патриотическая направленность, симметричная, логически выстроенная композиция. В прозе классицизм проявил себя прежде всего в трактатах, публицистике, мемуарах и философской повести (вольтеровские «Кандид» и «Простодушный»), где действие и персонажи служат лишь иллюстрацией определённой идеи, а не воспроизведением живой жизни. Русский классицизм, особенно в творчестве Сумарокова, Фонвизина и Новикова, был более сатиричен, более связан с национальной злобой дня и критикой конкретных общественных пороков (крепостничества, чиновничьего произвола, невежества дворянства).

Сентиментализм (от франц. *sentiment* – чувство) – направление второй половины XVIII века, пришедшее на смену классицизму и сделавшее культ чувства, а не разума, главной своей ценностью. Если классицизм учил, что долг выше чувства, то сентиментализм провозгласил: чувство – основа нравственности, и добрый человек, это тот, кто способен на сострадание, слёзы и умиление. Главный жанр сентиментализма – путешествие (как жанр, позволяющий показать движение души) и сентиментальная повесть (часто в эпистолярной форме). Классический образец – «Страдания юного Вертера» Гёте и «Бедная Лиза» Карамзина. Проза сентиментализма психологична, усилено внимание к внутреннему миру героя, к его переживаниям, сменам настроения. Пейзаж становится созвучным душевному состоянию (чаще всего меланхолическому). Язык – эмоциональный, риторический, насыщенный восклицаниями и умолчаниями. Сентиментализм открыл ценность частного человека, его интимной жизни, его права

на чувство, независимо от сословной принадлежности. Именно из сентиментализма вырастет психологизм литературы XIX века.

Романтизм (от франц. *romantique* – странный, живописный) – направление, господствовавшее в европейской и русской культуре первой трети XIX века (и значительно дольше – в русской поэзии, вплоть до символистов). Романтизм, это бунт личности против «пошлой действительности» (купцов, чиновников, обывателей, мещанского счастья), это бегство в мир мечты, фантазии, экзотики, прошлого (исторический роман Вальтера Скотта), в природу или в собственное, субъективное «я». Романтическая проза (новеллы Гофмана, Новалиса, Тика, ранние повести Гоголя и Бестужева-Марлинского) характеризуется острым сюжетом, тайнами, роковыми случайностями, фантастическими и гротескными образами. Герой – одинокий, разочарованный, бунтующий, часто художник или преступник, который возвышается над толпой. Природа изображается как стихия, родственная страстям героя (буря, море, горы, лес). Романтики открыли ценность народной культуры, фольклора, сказки и легенды как альтернативы бездушной цивилизации. В русской прозе романтизм достиг вершин в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголя, в «Герое нашего времени» Лермонтова (где романтический герой Печорин уже осознаёт свой эгоизм как болезнь) и в кавказских повестях Бестужева-Марлинского.

Реализм (включая критический реализм) – направление, утвердившееся в европейской и русской литературе с 1830-40-х годов и ставшее доминирующим на протяжении всего XIX и части XX века. Реализм провозглашает задачей искусства правдивое, типическое изображение жизни во всех её противоречиях, без прикрас и идеализации. В отличие от романтиков, реалисты не бегут от действительности, а исследуют её. В отличие от классицистов, их интересует не абстрактный герой-маска, а конкретный человек, сформированный определённой социальной средой, эпохой, воспитанием. Главные принципы реализма: историзм (понимание того, что характеры и обстоятельства изменчивы и зависят от времени), типизация (отбор наиболее характерных черт и создание типических характеров в типических обстоятельствах), социальный детерминизм (объяснение поступков героя не только его волей, но и условиями его жизни – бедностью, сословными предрассудками, воспитанием). В русской литературе реализм связан с именами Пушкина (поздняя проза), Гоголя («Мёртвые души»), Гончарова, Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова. Критический реализм, это та же реалистическая эстетика, но с особым акцентом на разоблачение социальной несправедливости, обличение эксплуатации, критику буржуазных и дворянских нравов. Термин этот чаще применяется к западной литературе (Бальзак, Диккенс, Теккерей, Мопассан), но в равной степени относится и к русским классикам, которые не только изображали жизнь, но и судили её с позиции гуманизма и правды.

Натуральная школа – это специфически русское явление 1840-х годов, по сути, начальный этап критического реализма, когда писатели (Григорович, Некрасов, Достоевский в ранний период, Даль, Панаев) под влиянием Гоголя и французских физиологических очерков обратились к изображению жизни «низов» общества – чиновников-бедняков, обитателей петербургских углов, крепостных крестьян. «Физиологический очерк» – ведущий жанр натуральной школы – стремился к почти документальной точности, к описанию внешности, быта, речи, привычек героя как определённого «типа» (чиновник, мещанин, дворник, шарманщик), с обязательным социальным комментарием, объясняющим, почему этот человек стал таким. Натуральная школа была сознательно тенденциозна, публицистична, её герой, чаще всего маленький, униженный и оскорблённый человек, вызывающий сострадание. Именно из натуральной школы вышли первые произведения Достоевского («Бедные люди», «Двойник») и очерки Салтыкова-Щедрина, а также знаменитый сборник «Физиология Петербурга» (1845).

Социалистический реализм (соцреализм) – канонический метод советской литературы, утверждённый в 1934 году на Первом съезде советских писателей и остававшийся единственно допустимым вплоть до перестройки. Соцреализм требовал от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в её революционном развитии, но эта

«правда» должна была служить задачам коммунистического воспитания трудящихся и утверждать оптимистическую веру в победу социализма. Из этого вытекали основные черты соцреалистической прозы: партийность (литература как часть общего дела партии), народность (доступность, ясность, ориентация на массового читателя), герой-положительный (строитель новой жизни, коммунист, передовик производства, чекист, который всегда знает, что делать, и не знает сомнений), конфликт «хорошего с лучшим» (отсутствие трагических, неразрешимых противоречий, все конфликты – между светлым прошлым и ещё более светлым будущим, между отсталым и передовым, между ошибками и правильным путём). Классические образцы соцреализма – романы «Как закалялась сталь» Островского, «Цемент» Гладкова, «Поднятая целина» Шолохова (отчасти), «Соть» Леонова. Несмотря на жёсткие идеологические ограничения, в рамках соцреализма работали талантливые писатели (Платонов, Пастернак, Булгаков – хотя их часто не публиковали), и в лучших произведениях метода (например, в «Тихом Доне» или «Жизни Клима Самгина» Горького) идеологическая схема прорывалась живой жизнью и психологической правдой.

Неореализм – направление, возникшее в итальянской литературе и кино после Второй мировой войны, но имевшее отзвуки и в русской прозе (поздний Твардовский, «Окопная правда» писателей-фронтовиков). Неореализм, в отличие от классического реализма, не претендует на исчерпывающее познание жизни, а фокусируется на «осколках» реальности, на частных, локальных историях, часто – с документальной основой. Он близок к публицистике и очерку, избегает развёрнутых психологических характеристик, предпочитая показывать человека через его поступки и детали быта, а язык его скуп, точен и лишён риторики. В русской прозе неореалистические тенденции проявились в «военных повестях» Воробьёва, Быкова, Астафьева, Кондратьева, где война показана не на уровне штабов и генералов, а на уровне взвода, окопа, одного боя, одного перехода через реку, без пафоса, без ложного героизма, с упором на документальную деталь и психологическую достоверность переживаний рядового солдата.

Магический реализм – одно из самых влиятельных направлений второй половины XX века, особенно в латиноамериканской (Маркес, Кортасар, Борхес, Льюис, Астуриас) и, отчасти, русской прозе (Аксёнов, Маканин, Толстая, Пелевин). Магический реализм – это такое письмо, где чудесное, фантастическое, необъяснимое с точки зрения естественных законов, вписано в реальную, узнаваемую, бытовую жизнь как нечто само собой разумеющееся, не вызывающее удивления у персонажей. Бабушка может летать по комнате, а умерший герой возвращаться и разговаривать с живыми, и никто не считает это странным, потому что такова логика мифа, народного сознания, где граница между реальностью и сном, жизнью и смертью, возможным и невозможным проницаема. Магический реализм не стремится напугать или создать иной, фантастический мир (как в фэнтези), он стремится расширить понятие реальности, показать, что «обыденное» лишь узкий слой бытия, за которым скрывается бездна чудес, совпадений, предзнаменований и древних верований. В русской прозе элементы магического реализма особенно заметны в «Москве-Петушках» Ерофеева, в рассказах Толстой, в романах Пелевина («Чапаев и Пустота», «Generation П»).

Постмодернизм – доминирующее направление в литературе последней трети XX – начала XXI века, которое пришло на смену модернизму с его поисками нового языка и верой в высокое призвание художника. Постмодернизм, это реакция на крах великих нарративов (прогресса, истины, религии, революции, разума), это эстетика цитат, осколков, гибридов и иронии. Главные принципы постмодернистской прозы: интертекстуальность (весь текст состоит из цитат, аллюзий и реминисценций на предшествующую культуру, от античности до соцреализма), пастиш (смешение высоких и низких стилей, пародирование канонов, коллаж), ирония (вплоть до тотального высмеивания любых ценностей, включая самого себя), отказ от истины (реальность не познаётся, а конструируется языком, и существует множество равноправных

версий событий), читатель как соавтор (автор оставляет в тексте пустоты, загадки, недоговорённости, которые читатель должен заполнить сам). В русской прозе постмодернизм представлен именами Вен. Ерофеева (постмодернистские черты в его поэме), Саши Соколова («Школа для дураков»), Андрея Битова («Пушкинский дом»), Владимира Сорокина, Виктора Пелевина, Дмитрия Галковского («Бесконечный тупик»), Михаила Шишкина, Людмилы Улицкой (частично), Татьяны Толстой (рассказы, роман «Кысь»).

Концептуализм (московский романтический концептуализм) – специфически русское литературно-художественное направление, возникшее в андеграунде 1970-80-х годов как реакция на окостеневший, лживый язык соцреализма и официальной идеологии. Концептуализм работает не с жизнью, а с «готовыми» идеологическими клише, штампами, плакатными образами (советский миф, Ленин, партия, революция, стройка коммунизма), которые он обнажает, цитирует, переворачивает, доводит до абсурда, показывая их пустоту и манипулятивную природу. В прозе концептуализм, это прежде всего тексты Владимира Сорокина («Норма», «Тридцатая любовь Марины», «Роман»), где советские лозунги, ритуалы и газетные штампы сталкиваются с натуралистическими сценами насилия и абсурда, обнажая «изнанку» идеологии. Также к концептуализму относят роман «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева, где советский ритуал распития спиртного становится космической мистерией, и тексты Дмитрия Пригова, Льва Рубинштейна и других авторов, работавших на стыке поэзии, перформанса и визуального искусства.

Соц-арт – направление, близкое концептуализму, но более ироничное и игровое. Если концептуализм чаще всего холоден и аналитичен, то соц-арт – это весёлое, карнавальное перелицовывание советских мифов, смешение «высокого» (официальное искусство) и «низкого» (лавочный лубок, китч, бытовая культура). Соц-арт, это вторая жизнь советских символов (серпа и молота, красного знамени, портретов вождей, гимнов, парадов) в новых, абсурдных контекстах, где они теряют свой сакральный смысл и становятся материалом для игры. В литературе соц-арт проявился прежде всего в поэзии (Дмитрий Пригов, Тимур Кибиров, Лев Рубинштейн), но есть и прозаические образцы, например, роман Владимира Сорокина «Голубое сало» (где Сталин, Хрущёв и другие вожди выступают в комических и фантасмагорических ролях) или роман Юрия Мамлеева «Шатуны» (где смешиваются советский быт, мистика и чёрный юмор).

Метареализм – менее известное, но важное направление русской литературы 1970-90-х годов, которое, в отличие от постмодернистской иронии и концептуалистской игры со штампами, стремится к возвращению к «высоким» темам (Бог, бессмертие, смысл жизни, вера, любовь) и к новому, «метафизическому» реализму, который не отрицает быт и социальную конкретику, но видит за ними просвечивающий иной, духовный план бытия. Метареализм, это попытка соединить реалистическую прозу с религиозным, платоническим, философским дискурсом, где бытовая деталь становится символом, а случайное событие – знаком судьбы. К метареалистам в прозе относят прежде всего Александра Харченко («Возвращение», «Стена», «Жизнь и приключения Иисуса Христа»), а также некоторых представителей «другой прозы» конца 1980-х, например, Владимира Маканина (отчасти), Руслана Киреева, а также поэтов-метареалистов (Иван Жданов, Александр Еременко, Алексей Парщиков), чьё влияние на прозу было значительным.

Экзистенциализм (русская проза) – направление, восходящее к философии Хайдеггера, Сартра, Камю, Ясперса, которая в центре внимания ставит проблемы жизни и смерти, свободы и ответственности, абсурда, одиночества, выбора в пограничной ситуации. В западной литературе экзистенциализм проявился в прозе Сартра «Тошнота», Камю «Посторонний», «Чума», Кафки, в русской – прежде всего в творчестве Федора Достоевского (которого экзистенциалисты считали своим предтечей), а также у писателей XX века, чьи герои поставлены перед лицом смерти, насилия, тоталитарной машины, лагеря, войны. К русским экзистенциалистам в

прозе обычно относят Андрея Платонова «Котлован», «Чевенгур», где советская утопия сталкивается с абсурдом смерти и неутолимой тоской по смыслу, Василия Гроссмана «Жизнь и судьба», где экзистенциальный выбор человека показан на фоне нацизма и сталинизма, Юрия Домбровского «Факультет ненужных вещей», где лагерный опыт и следователь-палач становятся материалом для размышлений о свободе и несвободе, Варлама Шаламова («Колымские рассказы»), где человек в лагере лишается всего, включая человеческое достоинство, но сохраняет, пусть и в атрофированной форме, способность к состраданию и сопротивлению. Экзистенциалистская проза – это всегда проза пограничных ситуаций, проза выбора, когда герой оказывается перед «ничто» и должен сам, без опоры на Бога, государство или других людей, принять решение и ответить за него. В этом смысле русская экзистенциалистская проза (особенно лагерная и военная) является одним из самых трагических, честных и гуманистических направлений, ибо она показывает, что даже в аду человек может сохранить человечность, если он способен на свободный, внутренний акт.

Теперь поговорим о каждом жанре подробнее.

Классицизм

Классицизм в прозе представляет собой уникальное явление в истории литературы, которое часто остаётся в тени более прославленного драматического и поэтического наследия этого направления, но именно в прозаических текстах классицизма с наибольшей полнотой проявились его философские и этические основания. Классицизм как художественный стиль и эстетическое направление господствовал в европейской литературе XVII – начала XIX века, и его характерной чертой было обращение к образам и формам античной литературы и искусства как идеальному эстетическому эталону. Термин происходит от латинского *classicus* – образцовый, и это понятие образцовости, нормативности пронизывало всю эстетику классицизма, требуя от художника следования незыблемым правилам, почерпнутым из античной поэтики Аристотеля и Горация. В основе эстетики классицизма лежали принципы рационализма, соответствовавшие философским идеям Рене Декарта и картезианства, которые определяли взгляд на художественное произведение как на искусственное создание, сознательно сотворённое, разумно организованное, логически построенное. Именно эта установка на разум как на ведущее начало в жизни и творчестве человека и определила основные характеристики прозы классицизма.

Прозаические произведения в системе классицизма, в отличие от поэзии и драматургии, долгое время находились на периферии исследовательского внимания, хотя, особенно со второй половины XVII века, они начали играть существенную роль в литературном процессе. Характерная особенность прозы классицизма заключается в том, что она, за некоторыми исключениями, не была чисто литературными произведениями в современном понимании, а служила способом выражения политических и философско-религиозных воззрений, в них часто подводился итог жизненным наблюдениям, оформлялось и приводилось в систему мировоззрение их создателя. Эта тенденция определила развитие в прозе классицизма несюжетного повествования в разнообразных формах: писем, моралистических или философских опытов, афоризмов, «характеристик или нравов», портретов, проповедей, надгробных слов, мемуаров. Все эти разновидности прозаической литературы вполне соответствовали общей дидактической направленности французского классицизма, его стремлению воспитывать читателя, формировать его нравственные принципы через разумное слово.

Ключевые характеристики прозы классицизма включают в себя несколько фундаментальных принципов. Первое и главное, это господство рационализма, обращение к разуму как к ведущему началу в жизни и творчестве человека, что сочеталось со стремлением к типизации

характеров и явлений, к логическим обобщениям, наблюдениям над конкретными жизненными явлениями. Второе, это логичность рассуждений, которая выражалась в афористичности языка, гармоничности и правильности частей произведения, чёткости и ясности стиля. Третье, это строгая иерархия жанров, которая, хотя и была разработана прежде всего для поэзии и драматургии, проецировалась и на прозу: «высокие» жанры (трагедия, эпопея, ода) обращались к государственной жизни и религиозной истории, их героями были монархи, полководцы, мифологические персонажи; «низкие» жанры (комедия, сатира, басня) изображали частную повседневную жизнь людей средних сословий. Для прозы классицизма было характерно тяготение к «низким» жанровым формам, хотя ораторская проза и надгробные речи явно принадлежали к «высоким». Четвёртое, это дидактическая направленность: классицистическое произведение должно было утверждать какую-либо полезную идею, преподавать нравственный урок, и эта идея выражалась несколькими понятиями, словами-«терминами», которые составляли смысловой «скелет» произведения. Пятое, это установка на ясность и недопустимость многозначности: не допускалась затемнённость смысла, каждое слово должно было быть понято однозначно.

Среди наиболее значительных образцов прозы классицизма следует назвать эпистолярную литературу, которая во второй половине XVII века уже имела свои определённые законы, выработанные в результате развития теории и практики. Письма мадам де Севинье, адресованные дочери в течение четверти века, содержат огромный материал о жизни Франции второй половины столетия и по праву считаются одним из лучших образцов французской классической прозы благодаря простоте и ясности языка, выразительности, близкой к народной речи, отсутствию жеманства. Ораторская проза, наиболее полно проявившаяся в религиозном красноречии, достигла высочайшего совершенства в проповедях и надгробных речах Жака Бениня Боссюэ, где безупречная логичность рассуждения сочетается со страстностью изложения, а традиционные мотивы переплетаются с широкими историческими картинами. Наконец, философско-художественная проза Блеза Паскаля, особенно его «Письма к провинциалу», поражает логичностью, убедительностью, использованием приёмов научного письма – строгой аргументации, ясной и чёткой терминологии, убедительных выводов, что делает Паскаля не только философом, но и талантливым полемистом, сатириком, художником слова.

Схожесть прозы классицизма с другими жанрами этого раздела (сентиментализмом, романтизмом, реализмом и др.) проявляется прежде всего в общей установке на отражение действительности и воздействие на читателя. Однако ключевые различия носят принципиальный характер. В отличие от сентиментализма, который выдвигал на первый план чувство, эмоцию, культ естественной чувствительности, классицизм апеллировал исключительно к разуму и долгу. Если сентименталистский герой плачет и сострадает, то классицистический герой рассуждает и подчиняет страсти рассудку. В отличие от романтизма, который провозглашал культ индивидуальности, исключительного героя, бунтаря и мечтателя, классицизм требовал от героя подчинения общему, государственному, разумному порядку. Романтический герой бежит из общества, классицистический герой служит ему. В отличие от реализма, который стремится к максимально точному, конкретно-историческому и многостороннему изображению жизни во всей её сложности и противоречивости, классицизм ориентируется на типизацию, но типизацию особого рода, не индивидуально-конкретную, а обобщённо-логическую, где характер выступает как воплощение определённой страсти или добродетели. Реалист показывает человека в его социальной обусловленности и психологической противоречивости, классицист – человека как носителя разумного начала или его отсутствия. В отличие от натуралистической школы с её вниманием к деталям быта, физиологии, социальному дну, классицизм принципиально избегает низменных подробностей, тяготея к возвышенному, гармоничному, прекрасному. Наконец, в отличие от постмодернизма с его игрой, иронией, цитированием и разрушением любых канонов, классицизм – это культ канона, строгих правил, незыблемых

авторитетов. Постмодернистский автор играет с классикой, классицистский автор благоговееет перед ней.

Что касается использования приёмов классицизма в современной литературе, то здесь мы сталкиваемся с парадоксальным явлением: чем дальше литература уходит от классицистической нормативности, тем более привлекательными становятся отдельные её элементы для современных авторов, работающих в самых разных жанрах. Прежде всего, это обращение к античным сюжетам и образам как к универсальному культурному коду. Современные писатели активно переосмысливают классическое наследие прошлого, создавая новые художественные территории на основе культурного наследия античности и Возрождения. Джон Апдайк в романе «Гертруда и Клавдий» переосмыляет шекспировского «Гамлета», предлагая особое видение проблем бессмертной трагедии, а Эрика Джонг в «Серениссиме» осуществляет деконструкцию «Венецианского купца». В русской литературе этот приём широко используется Виктором Пелевиным, Татьяной Толстой, Людмилой Улицкой, которые включают античные мифологические образы в контекст современности, создавая многослойное, интертекстуальное повествование.

Второй важнейший приём – это жанровая рефлексия, обращение к «высоким» жанрам классицизма (оде, элегии, сонету, эклоге, эпитафии) в их архаизированной, стилизованной форме. Поэзия Иосифа Бродского представляет собой блестящий пример такого обращения: сам поэт признавался, что «заражён обычным классицизмом», что он запоздалый поэт классицизма в духе Кантемира и Державина. Бродский сознательно обращается к традиционным стихотворным жанрам, воспринимающимся в современной словесности как явная архаика, и эта установка на преемственность по отношению к жанрам-образцам, на подражание и состязание с авторами-авторитетами является прямой реминисценцией классицистической поэтики с её культом «общих мест» и «состязания» как важнейшей универсалии жизни литературы под знаком рефлексивного традиционализма. В прозе этот приём проявляется в создании «романа-трагедии», «романа-оды», «философского романа», где автор сознательно ориентируется на жанровые каноны классицизма, наполняя их современным содержанием.

Третий приём – это риторическая организация текста, использование классицистических фигур и тропов: афористичность, антитеза, градация, риторические вопросы и восклицания. Современные авторы, особенно работающие в жанре эссе и философской прозы, активно используют эти приёмы для создания убедительного, логически выверенного и одновременно эмоционально заряженного повествования.

Четвёртый приём – это обращение к «высокому стилю», архаизированной лексике, торжественной интонации в тех случаях, когда автор хочет подчеркнуть значительность изображаемого, придать повествованию эпический размах. Этот приём особенно характерен для исторической прозы и фэнтези в жанре «эпического фэнтези», где авторы сознательно стилизуют язык под архаику, создавая ощущение причастности к великим событиям.

Жанры, лучше всего подходящие для использования приёмов и характеристик классицизма:

Прежде всего, это жанр интеллектуального детектива, особенно в его «академической» разновидности. Классицистическая любовь к логике, стройной аргументации, рациональному постижению истины идеально соответствует природе детективного жанра, где сыщик восстанавливает порядок из хаоса преступления. Романы Умберто Эко «Имя розы» и «Маятник Фуко» – это блестящие образцы такого синтеза: здесь есть и обращение к средневековой учёности (наследнице античной традиции), и строгая логическая конструкция, и дидактический подтекст, и игра с жанровыми канонами.

Второй жанр – это философская фантастика и антиутопия. Классицизм с его вниманием к государственному устройству, к проблеме идеального общества, к соотношению долга и чувства, личности и государства находит своё естественное продолжение в жанрах, которые моде-

лируют альтернативные социальные системы. «1984» Оруэлла, «О дивный новый мир» Хаксли, «Мы» Замiatина – это, по сути, классицистические трактаты, облечённые в форму романа. Здесь есть и чёткая иерархия, и рациональное (хотя и доведённое до абсурда) устройство общества, и дидактический пафос (предупреждение человечеству), и ясность языка, и логичность построения.

Третий подходящий жанр – исторический роман, особенно в его «классицистической» разновидности, где автор не стремится к психологической достоверности и бытовому правдоподобию (как в реалистическом историческом романе), а создаёт героизированные, почти мифологизированные образы прошлого, следуя классицистическому принципу типизации и возвышенного стиля. Романы Валентина Пикуля, хотя и критикуются историками за неточности, именно благодаря своей классицистической поэтике (чёткое деление на положительных и отрицательных героев, пафосный стиль, дидактическая направленность) пользуются огромной популярностью у читателей.

Четвёртый жанр – эпическое фэнтези, особенно в его «высокой» форме, где создаётся вторичный мир, организованный по иерархическому принципу, где герои совершают подвиги во имя общего блага, где добро и зло чётко разделены, а язык повествования отличается торжественностью и архаичностью. «Властелин колец» Джона Толкина, это, по сути, классицистическая эпопея, перенесённая в вымышленный мир. Здесь есть и обращение к древним образцам (скандинавским и кельтским сагам), и чёткая жанровая иерархия, и дидактический пафос, и ясность моральных оценок.

Пятый жанр – публицистика и литературная критика, особенно в её аналитической, эссеистической форме. Классицистические принципы логичности, аргументированности, афористичности, ясности стиля и дидактической направленности идеально соответствуют задачам публициста и критика, который стремится убедить читателя в своей правоте, воспитать его вкус, привить ему определённые ценности. Современные публицисты активно используют классицистические приёмы риторики и аргументации, хотя и в более свободной, ироничной форме.

Почему именно эти жанры лучше всего подходят для использования приёмов классицизма? Потому что все они, в отличие от, скажем, психологической прозы или лирического эссе, тяготеют к ясности, логичности, дидактичности, к созданию упорядоченной картины мира, к чёткому разделению добра и зла. Они не боятся быть «поучающими», «нормативными», «риторическими». В эпоху постмодернистского релятивизма, размытости границ и моральной неопределённости классицизм предлагает читателю то, в чем он остро нуждается: ясные ориентиры, стройную систему ценностей, веру в силу разума и порядка. Именно поэтому приёмы классицизма не уходят в прошлое, а переосмысливаются и актуализируются в самых разных жанрах современной литературы, от интеллектуального детектива до эпического фэнтези, от антиутопии до публицистики. Классицизм оказывается не мёртвым грузом традиции, а живым, способом мышления и письма, который продолжает питать литературу и сегодня.

Романтизм

Романтизм представляет собой одно из самых ярких, сложных и противоречивых литературных направлений, возникшее в Западной Европе в XVIII–XIX веках как реакция на рационализм Просвещения и классицистическую нормативность. Само слово «романтический» в XVIII веке означало всё фантастическое, необычное, странное, встречающееся в книгах, а не в действительности. Романтизм стал последним «большим стилем» в истории искусства, проявившим себя во всех областях духовной деятельности – в живописи, музыке и литературе. Его возникновению предшествовали два века безусловного господства рационализма, и внешним событием, ускорившим смену литературных эпох, стала Великая французская рево-

люция 1789–1799 годов. Молодёжь, на чьих глазах разворачивалась драма революции, пережила все её взлёты и падения – от восторга по поводу падения монархии до ужаса перед якобинским террором. Революция показала утопичность просветительского идеала разума как естественной основы человеческого существования, обнажила непредсказуемость истории и насильственные методы изменения общества. Разочарование в итогах революции поставило под вопрос породившую её идеологию, и в искусстве послереволюционной эпохи произошла полная смена мировоззренческих ориентиров: на смену материализму и рационализму Просвещения пришёл субъективный идеализм, а общественно-политическая проблематика уступила место интересу к отдельной личности, взятой вне системы общественных отношений, которая рухнула.

Характерная особенность романтизма заключается в его принципиальной антитезе классицизму и просветительскому рационализму. Если классицизм требовал от художника следования строгим правилам, иерархии жанров и подчинения личного общему, то романтизм провозгласил культ свободы творчества, абсолютную ценность отдельной человеческой личности с её уникальным внутренним миром. Главная черта романтизма, это идея стремления к недостижимой мечте и противопоставление идеала реальности, получившее название романтического двоемирия. Романтическое сознание всегда раздвоено: с одной стороны – тусклая, прозаическая, буржуазная современность, с другой – возвышенный, недостижимый идеал, который может быть локализован в прошлом (особенно в средневековье, когда ещё было живо непосредственное религиозное чувство), в экзотических странах или в утопическом будущем. Этот разрыв между «должным» и «сущим», между мечтой и действительностью, становится главным источником романтического конфликта, который, в отличие от классицистического, принципиально неразрешим. Отсюда и характерный для романтизма эскапизм, бегство от реальности в мир фантазии, снов, природы или искусства.

Центральная фигура романтической литературы – это исключительный герой в исключительных обстоятельствах. Романтический герой всегда натура незаурядная, не похожая на окружающих, наделённая мощными страстями и одержимая какой-либо идеей. Он гордится своей исключительностью, хотя именно она становится причиной его одиночества, непонятости и трагической судьбы. Этот герой бросает вызов не отдельным людям и не социально-историческим обстоятельствам, а миру в целом, всей вселенной. Он может быть как положительным (борец за свободу, рыцарь идеала), так и отрицательным (демоническая личность, сеющая зло), но в любом случае он масштабен, противоречив и трагичен. Романтики сосредоточиваются на изображении душевной, психологической жизни героев, и внутренний мир их персонажей весь состоит из противоречий. Именно в романтизме зарождается тот углублённый психологизм, который позже будет развит реалистами. Романтическое сознание в бунте против повседневности устремляется к крайностям: одни герои устремлены к духовным высям, уподобляются в своём поиске совершенства самому Творцу, другие в отчаянии предаются злу, не зная меры в глубине морального падения. Излюбленным героем романтической литературы становится художник в широком смысле слова – писатель, поэт, живописец, музыкант, потому что именно искусство, по мнению романтиков, способно прикоснуться к тайнам мироздания, которые недоступны холодному рассудку. Музыку, непосредственно воздействующую на душу, романтики считали высшим из искусств.

Мир для романтиков, это тайна, загадка, познать которую может только откровение искусства. В романтическую литературу возвращается изгнанная Просвещением фантастика, и фантастическое у романтиков воплощает идею о принципиальной непознаваемости мира. Мир романтики познают, как дети – всеми органами чувств, через игру, сквозь призму сердца, сквозь призму субъективных эмоций личности, причём это воспринимающее сознание равновелико всему остальному внешнему миру. Отсюда повышенное внимание к фольклору, к народным поверьям, к «потусторонним» элементам, которые находятся на грани жизни и

смерти. Жанр баллады, столь популярный у романтиков (особенно у В.А. Жуковского), позволяет наполнить произведение именно такими «потусторонними» элементами, снами, видениями, таинственными предзнаменованиями. Экзотический пейзаж – горы, пустыни, бурное море, непроходимые леса – становится не просто фоном, а выражением исключительности героя и его внутреннего состояния. Природа у романтиков не мирна и не идиллична (как у сентименталистов), она стихийна, грандиозна, часто враждебна человеку, но именно в столкновении с ней герой познает свои силы и свою судьбу.

Схожесть романтизма с другими жанрами этого раздела проявляется прежде всего в его полемической заострённости против классицизма. Как и сентиментализм, романтизм противопоставляет рационализму классицистов культ чувства и интерес к внутреннему миру человека. Однако ключевые различия между ними носят принципиальный характер. В отличие от сентиментализма, который изображает обычного, «среднего» человека, чаще всего жертву обстоятельств, романтизм создаёт образ исключительного героя-бунтаря, который не страдает пассивно, а активно противостоит миру. Сентиментальный герой плачет и сострадает, романтический герой проклинает и бунтует. Сентиментализм не знает «двоемирия» – его герой живёт в реальном мире, просто воспринимая его через призму чувства. Романтизм же создаёт два мира – пошлый мир действительности и возвышенный мир идеала, и герой разорван между ними. В отличие от реализма, который требует исторической конкретности, типизации, анализа социальных причин характера, романтизм принципиально антисоциален: его герой интересен не тем, как его сформировала среда, а тем, что он выше среды, что он с ней в конфликте. Реалист покажет, почему герой стал таким. Романтисту это неважно, – важно, что он такой. В отличие от натуральной школы с её вниманием к физиологическим подробностям и «грязи» жизни, романтизм эстетизирует страдание, делает его возвышенным, «прекрасным», избегая низменных деталей. Наконец, в отличие от постмодернизма, который иронизирует над любыми «большими нарративами» и над пафосом в том числе, романтизм абсолютно серьёзен, он не знает иронии, он верит в то, о чём пишет, и эта вера – его сила и его уязвимость.

Особенности русского романтизма имеют свою специфику. Если западноевропейский романтизм (особенно английский и немецкий) часто был пронизан скептицизмом, «мировой скорбью», пессимизмом и культом эгоистически настроенной личности (так называемые «байронические» мотивы), то русский романтизм, как отмечают исследователи, сохранил исторический оптимизм и надежду на возможность преодоления противоречий между идеалом и действительностью. Русским романтикам чужды пессимизм и безверие. Они противопоставили несовершенному миропорядку пафос свободолюбия и идеальный образ гражданина-патриота или гуманного человека, наделённого чувством христианской любви, жертвенности и сострадания. Внимание к прошлому своей страны, к отечественной истории и национальному характеру – ещё одна важнейшая черта русского романтизма, которая во многом определила дальнейшее развитие русской литературы. Родоначальником русского романтизма по праву считается В.А. Жуковский, чьи баллады («Светлана», «Людмила») стали манифестом нового направления. Вершины романтизм достиг в творчестве А.С. Пушкина (южные поэмы «Кавказский пленник», «Цыганы», «Бахчисарайский фонтан», которые принято называть «байроническими») и М.Ю. Лермонтова (поэмы «Мцыри» и «Демон», роман «Герой нашего времени», который сочетает черты романтизма и реализма). Н.В. Гоголь в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» также создал яркие образцы романтической прозы, основанной на украинском фольклоре.

Приёмы романтизма, используемые современными авторами:

Прежде всего, это приём «романтического двоемирия» – противопоставления идеального, часто фантастического мира, миру реальному, пошлому и бездуховному. Этот приём широко используется в жанре фэнтези, особенно в его «эпической» разновидности, где созда-

ётся вторичный мир, который является воплощением романтического идеала, а герой (или героиня) борется за его сохранение.

Второй приём – это образ исключительного героя-одиночки, который противостоит обществу, системе, миропорядку. Этот архетип – от лермонтовского Печорина до современных антигероев – продолжает активно эксплуатироваться в массовой культуре, особенно в жанрах «тёмное фэнтези» и «нуарный детектив».

Третий приём – культ сильной страсти (любви, ненависти, ревности, жажды мести или свободы), которая движет героем и определяет его судьбу. В современном любовном романе и мелодраме этот романтический пафос сильного, всепоглощающего чувства остаётся центральным.

Четвёртый приём – экзотический или фантастический пейзаж, который служит фоном для исключительных событий. Современные авторы приключенческих романов, триллеров и фэнтези активно используют этот приём, перенося действие в горы, джунгли, пустыни, на необитаемые острова или в вымышленные миры.

Пятый приём – обращение к фольклору, мифологии, народным поверьям как к источнику образов и сюжетов. Этот приём лежит в основе славянского фэнтези, городского фэнтези (где мифологические существа живут в современном городе) и многих образцов «тёмной фантастики».

Шестой приём – романтическая ирония, осознание автором и героем невозможности достичь идеала и самоирония по этому поводу. Этот приём, теоретически обоснованный немецкими романтиками (Фридрихом Шлегелем), активно используется в постмодернистской литературе, где автор играет с романтическими клише, одновременно используя их и пародируя.

Современные жанры, лучше всего подходящие для использования приёмов и характеристик романтизма:

Первое и самое очевидное – это жанр фэнтези, особенно в его «эпической» (высокое фэнтези) и «романтической» разновидностях. Эпическое фэнтези (Дж.Р.Р. Толкин, К.С. Льюис, Урсула Ле Гуин, а в России – Мария Семенова, Ник Перумов) целиком строится на романтической модели мира: есть светлый идеал (часто – прошлое, «золотой век»), есть тёмная сила, которая этому идеалу угрожает, и есть герой-избранник, который отправляется в путешествие, чтобы спасти мир. Двоемирие здесь реализовано буквально: мир реальный (часто современный) и мир вторичный, магический. Герой – исключительная личность, часто сирота или аутсайдер, который обнаруживает в себе скрытые способности. Природа не фон, а активный участник действия, часто одушевлённый и магический. Именно поэтому фэнтези — самый прямой наследник романтизма.

Второй жанр – это романтическое фэнтези (ромфанта). Это гибридный жанр, где романтика и фэнтези объединены настолько прочно, что ни одна из составляющих не может существовать отдельно без потери смысла произведения. Основное внимание здесь уделяется романтическим отношениям на фоне ирреального мира с магией, драконами, феями и другими классическими элементами фэнтези. Линия любовных отношений является ключевой частью сюжета, и без неё развязка в принципе невозможна. Этот жанр использует практически весь арсенал романтической поэтики: исключительного героя (часто – могущественного мага, вампира или дракона), исключительные обстоятельства (магическая академия, иной мир, эпическая битва), культ сильной страсти (любовь «от врагов к возлюбленным»), экзотический пейзаж и обращение к фольклорно-мифологическим мотивам. Русскоязычный ромфанта, по наблюдениям исследователей, отличается от западного, большей ориентацией на «понятное простому человеку счастье» – любовь и семью, тогда как в западном ромфэнтези сюжет чаще завязан на глобальном конфликте и противостоянии внешнему миру.

Третий жанр – готический роман и хоррор, особенно в его «психологической» разновидности. Романтический интерес к таинственному, сверхъестественному, к «ночной стороне» души, к демоническим персонажам (вампиры, оборотни, призраки) нашёл своё продолжение именно в этих жанрах. Образ одинокого, мучимого тёмными страстями героя (от лермонтовского Демона до современных вампиров) – прямое наследие романтизма.

Четвёртый жанр – приключенческий роман и триллер, особенно в его экзотических разновидностях (морские приключения, пираты, охотники за сокровищами, путешественники в джунглях). Здесь работают романтические приёмы исключительного героя в исключительных обстоятельствах, экзотического пейзажа и динамичного, «байронического» сюжета.

Пятый жанр – антиутопия, которая парадоксальным образом наследует романтической модели: герой-одиночка (или маленькая группа) противостоит тоталитарной системе, которая олицетворяет «пошлый мир» рационализированного, обездушенного общества. Бунт против системы, жажда свободы, трагическая судьба бунтаря — все это прямые отголоски романтического мировосприятия.

Шестой жанр – современная «новая драма» и психологическая проза, которые, при всей своей внешней антиромантичности (интерес к быту, к «маленькому человеку», к серой повседневности), наследуют романтический интерес к внутреннему миру человека, к его страданиям, к его одиночеству в мире, который его не понимает. Чеховский «Вишнёвый сад», который сам автор называл комедией, а театры ставили как драму, – это, по сути, романтическая драма, где герои живут воспоминаниями о прошлом (идеале) и не могут примириться с настоящим.

Почему именно эти жанры лучше всего подходят для использования приёмов романтизма? Потому что все они, в отличие от, скажем, «жёсткой» научной фантастики или реалистического производственного романа, строятся на принципиальной неразрешимости конфликта между идеалом и действительностью, на трагическом одиночестве героя, на вере в силу чувства и воображения, на интересе к исключительному, таинственному, чудесному.

Романтизм подарил современной литературе не просто набор приёмов, а целое мировоззрение, убеждение в том, что человек больше, чем его социальная функция, что его душа сложнее и глубже, чем принято считать, что искусство имеет право говорить о вечном через необычное, о высоком через трагическое. Как справедливо заметил Константин Паустовский, которого можно назвать романтиком XX века, «романтическая настроенность не позволяет человеку быть лживым, невежественным, трусливым и жестоким. В романтике заключается облагораживающая сила». И пока люди будут нуждаться в этой облагораживающей силе, пока они будут стремиться к идеалу, несмотря на его недостижимость, пока они будут восхищаться бунтарями и одиночками, романтизм будет жив, пусть и в новых, трансформированных формах от эпического фэнтези до психологического триллера, от готического хоррора до антиутопического бунта.

Реализм

Реализм представляет собой одно из самых значительных и влиятельных литературных направлений, которое утвердилось в русской литературе в 1830-1850-е годы и затем определяло её развитие на протяжении всего XIX и XX столетий. Само слово «реализм» происходит от латинского *realis* – вещественный, действительный, и это понятие точно отражает суть направления: реализм стремится к максимально полному, достоверному и многостороннему изображению действительности, к раскрытию типических характеров в типических обстоятельствах. В отличие от романтизма, который уводил читателя в мир исключительных героев и фантастических событий, реализм обратился к повседневной жизни обычных людей, к социальным проблемам, к психологической глубине, которая раскрывается не в бурных страстях, а

в тонких, часто незаметных движениях души. Русский реализм, особенно в его «критической» разновидности, стал мощным инструментом социального анализа и обличения, но при этом он никогда не сводился к простой «критике самодержавия». Он исследовал человека во всей его сложности, противоречивости и, как говорил Ф.М. Достоевский, «в подполье», в тех глубинах, которые не видны ни полицейскому, ни статистику, ни даже самому человеку.

Характерная особенность реализма заключается в его установке на жизнеподобие, на создание иллюзии, что читатель имеет дело не с вымыслом, а с самой жизнью. Для этого писатели-реалисты использовали целый арсенал художественных средств: детальное описание быта, точные исторические и географические детали, воспроизведение социальных и профессиональных диалектов, создание «говорящих» фамилий и портретных характеристик. Однако жизнеподобие не было самоцелью. Оно служило главной задаче – раскрытию типического. Гегелевская категория «типического» стала краеугольным камнем реалистической эстетики. Под типическим понималось не статистически среднее, а наиболее характерное, концентрированное выражение сущностных черт определённой социальной среды или исторического момента.

Типический герой, это не фотография с натуры, а художественное обобщение, в котором индивидуальное и особенное не противоречат, а дополняют общезначимое. Раскольников у Достоевского не просто «средний петербургский студент», а художественный тип, в котором сконцентрированы трагические противоречия целого поколения, раздавленного бедностью и одержимого опасными идеями. Обломов у Гончарова не просто «ленивый барин», а тип, воплотивший черты русского дворянского уклада с его апатией, мечтательностью и неспособностью к практическому действию. Именно способность реализма создавать такие обобщающие типы, которые становятся нарицательными, делает его не просто «отражением действительности», а активным способом её познания и оценки.

Принцип историзма важнейшая черта реализма, отличающая его от классицизма и сентиментализма. Реалист видит своего героя не вне времени и пространства, а как продукт конкретной исторической эпохи, со всеми её социальными, культурными и идеологическими особенностями. Чацкий у Грибоедова – это «век нынешний», столкнувшийся с «веком минувшим», и его конфликт с фамусовским обществом невозможен ни в какую другую эпоху. Базаров у Тургенева – это «нигилист» шестидесятых годов, и его споры с братьями Кирсановыми не просто семейная ссора, а столкновение двух поколений, двух мировоззрений, двух исторических эпох. Историзм реализма требовал от писателя не только точности в изображении деталей (кареты, мундиры, интерьеры), но и понимания логики исторического процесса, умения увидеть в частной судьбе отражение больших социальных сдвигов.

Психологизм ещё одно фундаментальное открытие реализма, которое отличает его от всех предшествующих направлений. Классицизм изображал человека как носителя одной «страсти» (скупость, лицемерие, благородство), романтизм – как воплощение исключительной, бурной страсти, но ни тот, ни другой не умели показать «диалектику души», тот сложный, противоречивый, часто нелогичный процесс, который составляет внутреннюю жизнь человека. Именно Л.Н. Толстой ввёл в литературу понятие «диалектики души» – изображение внутреннего мира героя в движении, в становлении, в мучительном поиске истины. Герои Толстого (Андрей Болконский, Пьер Безухов, Анна Каренина, Константин Левин) не статичны, они меняются на глазах читателя, совершают ошибки, раскаиваются, снова ошибаются, и именно эта изменчивость, эта незавершённость делает их живыми. Достоевский пошёл ещё дальше, показав, что в одной душе могут уживаться самые противоположные начала – «идеал Мадонны» и «идеал содомский», что человек непостижим даже для самого себя, что под слоем благочестия может скрываться злодей, а под личиной преступника святой. Этот психологизм, эта глубина погружения в человеческую душу – одно из главных завоеваний русского реализма, сделавшее его мировым явлением.

Социальный анализ ещё одна черта реализма, особенно его «критической» ветви. Реалисты показали, что человек не свободен в своём выборе, он во многом определяется социальной средой, в которой родился и вырос. Гоголевский Акакий Акакиевич Башмачкин не просто «маленький человек», а продукт петербургской бюрократической машины, которая годами давила в нём всё человеческое, оставив одну лишь «переписывательную» страсть. Щедринские помпадурсы и помпадурши, это не просто злые карикатуры на губернаторов, а социальные типы, порождённые всей системой российской бюрократии. Однако было бы ошибкой сводить реализм к одной лишь критике. Реализм может быть и «героическим» (как у Горького в «Матери»), и «социалистическим» (как в советской литературе, где социальный анализ был подчинён задачам утверждения нового, социалистического человека), и «деревенским» (как у Распутина, Астафьева, Белова, где исследовалась трагедия русского крестьянства). Суть не в объекте критики, а в методе, в стремлении понять законы, управляющие человеком и обществом, и выразить это понимание в художественной форме.

Схожесть реализма с другими жанрами проявляется прежде всего в его полемической заострённости против классицизма и романтизма. Как и сентиментализм, реализм интересуется внутренним миром обычного человека. Как и натуральная школа, он внимателен к бытовым деталям и социальному дну. Как и постмодернизм, он способен к иронии и самоиронии. Однако ключевые различия носят принципиальный характер. В отличие от классицизма, который требует подчинения личного общему, иерархии и правилам, реализм утверждает ценность конкретной, индивидуальной судьбы, не вписывающейся в готовые схемы. В отличие от романтизма, который создаёт образ исключительного героя-бунтаря, реализм показывает человека как продукт среды, но при этом – и это важно – не лишает его свободы выбора. Романтический герой бунтует против мира в целом, реалистический герой пытается изменить свою жизнь в рамках этого мира, часто безуспешно, но сама эта попытка составляет суть сюжета. В отличие от натуральной школы, которая часто ограничивается фиксацией «физиологических» подробностей, реализм требует типизации и обобщения. Натуралист покажет, как пьёт и ругается пьяный мастеровой, реалист покажет, как социальная несправедливость и безысходность толкают человека к пьянству и одичанию. В отличие от постмодернизма, который иронизирует над любыми «большими нарративами» и смешивает реальность с вымыслом, реализм сохраняет веру в возможность познания истины и в то, что литература может эту истину выразить. Постмодернистский автор играет с читателем, реалистический автор – ведёт его за собой.

Приёмы реализма у современных авторов:

Прежде всего, это приём психологической детали – внимание к мельчайшим движениям души, к «диалектике чувств», к внутренним монологам, к тому, что Чехов называл «подводным течением». Современные авторы, работающие в жанре психологической прозы, активно используют этот толстовско-чеховский инструментарий, хотя и в более лаконичной, фрагментарной форме.

Второй приём – социально-бытовая детализация: точное воспроизведение материальной среды, языка, обычаев, профессиональных жаргонов. Современные авторы, пишущие о современности, о «новых русских», о чиновниках, о рабочих, о жителях провинции, неизбежно используют этот реалистический приём, даже если они не осознают себя реалистами.

Третий приём – историзм: стремление понять современного человека в контексте истории, показать, как прошлое (недавнее или далёкое) определяет его характер и поступки. Этот приём широко используется в современной исторической прозе, в семейных сагах, в «Памяти памяти» (как у Марии Степановой), где личная судьба вплетена в исторический нарратив.

Четвёртый приём – типизация: создание характера, в котором сконцентрированы черты целого социального слоя или поколения. Современные писатели, такие как Алексей Иванов «Географ глобус пропил», «Тобол», Евгений Водолазкин «Лавр», «Авиатор», Людмила Улиц-

кая «Медея и её дети», «Зелёный шатёр», создают именно типы, не фотографические копии, а художественные обобщения, в которых читатель узнает себя и своих современников.

Пятый приём – конфликт личности и общества, который остаётся одним из главных двигателей сюжета в современной литературе. Герой пытается сохранить свою человечность, свои идеалы, свою душу в мире, который давит, унифицирует, требует конформизма. Этот конфликт – классический реалистический конфликт – активно разрабатывается в современной прозе, особенно в жанре антиутопии и социально-психологической драмы.

Современные жанры, лучше всего подходящие для использования приёмов и характеристик реализма:

Первое и самое очевидное – это современная «серьёзная» проза, которую в России часто называют «реализмом» по инерции, хотя правильнее было бы говорить о «пост-реализме» или «новом реализме». Писатели, такие как Захар Прилепин «Обитель», «Санька», Роман Сенчин «Елтышевы», «Зона затопления», Андрей Рубанов «Хлорофилия», «Патриот», Михаил Елизаров «Библиотекарь», «Pasternak», работают с реалистическими приёмами (психологизм, социальная детализация, конфликт личности и общества), но часто смешивают их с элементами гротеска, фантастики, документалистики.

Второй жанр – производственный роман и корпоративная проза, которые переживают ренессанс в современной литературе. Романы о бизнесе, о менеджменте, о работе заводов, банков, IT-компаний неизбежно используют реалистические приёмы детализации, типизации и социального анализа, потому что их задача показать, как устроена современная экономика и какие люди в ней работают.

Третий жанр – психологический детектив, который, в отличие от классического детектива (где главное – разгадка), сосредоточен на мотивах преступления, на внутреннем мире преступника и следователя, на социальных причинах, толкнувших человека на преступление. Этот жанр, представленный такими авторами, как Тана Френч, Йо Несбё, а в России – Александра Маринина, Дарья Донцова (в её более серьёзных вещах), активно использует реалистическую психологию.

Четвёртый жанр – социальная антиутопия, которая, в отличие от «жанровой» антиутопии (где главное – фантастическое допущение), сосредоточена на изображении тоталитарного общества как социальной системы, на механизмах его функционирования, на психологии человека в несвободном обществе. «1984» Оруэлла, «Мы» Замятина, «О дивный новый мир» Хаксли – это классические реалистические антиутопии, и современные авторы, работающие в этом жанре (например, Владимир Сорокин в «Дне опричника» и «Метели»), следуют той же традиции.

Пятый жанр – документальная проза (нон-фикшн), особенно в её нарративных разновидностях (репортаж, журналистское расследование, документальный роман). Здесь реалистические приёмы (точность деталей, опора на факты, историзм, психологизм) работают в чистом виде, без примеси вымысла. Светлана Алексиевич, лауреат Нобелевской премии, создала уникальный жанр «романа-хора», где реалистический метод доведён до предела: она не выдумывает ничего, только монтирует голоса реальных людей, но эта монтажная проза обладает огромной художественной силой именно благодаря реалистической достоверности.

Почему именно эти жанры лучше всего подходят для использования приёмов реализма? Потому что все они, в отличие от, скажем, эпического фэнтези или космической оперы, ориентированы на изображение узнаваемой, социально и исторически конкретной реальности, на исследование человека в его связях с этой реальностью, на психологическую и социальную правду. Реализм не устарел, как иногда думают, он просто трансформировался, впитав в себя открытия модернизма и постмодернизма (поток сознания, фрагментарность, иронию, интертекстуальность). Современный реализм, это не «фотографирование действительности», а её активное художественное исследование, использующее весь арсенал средств, накопленных

литературой за два века. И пока читатель будет искать в книгах не только развлечения, но и понимания – себя, других людей, времени, в котором он живёт, реализм будет оставаться одним из главных и самых востребованных литературных направлений. Как писал Ф.М. Достоевский, «реализм – это не копирование действительности, а высшая правда, которая в действительности не всегда видна». Современные авторы продолжают эту традицию – не копировать, а открывать правду, даже если она горькая, даже если она неудобная, даже если она требует от читателя не лёгкого чтения, а серьёзной внутренней работы.

Натуральная школа

Натуральная школа представляет собой уникальное и во многом противоречивое явление в истории русской литературы, которое занимает особое место между романтизмом и зрелым реализмом второй половины XIX века. Это условное название литературного направления 1840-х годов, возникшего в России как «школа» Н.В. Гоголя, объединившая молодых прозаиков под идейным влиянием В.Г. Белинского. Сам термин был впервые употреблён Ф.В. Булгариным в 1846 году в пренебрежительной характеристике творчества молодых последователей Гоголя, но Белинский подхватил его и переосмыслил в положительном ключе: «натуральное» стало означать безыскусственное, строго правдивое изображение действительности. Основную свою задачу писатели натуральной школы видели в «подражании действительности», в создании «энциклопедии русской жизни», в утверждении основ позитивизма и критического отношения к социальной несправедливости. К этому направлению относят ранние произведения И.А. Гончарова, Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, А.И. Герцена, Д.В. Григоровича, В.И. Даля, А.Н. Островского и других. Программными для натуральной школы стали сборники «Физиология Петербурга» (1844-1845) и «Петербургский сборник» (1846), где наиболее полно отразились тенденции и идеалы направления.

Характерная особенность натуральной школы заключается в её установке на документальную точность и социальный анализ. Натуральная школа обращается не к идеальным, вымышленным героям – «приятным исключениям из правил», но к «толпе», к «массе», к людям обыкновенным и чаще всего к людям «низкого звания». Вслед за Гоголем писатели натуральной школы подвергали сатирическому осмеянию чиновничество, изображали быт и нравы дворянства, критиковали тёмные стороны городской цивилизации, с глубоким сочувствием изображали «маленького человека». Для натуральной школы характерно преимущественное внимание к жанрам художественной прозы – очерку, повести, роману. Наиболее чётко новизна художественных принципов натуральной школы выразилась в жанре физиологического очерка, который своим стремлением к документальности, к точной детали, использованием статистических и этнографических данных, а подчас и внесением биологических акцентов в типологию персонажей выражал тенденцию к сближению образного и научного сознания, содействовал расширению позиций реализма. Сама идея «физиологии» как раздела естествознания переносилась на литературу: писатель должен был «анатомировать» общество, фиксировать его «физиологические» признаки с бесстрашием учёного.

Однако было бы ошибкой считать натуральную школу единым, монолитным направлением. Как отмечают исследователи, натуральная школа в том расширенном применении термина, как он употреблялся в 1840-х годах, не обозначает единого направления, но является понятием в значительной мере условным. Внутри натуральной школы существовали разные течения: от собственно реалистического, представленного крупными писателями – Герценом, Некрасовым, Гончаровым, – до натуралистического, «дагерротипного», представленного В.И. Далем, Е.П. Гребенкой, Я.П. Бутковым. Реализм и натурализм в «школе» шли рука об руку, и даже великие писатели отдавали дань натуралистическим приёмам. Творчество Тургенева, например, развивалось не в рамках «натуральной школы» в узком значении этого понятия и

не в русле гротескного реализма Гоголя, который, в свою очередь, не вписывается в заданные «физиологическим очерком» 40-х годов каноны. Это внутреннее разнообразие и даже противоречивость делают натуральную школу не столько «школой» в строгом смысле слова (общность стиля, тематики, высокая степень общности), сколько мощным импульсом, который дал толчок развитию всей русской реалистической прозы.

Схожесть натуральной школы с другими жанрами раздела проявляется прежде всего в её преемственной связи с реализмом. Натуральная школа, по сути, стала начальным этапом развития критического реализма в русской литературе. От реализма она унаследовала интерес к типическим характерам в типических обстоятельствах, стремление к правдивому изображению действительности, социальный анализ. Однако ключевые различия носят принципиальный характер. В отличие от классицизма с его иерархией жанров и культом разума, натуральная школа отвергала любые нормативные ограничения, обращаясь к «низкой» действительности и «маленьким» людям. В отличие от сентиментализма, который изображал чувствительного человека и часто идеализировал его страдания, натуральная школа стремилась к объективному, почти научному анализу социальной среды, не боясь «неэстетичных» деталей. В отличие от романтизма с его исключительным героем, бунтующим против мира, натуральная школа показывала человека как продукта социальной среды, подчинённого её законам и обстоятельствам. Романтический герой бунтует, герой натуральной школы чаще всего страдает, но его страдание – результат не метафизического разлада с миром, а конкретных социальных условий: бедности, бесправия, бюрократического произвола. В отличие от постмодернизма, который иронизирует над любыми «большими нарративами» и смешивает реальность с вымыслом, натуральная школа предельно серьёзна и верит в возможность познания истины через точное, документальное её отображение. Постмодернистский автор играет с читателем, автор натуральной школы – свидетельствует перед ним, как на суде.

Приёмы натуральной школы, используемые современными авторами:

Прежде всего, это приём «физиологического» описания – скрупулёзное, детализированное, почти натуралистическое изображение быта, среды, профессиональной и социальной специфики. Современные авторы, работающие в жанре документальной прозы и журналистского расследования, активно используют этот приём, когда описывают жизнь социальных низов, криминальной среды, армейских казарм, больничных палат.

Второй приём – создание «физиологического очерка» как самостоятельной жанровой формы – короткого, документально точного описания одного социального типа или одной профессиональной группы. Современные журналы и интернет-порталы публикуют множество таких очерков о курьерах, о таксистах, о продавщицах, о работниках складов, о волонтерах.

Третий приём – внимание к «маленькому человеку», к его повседневным страданиям, к его внутреннему миру, который раскрывается через бытовые детали и социальные обстоятельства. Этот приём широко используется в современной «бытовой» прозе, особенно в творчестве писателей, работающих в русле «нового реализма» (Роман Сенчин, Захар Прилепин, Андрей Рубанов).

Четвёртый приём – использование языка и интонации самого описываемого социального слоя, отказ от «литературности» в пользу «естественности», живой, часто простонародной речи. Современные авторы, пишущие о жизни простых людей, активно используют этот приём, вводя в текст диалектизмы, жаргонизмы, просторечия.

Пятый приём – «коллективный портрет» города или социальной группы через серию зарисовок, как это было сделано в «Физиологии Петербурга». Современные альманахи и сборники, посвящённые одному городу или одному сообществу, наследуют эту традицию.

Шестой приём – конфликт «романтика» и «реалиста», который был центральным для многих произведений натуральной школы (например, «Обыкновенная история» Гончарова). В современной литературе этот конфликт трансформируется в столкновение мечтателя-иде-

алиста с прагматичной, жестокой реальностью, и эта тема активно разрабатывается в жанре антиутопии и социально-психологической драмы.

Современные жанры, лучше всего подходящие для использования приёмов и характеристик натуральной школы:

Первое и самое очевидное – это журналистское расследование и документальная проза (нон-фикшн). Расследовательская журналистика, особенно в её «социально-критической» разновидности, напрямую наследует традициям натуральной школы: она вскрывает социальные язвы, показывает жизнь «дна», фиксирует документальные подробности, использует язык и интонацию описываемой среды.

Второй жанр – это «новая журналистика», которая возникла в США в 1960-е годы и активно используется в современной России. Этот жанр сочетает репортажную точность с литературными приёмами – диалогом, сценой за сценой, точкой зрения персонажа. Трумэн Капоте, Норман Мейлер, Том Вулф – прямые наследники натуральной школы, хотя они, возможно, об этом не подозревали.

Третий жанр – «бытовая проза» или «новый реализм», где авторы описывают повседневную жизнь простых людей (рабочих, крестьян, жителей провинциальных городов) с документальной точностью и социально-критическим пафосом. Романы Р. Сенчина «Елтышевы», «Зона затопления», Захара Прилепина «Санька», «Обитель», Андрея Рубанова «Хлорофиллия», «Патриот» во многом следуют этой традиции.

Четвёртый жанр – это социальный детектив и криминальный роман, особенно те их разновидности, которые сосредоточены не на разгадке тайны, а на изображении криминальной среды, её нравов, языка, иерархии. «Зона» и «лагерная» проза также наследуют традициям натуральной школы, с её вниманием к «низкой» действительности и «маленькому» человеку, поставленному в экстремальные обстоятельства.

Пятый жанр – это городской очерк и «физиология города», которые переживают ренессанс в современной публицистике и блогинге. Это подкасты и видеорепортажи, которые строятся как современные «физиологические очерки»: автор-ведущий погружается в жизнь определённой социальной группы (шахтёры, рыбаки, дальнбойщики, работники скорой помощи), фиксирует детали быта, языка, профессиональных отношений, создавая объёмный, документально точный портрет.

Почему именно эти жанры лучше всего подходят для использования приёмов натуральной школы? Потому что все они, в отличие от, скажем, эпического фэнтези или космической оперы, ориентированы на изображение реальной, узнаваемой социальной действительности, часто – её теневых, неприглядных сторон. Они не боятся быть «неэстетичными», «грубыми», «натуралистичными», потому что их задача не украшать, а свидетельствовать. Они сохраняют веру в то, что литература (и журналистика) может и должна вмешиваться в жизнь, обличать несправедливость, пробуждать сострадание к «маленькому человеку». В эпоху, когда социальное неравенство растёт, когда миллионы людей живут на грани выживания, когда «маленький человек» снова оказался забытым и брошенным, приёмы натуральной школы обретают новую актуальность. Писатели и журналисты снова идут на «дно», чтобы увидеть и рассказать правду, ту самую «натуральную», «голую» правду, которую так ненавидел Булгарин и так ценил Белинский. И пока эта потребность в правде, в свидетельстве, в сострадании жива, натуральная школа будет жить, пусть и в новых, трансформированных формах от журналистского расследования до подкаста, от социального детектива до «нового реализма». Натуральная школа, как справедливо заметил один из исследователей, это не просто литературное направление, а «способ видеть» пристальный, беспощадный, но полный сострадания взгляд на человека, задавленного обстоятельствами, но не потерявшего своего человеческого достоинства. Этот способ видеть остаётся востребованным и сегодня, когда мир стал сложнее, а социальные проблемы острее.

Социалистический реализм

Социалистический реализм, или соцреализм, представляет собой уникальное и противоречивое явление в истории русской и мировой литературы, возникшее в Советском Союзе в 1930-е годы и официально закреплённое на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году. Само название направления указывает на его двойственную природу: это реализм, то есть правдивое изображение действительности, но реализм «социалистический», то есть проникнутый идеалами социализма и показывающий действительность «в её революционном развитии», причём это изображение должно было сочетаться с «задачей идейного перевоспитания трудящихся в духе социализма». Соцреализм стал официальным, единственно допустимым творческим методом советской литературы, что превратило его не просто в художественное направление, а в мощный инструмент идеологической пропаганды и «производства реальности». Однако было бы ошибкой сводить соцреализм только к пропаганде. Как отмечают исследователи, это явление гораздо сложнее, оно впитало в себя элементы классицизма, романтизма, авангарда и утопического мышления.

Характерная особенность социалистического реализма заключается в его принципиальной нормативности и идеологической заданности. Если классический реализм XIX века стремился к объективному анализу действительности, часто обнажая её негативные стороны, то соцреализм должен был показывать жизнь «в её революционной динамике», то есть не такой, какая она есть (с её проблемами, противоречиями и трагедиями), а такой, какой она должна стать в свете коммунистических идеалов. Это породило феномен «лакировки действительности» – изображение советской жизни как непрерывного движения вперёд, а любых трудностей – как преодолимых и временных. В центре соцреалистического произведения всегда находился «новый герой» – строитель социализма, человек из народа, наделённый чертами, которые должны были стать образцом для подражания: беззаветная преданность партии, коллективизм, оптимизм, героизм и готовность к самопожертвованию. Этот герой, в отличие от «лишних людей» XIX века или трагических персонажей Достоевского, был активным преобразователем жизни. Важнейшим принципом соцреализма стала «народность», то есть доступность произведений широким массам, их понятность и близость народному сознанию, что часто вело к упрощению художественного языка и схематизации характеров. Другим ключевым принципом была «партийность» – открытая защита коммунистических идеалов, что, по сути, означало цензуру и контроль за содержанием литературы со стороны государства.

Отличительные особенности соцреализма как жанра и метода можно свести к нескольким ключевым параметрам.

Первое, это романтический пафос, сочетающийся с реалистической формой. Соцреализм требовал от писателя «романтического» взгляда на будущее, веры в светлое завтра, что часто вступало в противоречие с суровой реальностью, порождая внутренний конфликт у честных писателей.

Второе – типизация особого рода: создание не просто социально-обусловленных характеров, как у реалистов XIX века, а характеров-символов, выражающих дух эпохи и идеалы класса. Положительный герой соцреализма часто был схематичен, лишён психологической глубины и сомнений, его поступки предопределены идеологией.

Третье – оптимистическая трагедия, или «оптимизм, сквозь слёзы». Даже самые трагические события (война, коллективизация, репрессии) должны были изображаться так, чтобы в финале звучала нота надежды, утверждение торжества социалистических идеалов.

Четвёртое – это историзм особого рода: соцреализм утверждал, что история имеет объективный, прогрессивный характер и ведёт человечество к коммунизму, поэтому любое историческое событие должно было получать однозначную, «правильную» трактовку.

Пятое – это установка на массовость и доступность, что привело к расцвету «производственного романа», «колхозной повести», «героико-патриотической драмы» – жанров, которые должны были непосредственно откликаться на запросы «строительства социализма».

Шестое – мифологизация реальности: соцреализм создавал собственный пантеон героев (Чапаев, Павка Корчагин, Алексей Стаханов) и сакральные события (революция, гражданская война, индустриализация), превращая историю в миф. В рамках соцреализма были созданы такие этапные произведения, как «Мать» Горького (ранний образец), «Цемент» Ф. Гладкова, «Чапаев» Д. Фурманова, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Тихий Дон» М. Шолохова (который, несмотря на свою трагическую глубину, был канонизирован), «Поднятая целина» М. Шолохова, а также сатирические произведения, такие как «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова и «Зависть» Ю. Олеши, которые, при всём их критическом пафосе, были вписаны в контекст соцреализма.

Схожесть социалистического реализма с другими жанрами раздела «Жанры по литературным направлениям» проявляется прежде всего в его преемственной связи с классическим реализмом XIX века, от которого он унаследовал интерес к социальной среде, типизации и принцип историзма. От романтизма соцреализм взял пафос, героику, культ сильной личности и утопическое устремление в будущее. Некоторые исследователи даже определяют соцреализм как гибрид классицизма (с его нормативностью, иерархией жанров и гражданским пафосом) и романтизма (с его верой в героя-мечтателя). Однако ключевые различия носят принципиальный характер. В отличие от классического реализма, который стремился к объективному анализу, соцреализм был тенденциозен и идеологизирован. Он не столько отражал реальность, сколько конструировал её в соответствии с партийными установками. В отличие от романтизма, который изображал исключительного героя, бунтующего против общества, соцреалистический герой, это герой, интегрированный в общество, выражающий его передовые идеалы и служащий ему. Романтический герой одинок и трагичен. Соцреалистический герой всегда находит опору в коллективе и партии. В отличие от натуральной школы, которая фиксировала «физиологию» социального дна с беспристрастностью учёного, соцреализм был глубоко нормативен: он предписывал, что и как следует изображать, а что должно оставаться за кадром. В отличие от постмодернизма, который иронизирует над любыми «большими нарративами», соцреализм был предельно серьёзен, его пафос был абсолютно искренним (по крайней мере, в рамках официального дискурса). Постмодернистская ирония, цитирование и деконструкция стали одним из главных инструментов преодоления соцреализма в позднесоветской и постсоветской литературе.

Приёмы социалистического реализма у современных авторов:

Парадоксальным образом, после краха Советского Союза и демифологизации соцреалистического канона, его приёмы не исчезли, а трансформировались и нашли новое применение, часто в ироническом или ностальгическом ключе.

Первое направление – это постмодернистская игра с соцреалистическими клише. Писатели-постмодернисты, такие как Владимир Сорокин в романе «Голубое сало», Дмитрий Пригов и другие концептуалисты, сознательно использовали штампы соцреализма (пафосные лозунги, образ «светлого будущего», героические позы), чтобы разоблачить их ложность и сконструированность. Этот приём, основанный на цитировании и остраении, позволяет деконструировать советский миф.

Второе направление – это ностальгическая рецепция, или «постсоцреализм». Современные авторы, выросшие в советское время, часто обращаются к образам и интонациям соцреализма не для пародии, а для создания сложного, многослойного повествования о прошлом, где соцреалистический пафос соседствует с лирической грустью и трагическим осознанием утраченной утопии. Примером может служить творчество Алексея Иванова «Географ глобус

пропил», «Тобол», где советская реальность изображается без однозначных оценок, с использованием приёмов социалистического реализма, но переосмысленных в новом контексте.

Третье направление – это прямое заимствование «производственной» и «героической» топики в современной патриотической литературе и кинематографе. Современные произведения о героическом труде, о подвигах на производстве или на войне часто используют те же риторические фигуры, что и соцреализм: образ героя-труженика, пафос коллективизма, противопоставление «своих» и «чужих».

Четвёртое направление – это приём «социалистического гуманизма», то есть изображение «маленького человека» с позиции сострадания и веры в его внутреннюю силу, что было характерно для лучших образцов соцреализма (например, у Андрея Платонова). Этот приём, лишённый идеологической нагрузки, используется в современной «бытовой» прозе, где авторы сочувственно изображают жизнь простых людей, оказавшихся в трудных обстоятельствах.

Пятое направление – это использование утопического дискурса. Соцреализм был искусством утопии, изображением «светлого будущего». Современная антиутопия и постапокалиптика часто пародируют эту соцреалистическую утопию, показывая, как идеальное общество оборачивается тоталитарным кошмаром. Однако некоторые современные проекты (например, футуристические концепции в рамках государственных заказов) сознательно или бессознательно воспроизводят соцреалистическую оптику, создавая образ героического будущего.

Современные жанры, лучше всего подходящие для использования приёмов и характеристик социалистического реализма:

Первое и самое очевидное – политический роман и политическая драма, особенно те их разновидности, которые ставят задачу формирования гражданской позиции, воспитания патриотизма или критики существующего строя. Здесь соцреалистический пафос, прямолинейность и тенденциозность оказываются востребованными, даже если автор не осознаёт своей преемственности.

Второй жанр – производственный роман, который переживает ренессанс в современной литературе, особенно в тех её образцах, которые описывают работу крупных предприятий,строек, космической отрасли. Здесь используется соцреалистический приём детализации трудового процесса, изображения героя-труженика и конфликта между инерцией и новаторством.

Третий жанр – героическая фантастика и космическая опера, особенно в её советских образцах (например, у Ивана Ефремова). Здесь используются соцреалистические схемы: герой-первооткрыватель, вера в светлое будущее человечества, противопоставление коммунистической морали и капиталистической жадности.

Четвёртый жанр – «официальная» литература и кинематограф, создаваемые по государственному заказу. Фильмы и книги о Великой Отечественной войне, о подвигах современников, о жизни в «новых регионах» часто воспроизводят соцреалистическую поэтику: образ врага, пафос жертвенности, утверждение незыблемости идеалов.

Пятый жанр – литература «ностальгического соцреализма», где авторы (часто представители старшего поколения) с тоской воспроизводят советские мифы, не подвергая их критике. Эти произведения, публикуемые в патриотических издательствах, используют весь арсенал соцреализма, от «железных» героев до производственных конфликтов.

Почему именно эти жанры лучше всего подходят для использования приёмов соцреализма? Потому что все они, в отличие от, скажем, психологической прозы или интеллектуального детектива, ориентированы на формирование у читателя определённого мировоззрения, на воспитание, а не на анализ. Они требуют ясных моральных оценок, чёткого деления на «добро» и «зло», веры в возможность светлого будущего или, по крайней мере, в необходимость борьбы за него. Они апеллируют не к рефлексии, а к эмоциям – к патриотизму, к гордости, к чувству долга. В эпоху постмодернистского релятивизма и разочарования в любых «больших нарративах», соцреализм предлагает читателю то, в чём он, возможно, нуждается:

простую, понятную картину мира, где есть герои и злодеи, где труд облагораживает, а самопожертвование оправдано высокой целью. Как отмечает исследователь О.В. Богданова, соцреализм продолжает существовать не только как исторический феномен, но и как живая, трансформирующаяся практика, особенно в дискурсе «ностальгического дискурса».

Современные авторы, обращаясь к приёмам соцреализма, часто делают это с иронией, или с болью, или с искренней верой, но сам факт этого обращения доказывает, что соцреализм, при всех его недостатках, оказался не просто идеологической конструкцией, а мощной эстетической системой, которая продолжает влиять на литературу и сегодня. Именно поэтому приёмы соцреализма продолжают жить в политическом романе, в героической фантастике, в патриотической драме, и даже в тех произведениях, которые стремятся этот метод преодолеть.

Неореализм

Неореализм представляет собой одно из самых сложных и дискуссионных явлений в истории русской литературы, возникшее на рубеже XIX–XX веков и пережившее новое рождение в конце XX – начале XXI столетия. Термин «неореализм» (от греческого *neos* – «новый») впервые вошёл в литературный обиход в 1900-1910-е годы и отразил мировоззренческую и эстетическую трансформацию традиций русского реализма. В отличие от классического реализма XIX века, который опирался на позитивизм и стремился к объективному, почти научному анализу социальной действительности, неореализм отверг позитивистские установки и натуралистическую фиксацию «голого факта». Писатели-неореалисты обратились к философии жизни, интуитивизму, русскому космизму и другим течениям мысли рубежа веков, что позволило им по-новому взглянуть на человека и его место в мире. Для неореализма характерно, что социально-историческая проблематика уступает место нравственно-философской: коллизии текущей жизни запечатлеваются прежде всего сквозь призму «вечных» ценностей, на первый план выходят природные начала человеческого существования, мотив очистительной любви и другие экзистенциальные темы.

Характерная особенность неореализма заключается в его синтетической природе: это не просто «обновлённый реализм», а сплав реалистической конкретности с модернистской экспрессивностью и символизацией. Как писал один из главных теоретиков неореализма Евгений Замятин, сущность этого направления – в синтетизме, ибо в неореализме «синтезированы, сплавлены, нерасторжимо спаяны элементы реализма и модернизма». В неореалистическом произведении органически соединяются «и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма». Эта двойственная природа определяет и поэтику неореализма: для неё характерно сочетание описательной конкретности и предметной точности с экспрессивно-лирическим, нередко символизированным словом. Ослабление фабульных связей за счёт усиления лирического начала, углублённый психологизм, тяготение к малым жанрам (рассказу и повести) – все это отличительные черты неореалистической прозы, обязанные своим происхождением влиянию А.П. Чехова.

В русле неореализма начала XX века творили такие выдающиеся писатели, как И.А. Бунин, И.С. Шмелев, А.Н. Толстой, М.М. Пришвин, С.Н. Сергеев-Ценский, Е.И. Замятин. В 1920-1930-е годы традиции неореализма сохранялись в советской литературе и литературе русского зарубежья (Замятин, Пришвин, М.А. Булгаков, А.П. Платонов, Шмелев, Б.К. Зайцев), хотя уже не образовывали целостного литературного направления. В конце XX века интерес к неореализму возрождается, и термин начинает применяться к современной русской прозе, вызывая ожесточённые споры среди критиков и литературоведов.

Схожесть неореализма с другими жанрами раздела «Жанры по литературным направлениям» проявляется прежде всего в его преемственной связи с классическим реализмом XIX века, от которого он унаследовал интерес к социальной среде, принцип историзма и стремле-

ние к правдивому изображению жизни. Однако ключевые различия носят принципиальный характер. В отличие от классического реализма, который опирался на позитивизм и стремился к объективному анализу причинно-следственных связей, неореализм отвергает детерминизм и обращается к интуитивизму, к тайнам человеческой души, которые не поддаются рациональному объяснению. В отличие от сентиментализма, который культивирует «чувствительность» как самоценное переживание, неореализм использует лирическое начало не для умиления, а для философского осмысления бытия. В отличие от романтизма, который создаёт образ исключительного героя в исключительных обстоятельствах, неореализм показывает обычного человека, но увиденного сквозь призму «вечных» ценностей – жизни и смерти, любви и одиночества, природы и цивилизации. В отличие от натуральной школы, которая фиксировала «физиологию» социального дна с почти научной беспристрастностью, неореализм одухотворяет быт, поднимает его до символа. В отличие от социалистического реализма, который был тенденциозен и идеологизирован, неореализм сохраняет независимость от политической конъюнктуры, ориентируясь на общечеловеческие, а не классовые ценности. В отличие от постмодернизма, который иронизирует над любыми «большими нарративами» и смешивает реальность с вымыслом, неореализм сохраняет веру в возможность познания истины, хотя и признает, что истина эта сложна, противоречива и не сводима к социальным схемам.

Приёмы неореализма:

В конце XX – начале XXI века неореализм переживает новое рождение, становясь, по мнению некоторых критиков, «нечто между постмодернизмом и тем, что нас ожидает». Сергей Шаргунов в своём манифесте неореализма «Отрицание траура» писал, что это направление возникло как альтернатива постмодернизму и призвано по-новому «задышать» традиционной литературе. Ощущение духовной пустоты современного общества породило необходимость поиска новой литературы, которую можно было бы противопоставить постмодернистской игре и цитированию. Современные исследователи выделяют следующие черты неореалистической литературы: «мир как хаос», кризис авторитетов, телоцентризм (внимание к телесности как к последнему прибежищу человеческого в дегуманизированном мире), разлад идеала и действительности, противопоставление «я» и общества, установка на экзистенциальный тупик, фрагментарность, биполярность, а также мотивы противоречивости, трансформации, протестности, отчуждения, побега, смерти, пустоты и отсутствия. К этому добавляются пессимизм и эсхатологические настроения, а также синкретичность художественного мышления, то есть одновременное использование нескольких традиций, синтез элементов различных художественных методов.

Важнейший приём современного неореализма – это стремление к максимальной искренности и исповедальности, повествование от первого лица, которое создаёт эффект доверительности и непосредственности. В отличие от постмодернистской иронии, неореализм предлагает «пост-иронию» – соединение постмодернистской иронии с глубокой искренностью, когда автор иронизирует, но при этом верит в то, о чём пишет. Этот приём позволяет современным авторам говорить о серьёзных вещах, не впадая ни в пафос, ни в цинизм.

Другой важный приём – «телесность»: внимание к физиологическим, телесным аспектам человеческого существования, которые становятся маркерами подлинности, последней реальностью в мире симулякров.

Третий приём – синкретизм, то есть свободное смешение различных художественных методов и стилей: реалистическая деталь может соседствовать с гротеском, лирическое отступление с документальной вставкой, фантастический элемент с бытовой зарисовкой.

Четвёртый приём – фрагментарность композиции: отказ от линейного, причинно-следственного повествования в пользу мозаичной структуры, где отдельные сцены, эпизоды, впечатления монтируются в целостную картину, не объяснённую, а показанную.

Пятый приём – связь с другими видами искусства, особенно с кинематографом и живописью: неореалистический текст часто строится как сценарий, как последовательность визуальных образов, как «смена слайдов».

Современные жанры, наиболее подходящие для использования приёмов и характеристик неореализма:

Первое и самое очевидное – это современная «новая проза», которую часто называют «новым реализмом» или «неореализмом». К этому направлению относят таких писателей, как Владимир Маканин (роман «Испуг»), Захар Прилепин, Роман Сенчин, Андрей Рубанов, Алиса Ганиева и другие. В романе Маканина «Испуг» исследователи находят яркие черты неореалистической поэтики: фрагментарность композиции, синкретизм, связь с кинематографом (каждая глава – повторяющийся сюжет с разными декорациями), мотивы отчуждения, смерти и пустоты.

Второй жанр – документальная проза и автофикшн, где автор на основе реальных событий создаёт художественное повествование, балансируя на грани между мемуарами и романом. Здесь работают неореалистические приёмы исповедальности, искренности, пост-иронии, а также синкретическое смешение документального и вымышленного.

Третий жанр – это философская проза и эссеистика, где автор размышляет о вечных вопросах бытия, отталкиваясь от конкретных, бытовых деталей. Здесь уместно неореалистическое сочетание предметной точности с символическим обобщением.

Четвёртый жанр – «медленная проза», которая противопоставляет себя динамичному, развлекательному повествованию, требующая от читателя вдумчивого, неторопливого чтения. Неореалистический психологизм, внимание к деталям, лирическое начало идеально соответствуют эстетике «медленной прозы».

Пятый жанр – это антиутопия, особенно те её образцы, которые изображают не футуристическое, а узнаваемо-современное общество, доведённое до абсурда. Здесь неореалистические мотивы «мира как хаоса», кризиса авторитетов, отчуждения человека от общества работают с максимальной эффективностью.

Почему именно эти жанры лучше всего подходят для использования приёмов неореализма? Они все, в отличие от, скажем, чистого развлекательного жанра или эпического фэнтези, ориентированы на серьёзное, вдумчивое исследование современного человека и его места в мире. Они не боятся сложных, неоднозначных ответов, не стремятся к хэппи-энду, не упрощают реальность до комикса или детективной загадки. Они сохраняют веру в то, что литература может и должна быть «правдивой» не в смысле фотографического копирования действительности, а в смысле глубинного постижения человеческой души и её драмы. В эпоху постмодернистского релятивизма, когда казалось, что любые ценности относительны, а истина недостижима, неореализм предлагает читателю то, в чём он остро нуждается: искренность, исповедальность, внимание к «последним» вопросам. Сегодня, когда постмодернизм постепенно уходит в прошлое, уступая место новым эстетическим парадигмам (метамодернизму, «новой искренности»), неореализм оказывается одной из самых востребованных и жизнеспособных художественных стратегий, позволяющей писателю говорить о самом важном просто, честно и глубоко.

Магический реализм

Магический реализм представляет собой одно из самых загадочных и притягательных явлений в литературе XX-XXI веков, возникшее на стыке реалистической традиции и модернистского эксперимента, но не сводимое ни к тому, ни к другому. Сам термин «магический реализм» был впервые использован немецким искусствоведом Францем Роо в 1925 году для обозначения живописи «новой объективности», которая изображала реальный мир так, что

в нем проступало нечто таинственное, странное, почти волшебное. Однако подлинное рождение жанра произошло в Латинской Америке, где писатели, такие как Алехо Карпентьер, Хорхе Луис Борхес и, прежде всего, Габриэль Гарсиа Маркес, переосмыслили европейский термин применительно к собственной культурной ситуации, где индейская мифология, африканские верования и испанский католицизм создали уникальную почву для «чудесного» мировосприятия. Карпентьер ввёл понятие «*lo real maravilloso*» (чудесная реальность), подчёркивая, что в Латинской Америке чудо не нуждается в вымысле – оно является частью повседневного опыта. Именно этот синкретизм, это органичное сращение реализма и фантастики и составляет суть магического реализма как литературного направления.

Характерная особенность магического реализма заключается в том, что фантастические, сверхъестественные элементы вписаны в ткань повествования без всякого удивления, без авторского комментария, без попытки их рационально объяснить. Если в фэнтези магия – это особая система с чёткими правилами (заклинания, артефакты, школы волшебства), то в магическом реализме чудо случается само собой, как дождь или снег, и герои воспринимают его как часть обыденной жизни. Старуха может взлететь на глазах у всей деревни, и никто не сочтёт это странным, мертвецы возвращаются, чтобы поболтать с живыми, кровь убитого течёт по улицам, сама находя дорогу к дому матери, девушка улетает на небо вместе с простынями, которые сушила во дворе. Эти события не объясняются, не анализируются, не вызывают рефлексии, они просто происходят. И в этом их главная сила: они не нарушают реальность, а расширяют её, показывая, что наша повседневность, если присмотреться, полна чудес, которые мы перестали замечать. Как справедливо заметил один из исследователей, магический реализм «не про магию, а про юнгианскую "тень", про всё то, что человек старательно выпихивает из себя в "потустороннее", в мистику, не желая признавать частью своей личности».

Отличительные особенности магического реализма как жанра можно свести к нескольким ключевым параметрам. Первое – это «двойная реальность», или синкретизм реального и чудесного. Мир в магическом реализме, это не наш мир плюс магия, а наш мир, увиденный под таким углом, что магия оказывается его неотъемлемой частью.

Второе – это установка на достоверность и жизнеподобие. В отличие от сюрреализма, который сознательно разрушает логику и создаёт мир сна, магический реализм сохраняет все приметы реального быта: точные даты, исторические события, географические названия, социальные детали. Именно эта бытовая конкретность делает чудо ещё более убедительным.

Третье – это отсутствие авторского комментария. Повествователь в магическом реализме рассказывает о самом невероятном событии с тем же бесстрашием, с каким он описывает, как герой почистил зубы или сходил на рынок. Эта «нормализация» чуда – один из главных приёмов жанра.

Четвёртое – это мифологизм, обращение к фольклорным, мифологическим, религиозным пластам коллективного сознания. Магический реализм не выдумывает новую мифологию (как фэнтези), а черпает её из уже существующих культурных архетипов, часто – из локальных, «малых» традиций.

Пятое – это особая временная организация, часто циклическая, а не линейная. Время в магическом реализме может замедляться, ускоряться, возвращаться назад, как в знаменитом дожде, который идёт в Макондо четыре года, одиннадцать месяцев и два дня.

Шестое – это гротеск, гипербола, пародия, которые служат не просто комическим целям, а обнажению абсурдности самой реальности. Как отмечают исследователи, для магического реализма характерны «актуальная проблематика, жизнеподобие, узнаваемая историческая реальность, бесстрастность повествования, социальная сатира, антиутопия, изменение пространственно-временных категорий, искажённая реальность, мифологизм, абсурд, пародия, гротеск».

Седьмое – это фрагментарность, монтажная композиция, где реальные и «мистические» фрагменты повествования переключаются и соединяются, создавая эффект целостности через разрыв.

Восьмое – это особая функция фантастического элемента: он не решает проблем героя, а, напротив, обнажает их, выводит на поверхность то, что обычно скрыто под слоем повседневности.

Схожесть магического реализма с другими жанрами этого раздела проявляется прежде всего в его преемственной связи с реализмом, от которого он унаследовал интерес к социальной среде, историческую конкретность и стремление к жизнеподобию. Однако ключевые различия носят принципиальный характер. В отличие от классического реализма, который опирался на позитивизм и стремился к рациональному объяснению всех явлений, магический реализм признает существование иррационального, непознаваемого, чудесного как полноправной части реальности. Реалист объяснит, почему герой сошёл с ума (бедность, травма, идеология); магический реалист просто покажет, как герой разговаривает с призраком, и не будет этого объяснять. В отличие от романтизма, который создаёт исключительного героя в исключительных обстоятельствах, магический реализм показывает обычных людей, в чью обычную жизнь вторгается чудо, но вторгается так органично, что они не замечают его исключительности. Романтический герой бунтует и страдает, герой магического реализма живёт, работает, любит и иногда, между делом, «улетает на небо». В отличие от сюрреализма, который сознательно разрушает логику и создаёт мир сна, магический реализм сохраняет логику быта, просто расширяя её границы. В отличие от постмодернизма, который иронизирует над любыми «большими нарративами» и смешивает реальность с вымыслом в игровом, часто циничном ключе, магический реализм сохраняет веру в реальность (пусть и расширенную), не иронизирует над чудом, а принимает его всерьёз. В отличие от социалистического реализма, который был идеологически ангажирован и тенденциозен, магический реализм сохраняет автономию, его «чудесное» не служит пропаганде, а служит более глубокому постижению человеческой природы. Наконец, в отличие от фэнтези, с которым магический реализм часто путают, различие проходит по нескольким линиям: фэнтези создаёт вторичный мир с чёткими правилами магии, магический реализм – наш мир, в котором чудо не имеет правил. В фэнтези герой может быть магом и сознательно использовать магию, в магическом реализме герой – обычный человек, а чудо случается с ним помимо его воли. Фэнтези тяготеет к эпосе и героике, магический реализм – к камерности и психологизму.

Приёмы магического реализма, используемые современными авторами:

Этот жанр, возникший в латиноамериканской литературе, сегодня активно развивается в русской прозе, приобретая национальную специфику.

Первое – это «мифологический магический реализм», где фантастические элементы черпаются из локальных мифологий, фольклора, народных верований. Русские писатели обращаются к славянской мифологии (домовые, русалки, лешие), к северным и уральским легендам, к старообрядческим преданиям. Примером может служить роман Евгении Некрасовой «Кожа», где крепостная девушка и чернокожая рабыня меняются кожей, – это магический реализм, построенный на метафоре телесности и свободы. В рассказе Некрасовой «Ведьмина свадьба», как показывают исследователи, мифологические прецеденты выполняют несколько функций: характеристическую (соотносят персонажа с потусторонним миром), прогностическую (предвещают «поворот» сюжета) и композиционную (переключают и соединяют фрагменты реального и «мистического» повествования).

Второе – это «городской магический реализм», особенно в петербургской прозе, где мистика прорастает сквозь архитектуру, климат, историю города. Роман С. Арно «Дом Гаргалезиса» (2025) сочетает элементы магического реализма с социальной сатирой и антиутопией, используя гротеск, абсурд, пародию и искажение пространственно-временных категорий.

Третье – это «философский магический реализм», где чудесное служит не сюжетному развлечению, а постановке экзистенциальных вопросов. Роман Владислава Отрошенко «Околицы Вавилона» связывает месопотамский Вавилон с казачьим Новочеркасском, показывая иллюзорность мира и вечность мифологических паттернов.

Четвёртое – это «детский и подростковый магический реализм», где чудеса соседствуют с травмой взросления. Татьяна Мاستрюкова в «Кошачьей голове» использует хоррор-элементы в рамках магического реализма, показывая, как страшное может быть частью обыденного.

Пятое – «экспериментальный магический реализм», где авторы сознательно играют с жанровыми границами, смешивая магический реализм с постмодернистской иронией, документалистикой, автофикшн. Роман «Ягоды» Романа Михайлова, это сборник магических сказок, где волшебные превращения, общение живых и мёртвых, уход от реальности становятся способом говорить о самых серьёзных вещах.

Какие современные жанры лучше всего подходят для использования приёмов и характеристик магического:

Первый – это «магическая проза» то есть серьёзная, «высокая» литература, которая использует магический реализм не как жанровый ярлык, а как способ мышления. Сюда относятся романы Гарсиа Маркеса, Борхеса, Карпентьера, а в русской традиции – «Мастер и Маргарита» Булгакова (хотя сам Булгаков, скорее, гротескный реалист, но с элементами магии), «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя (ранний образец), «Чапаев и Пустота» Пелевина (постмодернистская версия), «Дом, в котором...» Мариам Петросян (долгое время считался магическим реализмом, хотя сам жанр сложнее).

Второй жанр – это «этническое фэнтези» или «славянское фэнтези», которое часто стоит на границе с магическим реализмом. Если автор использует мифологию не как систему правил, а как органичную часть мировосприятия персонажей, если чудеса случаются без объяснений, а герои обычные люди, то это скорее магический реализм, чем фэнтези.

Третий жанр – это «городское фэнтези» в его «литературной», а не «развлекательной» разновидности. Когда магические существа (вампиры, оборотни, маги) живут в современном городе, но при этом автор не объясняет, откуда они взялись и как работает их магия, а просто показывает их как часть реальности, это ближе к магическому реализму, чем к фэнтези.

Четвёртый жанр – это «философская притча», где чудесное служит для постановки моральных и экзистенциальных вопросов. «Маленький принц» Сент-Экзюпери, «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» Ричарда Баха – это магический реализм в миниатюре.

Пятый жанр – это «трагикомический гротеск», где абсурд и фантастика служат для обличения социальных пороков. Роман «Охота на маленькую шуку» Юхани Карилы, где финская мифология переплетается с современностью, – яркий тому пример.

Шестой жанр – это «ностальгическая проза», где магический реализм служит для реконструкции утраченного мира детства или традиционной культуры, где вера в чудеса была естественной.

Седьмой жанр – это «экологическая проза», где чудесное связано с природой, с *anima mundi* (душой мира), с тем, что современная цивилизация вытеснила, но не уничтожила.

Почему именно эти жанры лучше всего подходят для использования приёмов магического реализма? Потому что все они, в отличие от, скажем, чистого триллера или детектива, не требуют рационального объяснения происходящего, не боятся недосказанности, допускают многозначность и иррациональность. Они ориентированы на читателя, который готов принять чудо как часть реальности, не требуя от автора «прописанных правил» и «волшебных систем». Они сохраняют связь с фольклорной, мифологической традицией, где чудо, это не исключение, а норма. В эпоху, когда мир стал слишком рациональным, слишком объяснённым, слишком «прозрачным», магический реализм предлагает читателю то, в чём он остро нуждается – тайну. Не разгадку тайны, а саму тайну как ценность, как пространство для вооб-

ражения, как напоминание о том, что мир не исчерпывается тем, что мы можем измерить и объяснить. Именно поэтому магический реализм, возникший как специфически латиноамериканский способ говорить о колониальной травме и культурном синкретизме, сегодня стал универсальным языком для литературы, которая хочет оставаться серьёзной, но не скучной, реалистичной, но не плоской, глубокой, но не тяжеловесной. И пока люди будут нуждаться в чуде – не в развлекательном, не в религиозном, а в том, которое живёт рядом, на расстоянии вытянутой руки, – магический реализм будет оставаться одним из самых востребованных и влиятельных литературных направлений.

Постмодернизм

Постмодернизм в литературе представляет собой одно из самых сложных и влиятельных явлений второй половины XX – начала XXI века, которое многие исследователи считают не просто очередным литературным направлением, а особым типом мышления, отражающим фундаментальные сдвиги в восприятии реальности, культуры и самого человека. Возникнув как реакция на ужасы Второй мировой войны, атомные бомбардировки, концлагеря и последующую Холодную войну, постмодернизм стал выражением глубокого разочарования в идеалах Просвещения, в вере в прогресс, разум и возможность создания рационального, упорядоченного мира. Постмодернизм – это порождение духовного безвременья, взрыв, протест против унылой одинаковости обывательского сознания и стандартизации официальной культуры. Главной его чертой становится разрушение всяких перегородок, стирание граней, смешение стилей и языков, культурных кодов, в результате чего «высокое» становилось идентичным «низменному» и наоборот.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.