

О НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ Н. Л. ЛЕЙДЕРМАНА

УДК 82.02(Лейдерман Н. Л.)
ББК ШЗг

Т. А. Снигирева
Екатеринбург, Россия

ЖИЗНЬ КНИГИ

Аннотация. В очерке показано, какие теоретические концепции большого ученого находят свое продолжение в современной филологии, какие интерпретации литературных произведений прошли проверку временем и активно используются в вузовском и школьном преподавании. Особо акцентированы следующие концепции итоговой монографии Н. Л. Лейдермана: настоятельные мысли о необходимости соотношения системных теоретических положений с конкретностями историко-литературного процесса, о миромоделирующей функции жанра как доминантной, об основных факторах и носителях жанра. Представлена сложная структура книги, что дало возможность показать логику научного постижения основных этапов жанровой эволюции отечественной (и не только) литературы. Особое внимание уделено жанровой концепции литературы XX века, трактуемой ученым как эпохи переходного типа, в которой равно взаимодействовали классические и неклассические историко-литературные системы.

Ключевые слова: Н. Л. Лейдерман, теория литературы, история литературы, теория жанра, модель жанра, классические и неклассические историко-литературные системы.

T. A. Snigireva
Yekaterinburg, Russia

THE LIFE OF THE BOOK

Abstract. The article shows, which theoretical conceptions of the great scholar still live in modern philology and which interpretations of literary works have stood the test of time and are being actively used in higher and secondary school teaching. Special emphasis is laid on the following conceptions of the final monograph by N. L. Leiderman: insistent thoughts about the necessity of correlation of systemic theoretical propositions with concrete facts of the historical-literary process; about the dominant essence of the world modeling function of the genre; and about the main factors and carriers of the genre. The article reveals the complex structure of the book, which makes it possible to demonstrate the logic of scientific investigation of the basic stages of the genre evolution of the Russian (and not only Russian) literature. Special attention is paid to the genre conception of the 20th century literature, which is treated by the scholar as a transition epoch, during which both classical and non-classical historical-literary systems equally influenced each other.

Keywords: N. L. Leiderman, theory of literature, genre theory, genre model, classical and non-classical historical-literary systems.

Жизнь и судьба ученого поверяется жизнью и судьбой его книг. В этом смысле «Теория жанра. Исследования и разборы», при всей востребованности других книг, стоит особняком в творческом наследии Н. Л. Лейдермана. Не только потому, что в ней аккумулированы, «собраны под одну обложку» выношенные в течение всей творческой деятельности теоретические концепции и блестящие историко-литературные аналитические портреты, вне знания которых сложно компетентно писать об истории литературы, но и потому, что «Теория жанра» носит открыто завещательный и, уточним, требовательный характер, ибо ученый щедро делится теми направлениями исследовательской мысли, которые взыскуют дальнейшей разработки, «ждут своего часа».

Пять лет, прошедшие со времени ухода Н. Л. Лейдермана и публикации «Теории жанра», свидетельствуют: редкая глубокая работа любого научного жанра — статья, монография, кандидатская или докторская диссертация, — написанная в последние годы, обходится без обращения к труду Наума Лазаревича. И это неслучайно. Цель этого очерка — показать, какие идеи книги оказались особо востребованными современными учеными, новыми поколениями в том числе, обеспечив ей полноценную творческую жизнь.

Главной особенностью последнего труда Н. Л. Лейдермана, как, впрочем, и предыдущих, стало постоянное соотношение системных теоретических положений с конкретностями историко-литературного процесса, и эта равновеликость филологических кон-

цепций и литературного факта — сознательная установка автора, о которой он пишет уже на первых страницах книги: «... критерием достоверности теоретических положений может быть только практика. Теория должна быть работоспособной. Если на основе новых теоретических идей можно создать новую методику анализа, посредством которой удастся хоть на шаг продвинуться вперед в понимании сущности художественного феномена, его семантики, его эстетической ценности, то это, на мой взгляд, есть самое неопровержимое доказательство достоверности теории» [Лейдерман 2010: 7].

Справедливо полагая, что «теория жанра столь же стара, как вся история литературы» [Лейдерман 2010: 7], Н. Л. Лейдерман во «Введении» дает описание основных (порой взаимоисключающих друг друга) направлений в исследовании жанра: нормативная теория, трактующая жанр как канон; релятивистская концепция, доминантой которой является идея изменчивости жанра; теория, связанная с исследованием структурно-семантических аспектов жанра; генетическое направление, ориентированное на установление семантики жанровых форм. Прологовая часть книги — отличный ориентир для каждого, стремящегося рассмотреть литературу сквозь призму жанра.

Сам автор исследования, посвященного теоретическому осмыслению жанра, учитывая все возможные подходы, предлагает считать функциональность первым и необходимым шагом в осмыслении его значимости, поэтому первый раздел книги «Законы жанра»

открывается развертыванием излюбленных мыслей Н. Л. Лейдермана о миродеформирующей роли жанра, о том, что «подлинное произведение искусства не может быть «безметодным», «безжанровым», «бесстильным», ибо его нельзя создать, не совершая отбора, обобщения и эстетической оценки действительности (а это сфера действия законов творческого метода), не преображая всегда ограниченный художественный материал в завершенный образ мира, «сокращенную Вселенную» (сфера жанра), не окрашивая и не озвучивая повествование и изображение определенным эмоциональным колоритом, тоном, выражающим эстетический пафос целого (сфера стиля). Без этого не совершается акт художественного освоения мира» [Лейдерман 2010: 41].

Отталкиваясь от задачи, поставленной еще М. М. Бахтиным и связанной с «отсутствием философской основы (модель мира, лежащая в основе жанра и образа)» Н. Л. Лейдерман приходит к определению роли жанра в создании образа (модели мира), напрямую связанной с философией человеческого бытия: «Моделируемый жанром образ антропоцентричного, гармонически устроенного космоса становится наглядно-представимым воплощением идеальной меры, вызывающей к человеку как носителю духовного начала, влекущей к неустанным поискам смысла собственной земной жизни — лишь тогда он обретает «бессмертие на время»» [Лейдерман 2010: 90]. Переходя к определению структурного аспекта жанра, автор предлагает жесткую теоретическую модель, которую крепят три системно разработанных комплекса: жанровая доминанта, носители жанра и жанровые мотивировки восприятия. В жанровую доминанту входят следующие составляющие:

1. Жанровое содержание, связанное с родовым смыслом: тематика (тип жизненного материала), проблематика (тип конфликта), экстенсивность / интенсивность изображения, эстетический пафос.

2. Способы художественного отображения (отношение субъект–объект): тип дистанции (внешнее–внутреннее), тип выраженности (личное–безличное), тип сообщения (повествование, медитация, действие).

Носителями жанра являются субъектная организация, построение образа пневмосферы, пространственно-временная организация, организация ассоциативного фона, интонационно-речевая организация. Жанровые мотивировки восприятия включают жанровые обозначения, присказки, зачины, прологи, эпиграфы и т. д. Особого разъяснения в конструируемой теоретической модели жанра требует активно вводимое исследователем понятие «пневмосферы». Автор считает, что «художественный мир любого произведения создается не только из предметного модуса, который называют хронотопом, но также из модуса собственно духовного, который можно назвать *пневмосферой* (здесь и далее выделено автором — Т. С.)» [Лейдерман 2010: 123], и полагает, что, несмотря на то, существует ли она как субстрат объективной реальности, в литературе есть «образ пневмосферы как подсистемы, воплощающей и выражающей духовный (интеллектуальный и эмоциональный) «срез» (пласт) внутреннего мира художественного произведения.

Пневмосфера есть макрообраз, организующий в единое эстетическое целое сферу рационального (мысли персонажей, их общение друг с другом, комментарии и рассуждения повествователя) и сферу иррационального (суггестивные душевные состояния, эмоциональную атмосферу, которая возникает из ритма речи, из колорита предметного мира, из вида самих предметов и т. д.) [Лейдерман 2010: 123–124].

На наш взгляд, размышления о пневмосфере заслуживают внимания и дальнейшего развития, но пока они не так активно задействованы, как положения о мирообразующем значении жанра, его носителях и факторах.

В соответствии с изначально заявленным принципом «проверки теории практикой» первая часть монографии заканчивается «разборами», в рамках которых, опираясь на предложенную теоретическую модель жанра, исследователь предлагает жанровый анализ поэмы А. Ахматовой «Реквием» и повести В. Астафьева «Пастух и пастушка».

Если первый раздел исследования строился по инверсионному принципу (от функциональности до онтологии жанра), то раздел второй «В жанровых мирах» разворачивается по традиционному жанровородовому принципу: эпос, лирика, драма. Но в каждом случае Н. Л. Лейдерман предлагает свой, чаще всего неожиданный, порой уточняющий или углубляющий прочтение, казалось бы, давно известных положений поворот. Так материалом анализа малой эпической жанровой формы — рассказа — стал классический рассказ «Судьба человека», жанровая специфика которого определяется как «монументальный рассказ», что подтверждено всем ходом анализа, опирающегося на теоретическую модель жанра, представленную в предыдущей части. Анализ завершается выводом о характерологических особенностях рассказа М. Шолохова: «в шолоховском рассказе на основе использования максимума содержательного потенциала традиционной жанровой структуры новеллы и ее обогащения мифологизацией, выстроился внутренне завершенный монументальный образ мира. Он лиро-эпичен по своему смыслу, ибо вся бесконечная даль со всеми бурями эпохи сжата, спрессована вокруг судьбы простого человека из народа и организована его мыслью, чувством и деянием. В этом образе мира вся история показана как борение между силами, оберегающими и утверждающими вечные идеалы, и силами, попирающими «простые законы нравственности». В этом образе мира открывается великая созидательная роль незаметных, рядовых людей, которые своими силами, надрываясь и терпя муки, осуществляют историческую работу, и все изломы и ухабы исторического пути отпечатываются в их сердцах неизгладимыми рубцами и шрамами» [Лейдерман 2010: 192].

Исследователь, анализируя способность рассказа запечатлеть «судьбоносный миг» (Ю. Трифонов), выходит к определению особой связанности этого жанра с течением времени, считая, что рассказ «набирает силу в ситуации духовного кризиса, на разломах историко-литературных циклов (периодов, этапов, эпох). В такую пору, когда отвергаются и разрушаются социальные, идеологические и художественные стереотипы, мифологемы, табу и клише, рассказ оказыва-

ется способным на основании самых первых, только-только «прорезавшихся», доселе неведомых коллизий заявить новую концепцию личности. И не просто заявить, а «оконтурить», сделать наглядно-зримой и тем самым подвергнуть ее проверке «целым миром», воплощенным в нем эстетическим законом жизни» [Лейдерман 2010: 214].

Подтверждением этого тезиса стал жанровый анализ «драматизированных рассказов» В. Шукшина в аспекте сопряжения в их художественном мире «чудика» и мироздания. Показывая сложный сплав комизма и трагизма, драмы, эпоса и лирического ореола, создаваемого автором-повествователем в шукшинском рассказе, объясняя сильнейший внутренний драматизм его мира очередным «кризисом веры», ученый все же убежден в том, что, несмотря на изображение «подмены подлинных духовных ценностей потребительскими», некой нравственной «некомпетентности», которые в мире Шукшина «оборачиваются фарсом или трагедией, а то и тем и другим одновременно». Герой писателя-шестидесятника «тянется к эпической цельности: к деянию в полном согласии с вечными законами жизни, с нравственными идеалами, выстраданными народом. Эту цельность он хочет понять, вступить в нее вполне осознанно. За пульсацией драмы и эпоса в рассказах Шукшина стоит понимание жизни человека как беспокойного поиска покоя, как жажды гармонии, нарушаемой сознанием дисгармонии и неистовым желанием победить ее» [Лейдерман 2010: 210–211].

Останавливаясь подробно на прочтении автором рассказов М. Шолохова и В. Шукшина, хотелось напомнить, какое безусловное значение имели их «разборы» для учителей-словесников, (впрочем, как и интерпретации «Одесских рассказов» И. Бабеля, и «Реквиема» А. Ахматовой, и повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» и многих других произведений) выстраивавших, будем надеяться, и в дальнейшем выстраивающих уроки, посвященные этим авторам, «по Лейдерману».

Несколько сбивая традиционный алгоритм анализа эпических форм, ученый предваряет разговор о повести исследованием жанрового образования, активнейшим образом заявившего о себе в литературе XX века. «Мир как мозаика» — так назван фрагмент работы, посвященный поэтике новеллистического цикла. На богатейшем историко-литературном материале (от «Конармии» И. Бабеля, «Сказок об Италии», «Рассказов 1922–1924 годов» М. Горького до «Царь-рыбы» В. Астафьева, книг Ю. Нагибина, С. Крутилина, А. Филипповича и др.), ставя во главу угла проблему завершенности / незавершенности художественного целого, исследователь приходит к следующему выводу: «принцип дополнительности, будучи структурной доминантой цикла, создает перспективу незавершенности мира, задает вектор поиска синтезирующей «всеобщей связи явлений». А это уже крен в сторону романа. Однако, в отличие от романа, в цикле сложность мира еще не предстает самоорганизованной. В цикле синтеза добиваются «арифметическим» путем, путем сложения и координации малых форм в расчете на то, что количество перейдет в качество. Иногда переходит. Но в цикле

многогранность отношений человека с миром еще не стала системой отношений, структура цикла еще не запрограммирована на такое единство» [Лейдерман 2010: 424].

Обращаясь к самому «живучему» (определение Н. Л. Лейдермана) жанру отечественной литературы — повести — автор объясняет его постоянную востребованность сложной диалектикой устойчивости (но не «упрямой неподвижности») и способностей по мере движения художественного сознания» [Лейдерман 2010: 261]: «История жанра повести свидетельствует о том, что ее содержание осваивает какой-то определенный аспект отношений человека и действительности, постигаемый *как процесс*, то есть в становлении и развитии. Поэтому, какие бы сдвиги ни происходили в повести, она никогда не становится полифоничной (точнее — полилогичной), ее сложность всегда в конечном итоге сводится к диалогу, к контрастному соотношению всех пластов и элементов художественного мира: двух символических пространств — понятной земли и бездонного неба (В. Белов «Привычное дело»), двух нравственных полюсов — «правого и левого берега» (фронтальная лирическая повесть), двух уровней самосознания — стихийного мировосприятия и осознанного миропонимания (В. Быков «Сотников»), памяти и забывчивости (Ю. Трифонов «Дом на набережной»). И это не слепой консерватизм, не эгоистическое, ограниченное самосохранение жанра. Эта защита жанром повести своих способностей так отстаивать мир, как этого не может делать никакой другой жанр» [Лейдерман 2010: 263].

Разговор о жанре романа не мог обойти проблему «гибели романа». Н. Л. Лейдерман ни в лекциях, ни в своих книгах никогда не ограничивался констатацией проблемы, он всегда настаивал на своем отношении к ней, поскольку отношения ученого с литературой были пристрастные, и он говорил и писал о ней не только интересно, по-своему, но и эмоционально, заражая своими идеями слушателей, учеников, читателей. Не высказать свою точку зрения по поводу «гибели романа» он просто не мог, поскольку убежден в том, что неперемное свойство романа — «вновь воскресать», каждый раз оказываясь «в чем-то новым, не копирующим уже известные разновидности».

Называя лирику «царством субъективности», фрагмент, посвященный лирическим жанрам, исследователь строит на трех проблемных блоках. Во-первых, на вопросе о существенной и существующей в лирике XX века полемике с жанровыми стереотипами, рассмотренной на примере трансформации жанрового канона в «Гренаде» М. Светлова. Во-вторых, активно развивая положения Ю. Н. Тынянова, высказанные им в работе «Ода как ораторский жанр», Н. Л. Лейдерман сосредотачивает свое внимание на понятии и явлении «лирический метажанр», полагая, что в XX веке он оформился в особое жанровое образование, «в центре которого стоит «старший жанр», имеющий, как правило, давнюю родословную и устоявшийся канон, а вокруг него располагаются «младшие жанры». «Младшие

жанры» в большей или меньшей степени «заражены» характером миропереживания и эстетическим пафосом «старшего жанра», но при этом сохраняя свою собственную миромоделирующую структуру и ее семантический потенциал» [Лейдерман 2010: 328–329]. Подтверждением существования «лирического метажанра» стал анализ эволюции элегического комплекса, завершившийся исследованием элегической лирики Н. Заболоцкого в контексте всего творчества поэта. В-третьих, логическим завершением разговора о жизни лирического жанра в русской поэзии XX века стал разговор о книге стихов как особом жанровом единстве, блестяще выполненном на примере «Камня» О. Мандельштама.

Разговор о драматургии как «мире в зеркале сцены» отличается своеобразной кольцевой композицией: исследователь рассматривает жанр через призму двух рубежей русской литературы: XIX–XX и XX–XXI веков, отсюда выбор конкретного материала: классическая философская драма М. Горького «На дне» и драматургия Н. Коляды, осуществляющая переход от трагифарса к «малоформатной» мелодраме. Не будет никакого преувеличения, если скажем, что именно Н. Л. Лейдерман предложил первую научную интерпретацию творчества одного из ведущих драматургов современности.

С концепцией, положенной в основу третьего раздела («Исторические системы жанра») произошла любопытная вещь: они были не только освоены, но вполне органично присвоены филологией, как чрезвычайно удобные для упорядочивания картины мира литературы. Прежде всего, автор предлагает следующую типологию. Диахронные системы: культурная эра, литературная эпоха, этап художественного развития, историко-литературный период. Соответственно синхронные системы также имеют четыре коррелирующих с диахронными позиции: типы культуры, литературные направления, литературные течения, жанрово-стилевые «потoki». Вопрос о причинах смены историко-литературных систем, обеспечивающих движение литературы, решается следующим образом: «*семантической основой циклической смены основных типов культуры является оппозиция «Космос — Хаос»* [Лейдерман 2010: 504]. По мнению исследователя, «борьба между Космосом и Хаосом может быть представлена как универсальная формула глубинной сущности всех конфликтов в искусстве. Оппозиция «Хаос — Космос» лежит в основании любой эстетической деятельности, будучи в разные эпохи манифестированной в более частных оппозициях: «природы — культуры», «периферии — центра», «дьявольского — божественного», «безличного — личностного», «абсурда — смысла», «стереотипа — творчества» и т. п. Как мегамодели мира Космос и Хаос постоянно присутствуют в художественном сознании на любой фазе историко-литературного процесса. Не бывает стадий, когда бы одна из мегамоделей полностью вытеснила другую. Всегда другая модель существует рядом, но в виде маргинальной тенденции» [Лейдерман 2010: 506]. Именно оппозиция «Космос — Хаос», будучи всеобъемлющей, «определяет фундаментальные принципы художественных моделей мира (то есть жан-

ров)» [Лейдерман 2010: 507], которые Н. Л. Лейдерман называет «космографическими» и «хаографическими».

Не избегая описания космографических систем, главное внимание ученый сосредоточивает на проблеме хаографии переходных эпох, основные характерологические черты которых видит в следующем: 1. «Культурные эры всегда завершаются крахом ментальности, лежащей в основе космогонической концепции мироздания» [Лейдерман 2010: 532]. 2. «Типы культуры, которые возникают в переходные эпохи (поздний эллинизм, поздняя готика, барокко) всегда порождаются глубоким разочарованием и сомнением в реальности и достижимости мировой гармонии вообще» [Лейдерман 2010: 533]. 3. «Эстетика в культуре переходных эпох это в определенном смысле антиэстетика, но «анти» по отношению к эстетическим нормам рухнувшей эпохи» [Лейдерман 2010: 534]. 4. «Исходный постулат хаологического мировосприятия — осознание смерти как непреложного закона, повергающего в прах все космографические построения» [Лейдерман 2010: 537]. 5. «Смерть, воспринимаемая как абсолютная онтологическая категория, определяет характер этического и эстетического сознания в переходные эпохи» [Лейдерман 2010: 539]. В соотнесенности с жанровыми тенденциями переходная эпоха характеризуется установлением дискредитации эстетических представлений, интенсивным расшатыванием жанров, сложившихся в предшествующей культуре, что косвенно обнаруживает себя в расцвете малых жанров, рождении множества свободных форм и усилении роли декоративности.

Вся энергетика завершающего третью часть фрагмента устремлена (через описание взаимодействия и взаимозависимости литературных направлений — классицизм, романтизм, реализм и системы жанров) к финалу, «отданному» (что не удивительно для теоретической работы, историко-литературным материалом которой стала главным образом русская литература) развернутому анализу пушкинского способа «мышления жанрами». В каком-то смысле, продолжая мысль А. Ахматовой, высказанную в связи с Пушкиным, — «гений — захватчик» — в финале исследования жанрового мышления поэта в его эволюции Н. Л. Лейдерман пишет: «Если говорить о гармоничности Пушкина, то только в том смысле, что это гармоничность творческого гения, который оказался способен вобрать в себя все, из чего состоит «человеческий мир», постигнуть его ценность именно как сложного, противоречивого, сладостно-мучительного бытия и победить этот хаос действительности силой эстетического преображения его в Космос художественных шедевров. Хранилищем этого опыта мировидения и миропонимания и стала многосоставная система художественных жанров, которую создал Пушкин, сопрягая с ними и «память» архаики, и результаты современных жанровых исканий, и некоторые особенности внехудожественной литературы. Теперь это — богатейшее наследие, к которому, как к живому советчику, обращались и обращаются русские писатели и поэты во все последующие времена» [Лейдерман 2010: 609].

Последний, четвертый раздел книги, некоторые фрагменты которого написаны совместно с учениками (О. А. Скриповой — о «Поэме Воздуха» М. Цветаевой, Е. Н. Володиной — о соцреализме как метажанре) и с постоянным соавтором — М. Н. Липовецким («Постреализм и опыт постмодернизма: релятивизация паралогических компромиссов») полностью посвящен литературе XX века. Н. Л. Лейдерман убежден в том, что характерологической особенностью XX века является то, что это «литературная эпоха переходного типа». При этом, по мнению ученого, «как бы ни были хаотичны происходившие в XX веке процессы, они имели свою эмоциональную окраску и в своем броуновском движении тяготели к двум полярным силовым центрам. *Апокалиптичность и революционизм* — вот те два полюса, между которыми мечется сознание в XX веке» [Лейдерман 2010: 614]. Начавшись по сути своей хаологической историко-литературной системой — модернизмом — литература XX века предложила три магистральные художественные стратегии: авангард, соцреализм, постреализм, которые, зародившись почти одновременно, «предлагали свои варианты выхода из творческого кризиса. Время показало, что какие-то из этих стратегий оказались ущербными, какие-то тупиковыми, да и в принципе ни одна художественная стратегия не бывает вечной, каждая рано или поздно обнаруживает свою ограниченность. Но это становится видно «задним числом», а поначалу каждая из стратегий заявляет себя как самый верный вариант эстетического постижения «правды жизни», смысла человеческого существования. И эти варианты в разное время выдвигались в «законодатели» литературного процесса. Секрет видимо, в том, что они и в самом деле на каком-то историческом отрезке удовлетворяли «спросы времени», то есть соответствовали характеру общественных тенденций и притязаний, уровню господствующих культурных вкусов и запросов» [Лейдерман 2010: 629].

И основные творческие стратегии литературы XX века рассмотрены с точки зрения жанровых процессов, систем и предпочтений.

Так, эстетическая стратегия модернизма и авангарда направлена на разрушение жанровых канонов, что являет себя в появлении антижанров, диссоциации жанровой структуры, получает широкое распространение концепция жанровой феноменальности. Но одновременно, и это важно, наблюдается своеобразный жанровый парадокс: установка на разрушение сопровождается ясно различимым тяготением к строгим классическим жанровым формам, что свидетельствует о постоянно присущем искусству «инстинкте упорядочивания». Историко-литературной «проверкой» теоретических положений стали анализ экспрессионистской оптики поэмы В. Маяковского «Облако в штанах» и сюрреалистического мировосприятия в «гиперлитерической» «Поэме Воздуха» М. Цветаевой.

Страницы, посвященные соцреалистической стратегии, со все еще существующей необходимостью начинаются с утверждения ее как реального факта историко-литературного процесса: «метод соцреализма образовался не по указке партийных властей, было иначе: власти великолепно использовали жажду обще-

ства, задержанного катастрофами, неопределенностью и непредсказуемостью, в порядке, в некоей удобопонятной, объясняющей мир и вдохновляющей мифологии, и всячески поддерживали народившуюся художественную тенденцию, придав ей статус государственного искусства. И в самом деле, структура соцреалистического метода вновь моделирует Космос. Но это Космос порядка, а не гармонии, насаждаемой сверху регламентации, а не ограниченной согласованности» [Лейдерман 2010: 683]. «Суррогат Космоса» (выражение Н. Л. Лейдермана) избирает свой метажанр — «нормативную эпосность», центральное место в котором, безусловно, занимал жанр романа, но «в отличие от реалистического романа, роман соцреализма имеет принципиально иную жанровую природу. В романе соцреализма осуществляется своего рода компромисс свободного *романного* типа мышления <...> с нормативной эстетикой, обращенной к архаическим слоям народного сознания, апеллировавшей к дидактическим жанрам, генетически связанным с фольклором или религиозными ритуалами» [Лейдерман 2010: 687].

Следуя алгоритму работы, — в финале предлагать анализы выдающихся художественных произведений — автор вынужден признаться, что применительно к соцреализму ему пришлось идти «круглым путем». В качестве анализа берутся произведения, находящиеся в сложном диалоге с соцреалистическим каноном, о чем свидетельствуют названия «разборов»: «Под маской соцреализма (роман Л. Леонова «Русский лес»)» и «По принципу анти-схемы («В круге первом») А. Солженицына: диалог с каноном «производственного романа»)».

Завершают книгу размышления о художественной парадигме, анализ которой занимал ученого последнее десятилетие его жизни. Речь идет о постреализме, генезис и становление которого он видит в творчестве Е. Замятина, Д. Джойса, О. Мандельштама, А. Камю и теоретических построениях М. Бахтина, для которого характерны «сочетание детерминизма с поиском внекаузальных (иррациональных связей)» [Лейдерман 2010: 787], «взаимопроникновение типического и архетипического как принцип структурирования художественного образа» [Лейдерман 2010: 787], «амбивалентность художественной оценки» [Лейдерман 2010: 788], «построение образа мира как диалога (или даже полилога)» [Лейдерман 2010: 788]. С точки зрения ученого, в основе такой художественной философии лежит «универсально понимаемый принцип относительности — диалогического постижения непрерывно меняющегося мира и открытости авторской позиции по отношению к нему. Но релятивная эстетика постреализма — на этом особо настаивает автор — не только не адекватна духовному релятивизму, а противоположна ему. Она нацелена на «глухонемое осознание связи сущего» (слова Вяч. Иванова) вопреки хаосу и из глубины хаоса» [Лейдерман 2010: 788–789].

Не удивительно, что метажанром постреализма становятся разные жанровые варианты «новых версий Священных книг». Как наиболее знаковые Н. Л. Лейдерман называет и анализирует рассказ Е. Замятина «Наводнение», роман-миф Д. Джойса

«Улисс», романы М. Булгакова «Мастер и Маргарита», Г. Гессе «Игра в бисер», Т. Манна «Иосиф и его братья», Б. Пастернака «Доктор Живаго» и «Колымские рассказы» В. Шаламова.

Логика развития художественной мысли во второй половине XX века с неизбежностью ведет исследователя к постановке проблемы взаимодействия классических и неклассических историко-литературных систем, в частности — к вопросу о взаимопроникновении реализма и постмодернизма, который в монографии решается через выявление и описание паралогических компромиссов: «память–забвение и «симулякр–реальность» («поздний» Катаев); «фрагментарность–целостность» (роман М. Харитонова «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича); «повседневное–вечное» (творчество Л. Петрушевской и В. Маканина), «Человек–Бог» (лирика В. Блаженного и И. Бродского).

Данные об авторе

Снигирева Татьяна Александровна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX и XXI веков Института гуманитарных наук и искусств, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина; ведущий научный сотрудник, Институт истории и археологии УрО РАН.

Адрес: 620083, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина 51.

E-mail: tas0905@rambler.ru.

About the author

Snigireva Tatyana Aleksandrovna is a Doctor of Philology, Professor of Department of the 20th and 21st Centuries Russian Literature, Institute of the Humanities and Arts, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin; Leading Researcher, Institute of History and Archeology, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences.

В финале, обрисовывая целый комплекс проблем теории жанра, которые ждут своей постановки и решения, Н. Л. Лейдерман в последнем абзаце своего фундаментального труда пишет: «Несомненно есть еще множество других проблем, которые возбуждаются самим объектом изучения — теорией жанра. Они, надеюсь, станут предметом научных интересов новых исследователей. И, если эта книга окажется им хоть в чем-то полезна, буду считать свою работу не напрасной» [Лейдерман 2010: 789]. Провидческая справедливость последней фразы ученого кажется ныне несомненной.

ЛИТЕРАТУРА

Лейдерман Н. Л. Теория жанра: научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2010. — 904 с.