

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Высшее профессиональное образование
Бакалавриат

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

(1990-е гг. — начало XXI в.)

Под редакцией С. И. Тиминой

*Учебное пособие
для студентов учреждений
высшего профессионального образования*

3-е издание, исправленное

Москва



2013

С.-Петербург



УДК 82.09(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-923
С568

Авторы:

С. И. Тимина — введение; *В. Е. Васильев* — глава 8; *О. Ю. Воронина* — глава 9;
М. С. Выгон — глава 2; *М. Ю. Звягина* — глава 1; *Н. Б. Иванова* — глава 7;
В. М. Каплан — глава 6; *В. Б. Катаев* — глава 4; *А. А. Кобринский* — глава 11;
Н. Н. Кякшто — глава 3; *М. А. Левченко* — главы 5, 13; *И. А. Мартыанова* — глава 15;
В. Б. Полищук — глава 12; *В. Д. Черняк* — глава 14; *М. А. Черняк* — главы 10, 16

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *К. Д. Гордович*
(Северо-Западный институт печати Санкт-Петербургского государственного
университета технологии и дизайна);
доктор филологических наук, профессор *И. Н. Сухих*
(Санкт-Петербургский государственный университет);
доктор филологических наук, профессор *В. А. Котельников*
(Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН)

Современная русская литература (1990-е гг. — начало XXI в.) :
С568 учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образова-
ния / [С. И. Тимина, В. Е. Васильев, О. Ю. Воронина и др.];
под ред. С. И. Тиминой. — 3-е изд., испр. — СПб.: Филологиче-
ский факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия»,
2013. — 352 с. — (Сер. Бакалавриат).

ISBN 978-5-8465-1289-4 (Филол. фак. СПбГУ)

ISBN 978-5-7695-9670-4 (Изд. центр «Академия»)

Учебное пособие создано в соответствии с Федеральным государствен-
ным образовательным стандартом по направлению 032700 — Филология
(квалификация «бакалавр»).

Учебное пособие посвящено анализу процессов развития литературы
конца XX — начала XXI в. Интенсивная смена идейных, эстетических пара-
дигм, возникновение огромного спектра разнообразных художественных
течений, направлений, а также методов работы отдельных творцов, создаю-
щих новые поэтические системы, вызвали необходимость структурировать
этот художественный материал, выявить в нем типологические особеннос-
ти и отразить картину эволюции русской литературы. Пособие оснащено
новейшей научно-критической библиографией, списком рекомендуемой
художественной литературы.

Для студентов филологических факультетов высших учебных заведений,
а также для всех интересующихся проблемами развития современного ли-
тературного процесса.

УДК 82.09(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-923

© Тимина С. И., Васильев В. Е., Воронина О. Ю.
и др., 2010

ISBN 978-5-8465-1289-4
ISBN 978-5-7695-9670-4

© Образовательно-издательский центр «Академия», 2010
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2010

Введение

СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС (1990-е гг.— начало XXI в.)

Авторы учебного пособия поставили перед собой нелегкую задачу систематизировать быстротекущий бурный литературный процесс последнего десятилетия и перехода в следующее столетие. Адресуя книгу в первую очередь студенту-филологу или учителю литературы, мы хотим вовлечь их в совместный поиск «лица необщего выражения» нашего времени, выявление закономерностей, координат, эстетических новаций, сигнализирующих о динамике развития русской литературы и непрерывающейся литературной эволюции. Наша задача — вывести читателей за рамки восприятия современной литературы как хаоса, как неприбранного дома, населенного случайными, беспокойными жильцами.

1990-е гг. войдут в историю русской литературы как особый период смены эстетических, идеологических, нравственных парадигм, как глубоко перепаханное пространство всей культуры.

Последнее десятилетие в качестве рубежа веков в традиции русской истории было «обречено» стать средоточием многих динамических тенденций: итоги, противостояние культур, нарастание новых качеств, перемещающих наработанные ресурсы в следующее тысячелетие. Так было с рубежом веков конца XIX — начала XX столетия, когда получившие мировое признание шедевры русского реализма с его вершинными фигурами Золотого века освобождают позиции под натиском волн авангарда, модернистских исканий, целого спектра школ и направлений Серебряного века.

Картина развития искусства и литературы 90-х гг. XX столетия не менее впечатляюща. И дело не только в обилии и разнообразии художественных тенденций, методов творчества, в эстетическом разбросе. Произошла полная смена литературного кода и, как справедливо пишет Н. Иванова, «состоялось тотальное изменение самой литературы, роли писателя, типа читателя»¹.

Совсем иным стало само «поле» русской литературы, оно вобрало в себя все острова, островки и даже материка отечествен-

ной литературы, разбросанной катастрофами по всему миру. Эмиграция первой, второй и третьей «волн» и сосредоточение творческой интеллигенции в различных странах мира создали такие центры русской эмиграции, как «Русский Берлин», «Русский Париж», «Русская Прага», «Русская Америка», «Русский Восток». Это — сотни имен поэтов, писателей, деятелей различных областей культуры и искусства, которые продолжали творчески работать вне родины. У некоторых этот процесс длился пятьдесят и более лет. В среде эмигрантов появился термин-образ «литература русского рассеяния».

Кроме того, раскрыв цензурные досье и сокровенные писательские архивы, отечественная литература ощутила себя предельно обогащенной за счет «запрещенной», «потаенной» и иной отринутой литературы. Сейчас трудно представить, что по данному разряду числились, например, романы А. Платонова «Котлован» и «Чевенгур», антиутопия Е. Замятина «Мы», повесть Б. Пильняка «Красное дерево», романы О. Форш «Сумасшедший корабль», М. Булгакова «Мастер и Маргарита», Б. Пастернака «Доктор Живаго», А. Ахматовой «Реквием» и «Поэма без героя» и многое другое.

Сложив с себя полномочия чиновничьей службы в аппарате советской власти и обретя искомую желанную свободу и равенство в кругу искусств, литература 90-х гг. XX в. жадно и нетерпеливо взялась за реализацию своих с таким трудом обретенных прав. Сегодня в недрах современного литературного процесса рождены или реанимированы такие явления, направления, как авангард и поставангард, модерн и постмодерн, сюрреализм, импрессионизм, неосентиментализм, метареализм, соц-арт, концептуализм и т. д. Картина современного литературного развития предстает перед глазами в виде непредсказуемого соседства реалистов Александра Солженицына и Владимира Маканина с постмодернистом Виктором Ерофеевым и литературным скандалистом Эдуардом Лимоновым.

Вместе с полученной свободой литература добровольно сложила с себя полномочия выступать в качестве рупора общественного мнения и воспитателя человеческих душ, а места положительных героев-маяков заняли бомжи, алкоголики, убийцы и представители древнейшей профессии.

Современный поэт констатирует ситуацию:

И вот пустой плывет орех
В потоке звездного эфира,
И нет единого для всех
И всем внимающего мира.

(А. Машевский)

Иронически озаглавливая свои статьи «Учитесь, твари, как жить!» (Марк Липовецкий), современная критика напоминает читателям,

к чему приводила былая власть литературы над душами, когда, например, мэтр советской поэзии Владимир Маяковский не только призывал, «чтоб к штыку приравняли перо», но и успешно добивался осуществления этой заветной мечты. Литература советской эпохи возглавляла все виды «битв», от битвы за урожай до битвы за чистоту русского языка, дав жизнь огромной группе военизированной лексики в социуме культуры общества (герой труда, враг народа и др.).

Клаустрофобия застоя обернулась в 1990-е гг. все сметающей вседозволенностью, обратной стороной страха. Учительная миссия литературы смыта этой волной. Если в 1986 г. наиболее читаемые книги, по опросу «Книжного обозрения», — это «Улисс» Дж. Джойса, «1984» Дж. Оруэлла, «Железная женщина» Н. Берберовой, то в 1995 г. в списках бестселлеров уже иная литература: «Профессия — киллер», «Спутники волкодава», «Мент поганый». Подобная ориентация массового читателя стала острейшей проблемой как школьного, так и вузовского преподавания литературы.

Рейтинг читательских интересов выдвинул на первые места постмодернистское творчество В. Пелевина, В. Сорокина, Ю. Мамлеева, Д. Галковского, по поводу которых критика столь же полярна. С одной стороны, сегодня создаются теории «опыта воскрешения» русской литературы за счет обильных инъекций постмодернизма (М. Эпштейн), с другой стороны, постмодернизм объявляется задами и огородами культурного пространства конца столетия: «Двадцатитридцатилетние писатели, контуженные советской школой, ищут Пустоты и Нирваны. Они уже не могут освободить свой мозг от долгоиграющей пластинки соцреализма с ее Чапаевыми, Матерями и Молодыми Гвардиями. Выход один. Запустить ту же пластинку в обратную сторону, чтобы текст поглотил текст и образовалась наконец в башке желанная пустота» (К. Кедров)². Сложной картине расцвета постмодернизма посвящена глава учебника «Поэтика русского литературного постмодернизма».

Ирония по поводу осмеяния воспитательной символики русской литературы подкрепляется вполне обоснованной мотивацией этого процесса устами активного творца постмодернистской поэтики писателя Вик. Ерофеева: «Новая русская литература засомневалась во всем без исключения: в любви, детях, вере, церкви, культуре, красоте, благородстве, материнстве, народной мудрости. Ее скептицизм — это двойная реакция на данную русскую действительность и чрезмерный морализм русской культуры»³.

Современная литературная критика предостерегает читателей от имеющихся в литературных текстах сексуальной патологии, тотального насилия вплоть до каннибализма. Названия произведений конца века только у одного Вик. Ерофеева иллюстрируют состояние здоровья литературы: «Жизнь с идиотом», «Исповедь икрофила», «Ядрена Феня», «Приспущенный оргазм столетия». Можно долго раскатывать весы, добавив к характеристике современной литературы черты «спа-

сительного цинизма) (Сергей Довлатов), виртуозного беспредела (Эдуард Лимонов), «чернухи» в ее разнообразии стилевых возможностей (Людмила Петрушевская, Нина Садур, Валерия Нарбикова).

В то же время в очертания литературного пространства 90-х гг. мощными знаковыми фигурами вписались и продолжают осуществлять свое влияние возвращенные опубликованные в России произведения В. Набокова, Е. Замятина, А. Платонова, Д. Хармса и многие другие. Фактом современной литературы стали и такие явления, как запрещенные уже в 60–70-е гг. произведения и тогда же опубликованные на Западе или в «самиздате». Среди них — «Пушкинский дом» Андрея Битова, «Ожог» Василия Аксенова, «Верный Руслан» Георгия Владимова, «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева, «Сандро из Чегема» Фазиля Искандера.

Закрыть пустующие ниши современной литературе удастся и за счет воссоздания эстетики Серебряного века. Тематические и формальные влияния, подражания составляют довольно большой слой в художественной современности.

Критика отмечает, насколько существенны все вышеназванные факты воскрешения и присутствия большой литературы для работы современных авторов, которые постоянно оказываются в зоне притяжения и воздействия этих художественных миров.

По истечении текущего десятилетия предпринимались неоднократные попытки преодолеть «плач по русской литературе» и выйти к систематизации процесса литературного развития. Дело это оказалось необычайно трудным, так как материал решительно сопротивлялся набрасываемым на него схемам. Не помогали и такие иерархические новации, как «другая», «иная», «альтернативная» литература, ибо под эту рубрику можно было ввести практически почти весь корпус создаваемых в 90-е гг. XX в. произведений.

Не выдерживает внутреннего сопротивления, например, объединение произведений современных писательниц под общей шапкой «женская литература». Различие по признаку пола соединяет столь многообразные в эстетическом отношении творческие индивидуальности, что родовая черта скорее разъединяет их. Активизация творчества писательниц конца столетия — факт объективный и значимый. Так же, как начало XX в. было ознаменовано возрождением женской поэзии, а модернизм стал освобождающей стихией для творчества русских писательниц, внесших в культуру Серебряного века свободу чувств, индивидуализм и тонкий эстетизм, так и конец века проходит в значительной степени под знаком эстетических открытий женщин-писательниц.

Превосходные произведения 90-х гг. XX в., принадлежащие таким писательницам, как Людмила Петрушевская, Татьяна Толстая (сб. «Река Оккервиль»), Людмила Улицкая (роман «Медея и ее дети»), Марина Палей (сб. «Месторождение ветра»), Марина Вишневецкая (сб. «Вышел месяц из тумана»), Ольга Славникова (роман «Стреко-

за, увеличенная до размеров собаки)), Ирина Полянская (роман «Прохождение тени»), и ряд других содержат в себе высокую энергию художественного творчества, обогащающего большую литературу. Именно потому, что это творчество на уровне эстетических открытий, что новации в творчестве писательниц означают создание различных индивидуальных художественных миров, они не могут рассматриваться по ведомству «женская литература», — такого ведомства просто не существует. (Не нужно путать с другим ведомством: «дамская литература». Такое есть.)

Жанровая пестрота и размытость границ, недостаточная эстетическая прописанность новых жанровых видов, подвидов также не позволяют пока обнаружить типологические закономерности в жанровой эволюции литературы конца века. Однако стилевое, тематическое обогащение жанровой картины 90-х гг. потребовало введения в наш учебник главы «Жанровые формы в современной прозе» с типологией новаций.

Еще один из подходов к поиску типологии литературного процесса осуществляется путем выявления общих черт на уровне метода или тематического, стилевого сходства. Здесь обнаруживаются спорные моменты. Это касается идеи, бытующей на страницах критических статей, о том, что массовая «низкая» литература не только не противоречит элитарной «высокой» литературе, но и в какой-то мере ее оплодотворяет, — все дело как раз и заключается в этой мере, и вряд ли следует бурно радоваться идее конвергенции массовой и элитарной литературы. Материал, содержащийся в главах «Поэтика русского литературного постмодернизма» и «Массовая литература конца XX в.», открыт к размышлениям и предоставляет нашим читателям сделать собственные выводы о роли вышеназванных тенденций в современном литературном процессе.

Очень трудно отказаться от великих «заблуждений» русской классики, заинтересованно сформулированных нашей современницей Татьяной Толстой: «Литература — это разговор с ангелами», имея в виду напряжение души, способное быть вызванным лишь подлинной литературой. Глава «Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма» доказательно демонстрирует своеобразие конфликтной ситуации, сложившейся в отношении к русской классике, бывшей, как и Пушкин, «нашим всем».

Находясь на распутье в выборе типологических опор для построения структуры постоянно ускользающего из наших рук, с таким трудом подающего системному описанию текущего десятилетия, мы не можем обойти серьезным вниманием *судьбу и роль реализма* на грани веков. Недооценить важность и ответственность роли, отведенной русскому реализму на протяжении всего XX в., невозможно. Имена И. Бунина, М. Горького, Л. Андреева, А. Куприна, М. Шолохова, Л. Леонова, А. Толстого, В. Некрасова, В. Пановой и других составляют одну из важнейших доминант русского XX в.

1990-е гг. подвергли реализм серьезному испытанию, посягнув на его господствующие позиции и абсолютный авторитет. В атмосфере современной литературной и внелитературной жизни продолжают развивать великое наследие классиков крупные русские писатели: Сергей Залыгин, Фазиль Искандер, Александр Солженицын, Виктор Астафьев, Василь Быков, Михаил Кураев, Валентин Распутин, Владимир Войнович, Марк Харитонов, Виктор Конецкий, Даниил Гранин, Владимир Маканин и многие другие.

Современная литература, особенно в ее постмодернистском изводе, редко обращается к традиционным для русского искусства высоким проблемам: уроки войны, концепция русской истории, человек на разломе эпох. Пожалуй, лишь у писателей реалистического направления можно найти сегодня попытки постановки или ответов на традиционные вопросы: «Кто виноват?» и «Что делать?»

Такие значительные явления, как «Жизнь и судьба» Вас. Гроссмана, повести В. Быкова, «Прокляты и убиты» и «Так хочется жить» В. Астафьева, «Цинковые мальчики» С. Алексиевич, «Кавказский пленный» и «Одnodневная война» В. Маканина, «Знак зверя» и «Последний рассказ о войне» О. Ермакова и другие, не уходят из памяти, они наши тревожные современники.

В главе «Другая война» не ставится задача дать развернутую панораму произведений последнего десятилетия, посвященных Отечественной войне. В главе анализируются эпизоды войны и роль крупных военачальников, существенно повлиявших на ход войны. Цель анализа — привести читателя к раздумьям об уроках войны.

В буйном цветении и эстетическом обновлении литературы писатели-реалисты ищут свои пути и способы обновления поэтики⁴. Появились термины, которыми критика стремится пометить эти тенденции: «новый реализм», «трансметареализм» и т. д. Под знаком нового реализма анализируются произведения Алексея Варламова, Руслана Киреева, Михаила Варфоломеева, Леонида Бородина, Бориса Екимова, двучастные рассказы Александра Солженицына. Термин «трансметареализм» используется в качестве ключа, который позволяет отпереть двери в пространство новых художественных форм, ранее не укладывавшихся в систему реалистических норм и канонов. Таких подходов потребовало творчество Владимира Маканина, Анатолия Кима, Юрия Буйды, Алексея Слаповского, Михаила Бутова и др. Приходится признать большую степень непроясненности, которая характерна для анализа подобных произведений с целью выявления в них доли истинного реализма и его отступлений в сферы фантастического, мистического, магического. Именно в таких случаях возникает спасительная возможность отнести подобные тексты к «другой», «иной» прозе.

Огромный пласт возвращенной в 80–90-е гг. XX в. эмигрантской русской литературы, десятилетия существовавшей за пределами России в культурной диаспоре различных стран Европы и мира, лишь

условно может восприниматься как некое единение по одному признаку: возвращение из изгнания и воссоединение с общим процессом русского литературного развития конца века. Совершенно очевидно, что эта литература художественно многообразна, она требует специального исследования не столько по сходству, сколько по различию. Роли литературы Русского зарубежья в современном литературном процессе посвящена одна из глав учебного пособия.

Даже наши уважаемые «толстые журналы», символы единения писательских сил на основе сближения общественно-эстетических платформ и программ, сыгравшие во всей истории русской литературы (в том числе и в XX в.) сложную роль консолидации литературных сил, в конце века изменили эту роль⁵.

Картину общего эстетического разброса дополняет ситуация в области русской поэзии конца столетия. Общепризнано, что в современном литературном процессе доминирует проза. Поэзия в течение этого десятилетия пережила эволюцию от состояния практически полного бескнижья до положения, когда полки и прилавки книжных магазинов проседают под грузом стихотворных сборников, изданных либо за авторский, либо за спонсорский счет тиражами в 300–500 экземпляров. «Издать себя любимого» может сегодня каждый.

Поэзия несет на себе тот же груз времени, те же черты смятенной и разбросанной эпохи, те же стремления войти в специфические зоны творчества. Поэзия более болезненно, чем проза, ощущает утрату читательского внимания, собственной роли быть эмоциональным возбудителем общества. Она все более тяготеет к элитарности, в том числе в выборе своих учителей и кумиров от модерна и декаданса Серебряного века до растущего год от года авторитета Иосифа Бродского, трагическая биография которого почти канонизирована. Более чем другие роды и виды литературы поэзия 1990-х демонстрирует тезис о том, что в русской культурной ментальности исчезло само понятие всенародной литературы.

Сегодня звучат и достаточно регулярно публикуются стихи классиков 1960-х: А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулиной, И. Лиснянской. В пестрой общей картине поэзии видны очертания их «кораблей». «Шестидесятники» не дают читателям забыть об их вкладе в русскую литературу и той исторической роли, которую им отведена судьба.

Их стремятся заглушить, заменить поэты с иным, предельно усложненным поэтическим языком. Метареализм в поэзии 1990-х претендует на одно из ведущих мест. Таково творчество О. Седаковой, И. Жданова, А. Драгомощенко, поэтов петербургской поэтической традиции: В. Кривулина, М. Еремина, Е. Шварц, Е. Рейна. Школы, школки, направления, подчас подменяющие друг друга, присутствуют в манифестах концептуализма, соц-арта, поставангардизма, минимализма и др. (поэзия Д. Пригова, С. Гандлевского, Л. Рубинштейна, В. Ковалева, Т. Кибирова, И. Иртеньева, И. Ахметьева, И. Холина). Состояние современной поэзии

рассматривается в главах «Русская поэзия 1990-х: смена парадигм» и «Современная авангардная поэзия и авангардные традиции русской литературы начала XX в.».

Таким раздробленным и не поддающимся систематизации предстает пространство литературного процесса 1990-х гг., лишенное четких разделений и ориентиров, утратившее понятие об иерархии и репутациях, как бы бросающее вызов новой реальности. Здесь смешались тексты подлинные с гипертекстами, образуя своего рода гиперпотоки, культурная галактика Интернета вместе с литературным процессом ежечасно творит виртуальную действительность. С новым, набирающим силу, явлением знакомит глава «Сетература».

Платформой подавляющего большинства изданий, журналов последних лет стала заявленная открытость любой, в том числе рискованной, новизне и представительству острой неукротенной эстетической моды — вне зависимости от того, где она родилась: в лабораториях интеллектуалов или в глубинах масскульта. Примером подобной позиции могут служить современные толстые литературные журналы, которые стараются не утратить былую роль зеркала литературного процесса. Так, главный редактор журнала «Знамя» на примере публикаций последнего десятилетия говорит о принципиальном соединении произведений дебютантов перестройки (Марина Палей, Олег Ермаков, Анатолий Королев, Дмитрий Бакин, Виктор Пелевин, Андрей Дмитриев, Валерия Нарбикова, Алексей Варламов, Владимир Шаров, Иван Алексеев, Юрий Буйда, Нина Садур) с творчеством писателей-традиционалистов (Григорий Бакланов, Георгий Владимов, Владимир Войнович, Юрий Давыдов, Фазиль Искандер, Александр Кабаков, Анатолий Курчаткин, Владимир Маканин, Булат Окуджава). Это, по мнению издателей, — отражение объективной литературной ситуации, понимаемой как живой и небесконфликтный диалог писательских поколений и индивидуальностей.

В этом диалоге критика отмечает разнообразие, разнородность художественных инициатив и отсутствие каких-либо объединенных эстетических усилий: «Уже прошло, либо пока не вернулось время творческих “школ”, “направлений”, “методов”, — пишет Сергей Чупринин, — чьи напряженные взаимоотношения обычно регулируют ход литературного процесса, вынося одни явления в мейнстрим, а другие сталкивая на обочину читательского и профессионально-критического внимания. И реализм, и натурализм, и концептуализм, и постмодернизм, и другие “измы” рассыпались на писательские индивидуальности. За политической беспартийностью последовала беспартийность эстетическая. Во всяком случае, былой поляризованности, распада на враждующие друг с другом поколения или кланы нет и в помине. Частное возвысилось над общим... Книги стали важнее и интереснее тенденций. В цену вновь вошли неповторимость, штучный художественный опыт, а не верность принципам, то есть тому или иному “школьному” канону»⁶.

Таким образом, в ситуации 1990-х гг. именно творческая личность оказывается поставленной в эпицентр литературного движения. Она наделена правом самореализации, возможностью в той или иной степени воздействовать на ход литературного развития и, не принося присяги верности какому-либо направлению, группе, школе и т. п., ценой собственных творческих усилий реализовать то, что принято называть вкладом в литературу. Крупные писательские индивидуальности играют роль своеобразных энергетических центров, от которых осуществляется отсчет эволюционных маршрутов.

Сегодня с тревогой и болью раздаются голоса об утрате художественной литературой ее роли в современном мире, о том, что никто ее не ждет и не зовет на подмостки сцены. «Ряды пророков поределели, а количество камней, которыми их забрасывают, везде и всюду увеличилось во сто крат, и каждый день творить молитву все труднее и труднее»⁷. Именно поэтому обретает особую силу «чистая, как морская вода, речь поэта, писателя, из тех, кто выполняет свою безумную и прекрасную роль, кто продолжает самозабвенно, на свой страх и риск портить бумагу, пытаясь изо всех сил вписать хотя бы одну страницу, хотя бы одну строку в этот молитвенник человечества, так называемую изящную словесность»⁸.

«Девяностые годы, — пишет критик, — стали замечательным десятилетием потому, что это было время “отдельных” писателей. Работавших без оглядки на сложившуюся систему мод и групповые ценности. Знающих, что на вопрос: “Зачем ты пишешь?”, — кроме прочих иногда очень важных ответов существует и наступательно-неуступчивый: “А затем!”... По всем “умным” раскладам, никакой литературы в сегодняшней России быть не должно, а она есть. Литература отдельных писателей, неповторимых личностей, не схожих во всем, кроме твердой уверенности: словесность нужна мне, а значит, и кому-то еще. Именно кому-то, далекому читателю, providенциальному собеседнику, а не “самой читающей стране”»⁹.

Перечень писателей, осуществивших в 90-е гг. XX в. эстетический прорыв в литературе, достаточно широк и не безусловен. Среди кроме уже названных прозаиков — Владимир Маканин («Андеграунд, или Герой нашего времени»), Марина Палей («Long Distance, или Славянский акцент»), Людмила Улицкая («Казус Кукоцкого»), Евгений Попов («Подлинная история “Зеленых музыкантов”»), Нина Горланова и Вячеслав Букур («Роман-воспитание»), Владимир Шаров («След в след», «До и во время»), Юрий Буйда («Ермо», «Прусская невеста»), Юрий Давыдов («Бестселлер»), Леонид Бородин («Царица смуты»), Анатолий Азольский («Клетка»), Алексей Слаповский («Я — не я», «Анкета»), Анатолий Королев («Голова Гоголя», «Человек-язык»), Татьяна Толстая («Кысь») и ряд других.

Неповторимые личности творят неповторимую литературу, в конечном счете это именно то, что было всегда характерно для живой и свободной русской литературы.

Русская литература конца XX в. полна жизненных сил, готовности к высокому творчеству. Силами талантливых художников она осуществляет прорывы к вечным категориям, обновляя и модернизируя поэтику, весь арсенал культурно-поэтического и философского словесного искусства.

«Перед нами разные концепции жизни, разные, почти ни в чем не совмещающиеся России, — подобно тому, как почти ни в чем не совмещаются России Толстого или Достоевского, Лескова или Чехова, Бунина или Андрея Белого. Книги враждуют, соперничают, тайно полемизируют друг с другом, и это соперничество, кажется, во-первых, свидетельством художественной зрелости современной русской литературы, во-вторых, примером того, сколь плодотворным, сколь увлекательным оказывается плюрализм, разномыслие и разноречие в пределах одной духовно-культурной парадигмы» (С. Чупринин)¹⁰.

Стремительное движение времени формирует новые закономерности в развитии литературы. Уже отдельной «зоной» рассмотрен в критике сюжет существования литературы на отрезке конца столетия, отслеживаются особенности эволюции литературного развития «при переходе через век» (последняя книга Н. Ивановой так и называется — «Русская литература при переходе через век»).

Авторы учебного пособия отдают себе отчет, что в их поле зрения не оказались некоторые явления литературного процесса, хотя и были приложены усилия по возможности расширить панораму за счет включения глав, в которых реализуются нетрадиционные подходы к процессу: «Кинематографичность как одна из доминант идиостилевого развития современной литературы», «Топография современной русской фантастики», «Другая война», «Под знаком Владимира Набокова», «Постсоветская детская литература: пародия, гротеск, новаторство», «Парадигма комического в современной литературе», «Языковые процессы в литературе конца столетия», «Сетература», «Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма», «Массовая литература конца XX в.».

В стремлении описать и проанализировать живой, развивающийся литературный процесс, находясь внутри него, имея дело с незавершенным, эволюционирующим творчеством современных писателей, авторы учебного пособия сознательно отказались от единогообразия подходов к системе структуризации этого процесса.

Используя такие параметры анализа литературного процесса, как структурно-типологический, жанрово-стилевой, проблемно-тематический, языковой, мы ставили перед собой задачу ввести читателя в *подвижную эволюцию* литературы конца XX — начала XXI в., описать с разных точек зрения живой, развивающийся «организм» современной русской литературы. Опасность обеднить общую картину и упустить важные импульсы ее развития была бы, с нашей точки зрения, угрозой утратить панорамное видение процесса.

Пособие задумано авторами как часть учебного комплекса для студентов. Среди этих книг: «Русская проза конца XX в.: Хрестоматия» (М., 2002), «Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы: Учебник» (М.; СПб., 2002), «Русская литература конца XX века в зеркале критики: Хрестоматия» (М., 2003).

Примечания

- ¹ *Иванова Н.* Гибель богов. — М., 1993. — С. 283.
- ² *Кедров К.* Пустота спасет мир // Известия. — 1997. — 15 мая.
- ³ *Ерофеев Вик.* В лабиринте проклятых вопросов. — М., 1997. — С. 237.
- ⁴ См. дискуссию о проблеме реализма: Современная проза — глазами прозаиков // Вопросы литературы. — 1996. — № 1.
- ⁵ См. дискуссию о судьбе толстых журналов: Есть ли у «Знамени» будущее? Двенадцать мнений о перспективах русских литературных журналов // Знамя. — 1997. — № 1.
- ⁶ Там же. — С. 207.
- ⁷ *Канович Г.* Сюжет для извечной словесности // Московские новости. — 1996. — 12 дек.
- ⁸ Там же.
- ⁹ *Немзер А.* Замечательное десятилетие // Новый мир. — 2000. — № 1. — С. 216.
- ¹⁰ Есть ли у «Знамени» будущее?

Литература

- Гройс Б.* Московский романтический концептуализм // Вестник новой литературы. — 1992 — № 1.
- Добренко Е.* Формовка советского читателя. — СПб., 1997.
- Иванова Н.* Гибель богов. — М., 1991.
- Иванова Н.* Преодолевшие постмодернизм // Знамя. — 1998. — № 4.
- Курицын Вяч.* Русский литературный постмодернизм. — М., 2000.
- Немзер А.* Литературное сегодня. О русской прозе: 90-е. — М., 1998.
- Нефагина Г.* Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века. — Минск, 1998.
- Пути современной поэзии: Круглый стол // Вопросы литературы. — 1994. — № 1, 4.
- Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы: Учебник. — М., СПб., 2002.
- Русская литература конца XX века в зеркале критики: Хрестоматия. — М., 2003.
- Русская проза конца XX в.: Хрестоматия. — М., 2002.
- Современная проза глазами прозаиков // Вопросы литературы. — 1996. — № 1, 2.

Глава 1

ЖАНРОВЫЕ ФОРМЫ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

Современная литературная ситуация сложна и неоднозначна. Сложна она и в такой ее сфере, как жанры. Многозначная реальность конца XX в. сопротивляется стремлению воплотить ее через одномерную жанровую структуру. В последние десятилетия в литературе наблюдается активизация разнообразных процессов: усиление взаимодействия между элементами жанровой системы, трансформация жанров, в результате чего возникают новые жанры, межродовые образования, модернизированные модификации архаичных жанров, авторские жанровые формы. Все это многообразие характеризует современную жанровую систему как гибкое мобильное образование с широким спектром возможностей, где, однако, авторская воля находится с «памятью жанра» (М. Бахтин) в гармоничной взаимообусловленности. Автор выбирает из исторически сложившегося жанрового спектра формы, которые наиболее адекватно отражают его концепцию, или моделирует собственные жанры на основе традиционных жанровых канонов.

Моделирование новых жанровых форм свойственно всем эстетическим направлениям. Конечно, в первую очередь жанровые эксперименты присущи модерну и авангарду с их установкой на диктат автора и разрушение канонов. Однако практика показывает, что жанровой свободой обладает не только творчество постмодернистов. Стремление к жанровым экспериментам замечено и в практике авторов, которых нельзя безоговорочно отнести к «писателям нового направления». Так, «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына имеет жанровое обозначение «опыт художественного исследования». Писатель также является создателем жанровой формы «двучастный рассказ» («Желябугские выселки», «На изломах»), что позволяет говорить о наметившейся жанровой традиции.

Разнообразие жанровых форм, обусловленное внелитературными и внутрилитературными факторами, как правило, возникает в результате трансформаций жанров. Трансформациями можно на-

звать такие изменения в структуре жанра, когда один или несколько элементов жанровой модели оказываются менее устойчивыми в результате их объединения, отрицания жанрообразующих доминант, нарушения соответствия между элементами жанрового инварианта, намеренного обыгрывания тех или иных доминантных черт исходной жанровой модели, редукции жанровой модели. При этом исходный материал берется из самых разных исторических систем мирового литературного процесса.

В результате объединения нескольких жанровых моделей возникают синтетические жанры: роман-сказка («Белка» А. Кима), повесть-эссе («Смотрение тайн, или Последний рыцарь розы» Л. Бежина), роман-мистерия («Сбор грибов под музыку Баха» А. Кима), роман-жанрирование («Дурочка» С. Василенко), роман-хроника («Дело моего отца» К. Крамова), роман-притча («Отец-Лес» А. Кима), рассказ-воспоминание («Роман с английским» Л. Миллер), роман-диссертация («Корона Великого Княжества» В. Бутромеева), роман-комментарий («Подлинная история “Зеленых музыкантов”» Е. Попова). В таких формах «собственные признаки осложнены и оттеснены наплывом чуждых признаков, причем ни те, ни другие не могут проявить себя вполне последовательно»¹.

Новые жанровые формы возникают в процессе объединения нескольких моделей на жанровой основе, наиболее восприимчивой к изменениям. Как правило, такими становятся жанры, имеющие достаточно долгую историю и обладающие некоторой степенью универсальности.

Посмотрим, как это происходит, на примере *философской сказки* Ф. Искандера «Кролики и удавы», где основой для формирования новой жанровой модели становится *повесть*. Здесь повесть «вмещает в себя» средневековую сатиру, сказку, притчу, антиутопию, басню, анекдот. Из всех названных жанров повесть менее всего формализована: «гибкость» жанра, отсутствие жестких канонов и заданности мотивов расширяют ее границы, позволяют синтезировать различные жанровые черты.

Антиутопия как жанр конвенционный, формульный требует обязательного присутствия целого ряда мотивов. В произведении Ф. Искандера есть характерный для антиутопии мотив «культы будущего», который воплощен в образе Цветной Капусты. Кролики живут, питаемые надеждой на то, что когда-нибудь им удастся попробовать Цветной Капусты. Другой важный мотив — мотив «гипнотического воздействия». Автор исследует корни подчинения, холопской, рабской зависимости кроликов от гипнотизирующих их удавов. Но гипноз присутствует не только в отношениях кроликов и удавов, где, предполагается, удавы выше в организации своего социума. Он есть и внутри общества кроликов, и внутри общества удавов. Гипноз — это страх, на котором строится все в королевстве кроликов и в государстве удавов. Достаточно вспомнить сцену мас-

сового гипноза, которую Король кроликов называет «производственной гимнастикой». Гипнотическому воздействию поддаются и удавы: на них гипнотически действует «боевой гимн», который производит Великий Питон.

Характерен для антиутопии и такой мотив, как мотив протеста, сопротивления. Он воплощен в образе Задумавшегося, у которого нашелся только один ученик — Возжаждавший. Судьба Задумавшегося трагична, как и судьба любого, кто сопротивляется режиму. Возжаждавший, расшатывающий власть Короля, становится жертвой и Великого Питона, и Короля кроликов. После его гибели кролики «испытывали чувство стыда и тайного облегчения одновременно». Враждующие социумы время от времени объединяются, чтобы избавиться от общей опасности — потери власти и своих соплеменников.

О чертах антиутопии в «Кроliках и удавах» напоминают и обязательные для этого жанра исторические аллюзии и реминисценции. Социальное устройство удавов ассоциируется с тоталитарным режимом, а королевство кроликов — с абсолютной монархией. Исторические реминисценции возникают в повести и на уровне отдельных фраз и слов.

В соответствии с традициями антиутопии в повести Ф. Искандера описываются способы идеологического давления с помощью всемогущей демагогии. Таковы разнообразные лозунги: «...удав, из которого говорит кролик, — это не тот удав, который нам нужен». Из демагогического рассуждения «Кролик, переработанный удавом, превращается в удава. Значит, удавы — это кролики на высшей стадии своего развития» делается нелепый вывод-заключение и создается лозунг: «Иначе говоря, мы — это бывшие они, а они — это будущие мы». В таком же духе создаются и лозунги кроликов: «Раз бог создал кролика — он имел в виду кролика!» или «Изучайте Таблицу Размножения — и будущее кроликов будет достойно Цветной Капусты!»

Антиутопия несет в себе элемент дидактичности. Не случайно современная антиутопия называется «предупреждением». Дидактичность сближает ее с *притчей*. Притчеобразность присуща и повести Ф. Искандера, природа притчи реализуется с помощью воссоздания ассоциативного контекста. Именно он вызывает аллюзии и реминисценции для восприятия произведения. Интересным примером визуального воплощения аллюзий могут служить иллюстрации известного современного художника-карикатуриста С. Тюнина, которыми снабжена первая публикация повести в журнале «Юность» (1987. — № 9). На одной из иллюстраций Великий Питон изображен во френче сталинского образца.

Поэтика притчи исключает описательность. Детализация, пейзаж подчинены одной общей идее — показать нравы общества, где отсутствует свобода, где все построено на праве сильного.

«Иногда на вершинах деревьев трещали ветки и взвизгивали обезьяны, после чего раздавался сонный рык дремлющего поблизости льва. Услышав рык, обезьяны переходили на шепот, но потом, забывшись, опять начинали взвизгивать, и опять лев рыком предупредил их, что они ему мешают спать, а он с вечера отправляется на охоту».

Восходит к жанру притчи и специфика изображения характеров. Действующие лица притчи, как правило, не имеют не только внешних черт, но и «характера» в смысле замкнутой комбинации душевных свойств. Они предстают перед читателем не как объекты художественного наблюдения, а как субъекты этического выбора. Семантика наименований персонажей предельно прозрачна, чаще всего их имена отражают важную черту в их характере или образе мыслей, или поведении.

Портретные характеристики персонажей отсутствуют. Лишь у некоторых действующих лиц автор отмечает отдельные внешние штрихи, как правило, не более одного. Внешние штрихи тоже являются составной частью той этической модели, которую воплощает персонаж.

Еще одной формой, участвующей в синтезе нового жанрового образования в «Кроliках и удавах», является *сказка*. Данное наименование содержится и в авторском жанровом подзаголовке. Сказку рассказывает автор-повествователь. На сказку указывают «общие места», устойчивые формулы, характерные для фольклора. Например: «Это случилось в далекие-предалекие времена в одной южной-преюжной стране». В приведенной формуле употреблены и характерные для фольклора повторы «далекие-предалекие». Второй повтор, «южной-преюжной», сознательным искажением сигнализирует о том, что жанр сказки травестируется. Сказка Ф. Искандера менее всего похожа на сказку, так как одной из жанровых особенностей сказки, будь то фольклорная или литературная сказка, является установка на то, что добро всегда побеждает зло. В сказке Ф. Искандера подобной установки нет. Заканчивает эту историю автор не традиционной сказочной формулой, подтверждающей победу добра: «Я там был, мед-пиво пил...» В финале «Кроliков и удавов» он замечает: «...в этой истории с кроliками я предпочитаю слушателя несколько помрачневшего. Мне кажется, для кроliков от него можно ожидать гораздо больше пользы, если им вообще может что-нибудь помочь». Такая сознательная установка на пессимистический финал диктует и изменение традиционного образа сказочного героя. Герой сказки «Кроliки и удавы», если таковым считать Задумавшегося, оказывается не победителем, успешно выдержавшим испытание и восстановившим равновесие, гармонию мира, а побежденным, по крайней мере, в рамках фольклорного сказочного пространства. Изменение представления о героическом трансформирует жанровые основы фольклорной сказки.

Не соответствует сказке как фольклорному жанру субъектная организация художественного мира в произведении Ф. Искандера. Сам текст сказки-притчи заключается собственно авторским словом. Субъект речи повествования не вполне совпадает с субъектом речи в фольклорной сказке. Сказитель в сказке не так явно обнаруживает свое присутствие, как это делает рассказчик в «Кроliках и удавах». Здесь сознание автора-рассказчика непосредственно проявляется в виде отступлений от главной линии повествования: переходов от одной части текста к другой («Следует сказать, что в те далекие времена, которые мы взяли описывать...»); «Сейчас мы немного отвлечемся от нашего сюжета и расскажем историю взаимоотношений Короля кроликов и Поэта»; «Но мы опять отвлеклись...»); попутных пояснений («Дело в том, что когда кто-нибудь, а в особенности толпа, начинает ликовать, он еще не знает, что всякое ликование рано или поздно должно пойти на убыль. И вот, когда ликование начинает идти на убыль, ликующий, чувствуя, что его ликование иссякает, склонен обвинить в этом того, кто, вызвав ликование, оказывается, не придал ему неиссякаемого характера»).

Иногда такие наблюдения вырастают до морали. Описывая систему слежки в королевстве кроликов, автор делает выводы, касающиеся механизма доносительства, который и обеспечивает тотальность: «Существо, имеющее профессию выявлять в другом существе возможности враждебных мыслей или действий, не может рано или поздно не постараться обнаружить такие мысли и такие действия. Долгое время ничего не обнаруживая, оно слишком явно обнаруживает ненужность своей профессии». Таким образом «внедряясь» в сказочный текст, рассказчик нарушает каноны фольклорной сказки, внося в нее *басенное* начало.

Басенный эффект усиливается тем, что в сказке Ф. Искандера выбор животных в качестве действующих лиц обусловлен, как и в басне, тем, что «каждое животное представляет заранее известный способ действия, поступка, оно есть раньше всего действующее лицо не в силу того или иного характера, а в силу общих свойств своей жизни»².

Использование образов животных в качестве масок, за которыми скрываются человеческие социальные отношения, характерно для сатирического эпоса Средних веков. В произведениях сатирического эпоса животный мир становится кривым зеркалом реального мира. Ф. Искандер обращается к одной из эстетических доминант сказки о животных — предпочтению животного невзрачного, «низкого». Эстетика «низкого героя» присутствует и в волшебной сказке: здесь герои чудесным образом перерождаются. В животном эпосе герои не знают чудесного перерождения. Но «низкие герои», невзрачные, немощные герои-трикстеры — заяц или черепаха, ничтожные насекомые — богомол или паук — в животной сказке

неизменно одолевают сильных и больших животных. Однако у Ф. Искандера эта особенность животного эпоса несколько изменена. В какой-то момент кролики оказываются победителями, но общий финал сказки пессимистический.

Присутствует в сказке Ф. Искандера и мотив «судебного процесса» — традиционный для сатирического животного литературного эпоса. Однако не надо забывать, что «судебный процесс» восходит и к традициям антиутопии. Общее в животном эпосе и у Ф. Искандера то, что судебный процесс и там и тут пародируется. В сюжете «Кроликов и удавов» сразу несколько судебных процессов. Это суд над Косым, внутри которого кролик вдруг стал производить крамольные речи. Естественно, что виноватым сочли удава и бросили его на Слоновую Тропу. Другой суд — это суд над Находчивым, который предал Задумавшегося. Его изгнали в пустыню, куда попал и удав, проглотивший Задумавшегося. Все суды представляют собой фарс. Достаточно вспомнить, что толпа кроликов вспомнила о Находчивом и о его наказании только в конце своей сходки.

Исходя из мысли о том, что жанр философской сказки Ф. Искандера так или иначе восходит к жанру животной сказки, можно сделать вывод, что «литература нового времени решительно пересматривает традиции животного эпоса. Собственно, ни о каком животном эпосе в литературе нового времени говорить не приходится. Общество разумных лошадей у Свифта или неразумных животных, попавших в сети политических интриг, у Оруэлла, животные в баснях Лафонтена и Крылова — все это, хотя и хранит следы былой традиции животного эпоса, должно быть соотносимо прежде всего с литературой своей эпохи, литературными направлениями своего времени»³.

На изображении отношений между людьми через отношения между представителями мира животных строится жанр литературной сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина. Элементы модели созданного Щедриным жанра участвуют в синтезе жанра философской сказки Ф. Искандера.

Басенное начало, некая фантастическая призрачность происходящего, аллегории, иносказания, неожиданные переключения из реального плана в нереальный, гротескная заостренность — все эти особенности повествования характеризуют сказку Салтыкова-Щедрина и прослеживаются в сказке Ф. Искандера.

И у Салтыкова-Щедрина, и у Ф. Искандера сказка строится на развитии животных метафор. Эта связь становится одной из тех жанровых мотивировок, которые ориентируют читателя в восприятии произведения как целостного мирообраза. Прозрачный намек на связь со сказками Салтыкова-Щедрина посредством аналогичных приемов аллегорической типизации и сатирического гротеска активизирует в сознании читателя «память жанра».

Невероятные, абсурдные ситуации в «Кроliках и удавах» приближены к сегодняшнему дню, иносказание легко может быть расшифровано применительно к реалиям современности. Такая «расшифровка» создает дополнительное силовое поле интеллектуальной напряженности и аллюзии к подобным прецедентам в истории литературы.

Нельзя не отметить ориентацию писателя на традиции литературной сказки вообще. В повести в самый разгар кризиса власти появляется крольчонок, во внешности которого автор отмечает «грустные глаза», «глубокую задумчивость», «невыразимую грусть». Крольчонок появляется в самых неожиданных местах перед Королем и «с грустным видом, словно прислушиваясь к чему-то, так и не прозвучавшему, словно вглядываясь во что-то, так и не появившееся», произносит: «Дяденька Король, Цветной Капусты хотца». Мотив ребенка-разоблачителя, который видит то, чего не видят все остальные, и понимает то, чего еще не поняли окружающие, явно восходит к «Голому королю» Андерсена.

В «Кроliках и удавах» в числе прочих жанров, участвующих в синтезе нового жанрового образования, можно выделить *анекдот*. Ряд ситуаций повести строится на развертывании анекдота и внедрении его в повествование в качестве «катализатора сюжетного движения»⁴ или одного из звеньев сюжета. Так, например, история получения одним из кроликов должности Старого Мудрого Кролика содержит в себе основы двух анекдотов разных внутривидовых принадлежностей: историко-биографического и бытового. Этот кролик получил сотрясение мозга от плода морковного дуба, «весьма увесистого». «Это был первый случай такого рода заболевания в кроличьем племени. (...) — Значит, было что сотрясать? — догадался Король. (...) Вылечится — назначим его на должность Старого Мудрого Кролика...» Совершенно очевидна здесь связь с известным бытовым анекдотом с «pointe»: «Были бы мозги — получил бы сотрясение». Кроме того, здесь также травестируется исторический анекдот о Ньюtone и упавшем на него яблоке. Оба эти анекдота порождают новую анекдотическую ситуацию наряду с другими, ей подобными, иллюстрирующую абсурд абсолютистских социумов. История с морковным дубом находит продолжение в сюжете, где опять-таки обыгрывается ситуация с сотрясением мозга от упавшего желудка в виде увесистой морковки.

Ряд других сюжетных ситуаций в «Кроliках и удавах», не берущих начало непосредственно в бытовых и исторических анекдотах, также построен на анекдотическом принципе абсурда, нелепости или комического несоответствия. Примером может служить история с удавом, который украл у туземцев капусту, но не смог просунуть кочан сквозь прутья плетня, был пойман и бит. Удав не знал, что кочан не обладает свойством змей «переливать себя в любой проход». Эта итоговая фраза, сходная по функции с «pointe»

анекдота, создавая комический эффект, привносит и сатирический нюанс: удавы считали себя превосходящими по уму и хитрости всех обитателей джунглей.

Еще один конвенциональный признак анекдота: он предполагает контекстуального, «внесюжетного» рассказчика, который играет роль простака. Не случайно наибольший эффект вызывает анекдот, рассказанный с якобы серьезными интонациями и притворно непроницаемым выражением лица. Рассказчик «прикидывается простаком, не знающим того, что он знает» (А. Потебня). Именно такой тип иронии характерен для повествовательной манеры Искандера в «Кроliках и удавах». Игра в простака присутствует не столько на уровне сказки, сколько на уровне сюжета, обрамляющего сказку. Его основу составляет история рассказчика, пытающегося узнать, как наука описывает поведение кроликов и удавов. Читателю понятно, что дело вовсе не в том, как удавы и питоны заглатывают пищу, а в том, насколько узнаваемы в поведении животных человеческие нравы.

В философской сказке Искандера новая жанровая модификация возникает в результате трансформации нескольких жанровых моделей: средневековой сатиры, притчи, антиутопии, басни, анекдота, литературной сказки, повести. Все эти жанровые модели видоизменяются в процессе взаимодействия и тяготеют в своем окончательном синтетическом варианте к повести. Возможность их объединения обусловлена сходством жанровой доминанты, которая характеризуется во всех названных жанрах эпическим типом художественного мышления, и жанрового содержания с общим для этих жанров кругом проблем, сатирическим пафосом, а также такой формой образности, как иносказание.

Новую жанровую форму можно обнаружить в «уличном романсе» А. Слаповского «Братья» (1995). Здесь в едином тексте соединяются уличная песня и прозаический текст, который становится своеобразным парафразом этой песни. Подчиняясь законам песни, повествование обретает специфические черты, в результате чего возникает новая жанровая модификация. В соответствии с жанровым определением автор членит текст не на главы, а на куплеты. И каждому такому куплету действительно предпослано четверостишие уличного романса, соответствующее всем законам этого жанра. Трудно сказать, автохтонный это текст или стилизация, поскольку особенности жанра таковы, что жесткая формула и простота поэтических средств позволяют множить такого рода тексты без особых усилий и тем, кто живет в среде бытования этого жанра, и тем, кто может профессионально эти законы распознать.

Формульность и безыскусность, характерные для фольклорных жанров, в улично-лагерном романсе обнаруживают себя в примитивной гармонии, позволяющей запоминать и воспроизводить мелодию не только профессиональному исполнителю, но и человеку, лишенному музыкальных данных.