

# КОНЦЕПЦИИ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ



УДК 82.0. DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-2-7-16. ББК Ш300.2.  
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 5.9.3

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС XX–XXI ВВ.: ПОИСКИ ЖАНРОВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Пономарева Е. В.

Московский центр качества образования (Москва, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4999-7131>

*А н н о т а ц и я*. В статье представлен анализ жанровых тенденций, которые определили характер развития национально-литературного процесса в XX–XXI вв. На основе сложившейся теории жанра, подготовленной в работах ведущих отечественных литературоведов и представленной в монументальных трудах Н. Л. Лейдермана, сделаны наблюдения за характером поведения малых и крупных прозаических форм в экспериментальные эпохи, проведены параллели между процессами, определившими логику жанрового развития в 1920-е годы и на рубеже XX–XXI вв. В статье описаны векторы жанровой динамики и соответствующие им репрезентативные примеры жанровых моделей (как канонических, так и экспериментальных, как классических, так и новаторских, созданных в опоре на эстетические принципы различных художественных направлений, видов искусства, способов выражения). Автором сделаны выводы о факторах и принципах (трансформации, деформации и др.), определяющих жанровую динамику, а также зафиксированы жанровые модели, складывающиеся под влиянием авторского способа мышления (идиожанры, книги-альбомы и др.).

*К л ю ч е в ы е с л о в а*: жанр; художественная модель; жанровый эксперимент; авторские жанры; принципы жанровой трансформации; циклизация жанра; книга художника; монтаж; коллаж

*Д л я ц и т и р о в а н и я*: Пономарева, Е. В. Литературный процесс XX–XXI вв.: поиски жанровой идентичности / Е. В. Пономарева. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2024. – Т. 29, № 2. – С. 7–16. – DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-2-7-16.

## THE LITERARY PROCESS OF THE 20<sup>TH</sup>–21<sup>ST</sup> CENTURIES: SEARCH FOR GENRE IDENTITY

Elena V. Ponomareva

Moscow Center for Quality Education (Moscow, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4999-7131>

*A b s t r a c t*. The article presents an analysis of genre trends that determined the nature of the development of the national literary process in the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries. Based on the established theory of genre, developed in the works of the leading Russian literary critics and presented in the monumental works of N. L. Leiderman, the study examines short and long prosaic forms in the epochs of literary experiment and draws parallels between the processes that determined the logic of genre development in the 1920s and at the turn of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries. The article describes the vectors of genre dynamics and the corresponding representative examples of genre models (both canonical and experimental, classical and innovative, created on the basis of the aesthetics of various artistic movements, types of art, and methods of expression). The author makes conclusions about the factors and principles (transformation, deformation, etc.) that determine genre dynamics and describes the genre models that develop under the influence of the author's way of thinking (individual genres, book-albums, etc.).

*Key words*: genre; artistic model; genre experiment; authorial genres; principles of genre transformation; grotesque-satirical model; cyclization of the genre; artist's book; montage, collage

*For citation*: Ponomareva, E. V. (2024). The Literary Process of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> Centuries: Search for Genre Identity. In *Philological Class*. Vol. 29. No. 2, pp. 7–16. DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-2-7-16.

### Постановка проблемы

На протяжении XX–XXI веков параллельно с процессом активизации жанровых экспериментов не прекращался разговор об исчезновении жанра как ключевого явления литературного процесса. Особенно радикально эти вопросы ставились в экспериментальные эпохи, когда каноническая форма не отвечала запросам времени и зарождавшимся формам выражения авторского сознания.

Не преследуя в данной статье задачу оценива-

ния качества экспериментальной прозы, акцентируем внимание на существенном обстоятельстве: активный процесс авторского самовыражения на рубеже XX–XXI веков, как столетие назад – в 1920-е годы, – подтолкнул творческую мысль к предельному экстенсивному расширению жанровой палитры и одновременно стал условием трансформации потенциала уже существующих жанров, допуская их предельные модификации, изменение отдельных носителей жанра. Чтобы

объективно оценить степень девальвации жанра как особого формально-концептуального явления, верно истолковать характер и существо складывающихся внутрижанровых процессов, необходимо оставаться на позициях, заложенных в апробированных временем образцах отечественной теории литературы.

#### Используемые методы и аналитические подходы

Осмыслить логику поведения жанра в литературе XX–XXI вв., проследить характер и причины многочисленных жанровых модификаций, наметить типологические сходства и различия позволяет сочетание историко-типологического, историко-генетического, формального, структурно-описательного и описательно-функционального методов. Современная теория жанра складывалась на протяжении длительного периода, который характеризовался поиском продуктивных подходов к одной из самых очевидных, конкретных, определенных и в то же время парадоксально неуловимых, изменчивых, неоднозначных категорий. Активно развивающееся жанроведение, связанное с именами выдающихся ученых – Ф. И. Буслая, А. Н. Веселовского, В. В. Виноградова, Б. А. Кормана, А. А. Потебни, В. Я. Проппа, В. П. Скобелева, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума и др., – свидетельствовало о горячем интересе к жанру, стремлении подойти к нему с позиций, которые могли бы дать код, позволяющий раскрыть и понять сущность этого явления во всей его полноте, многообразии и многомерности.

Согласно сложившимся традициям, в большинстве своем ученые опирались на изучение структуры текста как формально зафиксированной формы репрезентации художественного сознания автора (эпохи, направления и др.), пытались осмыслить генезис, описать жанровый канон, увлекались релятивистскими идеями, связанными с изменчивостью и подвижностью жанровых форм. Но сколь бы глубоким ни был анализ структурных элементов в их разрозненном проявлении или даже в кажущейся совокупности, он оказывался лишь подступами к постижению «мерцающего» смысла феномена и не только не прояснял до конца его сути, но иногда даже не приоткрывал завесу жанра как особой литературной универсалии.

По существу, каждая из существовавших концепций – убедительных, научно-состоятельных, теоретически обоснованных, как и структуралистский подход, представленный в работах Ю. М. Лотмана, Е. М. Мелетинского, – являлась недостаточной, так как, не отрицая изменений в жанре, обусловленных «движением времени», не давала все же исчерпывающей возможности приблизиться к постижению законов, механизмов, определяющих жанр как особый конституциональный феномен, обладающий миромоделирующей функцией.

Пытаясь создать новую – объективную и продуктивную – методику анализа, Н. Л. Лейдерман в своей итоговой книге очень осторожно высказался о намерении «хоть на шаг продвинуться вперед в понимании сущности, <...> семантики, эстетической

ценности» жанра [Лейдерман 2010: 7]. Системные положения жанровой теории, экстраполированные на конкретные, неоднородные и неоднородные факты историко-литературного процесса, понимание функциональности как стратегического вектора, позволили ученому «уловить сущность жанра через выяснение его функции в создании художественного произведения» [Лейдерман 2010: 16]. На самом деле за этим точным, но, казалось бы, чрезмерно осторожным словосочетанием «уловить сущность» скрывается то, что определило характер и стратегический вектор поисков научной школы Н. Л. Лейдермана, то, что на основе пристального, детального и объемного исследования жанров в контексте историко-литературного процесса привело к созданию гибкого подхода, проливающего свет на любой «штрих» (конкретный жанр / жанровую модификацию) внутри пестрой, но целостной жанровой «картины», понимаемой как единый литературный процесс [Лейдерман 1982].

Продуктивной для понимания и оценки логики жанрового развития является **теоретическая модель жанра**, включающая в себя жанровое содержание: тематику (тип жизненного материала), проблематику (тип конфликта), масштаб охвата изображаемого мира (интенсивность / экстенсивность), эстетический пафос и складывающуюся «под управлением» жанрового содержания жанровую форму, представляющую собой устойчивую систему конструктивных элементов – носителей жанра (субъектная организация, пространственно-временная организация, интонационно-речевая организация, ассоциативный фон).

Но сама по себе даже самая точная модель всегда в определенной мере условна и рискует превратиться в некую умозрительную схему, не отражающую всего богатства и характера **жанровых тенденций**, актуализированных на том или ином историческом этапе, так как в большинстве своем дает некий абрис организма, подлинный характер которого постигаем лишь в процессе наблюдения за его функционированием в конкретных условиях, конкретных проявлениях. И только через наблюдение за бесконечным количеством комбинаций носителей жанра, возникающих внутри жанровой модели, осознание их природы можно действительно «уловить»<sup>1</sup>, схватить, приблизиться к постижению изменчивых жанровых дефиниций, включающих в том числе синтетические, авторские, единичные, экспериментальные жанры, характер которых зафиксировать раз и навсегда невозможно, да и не следует.

**Цель работы** определяется намерением типологически охарактеризовать существенные векторы жанровых трансформаций в русской прозе XIX в., дающие представление о характере, генезисе и типологии жанровых экспериментов, актуализируемых в переходные эпохи (1920-е годы, рубеж XX–XXI вв.). Не ставя задач создания полномасштабного обзора всех без исключения явлений, обозначенных на «жанровой карте», а также

<sup>1</sup> Понятие, используемое Н. Л. Лейдерманом.

осуществления целостного анализа единичных художественных образцов, мы остановимся на выявлении тенденций, комплексно репрезентирующих суть и ключевые механизмы жанровых трансформаций в обозначенные периоды.

### Исследование

К факторам, определяющим характер и степень интенсивности жанровых процессов, можно отнести типы культуры, художественные методы и направления, порождением которых являлось произведение. И XX век с его всплеском модернистских экспериментов, поисками граней, границ и возможностей жанрового синтеза дал необычайное количество художественных решений. И если роман, лидер реалистической системы, демонстрировал относительную консервативность формы, а в 1920-е годы и вовсе «взял паузу», пребывая в стадии накопления исторического материала, вынашивания новой концепции человека и мира, то малые прозаические жанры активно вбирали черты модернистской эстетики, схватывая на лету и запечатлевая мельчайшие подробности изменившегося мира и выражая посредством элементов модернистской эстетики состояние человека, оказавшегося в водовороте истории и подчас подступившего к грани, за которой утрачиваются любые привычные связи с реальностью, ускользает сама реальность, прежде понятная, привычная и объяснимая.

Разумеется, исторические потрясения, события гражданской войны, актуализировали прежде всего эстетику таких радикальных модернистских направлений, как сюрреализм. Овнешнение взвинченного, обнаженного, пораженного сознания, которое по существу является объектом изображения, определяет характер художественного пространства и в то же время становится отпечатком безумия, творимого в действительности, использование пограничных состояний и, как следствие, стирание реальных границ сознания и подсознания, реальности и ирреальности, актуализация онейросферы становятся концептуальной основой, определяющей формальную структуру произведений М. Булгакова («Красная корона. (Historia morbi)»); Е. Габриловича («Ламентация»); Б. Губера («Бред»); Е. Зозули («Тиф»); В. Катаева («Сон», «Сэр Генри и черт. (Сыпной тиф)»); А. Неверова («Бред»); С. Семёнова («Тиф»), И. Шмелёва («Это было. (Рассказ странного человека)»). В таких художественных моделях предельно относительными, пунктирными, подчиненными логике (а точнее алогизму) выражения деформированного сознания оказываются и хронотоп, и ассоциативный фон, и ритмико-интонационная организация произведения.

Упиваясь невероятными масштабами и горизонтами будущего и одновременно испытывая подспудный страх и сомнения в его возможных результатах, выстраивают свои футуристические модели Н. Асеев «Расстрелянная земля. Фантастические рассказы», «Только деталь. (Московская фантазия)» и Д. Вертов «Киноки. Переворот». Художественная нагрузка в футуристической проза-

ической версии в первую очередь ложится образную ткань, созданную по законам этой радикальной эстетики, а также ритмико-интонационную организацию, задающую особое напряжение, формирующую специфическую партитуру текста, не характерную для прозы.

Крайнюю степень деформации изменившихся взаимоотношений человека и мира, по существу их антиномию в условиях гражданской войны, позволила выразить экспрессионистская эстетика, экстраполированная практически на все носители жанра. В результате жанровая модель обрела такие характеристики, как фрагментарность, дискретность хронотопа, предельная интенсификация ассоциативного фона.

Концептуальное отклонение от традиционной жанровой модели, которое при анализе отчетливо прослеживается в архитектонике произведений, заявлено уже в жанрообразующих подзаголовках: М. Булгаков «Китайская история (6 картин вместо рассказа)»; Н. Ляшко «Стоящим на мосту: крики и думы». А цикл Н. Никитина «Вещи о войне» отклоняется от традиционных прозаических моделей даже своей структурно-графической организацией, отсутствием ориентации на линейную строку. Совмещая «куски текста», разделенного на блоки, прибегая к активной ритмизации, звукописи, Н. Никитин наполняет текст особой лирической стихией, делает его косвенной формой авторского присутствия, предполагающей оценку происходящего. Но такое необычное, «ломаное», пульсирующее построение текста одновременно передает характеристики изображаемого мира, колорита эпохи, изменившей в сознании героев все их традиционные представления о норме.

Однако параллельно с этим развивалась и противоположная сюрреалистической, футуристической и экспрессионистской по своей интонации, концептуальной организации и мпрессионистская традиция, воплотившаяся в образцах лирической и лиро-философской прозы и заявившая о себе в двух ипостасях: как способ гармонизации отношений с миром, поиска спасительного светлого начала внутри самого человека – света его души, радости привычных ценностей (А. Костерин «Осколки дней»; Н. Никитин «Лирическая земля»; А. Перегудов «Счастье»; В. Сольский «Красота»; С. Юшкевич «Облака. (Четыре картины)» [Кундаева 2012]<sup>2</sup>).

Тенденция несовместимости жанров в узкие границы канона, стремления писателей расширить жанровые механизмы, качественно преобразующие потенциал малой прозы, сообщающие ей дополнительную семантику фрагментарности, осколочности, мозаичности, ориентации на предельную выразительность как внутреннего состояния героя, так и способа кон-

<sup>2</sup> Подробно механизмы создания импрессионистских художественных моделей малой прозы описаны в работах Н. Н. Кундаевой, поэтому мы лишь констатируем их как одну из значимых тенденций жанрового развития малой прозы, не останавливаясь на характеристиках конкретных жанровых образцов.

струирования художественной реальности, выходящего за границы традиционных прозаических форм, как правило, фиксируется уже на уровне жанромаркирующих заглавий и подзаголовков («вещи», «картины», «фантазии», «наброски», «эскизы», «этюды» и др. вместо привычного «рассказ»; Е. Гуро «Мелочи», А. Куприн «Рассказы в каплях», А. Веселый «Домыслы» и др.).

Стремительно меняющаяся действительность обусловила всплеск жанров, позволяющих не выстраивать стройные смысловые вертикали, не пытаться проследить всеобщую связь явлений, находить и постигать закономерности, а схватывать все, что можно стремительно запечатлеть, сложив осколки действительности в пестрое мозаичное полотно. Создание составных мозаичных фрагментарных полотен, где на основе принципа дополнительности из осколков вырастает художественное целое, является следствием как наращивания малых форм, так и распада крупных и представляет собой еще одну устойчивую тенденцию жанрового развития в XX–XXI вв.

В ряде случаев, по замыслу самих авторов или свидетельству современников, из мозаичных фрагментов должно было вырасти мозаичное полотно [Пильняк 1924]. Замыслы иногда оказывались реализованными, как в случае с А. Веселым, завершившим в 1932 году роман «Россия, кровью умытая», часть которого издавалась в виде серии малых прозаических фрагментов, которые воспринимались абсолютно автономно и публиковались в журналах с подзаголовком «крыло из стокрылья» [Веселый 1924], в то время как сам роман получил выразительный подзаголовок «стокрылье». Подобный замысел по обстоятельствам экстралитературного характера не был осуществлен одним из самых активно издаваемых в 1920-е годы автором – Пантелеймоном Романовым, – прописывавшим сюжетные ходы, апробировавшим характеры, знаки эпохи в рассказах, которые затем должны были составить части масштабного романного полотна «Русь».

Конечно, большинство писателей не стремились к такому наращиванию формы и ограничивалось фиксацией мгновений, портретов, эпизодов, состояний, событий, что абсолютно отвечало природе малых прозаических форм (А. Мошин «Шутка. Эскиз», П. А. Троицкий «Праздник. Этюд»). Однако метонимическая по своей природе жанровая модель малой прозы при всей своей энергоемкости не позволяла выразить течение времени, дать масштабный охват событий. Этим обстоятельством были обусловлены разные варианты романизации рассказа как за счет изображения предельно типизированных ситуаций и героев на фоне исторического времени, создания обобщений, так и за счет тенденции циклизации и малой прозы, отчетливо зафиксированной в создании нескольких сотен циклизированных прозаических моделей, основанных на принципах комплементарности, а также сегрегативности / интегративности входящих в них компонентов. Как правило, это единство во множественности фиксиро-

валось в заглавиях (М. Барсуков «Жестокие рассказы», А. Галунов «Вереница этюдов»), уточнялись как содержательные, так и формальные характеристики: объем, ориентация на определенный жанр, род, пафос, авторскую оценку (А. Неверов «Маленькие рассказы», Н. Н. Карпов «Стихи и блики»; А. Аверченко «Двенадцать портретов в формате будуар», «Дюжина ножей в спину революции»; А. Ремизов «Николины притчи», «Сторона небывалая: легенды, сказки, сны исторические были-небыли» и др.). По существу, циклические полотна, книги малой прозы заместили и предвосхитили господство романских форм в последующие десятилетия, а также стали творческой лабораторией, в которой оттачивалось мастерство будущих знаменитых романистов (М. Булгаков «Записки юного врача», М. А. Шолохов «Лазоревая степь. Донские рассказы» и др.).

Значительную роль в процессе жанротворчества играют авторские установки, тип авторского мышления, авторская манера, авторская подача материала. Иногда она целиком определяет природу вновь создаваемых художественных моделей, диктует создание нетипичных жанровых явлений, одерживает верх над самим существом жанра. Так, в прозе Михаила Булгакова, Евгения Габриловича («Ламентация» [Габрилович 1922], Александра Молчанова [Молчанов 2018], Алексея Слаповского [Слаповский 2014: 3–161] «проглядывает» почерк сценариста и драматурга: активно используются элементы сценария, действие организуется «здесь и сейчас», прозаическая ткань распадается на мизансцены, зафиксированные в деталях, используется техника чередования планов, монтажа времени и пространства, кинематографически развивается и сюжет.

Уникальные жанровые образцы возникают, когда кисть и видение художника соединяются с пером писателя. Так, характер особой тенденции в литературе XX–XXI вв. приобрело создание книг-альбомов.

В книгах, рожденных соавторством писателя Михаила Зощенко и художника Николая Радлова, текст и изображение синтетически неразделимы, их альянс<sup>3</sup> обусловил художественное целое, компоненты которого нельзя разъять, не разрушив при этом художественный мир [Зощенко, Радлов 1928; Пономарева 2014а].

Различие художественной манеры и авторских задач не заслоняет универсальных жанрообразующих характеристик любых книг-альбомов как особого явления: выстраивание ассоциативного плана на основе соединения элементов, восходящих к разным знаковым системам, взаимопроникновение, взаимодополнение, ритмическая упорядоченность вербального и невербального

<sup>3</sup> Каждая отдельная страница книги-альбома представляет собой сатирически-карикатурное изображение отдельного явления устройства быта современной авторам действительности, которое внизу страницы метко (в виде одной-двух фраз) характеризуется М. М. Зощенко. Из соединения этих иронически охарактеризованных как «счастливые» идей в сознании читателя формируется зримая модель сниженной реальности.

компонентов (целиком обусловленная авторским волеизъявлением), актуализация опорных жанров, определяющих внутренние элементы книги (карикатуры / портрета / пейзажа и др.; определенных прозаических жанров). Единство в данном случае может задаваться самим образом автора, стилиевой фактурой, а также пафосом произведений. И эта тенденция также может рассматриваться как кросс-эпохальная<sup>4</sup>.

Книги-альбомы Владимира Любарова, художника, успешно освоившего мастерство писателя, представляют собой явление совершенно иного порядка. Живопись в книгах В. Любарова («Праздник без повода: книжка с картинками», «Цимес мит компот», «Рассказы. Картинки», «Страна Перемилово») не просто дополняется, а вкупе с текстами рождает пресловутую «художественную Вселенную», возникающую в границах перемиловского мира, неразделимыми штрихами которого являются изображение и текст. [Пономарева 2023].

Фотоповесть А. Слаповского «Серая ветка», сочетающая фотоизображения реальных локаций с прозаической историей, описывающей происходящие в них события, была оценена критикой как кризис творчества. Но сам ее факт является еще одним подтверждением тенденции создания креолизованных жанров, в которых визуально-графические и вербализованные компоненты существуют либо на паритетных началах, либо вступают в отношения дополнительной, complementary, образуя подчас неразделимый альянс, рассматривать составляющие которого можно, но не вполне верно, так как в таких ансамблях разъять элементы – это значит по существу разрушить художественный мир как некую целостность, заданную писателем.

Оценивая взаимоотношения между категориями «автор» и «жанр», можно наблюдать, что значимость авторского начала в ряде случаев сложно переоценить. По существу, в литературе возникают авторские версии жанра. Так, многие произведения С. Довлатова могли бы носить его имя, так как за каждой их чертой стоят авторское сознание, неповторимый авторский взгляд и манера изложения, само художественное высказывание, порой концентрирующееся в нескольких строках, которое в определенной степени обретает жанровые контуры. Неслучайно такие явления воспринимаются уже как некое мерило, камертон, самостоятельная модель, близкая к условному понятию идиожанра – жанра, в котором ключевая роль отводится субъектной организации, доминирует образ автора, его мысли и стиль выражения («соло») и предполагает дальнейшее соотношение с ней вновь созданных образцов. Так, например, явные переключки между творчеством Сергея Довлатова и Вероники Боде существуют не

только на мотивно-сюжетном или образном уровнях, но и на жанрово-стилевом: в первую книгу В. Боде «Берега те и эти» [Боде 2009] входит произведение «Соло на пентеуме. Записные книжки», являющееся явной отсылкой к «Соло на ундервуде» С. Довлатова. По существу, сам жанр, выросший, оформившийся в творчестве С. Довлатова, оказался предельно органичным для ироничного характера творческого высказывания, присущего мышлению обоих писателей, и заполнил жанровую нишу, которая, возможно, в дальнейшем будет востребована последователями этих авторов.

Процессы жанротворчества разнонаправлены и могут быть вызваны стремлением намеренно сузить формат художественной модели. Автор в этом случае намеренно снимает с себя ответственность за «полное соответствие» жанровой эстетике, дополняя жанровое обозначение выразительным («почти»), сохраняя за собой свободу, воздух для допуска собственного развития ситуации, собственной интерпретации, но при этом сложившейся в русле жанра, который все же маркирован, хоть и с ограничительной уступкой. Иллюстрацией этих процессов является книга С. Узуна «Почти книжка», которая состоит из малых циклизированных прозаических форм, объединенных в разделы «Почти фантастика», «Почти сказки», «Почти мистика», «Почти рассказы», «Почти эпос» [Узун 2008], где ироничные, юмористические, гротескные ситуации разыгрываются по правилам, маркированным в каждом жанровом обозначении, следующим за «почти».

Характер жанра может целиком определяться авторским намерением и не зависеть ни от доминирующих эстетических тенденций, ни от исторических реалий. Подтверждением этой тенденции является появление в творчестве одного из самых активных жанровых экспериментаторов Алексея Слаповского цикла, состоящего из 47 миниатюр, объединенных концептуальным формомаркирующим названием «Стослов» [Слаповский 2014: 901–951]. Автор предвещает этот концептуальный жанр, бесспорно, в первую очередь ограниченный формальными рамками, в «Предисловии»: «*Наше время страшно болтливо. Я тоже стал слишком многоговорчив. Но как быть, если иногда хочется все-таки высказаться? И я придумал новый жанр: “Стослов”. То есть – в каждом тексте ровно сто слов. Не больше и не меньше. Это дисциплинирует*» [Слаповский 2014: 350]. Каждая миниатюра – законченный фрагмент размышлений по поводу времени, жизни, предназначения в ней человека.

Авторское сознание и жанр могут практически уравниваться в своей значимости. Отчасти этим объясняется интерес к афоризму, который также небезосновательно рассматривается исследователями в качестве жанра [Борисова 2016]. Афоризм как микротекст обладает особенной валентностью и, как правило, не публикуется в виде единичного высказывания, объединяясь в более крупные составные образования, например сборники афоризмов и других мельчайших жанров (речь не идет о сборниках афоризмов разных авторов).

<sup>4</sup> Изображение и текст как две важные составляющие единой художественной модели присутствуют и в книгах Б. Шергина (где они дополняются еще и партитурой исполнения текста, включающей нотный ряд), А. Ремизова, произведениях футуристов, А. Вознесенского, М. Кантора, В. Ложкина и др.

Юмор, ирония не противоречат афористической природе. Отсюда такие модификации жанра, как, например, экклезиазмы (Михаил Бару «Экклезиазмы»). Тенденция создания микрожанров, актуальная как в бумажной, так и в сетевой версии литературы, во многом обусловлена клиповостью сознания<sup>5</sup>, приверженностью и писателя, и читателя к малым подвижным формам, современным технологиям презентации, характером восприятия текста (который должен уместиться в единое зрительное пространство и не просто считываться, а схватываться глазом). Поэтому микрожанры переживают сегодня бурный всплеск и становятся предметом научной рецепции [Лебедева 2016].

Жанр меняется и под влиянием актуальных тенденций времени: интерактивные технологии, укоренившиеся в пространстве массового искусства, также внесли коррективы в характер, казало бы, устоявшихся жанров и привели к их модификациям [Исакова, Пономарева 2021]. Так, в 2012 году появился совершенно непрогнозируемый, да и практически невозможный в границах формата, допустимого классикой, и нтерактивный литературный проект «Аркаим. Дневник пропавшего археолога (Первая интерактивная книга)» [Аркаим 2012], в своей фабульной основе опирающийся на схему авантюрного детектива, совмещающий элементы квеста, дневника, литературы нон-фикшн, включающий множество интерактивных элементов. Книга очень осторожно обозначена понятием «проект», казалось бы, выводящим ее за пределы собственно литературных жанров, но при этом в ней претенциозно сохранены номинативные характеристики «литературный» и «книга», что не может не ассоциировать ее с литературным творчеством. В произведении возникает феномен «гиперавторства» как переизбыток функционального или фиктивного авторства над фактическим, создание множественных виртуальных авторских личностей, <...> за которыми не стоят «реальные индивиды». Фигура автора мистифицирована, скрыта за литературными аллюзиями, масками. И это в полной мере отвечает замыслу романа специфически организованного литературного пространства, в котором иллюзия подлинности событий обеспечивается функционированием сайта, на котором публикуются все читательские версии и предположения. Роман предельно активизирует коммуникативную составляющую, он как бы компилирует игры, изменяющие реальность, где все игровые механизмы запрограммированы изначально авторской стратегией, и именно они стирают границу между вымышленным и реальным пространством.

Мозаичная действительность диктует авторскую избирательность в жанровых приоритетах.

<sup>5</sup> Сознание в данном случае понимается как способность восприятия и воспроизведения действительности, а также специфические механизмы и формы такого воспроизведения на разных его уровнях. Клиповое мышление является более узким понятием и выступает в качестве одного из частных проявлений клипового сознания; оно обеспечивает отбор механизмов и форм воплощения художественной модели.

Как и 100 лет назад (и в художественной литературе, и в нон-фикшн), всплеск переживает ц и к л и з о в а н н а я п р о з а . Причем циклизуются разные жанры: от миниатюр, рассказов, новелл, сказок – до авторских жанров. Ярko заявив о себе в первое послеоктябрьское десятилетие, эта тенденция вновь обозначилась в 2000-е годы, когда массовым явлением стали циклы прозы нон-фикшн, циклы малых прозаических жанров, граничащие с другими, смежными по природе жанрами. К созданию циклизованной прозы активно обращаются М. Веллер, С. Довлатов, А. Кабаков, В. Любаров, Г. Садулаев [Садулаев 2006], А. Слаповский и другие. Оценивая эту жанровую тенденцию, можно рассмотреть в ней две равнозначные составляющие: факторами, определившими всплеск циклизации малых эпических форм, стали как сами процессы, происходящие в действительности (современный мир дробится, «распадается на пиксели» как несовершенная картинка, и собрать его человеку, обладающему клиповым мышлением, очень сложно, еще сложнее – постичь закономерности, выстроить смысловые связи или удержать картинку целиком, возможно, дорисовав ее отдельные недостающие элементы), так и собственно законы жанра – малая форма обладает несравненно большей валентностью по сравнению с крупными. Не отрицая историко-литературной значимости романских циклов (в мистическом цикле «Коридоры событий» А. Ю. Нефедов, известный под псевдонимом Андрей Ветер, объединяет романы «Белый дух» (2009), «Волки и волчицы» (2011), «Святой грааль» (2011)). Отметим, что малая форма в большей степени тяготеет к объединению. Становясь частью более объемного составного целого, фрагмент, как правило, вступает с другими компонентами отношения интегративности / сегрегативности [Пономарева 2014b].

Жанровое творчество, как мы отмечали ранее, рождается также на пересечении традиций (в том числе национальных (Алексей Костерин «Асир-абрек. Чеченская песня»)); видов искусства, литературных жанров и культурных традиций. Но не всегда прогнозируемое, задуманное становится реальностью. Зачастую вновь создаваемое носит форму подражания, калькирования, но при этом опирается на сильную внутреннюю традицию и в результате редукции подвергается как раз начало, которое призвано было доминировать. Именно такая судьба постигла отечественный нуар: соединив черты прозаических жанров (романа, рассказа), черного детектива, «вмонтировав» элементы киноэстетики в литературный формат, нуар в его русской версии приобрел характер скорее жанрово-стилевой тенденции, в которой акцент ставится на антураж, атмосферу, акцентирование определенных деталей. Само изысканно-заманчивое для уха слово «нуар», обретая форму жанровой номинации или тега, анонсирующего выход новых произведений, становится удачной наживкой для читателя [Пономарева 2021]. Но полноценной картины нуара как особого явления на русской почве при этом не рождается (романы А. Молчанова [Молча-

нов 2018], сборники «Москва-нуар» [Москва-нуар 2010], «Петербург нуар» [Петербург нуар 2013], В. Соловьев «Осенний нуар» [Соловьев 2018]).

Еще одной важной вехой размышления о жанровых поисках является понимание того, что трансформация и деформация – принципы, положенные в основу жанрового творчества, – это два принципиально разных пути, основанных на разных механизмах. Первый, как правило, рождает жанровые модификации, при этом маркируемые уточняющим жанровым маркером – мистический роман, роман-мениппея и др. Образцом, иллюстрирующим один из векторов модификации романа, является «Телефонный роман» В. Андреевой, представляющий собой жанр моноромана, построенный по хроникальному принципу и основанный на потоке сознания героини, пытающейся противостоять судьбе, обстоятельствам и времени [Андреева 1998]. Во втором случае традиционные носители жанра угадываются постепенно, обнаруживаются не сразу, скрываясь за причудливой формой выражения. Нарочито коллажированную модель романа-комплекса М. Шагинян «КИК» [Шагинян 1929], построенную на принципе монтажа мизансцен, внутренних жанров, внутренних произведений, разных стилей (от художественного до канцелярского), разных типов повествования, читателю сложно воспринять в качестве романного полотна. Скорее, он способен принять это как сборную игрушку, где разрозненные части, набранные с сохранением графики, присущей каждому внутреннему сегменту (документы, протоколы, фрагменты документов, рукописи, выдержки из статей, фрагменты газетных макетов) не распадаются на куски окончательно, потому что они объединены общим сюжетом и самое главное, образом подробнее и предельно точно воссоздаваемой эпохи, по существу главного героя, несмотря на интригующее название «Колдунья и коммунист», сообразно стилю времени свернутого до традиционной аббревиатуры – КИК.

Не менее вычурно и непривычно выглядят романы куртуазного маньериста К. Григорьева. Его роман «Манилофф»: роман с отчетами, стихами и мечтами героя» [Григорьев 2009] является своеобразной декларацией свободного отношения к романной модели и представляет собой практически рафинированный образец изображения сниженного героя на фоне детально воспроизведенной действительности, сниженной среды посредством коллажирования сниженной версии составляющих это мозаичное художественное полотно, смонтированное из кричащего сочетания, казалось бы, несочетаемых жанров, часть из которых гротескно снижена до бульварного уровня, отвечающего характеру мышления героя (многочисленные циклы сонетов, рубаи, философская лирика), а другая, нарочито нелитературная – многочисленные списки, перечни просмотренного, прослушанного героем – напротив, приобретают статус художественной детали, с одной стороны, характеризующей героя, его поколение, а с другой – расширяющей границы хронотопа до

масштаба страны, жители которой формируются на представленном культурном контексте. Роман, который нельзя читать линейно (сам характер текста сопротивляется этому) при всей своей вычурности и максимальном отстоянии от канонической романной формы остается романом в своей концептуальной основе, так как за счет соположения разных фрагментов и разных изобразительных ракурсов представляет собой масштабное полотно, изображающее героя на фоне времени. Столь же необычно воспринимается и ломает культурные стереотипы, но при этом в той же мере остается романом, что и предыдущий, произведение Константина Григорьева «Нега». Только смыслорасширительная функция в этом романе аккумулируется в самом начале, когда автор организует сложную сеть интеллектуальных, эмоциональных, смысловых камертонов за счет использования серии эпиграфов [Григорьев 1996]. К подобному приему автор прибегает и в произведении «Приключения Кики Сложнова: мозаика в 4-х частях», которое предваряется 56 эпиграфами. Такое количество эпиграфов, конечно, создает эффект абсурдизации, потому что ни один читатель не в состоянии удержать почти шесть десятков смысловых векторов, маркирующих призму восприятия изображаемых событий. Но с формальных позиций эти эпиграфы, как им и следует, выполняют смыслорасширительную функцию и выступают в качестве за- / сверхтекстовой дополняющей реальности.

Разумеется, масштаб и характер радикальных экспериментов не свидетельствуют о том, что канонические жанровые формы оказываются невостребованными или изжившими себя. Напротив, ежегодно ведущие литературные премии присуждаются, как правило, авторам, работающим в этом жанре. Помимо романов Е. Водолазкина, М. Степновой, Г. Яхиной и других самобытных состоявшихся авторов в качестве примера, поддерживающего эту тенденцию, можно привести книгу В. Афонина «Жил-был я...», состоящую из романа «Жил-был я...» и повести «Однажды навсегда», которую автор называет постскриптомом к роману. А один из эпиграфов, отсылая к мысли А. П. Чехова «Русский человек любит вспоминать», точно формирует горизонт читательских ожиданий: в романе воссоздается почти документальная история детства, взросления и становления человека – читатель погружается с одной из классических романских схем в типичную для романа атмосферу [Афонин 2008]. С классическими романскими формами, в том числе саги и мемуарного романа, работает Е. Л. Войскунский («Полвека любви: мемуарный роман», «Балтийская сага»).

Размышления о судьбах романских форм требуют отдельной площадки, так как, являя свои разные лики, роман не спешит уступать своих прочно занятых в литературном пространстве позиций. Нам в рамках представленного материала важнее было разобраться именно в природе и характере жанровых трансформаций. И в своем понимании мы очень близки к интерпретации жанровых процессов, о которых велась дискуссия в

рамках круглого стола, опубликованного на страницах журнала «Дружба народов». В своем выступлении Н. Александров зафиксировал тенденцию, которая определила характер следующих десятилетий, потому что, по существу, в ней аккумулярована суть устойчивости романа как особого жанра: «Произошел своеобразный процесс диффузии и<sup>6</sup>. Интонация изменилась, язык стал свободней, но литература-то осталась той же самой, и критика все та же в большинстве своем. <...> При всех стилистических новациях, при всем “постмодернизме” и эпатажности, бессюжетности и “мемуарности” – доминирующей остается традиция русского классического романа. Он (роман) существует и в сознании писателя – в качестве эталона, модели построения произведения; и в сознании критика – в качестве образца эстетической (а в большинстве случаев “околоэстетической”) оценки» [О прозе реальной и виртуальной 1999].

Сегодня, как и столетие назад, несмотря на устойчивость ведущих жанровых форм, наличие устоявшихся и весьма популярных жанров, ориентированных на космологическую упорядоченность, таких, как сказка, следует отметить, что как и другие жанры, они содержат в себе приметы времени и, бесспорно, авторского мировидения, и, формально включая все жанровые сказочные атрибуты, противоречат сказке в ее основополагающей функции – преобразования хаоса в гармонию, победы добра над злом, наличия явных носителей добра и зла и др. Сказки, легенды, опрокинутые в современную действительность, не просто несут на себе печать иронии и гротеска, а, по сути, опираются на гротескную модель мира, противоречащую сказочной природе и дающую иной исход из конфликтных ситуаций. Так зло, растворенное в повсе-

дневности, становится основой сказок Александра Кабакова «Московские сказки» [Кабаков 2005].

Абсурдирование, использование иронически сниженной интонации как формы оценки времени вкупе с желанием экспериментировать, сочетая, казалось бы, несочетаемые модели, обусловили наличие еще одной тенденции: привели к активной ассимиляции в прозу несвойственного ей музыкального ожанривания, дающего примеры уникальных художественных сплавов. Сюжеты, ритмико-интонационная организация, жанровый модус произведений, входящих в книгу А. Слаповского с говорящим названием «Общедоступный песенник», ориентированы на поэтику рок-баллады («Кумир»), уличного романса («Братья»), бардовской песни («Он говорит, она говорит...»), блатной песни («Крюк»), но воспроизведены при этом прозаическим языком [Слаповский 1997]. В отличие от сборника З. Прилепина «Ополченский романс» А. Слаповский не просто использует некоторые романсовые мотивы в своих произведениях, а трансформирует носители жанра, добываясь их точной атрибутивности, передающей интонацию и смысл транслируемых историй.

**Выводы.** В своем микроисследовании мы попытались кратко охарактеризовать механизмы конструирования экспериментальных художественных моделей русской прозы XX–XXI вв., ключевые тенденции жанровых трансформаций, выявить логику и динамические характеристики жанрового развития. Проходя через процессы трансформации, диффузии, ассимиляции, контаминации, синтеза, жанр остается одним из самых продуктивных, зримых, «научно измеряемых», поддающихся анализу и/или интуитивно осязаемых художественных способов высказывания.

<sup>6</sup> Разрядка моя – Е. П.

## Литература

- Андреева, В. Телефонный роман / В. Андреева. – Самара : Gera Diena, 1998. – 248 с.  
 Аркаим: Дневник пропавшего археолога. (Первая интерактивная книга) / [участвовали: Николай Белкин и др.]. – М. : Most Creative Club, 2012. – 208 с.  
 Афонин, В. Н. «Жил-был я...». Роман / В. Н. Афонин. – М. : ИПЦ «Маска», 2008. – 367 с.  
 Боде, В. Н. Берега те и эти : [стихотворения, рассказы] / В. Боде. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 231 с.  
 Борисова, М. Ю. Русский афоризм: дефиниция, жанровые границы, происхождение / М. Ю. Борисова // Балтийский гуманитарный журнал. – 2016. – Т. 5, № 4 (17). – С. 13–17.  
 Веселый, А. Буй. Крыло из стокрылья. Праздничек / А. Веселый // ЛЕФ. – 1924. – № 1. – С. 36–47.  
 Габрилович, Е. Ламентация / Е. Габрилович // Б. Лапин, Е. Габрилович. Молниянин. – М. : Московский рабочий, 1922. – С. 26–30.  
 Григорьев, К. Maniloff: роман с отчетами, стихами и мечтами героя / К. Григорьев. – М. : Типография «ТЕЛЕР», 2009. – URL: [http://lit.lib.ru/g/grigorxew\\_k\\_a/maniloff.shtml](http://lit.lib.ru/g/grigorxew_k_a/maniloff.shtml) (дата обращения: 23.03.2024). – Текст : электронный.  
 Григорьев, К. Нега. Роман / К. Григорьев // Орден куртуазных маньеристов. Отстойник вечности. Избранная проза. – М. : Издательский дом «Букмэн», 1996. – С. 195–264.  
 Зоценко, М. Веселые проекты (Тридцать счастливых идей) / М. Зоценко, Н. Радлов. – Л. : Красная газета, 1928. – 31 с.  
 Исакова, Е. П. Механизмы «незавершенности» в интерактивной литературе / Е. П. Исакова, Е. В. Пономарева // Незавершенное. Феномен творческой практики / Т. А. Снигирева, А. В. Подчиненов, Н. В. Барковская [и др.] ; под общей редакцией Т. А. Снигиревой, А. В. Подчиненова. – Екатеринбург ; СПб. : Алетейя, 2021. – С. 311–347.  
 Кабаков, А. А. Московские сказки / А. А. Кабаков. – М. : Вагриус, 2005. – 301 с.

- Кундаева, Н. Н. Заголовочно-финальный комплекс как жанромаркирующий элемент в импрессионистском тексте / Н. Н. Кундаева // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2012. – № 2 (Т. 1. Филология). – С. 16–26.
- Лебедева, М. Н. Микрожанры современной прозы : дис. ... канд. филол. наук / Лебедева М. Н. – Тверь, 2016. – 186 с.
- Лейдерман, Н. Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития сов. прозы в 60–70-е гг. / Н. Л. Лейдерман. – Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 254 с.
- Лейдерман, Н. Л. Теория жанра: исследования и разборы / Н. Л. Лейдерман ; Российская акад. образования, Уральское отделение, Институт филологических исследований в образовательных стратегиях «Словесник», УрГПУ. – Екатеринбург : УрГПУ, 2010. – 904 с.
- Молчанов, А. В. Газетчик / А. В. Молчанов. – М. : Эксмо, 2018а. – 220 с.
- Молчанов, А. В. Писатель / А. В. Молчанов. – М. : Эксмо, 2018б. – 314 с.
- Молчанов, А. В. Сценарист / А. В. Молчанов. – М. : Эксмо, 2018с. – 314 с.
- Москва Нуар: город исковерканных утопий : сборник. – М. : Эксмо, 2010. – 376 с.
- О прозе реальной и виртуальной: «круглый стол» / подготовка к публикации Н. Игруновой. – Текст : электронный // Дружба Народов. – 1999. – № 11. – URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/1999/11> (дата обращения: 24.03.2024).
- Петербург нуар: рассказы : сборник. – СПб. : Азбука, 2013. – 317 с.
- Пильняк, Б. Материалы к роману / Б. Пильняк // Красная новь. – 1924. – № 1 (18). – С. 3.
- Пономарева, Е. В. Книга художника: текст и затекст / Е. В. Пономарева // Феномен затекста : монография / Т. А. Снигирева [и др.] ; под общ. ред. Т. А. Снигиревой, А. В. Подчинова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та ; СПб. : Алетейя, 2023. – С. 61–79.
- Пономарева, Е. В. Книжки-альбомы М. М. Зощенко и Н. Э. Радлова как явление массового искусства 1920-х годов / Е. В. Пономарева // Вестник ЮУрГУ. Сер. «Лингвистика». – 2014а. – Т. 11, № 4. – С. 33–39.
- Пономарева, Е. В. Русский нуар: произведения «Газетчик», «Писатель», «Сценарист» Александра Молчанова как романский цикл / Е. В. Пономарева // *Philology and cultura*. – 2021. – № 4 (66). – С. 203–208.
- Пономарева, Е. В. Циклизация и серийность малой прозы как явления литературного процесса XX–XXI вв. / Е. В. Пономарева // Литературоведческий журнал. – 2014б. – № 34. – С. 100–118.
- Садулаев, Г. У. Я – Чеченец! / Г. У. Садулаев. – Екатеринбург : Ультра. Культура, 2006. – 279 с.
- Слаповский, А. И. Анкета: Роман. Общедоступный песенник: рассказы / А. И. Слаповский ; вступ. ст. А. С. Немзера. – СПб. : Курс, 1997. – 320 с.
- Слаповский, А. И. Хроника № 13: рассказы, сценарии, пьесы, хроника общих и личных событий / А. И. Слаповский. – М. : Время, 2014. – 634 с.
- Соловьев, В. А. Осенний нуар / В. А. Соловьев. – СПб. : [б. и.], 2018. – 174 с.
- Шагинян, М. КИК: Роман-комплекс / М. Шагинян. – Л. : Прибой, 1929. – 214 с.
- Узун, С. Почти книжка / С. Узун. – М. : АСТ, 2008. – 320 с.

## References

- Afonin, V. N. (2008). «*Zhil-byl ya...*». Roman [“Once Upon a Time I...”. Novel]. Moscow, IPTs «Maska». 367 p.
- Andreeva, V. (1998). *Telefonnyi roman* [Telephone Novel]. Samara, Gera Diena. 248 p.
- Arkaim: *Dnevnik propavshego arkhеолога. (Pervaya interaktivnaya kniga)* [Arkaim: Diary of a Missing Archaeologist. (First Interactive Book)]. (2012). Moscow, Most Creative Club. 208 p.
- Bode, V. N. (2009). *Berega te i eti* [These and These Shores]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 231 p.
- Borisova, M. Yu. (2016). Russkii aforizm: definitsiya, zhanrovye granitsy, proiskhozhdenie [Russian Aphorism: Definition, Genre Boundaries, Origin]. In *Baltiiskii gumanitarnyi zhurnal*. Vol. 5. No. 4 (17), pp. 13–17.
- Gabrilovich, E. (1922). Lamentatsiya [Lamentation]. In Lapin, B., Gabrilovich, E. *Molniiyanin*. Moscow, Moskovskii rabochii, pp. 26–30.
- Grigoriev, K. (1996). Nega. Roman [Nega. Novel]. In *Orden kurtuaznykh man'eristov. Otstoinik vechnosti. Izbrannaya proza*. Moscow, Izdatel'skii dom «Bukmen», pp. 195–264.
- Grigoriev, K. (2009). *Maniloff: roman s otchetami, stikhami i mechtami geroya* [Maniloff: A Novel with Reports, Poems and Dreams of the Hero]. Moscow, Tipografiya «TELER». URL: [http://lit.lib.ru/g/grigorxew\\_k\\_a/maniloff.shtml](http://lit.lib.ru/g/grigorxew_k_a/maniloff.shtml) (mode of access: 23.03.2024).
- Isakova, E. P., Ponomareva, E. V. (2021). Mekhanizmy «nezavershennosti» v interaktivnoi literature [Mechanisms of “Incompleteness” in Interactive Literature]. In Snigireva, T. A., Podchinenov, A. V., Barkovskaya, N. V. et al. *Nezavershennoe. Fenomen tvorcheskoi praktiki*. Ekaterinburg, Saint Petersburg, Aleteiya, pp. 311–347.
- Kabakov, A. A. (2005). *Moskovskie skazki* [Moscow Fairy Tales]. Moscow, Vagrius. 301 p.
- Kundaeva, N. N. (2012). Zagolovochno-final'nyi kompleks kak zhanromarkiruyushchii element v impressionistskom tekste [Title-final Complex as a Genre-marking Element in an Impressionistic Text]. In *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina*. No. 2 (Vol. 1. Filologiya), pp. 16–26.
- Lebedeva, M. N. (2016). *Mikrozhanry sovremennoi prozy* [Microgenres of Modern Prose]. Dis. ... kand. filol. nauk. Tver. 186 p.

- Leyderman, N. L. (1982). *Dvizhenie vremeni i zakony zhanra: Zhanrovye zakonomernosti razvitiya sov. prozy v 60–70-e gg.* [The Movement of Time and the Laws of Genre: Genre Patterns of Development of Soviet Prose in the 60–70s.]. Sverdlovsk, Sredne-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo. 254 p.
- Leyderman, N. L. (2010). *Teoriya zhanra: issledovaniya i razbory* [Genre Theory: Research and Analysis]. Ekaterinburg, UrGPU. 904 p.
- Molchanov, A. V. (2018a). *Gazetchik* [Newspaper]. Moscow, Eksmo. 220 p.
- Molchanov, A. V. (2018b) *Pisatel'* [Writer]. Moscow, Eksmo. 314 p.
- Molchanov, A. V. (2018c). *Stsenarist* [Screenwriter]. Moscow, Eksmo. 314 p.
- Moskva Nuar: gorod iskoverkannykh utopii* [Moscow Noir: A City of Distorted Utopias]. (2010). Moscow, Eksmo. 376 p.
- O proze real'noi i virtual'noi: «kruglyi stol» [About Real and Virtual Prose: “Round Table”]. (1999). In *Druzhba Narodov*. No. 11. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/1999/11> (mode of access: 24.03.2024).
- Peterburg nuar: rasskazy* [Petersburg Noir: Stories]. (2013). Saint Petersburg, Azbuka. 317 p.
- Pilnyak, B. (1924). Materialy k romanu [Materials for the Novel]. In *Krasnaya nov'*. No. 1 (18), p. 3.
- Ponomareva, E. V. (2014a). Knigi-al'bomy M. M. Zoshchenko i N. E. Radlova kak yavlenie massovogo iskusstva 1920-kh godov [Books-albums of M. M. Zoshchenko and N. E. Radlov as a Phenomenon of Mass Art of the 1920s]. In *Vestnik YuUrGU. Ser. «Lingvistika»*. Vol. 11. No. 4, pp. 33–39.
- Ponomareva, E. V. (2014b). Tsiklizatsiya i seriinost' maloi prozy kak yavleniya literaturnogo protsessa XX–XXI vv. [Cyclization and Seriality of Short Prose as a Phenomenon of the Literary Process of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries]. In *Literaturovedcheskii zhurnal*. No. 34, pp. 100–118.
- Ponomareva, E. V. (2021). Russkii nuar: proizvedeniya «Gazetchik», «Pisatel'», «Stsenarist» Aleksandra Molchanova kak romannyi tsikl [Russian Noir: The Works “Newsboy”, “Writer”, “Screenwriter” by Alexander Molchanov as a Novel Cycle]. In *Philology and cultura*. –No. 4 (66), pp. 203–208.
- Ponomareva, E. V. (2023). Kniga khudozhnika: tekst i zatekst [The Artist's Book: Text and Behind-the-Text]. In Snigireva, T. A. et al. *Fenomen zateksta: monografiya*. Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, Saint Petersburg, Aleteiya, pp. 61–79.
- Sadulaev, G. U. (2006). *Ya – Chechenets!* [I am a Chechen!]. Ekaterinburg, Ul'tra. Kul'tura. 279 p.
- Shaginyan, M. (1929). *KIK: Roman-kompleks* [KIK: Novel-complex]. Leningrad, Pribo. 214 p.
- Slapovsky, A. I. (1997). *Anketa: Roman. Obshchedostupnyi pesennik: rasskazy* [Questionnaire: Novel. Public Songbook: Stories]. Saint Petersburg, Kurs. 320 p.
- Slapovsky, A. I. (2014). *Khronika № 13: rasskazy, stsenarii, p'esy, khronika obshchikh i lichnykh sobytii* [Chronicle No. 13: Stories, Scripts, Plays, Chronicle of General and Personal Events]. Moscow, Vremya. 634 p.
- Solovyev, V. A. (2018). *Osenii nuar* [Autumn Noir]. Saint Petersburg. 174 p.
- Uzun, S. (2008). *Pochti knizhka* [Almost a Book]. Moscow, AST. 320 p.
- Vesely, A. (1924). Bui. Krylo iz stokryl'ya. Prazdnichek [Bui. Wing from a Hundred Wings. Prazdnichek]. In *LEF*. No. 1, pp. 36–47.
- Zoshchenko, M., Radlov, N. (1928). *Veselye proekty (Tridtsat' schastlivykh idei)* [Fun Projects (Thirty Happy Ideas)]. Leningrad, Krasnaya gazeta. 31 p.

**Данные об авторе**

Пономарева Елена Владимировна – доктор филологических наук, профессор, Московский центр качества образования (Москва, Россия).  
Адрес: 105318, Россия, г. Москва, Семеновская пл., 4.  
E-mail: [ponomareva\\_elen@mail.ru](mailto:ponomareva_elen@mail.ru).

**Author's information**

Ponomareva Elena Vladimirovna – Doctor of Philology, Professor, Moscow Center for Quality Education (Moscow, Russia).

Дата поступления: 01.05.2024; дата публикации: 24.06.2024

Date of receipt: 01.05.2024; date of publication: 24.06.2024