

В потоке выходящих сегодня на постсоветском пространстве трудов эта книга выделяется отнюдь не только своим значительным объёмом. Любой филолог, всерьёз изучающий проблемы литературных жанров, согласится, что столь фундаментальной монографии, посвящённой жанровой теории, на русском языке ещё не было. Да и на других языках работ такого направления и сходной по широте задачи отыщется совсем немного. Отсюда — изначальный интерес, вызванный самим названием книги уже при её появлении.

По сути, перед нами итог почти полувековых размышлений исследователя о проблемах жанрологии (или, как чаще пишут в западнославянских странах, *генологии*). Специалисту, знакомому с очерками и статьями Н. Лейдермана, посвящёнными этому кругу вопросов и публиковавшимися в разное время по отдельности в журналах и коллективных монографиях, нетрудно заметить и преемственность ряда фрагментов книги, и их органическую связь со временем первоначальной публикации, и несомненную эволюцию, проделанную автором за столь длительный период.

При очевидной недостаточности разработки теории жанра в литературоведении, книга, о которой идёт речь, появилась, конечно, не на голом месте. Н. Лейдерман опирается на обширную литературу и теоретического и историко-культурного характера. Научный аппарат исследования включает не только труды классиков жанрологии (от Аристотеля до Александра Флакера), но также книги и статьи современных, более молодых литературоведов, чьи перспективные изыскания были опубликованы зачастую в региональных изданиях, к сожалению, ещё не вошедших в научно-литературный обиход.

Нацеленный на знакомство с теоретическими воззрениями автора (в соответствии с названием всей книги) читатель наверняка проявит максимум интереса к первому разделу, озаглавленному: «Законы жанра». При чтении его сразу же становится понятным, что сама категория **жанр** видится Лейдерману не в одном каком-либо измерении, а объёмно. Специальные подразделы посвящены трём разным аспектам жанра: функциональному, генетическому и структурному.

В рамках разговора о последнем из перечисленных аспектов на первое место выдвигается, несомненно, глава «Теоретическая модель жанра». Здесь выделены т. н. **носители жанра**, а именно: субъектная организация художественного мира, пространственно-временная организация, *пневматосфера* (понятие, предложенное П. Флоренским и вполне соотносимое с *ноосферой* в трактовке В. Вернадского), ассоциативный фон и интонационно-речевая организация. Важной представляется мысль о том, что такие разные носители жанра «гибко координируются между собою, обусловливая, подкрепляя, восполняя друг друга» (с. 137). Внимание к соотносённости и взаимодействию столь разных параметров прежде всего свидетельствует о тяготении автора к **системности** исследования.

Для Н. Лейдермана характерно стремление понять не только синхроническую структуру жанра, но и оценить функцию жанровой установки в процессе создания художественного произведения. Активно пользуясь эвристической категорией «метод» (в своё время обязательной в советском литературоведении, но за последние десятилетия небеспричинно преданной полузабвению), он следует путём уяснения соотношения метода, жанра и стиля, избегая при этом априорных заклинаний в духе соцреалистической эстетики и опираясь на опыт мировой литературы разных веков и направлений.

Привлечение в качестве аргументов для своей концепции широкого материала отечественной и зарубежных литератур менее всего может быть заподозрено в декоративности. Во-первых, исследователь, идя по стопам ряда вдумчивых предшественников, видит в жанровом подходе надёжный ключ к построению научной истории литературы. Во-вторых, как бы ни был он погружён в чисто теоретические построения, логику его рассуждений определяет та истина, которая чётко выражена в английской

поговорке: „The proof of the pudding is in the eating“ («Чтобы узнать, каков пудинг, нужно его отведать»). А потому теоретические выкладки проверяются в книге жанрологическим анализом конкретных литературных текстов или совокупностей текстов. Собственно, эта особенность монографии указана уже в подзаголовке: «Исследования и разборы». Такое построение труда делает его интересным не только для теоретиков, но и для историков литературы, специальные занятия которых связаны с разбираемыми в «Теории жанра» произведениями, а также для преподавателей-словесников.

Жанр для автора книги не является некоей окаменевшей формой, заданной раз и навсегда; совсем напротив — это категория историческая. Потому так много места уделено в книге историческим судьбам жанров, их изменчивости. Такая проблема поставлена во втором разделе, вступление к которому названо: «История литературы и жанр». Для того, чтобы не оказаться во власти абстрактных конструкций, Лейдерман посвящает отдельные главы рассмотрению жанров «с эпической доминантой», лирических и драматических жанров, насыщая каждую из теоретических глав анализом отдельных произведений, принадлежащих к той или иной из выделенных жанровых групп.

Специальное внимание уделено и **системам жанров**, причём рассматриваются они как в типологическом, так и в диахроническом планах. Следует сказать, что вопрос о жанровых системах ставится в литературоведении совсем не часто. Опираясь на труды предшественников, автор рецензируемой книги выделяет интересные проблемы, которые прежде либо не изучались вовсе, либо только констатировались. Это, например, вопросы соотношения литературных направлений и жанровых систем или взгляд на литературные течения как жанровые *подсистемы*. В какой-то момент изложение взглядов на системы усложняется попыткой автора приобщиться к общефилософским рассуждениям о «культурных эрах и космографических системах», но, продержавшись не так долго в *космографических* и *хаографических* эмпириях, автор возвращается на почву более близких ему собственно литературоведческих рассуждений.

В книге встречается немало мыслей, представляющих собою как будто зёрна дальнейших конкретных исследований как общетеоретического, так и конкретно-аналитического характера.

К примеру, останавливает внимание и, видимо, заслуживает более подробного разговора (в другом, разумеется, контексте) положение о трёх фазах модернизма (с. 650). Интересны наблюдения над соотношением таких жанровых форм, как *элегия* и *идиллия* (с. 357—361). Во фрагменте о жанровых и стилевых поисках Пушкина (с. 594—609) можно усмотреть своего рода введение к ещё не состоявшемуся, по сути, в мировой пушкиниане разговору о системе жанров в творчестве Пушкина. Продуктивной кажется и мысль о «масштабности спора в искусстве XX века» (с. 620).

В книге немало, на мой взгляд, частных удач. Ограничусь лишь несколькими примерами. Убедительны рассуждения о поисках синтеза реализма и символизма (с. 760—767). Оригинальным и удачным представляется анализ жанровой природы «Реквиема» Анны Ахматовой (с. 144—157). Содержателен монографический очерк о книге О. Мандельштама «Камень» (с. 389—423), где разговор о «жанровом единстве» удачно вписан в пространный главу о лирических жанрах. Трилогия Константина Симонова весьма метко охарактеризована как «опыт несостоявшегося синтеза» (с. 292—304). На с. 648—649 изложена тонкая мысль о противостоянии таких больших мастеров поэзии, как Арсений Тарковский, Давид Самойлов и Семён Липкин (Лейдерман называет их «неоакмеистами»), нарастающей «агрессии постмодернизма».

Самый объёмный раздел книги — четвёртый — посвящён литературе XX века (по преимуществу — русской). Некоторая масштабная *привилегированность* этого раздела вполне понятна и оправдана: здесь автор, действительно, попадает в свою стихию, то есть в поле того материала, который он любит и знает, изучению которого посвятил значительную часть своей научно-литературной активности. Здесь с максимальной нагрузкой проходят апробацию те принципы изучения, которые изложены в собственно теоретических главах. Среди разборов-очерков, вошедших в этот раздел, я бы выделил достаточно лаконичные и точные жанровые характеристики рассказа Евгения Замятина «Наводнение» и цикла Варлама Шаламова «Колымские рассказы».

Правда, в выборе ряда исследуемых произведений просматривается некоторая ретроспективная *глубина*: не исключая, что кое-какие оценки были сделаны автором ещё в 1960—70-е гг., а

впоследствии уже коррекции не подвергались. Так, 25 страниц (707—732) посвящены подробному рассмотрению романа Л. Леонова «Русский лес», в котором обнаруживаются и «изошрённая культура письма», и «высокая сложность композиционной структуры», и «ирония» (?? — М. С.), и какие-то там ещё достоинства. Думается, что один из первых критиков леоновского романа Марк Щеглов, статью которого цитирует Лейдерман, даже в тисках советской цензуры судил о романе более трезво. Вряд ли сегодня можно всерьёз причислить драму Леонова «Нашествие» к «шедеврам» русской драматургии XX века, как это делается на с. 477.

Учитывая то, что в споре об авторе «Тихого Дона» ещё не поставлена точка, стоило бы, пожалуй, воздержаться от декларативного признания за Шолоховым «дара эпика-монументалиста» (с. 176). Да и причисление рассказа «Судьба человека» к «признанным шедеврам» (с. 179) может спровоцировать законный вопрос: «Кем и когда признанным?». Возможно, для исследования исторических форм того или иного жанра подходящим материалом является не только высокая классика, но и литература второго или последующих рядов, однако не столь уж обязательные при анализе суперлятивные оценки текстов, обладающих проблематичными художественными достоинствами, способны иногда подорвать доверие читателя к самому анализу.

Вдумчивый подход литературоведа к изучаемому материалу подкреплён в книге темпераментом литературного критика, частенько вступающего в полемику с другими авторами по принципиальным вопросам. Убедителен его спор с В. Марковичем об историко-литературном процессе (с. 569—571). Разбирая «Одесские рассказы» Бабеля, автор доказательно возражает И. Смирнову и И. Есаулову, увидевшим в названном цикле лишь эстетизацию бандитской среды. Коснувшись романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», автор «Теории жанра» не боится вступить в полемику с таким признанным авторитетом, как А. Ф. Лосев, и позиция теоретика-жанролога выглядит более точной и аргументированной, чем уничижительная характеристика великого романа, данная историком философии Лосевым в его книге «Эстетика Возрождения», неоднозначно воспринятой в своё время разными знатоками этого круга вопросов.

К достоинствам монографии относится и то, что автор не стремится непременно поставить себя в позицию *первооткрывателя*, а сплошь и рядом, касаясь уже освещённых или хотя бы затронутых проблем, уважительно ссылается на предшественников. (Это давнее правило хорошего тона в науке далеко не всегда соблюдается в новейший период). С пониманием того, как много было сделано крупными литературоведами, ссылается Н. Лейдерман на труды Ю. Н. Тынянова и В. М. Жирмунского, О. Н. Фрейденберг и Г. А. Гуковского, Стефании Скварчиньской и Нортропа Фрая, М. М. Бахтина, Л. Е. Пинского и других авторитетных исследователей. Особо хочется отметить, что внимательный к свершениям предшественников, автор «Теории жанра» отдаёт дань уважения и тем серьёзным литературоведам, работы которых как-то незаслуженно забыты или полузабыты и редко упоминаются в последнее время. Это и Я. О. Зунделович, и А. В. Чичерин, и Б. О. Корман, и Е. Б. Магазанник, и ряд других. Можно разве что, читая «Теорию жанра», усомниться в правомерности попадания в ряд авторитетов, на которые автор позитивно ссылается, таких имён, как В. Ермилов, Н. Федоренко, А. Метченко, П. Палиевский, А. Иезуитов, Л. Колодный и т. п.

Рецензируемая книга в содержательном отношении весьма насыщена, и было бы наивно предполагать, что все её положения будут приняты без каких-либо возражений или сомнений. Да вряд ли и сам автор, постоянно открытый к дискуссиям по затрагиваемым вопросам, рассчитывал на полное единодушие с коллегами. «Теория жанра» способна заинтересовать читателя-специалиста, вызывая иногда чувство солидарности, а порой — желание возразить, что абсолютно закономерно при знакомстве с оригинальным и серьёзным трудом.

Так, на с. 621 пишет Н. Лейдерман о *неоромантизме*, причисляя к этому течению не только «рассказы-легенды молодого Горького», но и «Одесские рассказы» Бабеля, и пьесы Евгения Шварца. Если следовать **историческому** пониманию феномена литературных направлений и течений, которое справедливо заявлено и в теоретических разделах монографии, такое расширительное толкование неоромантизма вряд ли приемлемо. Названное течение сформировалось в западноевропейских и американской литературах в последней трети XIX века и полностью изжило себя, по крайней мере, к началу 1920-х гг. Пиша о манье-

ризме, Лейдерман ссылается на характеристику, данную этому стилю Ю. Боровым (с. 549) и страдающую не только теоретической приблизительностью, но и фактической неточностью: в один историко-культурный ряд поставлены величайший английский поэт XVII века Джон Мильтон и крупный историк конца XVIII века Эдвард Гиббон. «Гаргантюа и Пантагрюэль» вряд ли можно назвать «плутовским романом» (с. 550): пикареской линией Панурга далеко не исчерпывается содержательность произведения.

Фактических неточностей в монографии замечено не так много, тем более если учесть её громадный объём. Всё же о них следует, наверное, сказать хотя бы на тот случай, чтобы устранить их при возможных в будущем переизданиях. На с. 515 среди упомянутых произведений мировой классики числится «Потерянный и возвращённый рай» Д. Мильтона (60-е годы XVII в.). Здесь произошла явная контаминация. Поэмы Мильтона «Потерянный рай» („Paradise Lost“, 1667) и «Возвращённый рай» („Paradise Regained“, 1671) — разные произведения, не связанные между собой сюжетно. Французский драматург Жан Ануй ошибочно назван Жоржем (с. 429). Автором документальной драмы «Дело Оппенгеймера» является не Жан-Поль Сартр, как указано на с. 476, а немецкий драматург Хейнар Кипхардт. Виктор Шкловский неправоммерно причислен к «Серапионовым братьям» (с. 271); он оказал влияние на некоторых из «серапионов», был какое-то время близок с ними, но в группу не входил. Роман Джойса «Улисс» был впервые издан не в Англии (с. 778), а в Париже, но на английском языке. Роман Г. Филдинга «История Тома Джонса, найдёныша» ошибочно назван «Приключениями Тома Джонса, найдёныша» (с. 706). На с. 227 сказано, что впервые обратил внимание на сакральное число новелл в первом издании «Конармии» Бабеля «польский исследователь В. Остроушко». Действительно, первым об этом написал известный польский литературовед Чеслав Андрушко, фамилия и инициал которого воспроизведены неверно. На с. 644 есть ссылка на 8-ю книгу журнала «Русский современник» за 1924 г. Как известно, в 1924 г. вышло лишь четыре номера этого интересного журнала, после чего он прекратил своё существование. На с. 430 вспоминается работа Пола Скофилда в спектакле Питера Брука «Гамлет» (1948 г.). Действительно, Скофилд впервые сыграл Гамлета в 1948 г., но в

постановке совсем другого режиссёра — Майкла Бентала, а знаменитый спектакль П. Брука был поставлен в сезоне 1954—55 гг. Его ещё часто называют «московским Гамлетом» (*Moscow Hamlet*), поскольку грандиозный успех спектакля начался после того, как он был показан в Москве во время гастролей стратфордского театра в 1955 г.

Возвращаясь к оценке всей книги, хотелось бы отметить её главные качества: многопроблемность, оригинальность подхода и построения, богатейший фактический материал. Это в самом деле **итоговая** книга серьёзного исследователя, собравшая воедино его наблюдения и разыскания за несколько десятилетий. Увы, слово «итоговая» звучит в данном случае в значительной мере печально. Книга увидела свет через два дня после кончины её автора — Наума Лазаревича Лейдермана. Вот и приходится заканчивать рецензию на такой грустной ноте.

Марк Соколянский