

САЛИДА ШАРИФОВА

**ЖАНРОВОЕ СМЕШЕНИЕ В РОМАНЕ:
КОММУНИКАТИВНО-СОЦИОКОГНИТИВНЫЙ ПОДХОД**

МОСКВА – 2011

ББК 83.3 (Рос. – Азерб.) 3
УДК 881
Ш – 34

НАУЧНЫЕ РЕДАКТОРЫ

академик Набиев Бекир Ахмед оглы
Институт Литературы имени Низами НАНА

д.ф.н. Леонов Борис Андреевич
Литературный Институт им. А.М. Горького

РЕЦЕНЗЕНТЫ

д.ф.н. Гей Николай Константинович
Институт Мировой Литературы им. А.М. Горького РАН

д.ф.н. Гусев Владимир Иванович
Литературный Институт им. А.М. Горького

член-корреспондент НАНА Керимов Теймур Гашим оглы
Институт Литературы имени Низами НАНА

д.ф.н. Гасымлы Магеррам Паша оглы
Институт Литературы имени Низами НАНА

Шарифова Салида Шаммед кызы. Жанровое смешение в романе: коммуникативно-социокогнитивный подход. Москва, «Московский Парнас», 2011, 400 стр.

Монография раскрывает авторскую теорию жанрового смешения в романе. Автор использует азербайджанский, российский и зарубежный научный и художественный материал. Монография представляет интерес, в первую очередь, для специалистов в области теории литературы.

ISBN 5 978 73301 6639 2

© Шарифова С.Ш., 2011

СОДЕРЖАНИЕ

<i>ВВЕДЕНИЕ</i>	5
<i>ГЛАВА 1</i>	8
<i>ПОНЯТИЙНЫЙ ДИСКУРС В ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ</i>	8
<i>РОМАН: ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ, ЖАНРОВЫЕ ПРИЗНАКИ И ЖАНРОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ</i>	8
§1. Дискурс о соотношении понятий в теории литературы.....	8
§2. Генезис и история развития романа.....	24
§3. Жанровые характеристики и жанровое содержание романа.....	54
<i>ГЛАВА 2</i>	74
<i>ПОНЯТИЕ И ФОРМЫ ЖАНРОВОГО СМЕШЕНИЯ. РОЛЬ ЖАНРОВОГО СМЕШЕНИЯ В РАЗВИТИИ ТИПОВ РОМАНА</i>	74
§1. Теоретические вопросы «чистоты» жанра романа.....	74
§2. Понятие и формы жанрового смешения (жанровой контаминации).....	91
§3. Роль и значение «бродячих сюжетов» и сверхтипов в жанровом смешении.....	120
§4. Соотношение жанрового смешения и «смещения жанра». Внутрижанровое смешение как проявление «смещения жанра».....	131
§5. Современные тенденции развития романа и их влияние на жанровое смешение.....	149
<i>ГЛАВА 3</i>	172
<i>ВНУТРИРОДОВОЕ СМЕШЕНИЕ В РОМАНИСТИКЕ</i>	172
§1. Эпическая сущность романа – соотношение эпоса и романа. Особенности смешения романного и эпического начал в романе-эпопее.....	172
§2. Взаимоотношение романа с фольклором.....	191
§3. Взаимоотношение романа с мифологией.....	199
§4. Взаимоотношение романа с жанрами прозы.....	218

<i>ГЛАВА 4</i>	249
<i>МЕЖРОДОВОЕ ЖАНРОВОЕ СМЕШЕНИЕ В</i>	
<i>РОМАНИСТИКЕ</i>	249
§1. СМЕШЕНИЕ РОМАНА С ЛИРИЧЕСКИМИ ЖАНРАМИ.....	249
§2. СМЕШЕНИЕ РОМАНА С ДРАМАТИЧЕСКИМИ ЖАНРАМИ...	261
§3. СМЕШЕНИЕ РОМАНА С ДОКУМЕНТАЛЬНЫМИ ЖАНРАМИ	272
§4. СМЕШЕНИЕ РОМАНА С ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИМИ ЖАНРАМИ	
.....	303
§5. СМЕШЕНИЕ РОМАНА С НАУЧНЫМИ ЖАНРАМИ.....	322
§6. ЖАНРОВОЕ СМЕШЕНИЕ В АУДИОРОМАНЕ, КИНОРОМАНЕ И	
ГИПЕРТЕКСТ-РОМАНЕ.....	341
<i>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</i>	359
<i>ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА</i>	371

ВВЕДЕНИЕ

Литературные роды и жанры находятся в постоянном взаимодействии. Предпосылки этого были заложены еще на стадии зарождения литературных родов. Возражая сторонникам последовательного возникновения эпоса, лирики и драмы, А.Н. Веселовский выдвинул теорию первобытного синкретизма. В построении Веселовского теория синкретизма, в основном, сводится к следующему: в период своего зарождения поэзия не только не была разделена по родам (лирика, эпос, драма), но и сама представляла далеко не основной элемент более сложного синкретического целого, в котором ведущую роль играла пляска.

А.Н. Веселовский занимался главным образом генезисом родов. Возможно, именно поэтому остается открытым вопрос о характере взаимодействия родов и жанров на последующих этапах. Вычленение из единого синкретического искусства литературных родов не приводит к полной утере связей между последними: литературные роды постоянно взаимодействуют, при этом характер и глубина взаимодействия изменяются в зависимости от сложившейся коммуникативно-культурной обстановки. С точки зрения теории жанров, взаимодействие осуществляется в форме проникновения элементов одних жанров в другие.

Наиболее полно особенности и закономерности жанрового смешения (контаминации) можно раскрыть, если рассматривать жанр как коммуникативный шаблон. Начиная с 90-х г. прошлого столетия, особенно в западной теории, широко распространяется коммуникативная теория жанра. К. Бхатъя преподносит жанр как коммуникативное событие. Т. Эриксон определяет жанр как коммуникативный паттерн.

В свою очередь, ещё Т. Лукман апеллировал понятием коммуникативный жанр, под которым понимал культурно-исторические общественно установленные и формализован-

ные решения коммуникативных проблем. Следует отметить, что коммуникативное понимание жанра созвучно позиции М.М. Бахтина, который воспринимал жанр как устойчивый тип текста, объединенный единой коммуникативной функцией, и имеющий сходные композиционные и стилистические признаки. Коммуникативная функция реализуется посредством, как композиции, так и художественного стиля. В этом контексте стиль целесообразно понимать как «художественный метод, проступивший наружу, структура образа, обозначенная вовне: в языке, который, воплощая содержание образа, всегда обретает новое звучание, в отчетливо видимых элементах композиции, в основном настроении»¹. Коммуникативная функция выделяется в качестве одной из главных функций жанра. Л.В. Чернец, дифференцируя функции жанра, к их числу относит и коммуникативную функцию, которая связана с понятием жанра как знака литературной традиции, настраивающей читателя на определенное восприятие².

Коммуникативное понимание жанра целесообразно сочетать с постулатами, сформулированными в середине XX века В.Б. Шкловским в рамках теории «остранения». Восприятие сознанием произведения искусства осуществляется при сочетании двух противоположных процессов – «видения» и «узнавания». В.Б. Шкловский отмечал, что «целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание»³. По В.Б. Шкловскому, «видение» является результатом «остранения», т.е. превращения вещей из привычных в странные⁴. Посредством «остранения» автор

¹ Палиевский П.В. Постановка проблемы стиля // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: Стиль. Произведение. Литературное развитие. – М., 1965. – С. 7-8.

² См.: Чернец Л.В. Литературные жанры. Проблемы типологии и поэтики. – М., 1982.

³ Шкловский В.Б. О теории прозы (на переплете: Теория прозы). – М.; Л., 1925. – С. 12.

⁴ Шкловский В.Б. О теории прозы. – М., 1929. – С. 11-12.

создает особый образ вещи, чтобы вывести вещь из «автоматизма восприятия». Жанр как коммуникативный паттерн связан с «остранением», так как предлагает набор инструментов для формирования у читателя ощущения «видения».

Изменение коммуникативной ситуации провоцирует развитие жанровой системы как совокупности коммуникативных шаблонов. Этот процесс происходит в форме развития существующих жанров или же в форме замены одних жанров на другие. Включение в жанровую конструкцию элементов и признаков, принадлежащих иным жанрам (зачастую жанрам иных родов) является основным средством обеспечения соответствия жанра сложившейся коммуникативной ситуации. Жанр, являясь относительно устойчивой формой, в ряде случаев может вступать в социокогнитивный диссонанс с изменившимися коммуникативными потребностями. Социокогнитивный диссонанс возникает из-за несоответствия жанровых особенностей художественного произведения устоявшимся представлениям о тех или иных жанрах. Достижение консонанса (соответствия) осуществляется посредством расширения коммуникативных возможностей за счет развития жанра или его замены на новый жанр. В этом контексте жанры выступают как динамические и быстроменяющиеся в зависимости от коммуникативных потребностей формы. Это социокогнитивное понимание жанра, сторонниками которого выступали К. Беркенкоттер и Т. Хукин.

Синкретизм, коммуникативность и социокогнитивность составляют основные точки опоры коммуникативно-социокогнитивного подхода к проблемам жанрового смешения.

ГЛАВА 1

ПОНЯТИЙНЫЙ ДИСКУРС В ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ. РОМАН: ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ, ЖАНРОВЫЕ ПРИЗНАКИ И ЖАНРОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ

§1. ДИСКУРС О СООТНОШЕНИИ ПОНЯТИЙ В ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

В теории литературы под жанром традиционно понимают художественную форму, которая «есть отвердевшее, превратившееся в определенную художественную конструкцию содержание»¹. Жанр представляется как устойчивая форма сосуществования тематических, стилистических и композиционных элементов текста².

Начиная с 90-ых годов прошлого столетия, особенно в западной теории, при определении жанра все большее внимание уделяется коммуникативной составляющей³. Широко распространилось понимание жанра как коммуникативного шаблона. При этом жанр представляется как набор конвенций, касающихся отношений между автором и адресатом данного текста.

К. Бхатъя считает, что жанр «...это опознаваемое коммуникативное событие, которое может быть охарактеризовано с помощью набора коммуникативных целей, идентифицируемых и разделяемых членами профессионального или научного сообщества, где это событие время от времени воспроизводится. Довольно часто оно сильно структурировано и

¹ Гачев Г.Д., Кожин В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. – М., 1964. – Т. 2. – С. 21.

² Восточная поэтика: Тексты. Исследования, Комментарии. – М., 1996. – С. 8.

³ Tench R. Public relations writing – a genre-based model // Corporate Communications: An International Journal. – 2003. – Vol. 8. – № 2. – P. 141.

конвенционально в отношении ограничений, которые накладываются в зависимости от целей, содержания, формы и функциональной ценности высказывания. Однако эти ограничения используются членами – экспертами этого дискурсивного сообщества, для достижения личных целей в рамках социально допустимых»¹. По К. Бхатъя, выбор языковых средств, стиля и формы определяются конкретным содержанием коммуникативной функции того или иного жанра. В. Орликовски и Дж. Йетс, развивая тезис К. Бхатъя, обращаются к термину «template», под которым понимают институализированную платформу, создающую формат вербальной коммуникации².

Опираясь на идеи В. Орликовски и Д. Йетс, скандинавский исследователь Т. Эриксон определяет жанр как «коммуникативный шаблон (паттерн), созданный под непосредственным влиянием индивидуальных, социальных и технологических факторов, которые неявно присутствуют в воспроизводимой коммуникативной ситуации. Жанр структурирует коммуникативный процесс, создавая «разделяемые» ожидания о форме и содержании общения и таким образом облегчая производство и воспроизводство коммуникации»³.

Для подтверждения тезиса Т. Эриксона достаточно привести пример такой экстраординарной и «молодой» жанровой формы, как роман-sms (используется также синонимичный термин «мобильный роман»). Появление sms-произведений связывается с произведением японского автора Йо-

¹ Bhatia V.K. *Analysing genre: Language use in professional settings*. – London; New York, 1993. – P. 3.

² Orlikowski W.J., Yates J. *Genre Repertoire: The Structuring of Communicative Practices in Organizations // Administrative Sciences Quarterly (ASQ)*. – 1994. – Vol. 33 (4). – P. 541-574.

³ Erickson T. *Making Sense of Computer-Mediated Communication (CMC): Conversations as genres, CMC Systems as Genre Ecologies // Proceedings of the 33rd Hawaii International Conferences on System Sciences*. – Hawaii, 2000. – Vol. 3. – P. 2.

ши «Глубокая любовь» (Deep Love, 2002). Японская литература «поддержала» эксперимент Йоши. В японской литературе создано множество sms-произведений. В японском сегменте интернета можно найти около двухсот sms-произведений. Появившись в Японии, sms-произведения «перекочевали» и в другие страны. Например, аргентинский автор П. Суарес написала произведение «Свитч, или Как правильно выбрать мужчину».

Окончательное становление романа-sms как отдельного типа романа следует связывать с творчеством финского автора Х. Лунтиалы, тогда как созданные ранее образцы ближе к жанрам рассказа, повести и новеллы. В 2007 году вышел его роман «Последние сообщения» (The Last Messages), который состоит из тысячи sms-сообщений, расположенных в хронологическом порядке. Текст романа-sms сохраняет речевые особенности (даже ошибки), характерные для телефонных сообщений. Примечательно, что автор обращается к мотиву пути. Мотив пути способствует объединению sms сообщений в единый художественный текст.

Понимание жанра как коммуникативного шаблона, широко распространившегося в Европе и Америке в последнее время, ограничило значение для западного литературоведения теорий, отрицающих объективное значение жанра. Например, согласно теории итальянского мыслителя Б. Кроче художественное произведение представляет собой выражение интуиции автора, а само творчество неповторимо, что и делает конструкцию жанра всего лишь абстракцией. Б. Кроче отвергал все концепции жанров, литературные правила и законы.

Коммуникативная нагруженность предполагает содержательность, структурность и восприимчивость жанра как речевого шаблона. На соответствующие аспекты жанра ранее обратил внимание Н.Л. Лейдерман в своей работе «Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы». Н.Л. Лейдерман кон-

статировал три плана жанра: план содержания, план структуры и план восприятия. По мнению исследователя, «между ними существует определенная субординация: план содержания выступает фактором по отношению к структуре в качестве ожидаемого результата, ибо жанровая структура – это своего рода код к эстетическому эффекту (катарсису), система мотивировок и сигналов, управляющих эстетическим восприятием читателя»¹.

Жанр выступает инструментом, связывающим содержание и форму художественного произведения как эстетически целого². Эту функцию жанра Н.Л. Лейдерман характеризует как фундаментальный художественный закон³. Неслучайно, западные литературоведы Р. Уэллек и О. Уоррен жанр понимают как «установленные правила, которые одновременно определяют и определяются манерой писателя»⁴. Внешним проявлением такой закономерности является наличие схожих черт, присущих группам произведений. Художественная ценность любого произведения искусства предполагает сочетание в нем неповторимых особенностей, но «как ни своеобразна жанровая форма отдельного произведения, при сопоставлении множества произведений обнаруживается тяготение их индивидуальных жанровых систем к определенным устойчивым типам «мирообразующих» структур»⁵. Р. Уэллек и О. Уоррен приходят к выводу, что «жанром можно условно считать группу литературных произведений, в которых теоретически выявляется общая «внешняя»

¹ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. – Свердловск, 1982. – С. 22.

² Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, 2-е изд. – М., 1972. – С. 259.

³ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – С. 21.

⁴ Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М., 1978. – С. 242.

⁵ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – С. 21.

(размер, структура) и «внутренняя» (настроение, отношение, замысел, иными словами – тема и аудитория) форма»¹.

Группировка произведений предполагает выделение «признаков жанра». «Признаки жанра» – это совокупность художественных приемов, организующих композицию произведения. «Признаки жанра» представляют собой доминирующие приемы, так как подчиняют себе иные приемы, использованные в ходе создания художественного целого. Образуются особые классы (или жанры) произведений, различаемые совокупностью доминирующих приемов (признаков жанра). Каждая жанровая конструкция характеризуется специфическим набором признаков жанра, а внутрижанровое многообразие, на наш взгляд, характеризуется также дифференцированным соотношением между собой признаков. Признаки настолько разнообразны и связаны между собой столь разнообразными связями, что классификация жанров по одному какому-нибудь основанию недостаточна.

В литературоведении известна позиция, согласно которой «жанровые признаки» романа являются не оформившимися до конца. Х. Ортега-и-Гассет в «Мыслях о романе» (*La deshumanización del Arte e Ideas sobre la novela*) справедливо отмечал, что роману не хватает жесткой конструкции.

От признаков жанра следует отличать жанроопределяющие признаки. Если признаки жанра позволяют группировать произведения по жанрам, то жанроопределяющие признаки предоставляют возможность фиксировать существование (появление) жанра. К сожалению, в литературоведении и литературной критике данные понятия нередко смешиваются.

Последователи социокогнитивного подхода Беркенкоттер и Хукин выделяют пять основных жанроопределяющих признаков:

¹ Уэллек Р., Уоррен О. Указ. соч., – С. 248.

1. динамизм: жанры являются динамически гибкими и быстроменяющимися в зависимости от социокогнитивных потребностей формами;

2. ситуативность жанра, предполагающего наличие зависимости от профессиональной или иной человеческой деятельности;

3. форма, содержание и неразрывная связь между формой и содержанием художественного произведения;

4. воспроизведение некой социальной структуры;

5. обусловленность жанра социальными условиями¹.

Перечень жанроопределяющих признаков можно расширить также таким признаком как наличие устойчивого семантического ядра и нестатичных элементов, не входящих в семантическое ядро.

Существование жанра обеспечивается устойчивостью его семантического ядра, концентрирующего в себе определенный набор инструментария по созданию «мирообраза». Речь идет о таком явлении как «память жанра». Идея «памяти жанра» основана на тезисе о наличии у жанра инвариантной тематики. Каждый жанр обладает устойчивым набором «мирообразующих» инструментов². «Память жанра» – это отображение в художественном произведении «остаточных явлений предыдущих периодов»³. Благодаря чему жанр выступает как «форма хранения социального опыта»⁴. Не случайно, В.В. Кожин особенно выделяет функцию жанра как знака литературной традиции⁵.

¹ Berkenkotter, C., Huckin, T.N. Genre Knowledge in Disciplinary Communication: Cognition/Culture/Power. Hillsdale. – NJ., 1995. – P. 4.

² Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – С. 21.

³ Поляков М.Я. В мире идей и образов. Историческая поэтика и теория жанра. – М., 1983. – С. 17.

⁴ Бурлина Е.Я. Культура и жанр. Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. – Саратов, 1987. – С. 4.

⁵ Гачев Г.Д., Кожин В.В. Содержательность литературных форм. – С. 21.

Переменчивость содержания жанра обуславливается возможностью нанесения «напыления» на семантическое ядро под влиянием:

- индивидуальности художественного творчества автора;

- изменений историко-культурной ситуации.

При этом переменчивость жанра имеет определенные барьеры. Под влиянием этих барьеров жанрообразование приобретает форму «замещения». Формирование жанров зачастую сопровождается тем, что «новое явление сменяет старое, занимает его место и, не являясь «развитием» старого, является в то же время его заместителем, когда этого «замещения» нет, жанр как таковой исчезает, распадается»¹.

«Замещение» в литературном процессе связано с изменением коммуникативных возможностей жанра в различных культурно-исторических ситуациях: «Падение одних форм, возникновение других определяется потребностью все новых и новых возможностей художественного высказывания»². В призме австралийской (сиднейской) школы жанров, «замещение» имеет место в случаях, когда существующие жанры не в состоянии реализовать возложенные на их функции в качестве своеобразного продолжения речевого акта. «Замещение» жанра приходится на период, когда сложившаяся конструкция оказывается непригодной для художественного отображения социальной реальности и художественной передачи, как вкладываемой в произведение идейной компоненты, так и авторского замысла, или является коммуникативно-неадекватной с позиций технологического развития. Такое понимание сути «замещения» соотносится и с пониманием жанра в американской школе жанроведения. Известная представительница этой школы К. Миллер в работе «Жанр как социальный акт» отмечает, что жанр есть вос-

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика, История литературы, Кино. – М., 1977. – С. 257.

² Поляков М.Я. Указ. соч., – С. 22.

производимое типизированное действие, зависящее от ситуации и мотивов, интенций и воздействия¹.

Процесс «замещения» оказывает на историю развития жанров непосредственное влияние, делая его спорадическим и скачкообразным. Процесс формирования новых жанров спорадическим охарактеризовал еще Ю.Н. Тынянов: «Жанр создается тогда, когда у стихового слова есть все качества, необходимые для того, чтобы, усилясь и доводясь до конца, дать замкнутый вид. Жанр – реализация, сгущение всех, бродящих, брезжущих сил слова. Поэтому новый убедительный жанр возникает спорадически»².

Скачкообразность эволюционного пути жанра предполагает, что «жанр смещается; перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции»³. Скачкообразность эволюции жанра нельзя понимать как статичность его на определенном временном промежутке. Жанр – это перманентно динамичное явление⁴, что обуславливается творческими поисками авторов, каждый из которых привносит свою лепту. Скачкообразность жанровой эволюции предполагает определенную прерывность.

План восприятия художественного жанра предполагает совокупность литературных характеристик. С одной стороны, жанр выступает как форма художественного познания бытия и как форма художественного освоения бытия, а с другой, как формат художественного мышления. «Форма познания, становящаяся ступенью в развитии современного художественного сознания, – такова главнейшая историко-литературная функция жанра»⁵. Художественное освоение бытия посредством жанра возможно в силу того, что жанр как

¹ Miller C.R. Genre as Social Action // Quarterly Journal of Speech. – 1984. – № 70. – P. 151-167.

² Тынянов Ю.Н. Поэтика, История литературы, Кино. – С. 191.

³ Там же. – С. 256.

⁴ Там же. – С. 256.

⁵ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – С. 128.

устойчивый тип структуры произведения, порождает целостную модель мира – мирообраз. Н.Л. Лейдерман справедливо отмечает, что «для писателя жанр – это форма его художественного мышления, которая очень трудно поддается перестройке или смене»¹.

План восприятия тесно связан с семантическим ядром жанра, включающим в себя систему охвата и выражения действительности, взаимодействие автора и изображенного мира, тематические структуры и т.д.² Семантическое ядро обеспечивает внутреннее единство произведения, связывая план восприятия с планом содержания и планом структуры.

Семантическое ядро является многоуровневым, в котором М.Я. Поляков выделяет следующие уровни:

- «1) Эстетическая основа отношения к действительности;
- 2) Охват действительности (рассказ – роман);
- 3) Тип изложения (повествование, описание, диалог);
- 4) Композиционная структура (роль действия, персонажей, обстоятельств);
- 5) Характер организации словесной ткани (ритм, интонация, тропы и т.д.)»³.

По мнению М.Я. Полякова, перечисленные уровни определяют диапазон жанра, который позволяет в своих пределах варьировать в художественном тексте различные элементы⁴. Наличие различных уровней в семантической структуре жанра является существенным фактором, допускающим жанровое смешение. Именно многоуровневая структура семантического ядра позволяет включать в художественное произведение элементы других жанров.

Многообразие обуславливает различную оценку литературоведами таких категорий, как род, жанр, вид. Не только

¹ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – С. 30.

² Поляков М.Я. Указ. соч., – С. 343.

³ Там же, – С. 21-22.

⁴ Там же, – С. 22.

в советском и постсоветском, но в западном литературоведении нет общепризнанной теории родов, а сама проблематика комплексно не разработана, несмотря на наличие множества исследований¹.

Разделение на роды было выдвинуто еще античными мыслителями. Введя термины «поэзия» (от греч. ποιέω – делаю, творю) и «подражание» (от греч. mimesis – подражание), Аристотель в своей «Поэтике» (Περὶ ποιητικῆς) выделил три рода: эпическая, трагическая и лирическая поэзия. По мнению Аристотеля, каждый род поэзии отличается способами подражания и повествования. Аристотель считает, что эпическое повествование отличается тем, что повествователь рассказывает «о событиях, как о чем-то отдельном от себя»².

Платон деление на роды осуществляет с учетом различий в способах поэтического изложения, имея в виду, что поэты рассказывают тремя способами: простым рассказом, рассказом, развертывающимся при помощи подражания, либо смешанным способом. Если простой рассказ характерен для трагедии и комедии, то смешанный способ – для эпической поэзии.

Аристотелевское деление литературы на три рода общепринято. При этом для современных литературоведов важно как то, от чьего имени ведется повествование, так и доминирующий аспект речевой активности. Данному фактору особое внимание уделяют сторонники коммуникативного подхода. Согласно их мнению, в эпосе доминирует функция высказывания. Немецкий психолог и лингвист К. Бюлер признал существенную опору эпоса на апеллирующие начала речи и выразил уверенность в том, что доминирующим аспектом речевой активности в нем являются сообщения о чем-то внешнем говорящему. Вместе с тем, для лирики доминантой художественного текста выступает экспрессия; а для дра-

¹ Кузьмичев И.К. Введение в общее литературоведение XXI века. – Нижний Новгород, 2001. – С. 264.

² Аристотель. Об искусстве поэзии. – М., 1957. – С. 45.

мы – повествование о поступке, совершаемом в определенный момент развертывания событий.

Наряду с делением на роды, в европейском литературоведении укореняется и деление на жанры. Потребность в «дополнительной» классификации стала следствием усиления художественного многообразия произведений, относимых к тому или иному роду. Если в античной литературе различия между эпической, драматической и лирической поэзией охватывали в основном форму, то уже в литературе нового и новейшего времени различия касались как формы, так и содержания¹. В XIX веке упрочилось гегельянское понимание эпоса, лирики и драмы как типов художественного содержания. Гегелевского принципа разделения литературы на роды придерживался В.Г. Белинский. По его мнению, «эпическая поэзия есть по преимуществу поэзия объективная внешняя как в отношении к самой себе, так и к поэту и его читателю эпической поэзии выражается созерцание мира и жизни, как сущих по себя и пребывающих в совершенном равнодушии к самим себе и созерцающему их поэту или его читателю»². Современное западное литературоведение также делит литературу на три главных вида («three major kinds»): poetry, fiction и драма. При этом жанры преподносятся как их подвиды³.

Среди исследователей есть и те, которые выступают против деления литературы на роды и жанры. Например, Б. Кроче считает, что классификация произведений носит лишь прикладной характер и мешает адекватной оценке отдельного произведения и литературы в целом⁴. Б. Кроче свою позицию обосновывает тем, что художественное произ-

¹ Михайлов М.И. Эпос, драма, лирика как роды литературы. – Нижний Новгород, 2003. – С. 15.

² Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Полное собрание сочинений: В 13 т. – М., 1954. – Т. 5. – С. 10.

³ См.: Wellek R. Warren A. Theory of literature. – New York, 1949.

⁴ Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, – М., 2000. – С. 44-48.

ведение всегда лирично, а как следствие и эпично и драматично. Пессимистические оценки были выдвинуты и А.И. Белецким, считавшим выделение родов фикцией вследствие смешения способов передач¹.

Разделение литературы на роды не потеряло своей актуальности. Это связано с различной направленностью содержания художественных произведений, относимых к различным родам. Жан-Поль считал, что эпос изображает событие, драма – действие, лирика – чувство². Поэтому если эпос отражает в себе последовательность событий, то драма сконцентрирована на отображении переживаний, эмоций, и высказываний героев. Различие между эпосом и драмой, по мнению Ф. Шлегеля, проявляется не только во внешней форме, но и в содержании художественных произведений. С точки зрения содержательности позиций Ф. Шеллинг выделяет эпос и драму по характеру отражения субъективного и объективного начал: если в эпосе изображается необходимость, то в драме изображается борьба субъективного начала с необходимостью³. Схожие суждения высказывались и Гегелем. Вместе с тем, Гегель считал, что драма как род отображает в себе смешение эпоса и лирики. Синтетичность драмы как рода отстаивал и Г.Н. Пospelов, считавший, что в отличие от эпоса и лирики, драма – это «побочный» род художественной литературы, всецело вытекающий, из ее собственных, внутренних возможностей.

Несмотря на наличие множества исследований о соотношении родов, среди литературоведов нет единого понимания того, что же под собой отражает термин «род»⁴ и как он соотносится с термином «жанр». Этимологической предпо-

¹ Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. – М., 1964. – С. 342.

² Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики – М., 1981. – С. 276.

³ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М., 1966. – С. 399.

⁴ Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). – М., 1986, С. 22.

сылкой для разногласий служит наличие нескольких значений во французском языке у слова «genre». Французское слово «genre» на русский язык можно перевести как род, как жанр и как вид. Однако в литературоведении понятия рода, жанра и вида выступают как неравнозначные.

В литературоведении можно зафиксировать двоякое понимание соотношения в триаде род – жанр – вид. Например. В.В. Кожин выделяет три литературных рода (эпос, лирика и драма), жанры (по принадлежности к роду) и виды как разновидности жанра. В этой классификации категория «виды» отражает внутреннее многообразие в рамках одного и того же жанра.

К.И. Тюнькин тоже выделяет три рода литературы, но в отличие от В.В. Кожина, терминологически меняет местами понятия жанра и вида: вид – это форма эпической, лирической и драматической поэзии, а жанр – разновидность вида, которая обладает устойчивыми особенностями содержания и формы, но в тоже время оговаривает возможность смешения понятий «вид» и «жанр».

Сторонниками другой позиции в западном литературоведении являются Р. Уэллек и О. Уоррен, которые выделяют три главных вида («three major kinds»): poetry, fiction, drama. В каждом главном виде выделяются жанры («genres») как их подвиды¹.

Вариациями рассматриваемого подхода являются разделение Л.И. Тимофеевым понятий жанра в узком и широком смысле², использование М. Верли термина «разновидности жанра»³, а со стороны Н. Фрайа – термина «литератур-

¹ Wellek R., Warren A. Указ. соч., – Р. 229.

² Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М., 1971. – С. 341.

³ Верли М. Общее литературоведение. – М., 1957. – С. 100.

ные формы»¹, определение А. Фаулером жанра (genre) как типа (type)².

Основная направленность этих терминологических «экспериментов» – фиксирование диапазона жанра, позволяющего группировать по жанрам художественные произведения, отличающиеся своими композиционно-содержательными характеристиками.

Несмотря на различия между двумя перечисленными подходами, они сходятся в том, что жанр представляет собой «видовое понятие по отношению к роду»³. С таким выводом не согласен Г.Н. Пospelов, который считает, что жанры не могут быть видами литературных родов, поскольку сущность жанра иная, чем сущность рода. Ученый утверждает, что нередко особенности текста художественного произведения используются для определения рода, а посредством этого и жанра художественного произведения: повествовательность текста произведения принимается за показатель его эпичности, медиативность текста – за показатель его лиричности, диалогичность произведения – за принадлежность его к драматическому роду. Г.Н. Пospelов подмечает, что повествовательность, медиативность, диалогичность текстов могут возникать в произведениях всех трех родов, при этом названные свойства текста не определяют содержательных родовых особенностей художественного произведения. Г.Н. Пospelов делит жанры в зависимости от типа затрагиваемой проблематики. Он выделяет четыре жанровые группы: мифологические жанры, национально-исторические жанры, нравоописательные (этологические) жанры и романический жанр.

¹ Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика. – Пермь, 2000. – С. 6.

² Fowler A. Kinds of literature An Introduction to the Theory of Genre and Modes. – London and New York, 1982. – P. 42-44.

³ Захаров В.Н. К спорам о жанре // Жанр и композиция литературного произведения. – Петрозаводск, 1984. – С. 16.

От связи родов и жанров отказался и М.С. Каган, предложивший деление по тематической «плоскости» (исторический, историко-революционный, научно-фантастический, приключенческий, психологический жанры и т.д.), по познавательной «ёмкости» (поэма, роман, повесть, рассказ и т.д.), по аксиологической «плоскости» (трагедия, комедия, фарс, водевиль, элегия, гимн, ода и т.д.), по типу создаваемых «образных моделей»¹.

Отсутствие четкого смыслового раздела между категориями «род» и «жанр» приводит и к двойственному пониманию сущности романа. Как было уже отмечено, большинство ученых справедливо определяют роман как литературный жанр. Г.Н. Пospelов считая роман жанром, обнаруживает его особую связь с эпосом².

Ряд исследователей роман понимают как литературный вид. Г.Л. Абрамович понимал роман как вид эпической поэзии, который имеет жанровую градацию³. Л.И. Тимофеев понимал роман как форму эпического жанра⁴.

Некоторые исследователи роман понимают как род художественной литературы. Так, в начале XIX века С. Шевырев утверждал, что «удел каждого рода поэзии ограничен, но есть, род, ее всеобъемлющий, не ограниченный, ничего не исключаящий», подразумевая под таким родом роман⁵. Для В.Д. Днепровы роман – новый род литературы, синтезирующий в себе качества эпоса, лирики, драмы⁶.

В противовес С. Шевыреву и В.Д. Днепрову, П.Д. Боборыкин отмечал: «Лирика, эпос, драма – вот настоящие ро-

¹ Захаров В.Н. К спорам о жанре. – С. 15.

² Пospelов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. – М., 1983. – С. 203-204.

³ Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. – М., 1979. – С. 214.

⁴ Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М., 1976, С. 345.

⁵ Шевырев С.П. Веверлей, или Шестдесят лет назад // Московский вестник. – 1827. – № 20 – С. 411-412

⁶ Днепров В.Д. Некоторые вопросы теории романа // Звезда. – 1956. – № 9. – С. 172.

ды поэтического творчества; между тем как роман, подходя под рубрику эпоса, есть только его вид»¹. По мнению П.Д. Боборыкина, доминирование романа в прозе не делает его отдельным родом². Вместе с тем П.Д. Боборыкин допускает методологическую ошибку, когда повесть (новеллу), рассказ и очерк оценивает как разновидности романа³. Он фактически отождествляет роман с прозой в целом.

Сторонником романа как художественного рода в современном литературоведении является Дж. Каллер, который в своей работе по теории литературы утверждает, что современный жанр романа можно отнести к фундаментальным родам, так как он обладает специфическими способами повествования, отличающими его от эпоса, лирики и драмы⁴.

По мнению польской исследовательницы С. Скварчинской, понимание романа как рода базируется на наличие множества модификаций и субмодификаций романа (то есть множества типов и подтипов), «что некоторым теоретикам представляется – на наш взгляд неправомерно – литературным родом...»⁵.

Развивая мысль Г.Н. Пospelова, можно отметить, что эпическая сущность романа определяет специфику повествования, тогда как его (романа) жанровая сущность проявляется в содержательности формы, позволяющей породить целостный образ мира. Нельзя не согласиться с мнением Н.Л. Лейдермана, утверждавшего, что в жанре «происходит преобразование всего ограниченного жизненного материала в

¹ Боборыкин П.Д. Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века. – СПб., 1900. – С. 48.

² Боборыкин П.Д. Методы изучения романа // Северный вестник. – 1894. – № 11. – С. 21.

³ Боборыкин П.Д. Европейский роман в XIX столетии. – С. 48.

⁴ См.: Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение. – М., 2006.

⁵ Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. – Warszawa, 1965 – Т. 3. – S. 251.

образ мира, всегда безграничный, полный и целостный»¹. При этом каждому жанру присущи свои методы и инструменты порождения целостного образа мира, что и позволяет соотносить художественные произведения к тем или иным группам, то есть классифицировать по жанрам. В рамках коммуникативного и социокогнитивного подходов роман понимается как жанр литературы, имеющий сложное и многоуровневое семантическое ядро.

§2. ГЕНЕЗИС И ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ РОМАНА

В литературоведении существуют противоположные позиции по вопросу становления и развития романа. Согласно первому роман является порождением буржуазной эпохи, согласно же второму – некоторые разновидности романа можно обнаружить в античную эпоху и в период Средневековья.

Первую точку зрения последовательно отстаивал В.В. Кожин. По его мнению, «необходимо строго и последовательно различать две вещи: вопрос о возникновении жанра романа и вопрос о воздействии предшествующих литературных форм на позднейшие»². В.В. Кожин полагает, что сторонники античного и средневекового романа смешивают эпические формы, пытаясь найти в прозаических произведениях предшествующих периодов романские черты, теряя при этом из виду художественную неповторимость литературы прошедших стадий³. Появление романа В.В. Кожин связывает с формированием новой ветви эпического творчества⁴. Возражая тем, кто склонен находить роман уже в ан-

¹ Лейдерман Н.Л. Жанр и проблема художественной целостности // Проблемы литературных жанров. – Томск, 1975. – С. 11.

² Кожин В.В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. – М., 1963. – С. 41.

³ Там же, – С. 39-40.

⁴ Там же, – С. 130.

тичной литературе («Метаморфозы, или Золотой осел» Апулея и т.д.), В.В. Кожинев отмечал, что в названном и ему подобных произведениях присутствуют лишь зародыши собственно романного повествования, хотя в этих сочинениях проглядывали черты некоего развивающегося художественного характера, что свойственно именно роману.

С В.В. Кожиневым солидарен Г. Кабли, писавший: «История романа, как мы знаем, удивительно коротка: она охватывает период, едва ли превышающий два столетия»¹. Основываясь на концепцию диалогичности романа, М.М. Бахтин приходит к выводу, что в античной литературе роман не был сформирован, так как диалогический принцип не стал «творческим центром литературного процесса»². Такой подход гармонирует с тезисом о «замещении» жанров в ходе исторического развития литературы.

Исследователями активно осуществляются «поиски» следов романа в предшествующей прозе. Согласно этой позиции роман периодически возникает в литературе различных исторических эпох. Формулируется тезис о трансисторической природе романа, что позволяет говорить об античном, средневековом, западном и восточном романе³. Такой подход не учитывает стадийность общественного развития и, как следствие, наличие этапов развития жанров.

Гегелевская трактовка истории развития жанров особое значение придает критерию отношения общества к индивиду. Гегель рассматривает жанры как художественную проекцию определенной стадии развития общества. При этом процессы генезиса, расцвета и увядания жанров Гегель связывает с переходом общества от одной стадии развития к

¹ Kubly H. The Vanishing Novel // The Saturday Review. – 1964. – 2 May. – № 2. – P. 13.

² Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975. – С. 455.

³ Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. – М., 1994. – Вып. I. – С. 53-54.

другой: если эпос присущ «эпохе героев», то роман – эпохе развитого государства с установившейся определенной системой общественных отношений.

С гегелевской трактовкой перекликается концепция А.Н. Веселовского, который связывал историю становления и развития отдельных жанров и жанровой системы в целом с динамикой отношений общество – человек. А.Н. Веселовский появление жанра романа связывает с эпохой «общего признания человека», предусматривающего разрушение сословной системы и торжество личного принципа¹.

Несмотря на многообразие научных исследований, посвященных античным и средневековым разновидностям романа, роман как жанр берет свое начало с произведения М. Сервантеса. Не случайно, что исследователями фиксируется следующий факт: роман не входит в жанровую систему литературы античности и Средневековья. В этой связи М.М. Бахтин пишет: «Очень важна и интересна проблема взаимодействия жанров в единстве литературы данного периода. В некоторые эпохи – в классический период греческой, в золотой век римской литературы, в эпоху классицизма – в большой литературе (то есть в литературе господствующих социальных групп) все жанры гармонически дополняют друг друга и вся литература, как совокупность жанров, есть в значительной мере некое органическое целое высшего порядка. Но характерно: роман в это целое никогда не входит, он не участвует в гармонии жанров»². Роман и не мог участвовать в «гармонии жанров» в эпохи античности и Средневековья в силу того, что он сформировался позже. Проблема усугубляется тем, что в различные исторические эпохи сменяются («замещаются») не только жанры, но и «самые принципы выделения отдельных жанров, меняются типы и характер жанров, их функции в ту или иную эпоху»³. В

¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л., 1940. – С. 400-401.

² Бахтин М.М. Эпос и роман. – С. 195.

³ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – Л., 1967. – С. 40.

качестве доказательства можно привести смену содержания, вкладываемого в термин «новелла». Если во времена М. Сервантеса новелла отображала именно романную сущность создаваемых в новом ключе произведений крупной прозы, то позже к новеллам стали относить прозаические произведения меньшего размера. Примечательно, что авторы первых романов использовали термин «новелла» для обозначения жанровой принадлежности создаваемых произведений. Использование приставки «роман» к античным и средневековым образцам прозы может носить лишь условный характер. Греческий, римский, санскритский, средневековый романы – этими понятиями обозначаются произведения прозы (в некоторых случаях и лирики), которые имеют ряд схожих черт с жанром романа и оказали немалое влияние на его становление.

Под античным романом понимается как греческий, так и римский роман. Античный роман сформировался под влиянием ряда жанров, характерных греческой литературе. Речь идет о таких жанрах как новоаттическая комедия, александрийская лирика, мениппова сатира и.д.

До нас дошло множество литературных образцов античного романа. В том числе «Сатирикон» (Satiricon) Петрония, «Золотой осел» (Asinus Aureus) Апулея, «Эфиопика» (Αἰθιοπικά) Гелиодора, «Левкиппа и Клитофонт» (Τα κατὰ Λευκίππην καὶ Κλειτοφόντα) Ахилла Татия, «Повесть о любви Херея и Каллирои» Харитона Афродисийского, «Эфесские повести» («Εφεσιακά») Ксенофонта Эфесского и т.д.

Содержание греческого романа восходит к легендам, псевдоисторическим сюжетам, к эллинистической поэзии любви¹. О.М. Фрейденберг пишет, что «этот греческий роман, в котором использовано то же фольклорное наследие, что и в эпосе, является по своему сюжетному составу одной

¹ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. Курс лекции по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров». – М., 2000. – С. 78.

из эпических разновидностей»¹. Вместе с тем, греческий роман «противостоит героическому эпосу как повествование об отдельной личности»². Композиция греческого романа сконструирована на помещении героя во враждебный абстрактный мир. В отличие от героя европейского авантюрного романа, герой греческого романа воспринимает ниспосланные на него испытания как должное³. Хронотоп греческого романа одновременно абстрактен и статичен⁴. Характерной чертой авантюрного времени греческого романа является доминирование случая и иррационального начала.

Греческий роман по своему содержанию неоднородное явление. В греческом романе исследователи выделяют географический, авантюрно-исторический, авантюрно-бытовой подтипы. Во всех этих подтипах авантюрное начало занимает особое место. М.М. Бахтин высоко оценил разработанность авантюрного времени и техники античного романа, отмечая при этом, «что все последующее развитие чисто авантюрного романа вплоть до наших дней ничего существенного к ним не прибавило. Поэтому специфические особенности авантюрного времени лучше всего выявляются на материале этих романов»⁵.

Если греческий роман предвосхитил авантюрные романы и романы испытания, то римский роман остался дополнением к греческому. Е.М. Мелетинский по этому поводу писал: «Римский роман называется как дополнительный и альтернативный по отношению к греческому роману о высокой любви; он не совершил своего формирования и сохранил синкретическую связь с менипповой сатирой и новеллистическими циклами»⁶.

¹ Фрейнденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 241.

² Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – С. 79.

³ Бахтин М.М. Эпос и роман. – С. 81.

⁴ Там же, – С. 37.

⁵ Там же, – С. 12.

⁶ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – С. 80.

Следующим этапом в формировании романа принято считать средневековый роман, который рождается как рыцарский роман.

На начальной стадии – это были стихотворные произведения (с XII века). Лишь в последующем рыцарский роман преобразуется в прозаическое произведение (с XIII века). Следует оговорить, что сам термин «роман», появившись именно в XII веке, долгое время обозначал стихотворный текст на живом романском языке в отличие от текста на языке латинском.

Отличительной особенностью становления рыцарского романа является его опора на народные эпосы, на кельтские сказания, а также на местные сказки и легенды¹. Влияние греческого и римского литературного наследия не проявляется, частично оно имеет место лишь благодаря тому, что устное народное творчество народов впитало в себя некоторые элементы культуры античности. Возникновение рыцарского романа происходило под влиянием сложного сочетания романских, германских (нормандская и англосакская) и кельтских фольклорных и литературных традиций.

Легенды, сказки и песни стали питательной средой для рождения нового большого повествовательного жанра. Например, жанр кельтской устной словесности «мабиноги» оказал непосредственное влияние на формирование некоторых ветвей рыцарского романа. Кельтские сказания легли также в основу сюжета о короле Артуре и рыцарях «круглого стола». Предположительно прототипом короля Артура являлся вождь одного из кельтских племен Арториус. «Роман о Тристане и Изольде» (Tristan & Isolde) представляет собой французский прозаический роман, возникший в середине XII века на основе кельтской легенды о любви жены короля Корнуолла Изольды и королевского племянника Тристана. Сама легенда является одним из эпизодов артуровского цикла и сложилась в VIII-IX веках. К сожалению, первоначаль-

¹ Белецкий А.И. Указ. соч., – С. 111.

чальный текст романа не сохранился. Текст произведения был реконструирован Ж. Бедье. Сюжеты о короле Артуре, а также о Тристане составляют так называемый бретонский цикл.

Помимо легенд о короле Артуре и рыцарях «круглого стола» в первых рыцарских романах использовались также некоторые сюжеты античной и византийской литературы. Античный цикл охватывает сюжеты об Александрии, Энеиде, Фиванской и Троянской войнах и т.д. Богатство византийской литературной традиции обуславливалось как восприятием античного литературного пласта, так и взаимодействием с восточными культурами. Крестовые походы и появление феодальных имений крестоносцев послужили катализаторами для вкрапления византийских литературных традиций в средневековые романы. Под влиянием византийской литературы был сформирован целый цикл, куда относились такие сюжеты как «Floire et Blanchefleur», «L'escoufle», «Heraclius», «Cliges» и т.д.

Некоторое влияние на рыцарский роман оказала и историческая хроника. В качестве одного из источников рыцарского романа можно считать хронику на романском языке, восходящую к латинской хронике. Примечательно, что легенды о короле Артуре были письменно зафиксированы в прозаической хронике «История королей Британии» (*Historia Regum Britanniae*) Гальфрида Монмутского.

Одними из первых значительных произведений этого типа являются романы французского писателя Кретьена де Труа, автора пяти рыцарских романов в стихах, написанных на сюжеты артуровского цикла: «Эрек и Энида» (*Erec et Enide*), «Клижес» (*Cligès ou la Fausse morte*), «Ланселот, или Рыцарь телеги» (*Lancelot ou le Chevalier de la charrette*), «Ивэйн, или Рыцарь льва» (*Yvain ou le Chevalier au lion*), «Персеваль, или Повесть о Граале» (*Perceval ou le Conte du Graal ou roman de Perceval*). Рыцарские романы во Франции создавали Рено де Боже, Робер де Борон, Мария Французская, в Германии –

Генрих фон Фельдеке, Гартман фон Ауэ, Вольфрам фон Эшенбах, в Англии – Лайамон, Томас Мэлори. Имена авторов многих рыцарских романов не сохранились. К числу таких романов относятся, например, английский роман «Сэр Гавейн и зеленый рыцарь» (Sir Gawain and the Green Knight), провансальский роман «Фламенка» (Flamenca) и т.д.

Между античным и рыцарским романами наблюдается многовековой временной разрыв, обусловленный спецификой жанровой эволюции. Становление средневекового романа являло собой не процесс трансформации античного романа, а процесс «замещения» античного романа новым жанром крупной прозы. Об этом свидетельствует и наличие ряда сходных черт в сюжетно-композиционной структуре греческого и рыцарского романов, обусловленных тем, что и античный роман и рыцарский роман – это произведения с авантурным началом, с сюжетом, в основе которого лежит авантюра¹. Несмотря на пробуждение у героя рыцарского романа личностного начала, жанровый облик произведения определяется все же не духовными поисками героя, а авантурным началом², также как и в греческом романе.

Схожие черты античного и рыцарского романов:

- рыцарский роман характеризуется авантурным временем, что сближает его к авантурно-бытовому апулеевскому типу греческого романа³;
- «помещение» героя в чужой и враждебный мир;
- схожесть хронотопа греческого и рыцарского романов;
- сюжетная линия состоит из приключений и содержит множество независимых эпизодов⁴.

¹ Гайжюнас С.В. Роман воспитания (динамика жанровой структуры). – Вильнюс, 1984. – С. 20.

² Там же, – С. 20.

³ Бахтин М.М. Эпос и роман. – С. 80.

⁴ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – С. 81.

Вместе с тем между греческим и рыцарским романом существует множество различий.

Рыцарский роман возник в период нарастания интереса к психологии отдельной личности, способной совершить подвиги, руководствуясь лишь собственными личными мотивами. В рыцарском романе предпринята попытка свести эпические идеалы с интересами пробуждающейся и эмансипирующейся личности¹. Герои рыцарских романов совершают подвиги не по велению внешних сил (как это имеет место в греческом романе), не в силу рока и не по приказу сюзерена, а по самостоятельному желанию. Единственное «внешнее» лицо, которое могло оказать стимулирующее воздействие для беспримерного подвига, – это возлюбленная рыцаря². В рыцарском романе центральное место занимает образ рыцаря, совершающего подвиги не во имя вассального долга, а ради собственной славы и прославления возлюбленной. Поэтому «в отличие от героев греческого романа герои романа рыцарского индивидуальны»³.

Вышеназванные и иные различия греческого и римского романов обусловлены:

- тем, что рыцарский роман генетически связан с тем типом сказки, который вышел из мифов об инициации;
- рыцарский роман является куртуазным;
- в рыцарском романе особое место занимают как любовные, так и религиозно-нравственные мотивы;
- в рыцарском романе широко распространены сюжетные заимствования из различных источников, в том числе и принадлежащих культуре различных этносов.

Речь идет о сказочных повествованиях, сюжетная линия которых построена вокруг поисков героя утраченного, прохождения им испытаний, приобретения искомого объек-

¹ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – С. 81.

² Кирьянова Н.В. История мировой литературы и искусства. – М., 2006. – С. 34.

³ Бахтин М.М. Эпос и роман. – С. 82.

та, а также дополнительных ценностей. Примечательно, что использование слова «роман» в словосочетании «рыцарский роман» связывалось с тем, что сюжетная линия этих произведений являлась в той или иной степени вымышленной¹. «Романы» – всецело вымышленные произведения о подвигах какого-либо рыцаря, принадлежащие перу индивидуального автора.

Куртуазность рыцарского романа проявляется в том, что в нем «рыцарское служение даме и рыцарские приключения (aventures) развернуты как идеальная проекция общественного мировоззрения средневекового рыцарства»². В большинстве случаев рыцарский роман изображает похождения галантных аристократов, утверждает их сословные добродетели. Рыцарский роман – это возвышенный жанр, в котором рыцарь-герой «совершает необыкновенные подвиги и живет как бы вне быта, в мире чудес и волшебников»³, что также отдаляет его от античного романа.

Идеалы рыцарского служения переплетаются с любовными мотивами. Нравственное «я» героя-рыцаря возникает на пересечении этих двух идеальных требований – утонченной любви (*fin amor*) к «даме сердца» и образцовых героических подвигов, в результате «часто фантастические подвиги рыцарей, которые совершаются в честь «дамы сердца» или только для того, чтобы добиться славы»⁴. Но утонченная любовь в рыцарском романе имеет сословные ограничения – она возможна лишь в отношении дамы дворянского происхождения, тогда как в отношении простолюдинки рыцарский роман демонстрирует лишь безумную любовь, преподносимую как физическое обладание. Завязка рыцарского

¹ Декс П. Семь веков романа. – М., 1962. – С. 30.

² Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. – Л., 1979. – С. 162.

³ Шкловский В.Б. Художественная проза. Размышления и разборы. – М., 1961. – С. 235.

⁴ Кирьянова Н.В. Указ. соч., – С. 34.

романа состоит в нарушении баланса между этими двумя началами, а развязка – в восстановлении баланса и гармонии как итог пережитых приключений и пройденных испытаний¹.

Пересечение идеальных императивов порождает двойственность тенденций, присущих композиции рыцарского романа: «в композиции средневекового романа обозначаются те же две противоположные тенденции, борьба которых будет проходить через всю историю роман: или к интенсивности внутренней темы или к занимательности внешнего строения»². Если внешнее строение выстраивается под воздействием куртуазности, то интенсивность внутренней темы обуславливается как любовными, так и религиозно-нравственными мотивами.

Религиозно-нравственные мотивы в рыцарском романе отражают универсальность религиозно-этического принципа³. В большинстве своем религиозные мотивы проявляются в поисках Грааля.

Авторы рыцарских романов активно пользуются вольными переводами произведений «иностранных» писателей, а также мифов и эпосов различных народов. В силу этого рыцарский роман является трансэтническим, международным по своему сюжету⁴.

Рыцарский роман постепенно приходит в упадок, уступая первенство плутовскому роману. Плутовской роман появляется в Испании в позднее Возрождение. Испания подарила наибольшее количество образцов плутовского романа, в том числе и произведения Луиса Велеса де Гевара «Хромой бес» (*El diablo cojuelo*), Матео Алеман-и-де Эверо

¹ Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. – М., 1976. – С. 111-147.

² Грифцов Б.А. Теория романа. – М., 1927. – С. 59.

³ Рымарь Н.Т. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы. – Воронеж, 1978. – С. 27.

⁴ Жирмунский В.М. Указ. соч., – С. 268.

«Жизнеописание плута Гусмана де Альфараче» (The Life of Guzman de Alfarache), Франсиско Гомеса де Кеведо и Сантибаньеса Вильегаса «История и жизнь великого плута Павла из Сеговии» (Historia de la vida del Buscón llamado Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños) и т.д. Испанские писатели создали законченный тип героя-плута и ввели в мировую литературу характерное его название – «pícaro».

Свой вклад в становление и развитие плутовского романа внесла и французская литература. Во Франции создаются многочисленные «животные» романы на сюжет о приключениях лисы (например, «Les aventures de Renard»). «Роман о лисе» складывается в середине XIII века в городской среде и по мере развития (в последующих версиях) обогащается элементами едкой сатиры. Источниками романа были народные басни севера Франции (особенно Пикардии), а также греко-латинские басни в средневековой обработке. К данной группе романов близок и так называемый «Роман о розе» («Roman de la Rose»), авторами которого являются Гильом де Лоррис, написавший в первой половине XIII века первую часть, и Жан де Мен, создавший в конце XIII века вторую часть. Если в первой части романа господствуют идеи, характерные для куртуазной литературы, то во второй части доминируют черты плутовского романа.

Главным героем плутовского романа является шут (плут), поступки которого не осуждаются ни автором, ни читателем. Плутовский роман – это прозаическое произведение, отражающее в себе глубокое разочарование в нравственных идеалах, царивших до недавнего времени¹, а также крах господствующей системы морали². В этом отношении плутовский роман является антиподом рыцарского романа. Не случайно Е.М. Мелетинский характеризует плутовский ро-

¹ Шкловский В.Б. Художественная проза Размышления и разборы. – С. 235.

² Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. – М., 1973. – С. 49.

ман «как антироман с антигероем»¹. Формально-технологическая особенность антиромана – это сосредоточение на одной ноте². В плутовском романе это сосредоточение обеспечивается посредством построения сюжета вокруг высмеивания рыцарского кодекса морали. Что же касается героя плутовского романа как антигероя, то действительно, это эгоист и конформист, человек низкого происхождения, разнузданный плут, противопоставляет гордому, благородному рыцарю, которого нельзя заставить отказаться от нравственных принципов³. «Исходной ситуацией любого плутовского романа является выпадение героя из феодальной ячейки, в которой он родился, превращение его в бродягу. Причины различны и подчас случайны: ранняя смерть родителей героя, его врожденная страсть к приключениям и т.д.»⁴. Вместе с тем, плутовской роман не ставит под сомнение сам нравственный принцип⁵, хотя и подвергает резкой критике идеалы рыцарства.

Накопленный опыт по созданию рыцарских и плутовских романов приводит к появлению в XVI веке теоретических работ. В конце шестнадцатого столетия появляются такие работы как «Переписка» Джованни Баттисты Пиньи и Джиральди Чинцио, «Рассуждение о сочинении романов» Джиральди и «Романы» Пиньи. В этих работах впервые роман противопоставляется эпосу (как жанру).

Испания стала родиной не только первого плутовского романа, но и также первого произведения крупной прозы, которое оценивается исследователями как первый образец романа в его современном понимании. Речь идет о произведении М. Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ла-

¹ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – С. 114.

² Олдрижэ Дж. Мнимый авангард – кому он служит? // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. – М., 1986. – С. 514.

³ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – С. 114.

⁴ Кожин В.В. Происхождение романа. – М., 1963. – С. 140.

⁵ Рымарь Н.Т. Указ. соч., – С. 27.

манчский» (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*), который, по словам В.Б. Шкловского, стоит «в начале литературного цикла, в начале эры романа в Европе»¹. Еще одним произведением Сервантеса, которое сыграло значительную роль в становлении романа, является «Странствия Персилеса и Сихисмунды» (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*). Названные произведения М. Сервантеса отличаются активными экспериментами в сфере жанрового смешения. Вместе с тем, обращение М. Сервантесом к жанровому смешению имело место и в «Назидательных новеллах», на что особое внимание обратил академик Н.И. Балашов: «Величайшие шедевры были созданы Сервантесом в области прозы. «Назидательные новеллы» (точнее, «Назидательные повести», 1613), отдаленно связанные с итальянской традицией (М. Банделло), считаются первыми испанскими новеллами, но при этом они стоят у истоков синтетической тенденции, характерной для романа Нового времени вообще»².

Несмотря на эксперименты в области смешения элементов рыцарского и плутовского романов, сервантесовский роман, а тем более современный роман, нельзя считать наследником ни рыцарского, ни плутовского романа. Несмотря на наличие «трансисторической» общности современного романа с ранее существовавшими формами прозы (включая рыцарские романы), между этими жанрами нет кумулятивной общности на уровне проблематики³.

Не случайно, что М. Сервантес не обращается к термину «роман». Автор «Дон Кихота» употребляет повсюду термин «история», противопоставляя свое произведение ры-

¹ Шкловский В.Б. Повести о прозе. В 2-х томах. Размышления и разборы. – М.: Художественная литература, 1966. – Т. 1. – С. 164.

² Балашов Н.И. Сервантес // История всемирной литературы: в 8 т. – М., 1985. – Т. 3. – С. 366.

³ Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени). – С. 80-81.

царским повествованиям. В заглавии к «Странствиям Персилеса и Сихисмунды. Северная повесть» (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*) Сервантес дает пояснение – «Северная повесть». Пояснение связано не только с тем, что в романе автор обращается к скандинавскому, балтийскому, славянскому, ирландскому и английскому эпическому материалу, но и с желанием подчеркнуть, что произведение не является рыцарским романом. Аналогичное отношение к термину «роман» демонстрировало большинство писателей того периода при определении жанровой природы создаваемых ими романов (романов в современном смысле слова). Испанские, французские, английские авторы в заглавиях и авторских предисловиях использовали термины «история», «история жизни» (иногда просто «жизнь»), иногда нейтральные слова «книга», «повесть», «рассказ», сознательно избегая определения «роман»¹.

Негативное отношение авторов к термину «роман» связано с особенностями его употребления до XIX века. В сочинении «Письмо к мадам Д*** о романах», вышедшем в свет в первой четверти XVIII века, П.Н. Демоле отличительную черту романа выводил из сопоставления с публицистическими и документальными произведениями (исторические произведения, биографии, хроники). Роман представлялся им как прозаическое произведение, в котором доминирует вымысел. Аналогичное понимание романа содержится и в книге «Общее введение в изучение науки и литературы» А. Брюзана де Ла Мартиньера. Примечательно, А. Брюзан де Ла Мартиньер отмечает, что нельзя ставить знак тождества между подобными произведениями и «Дон Кихотом». Понимание романа как произведения, в котором доминирующим началом является вымысел, а содержание состоит из любовной интриги, сохраняется вплоть до разработок немецких романтиков. Например, тезис о том, что предметом романа является любовь, отстаивается аббатом Ленгле-Дюфренуа в двух-

¹ Кожин В.В. Происхождение романа. – С. 59-61.

томном трактате «О пользе романов...» (De l'usage des romans...), изданным под псевдонимом Гордон де Персил в 1734 году, а также Франсуа-Александром де Ла Шене-Обером в «Письмах, забавные и критические, о романах вообще, английских и французских, как древних, так и новых...» (Lettres amusantes et critiques sur les romans en général, anglais et français, tant anciens que modernes), изданных в 1743 году.

Роман в ту историческую эпоху воспринимается как нечто неблагоприятное. В работе «Письма о ереси сочинительства» П. Николь называет авторов романа «отравителями душ». Маркиза де Ламбер в «Материнском поучении к дочери» (Advice from a mother to her daughter, 1728) предостерегает девушек от чтения романов. Вольтер заявил в 1733 году, что «новые романы» являются лишь инструментом развлечения молодежи.

Мастерство М. Сервантеса заключается в том, что ему удалось, включив элементы реализма, обыгравая рыцарский и плутовской романы, отказаться от проблематики средневекового романа и создать роман в его современном понимании: «Дон Кихот» – «это новый европейский реалистический роман»¹.

«Дон Кихот» является «романом большой дороги»². М. Сервантес находил большую дорогу более подходящей для линейного повествования. Мотив «большой дороги» у Сервантеса играет важную сюжетобразующую роль, так как позволил использовать пространство и время дороги для различных неожиданных встреч, по ходу повествования решающим образом влияющих на судьбу героев и на развитие сюжета. Мотив пути характерен и для сервантесовского романа «Странствий Персилеса и Сихисмунды». В.И. Тюпа, представивший целостную концепцию мотива, отмечает, что мотив – это «единица художественной семантики, органическая «кле-

¹ Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII-XX веков. – Киев-Одесса, 1985. – С. 31.

² Там же, – С. 31.

точка» художественного смысла в его эстетической специфике»¹.

Мастерски используя семантический потенциал мотива «большой дороги», Сервантес смог раскрыть свой авторский замысел в условиях жесткой церковной цензуры, соединяя приключенческий сюжет с критикой насажденных католической церковью порядков. Роман «Странствия Персилеса и Сихисмунды» не столь известен современному читателю как «Дон Кихот». Однако в XVII веке «Странствия Персилеса и Сихисмунды» сыграли немалую роль в распространении имени М. Сервантеса по всей Европе. Только в год опубликования (1617 год) произведение выдержало несколько изданий. Сюжетная линия и композиционная конструкция «Странствия Персилеса и Сихисмунды» оказали немалую роль в становлении современного европейского романа. Не случайно, что сам М. Сервантес любимым своим романом называл «Странствия Персилеса и Сихисмунды».

Сервантесовский тип романа характеризуется рядом устойчивых содержательно-формальных признаков:

- наличие характерного сюжета – ситуации, смысл которой выражается формулой: «безумец в трезвом, бесчеловечном мире»;
- хронотоп дороги как определяющий принцип построения сюжета;
- использование приема контраста для сопоставительной характеристики персонажей;
- юмористический характер;
- четко выраженная «гегемония» повествователя²;
- отказ от построения конструкции произведения как цепочки новелл-приключений, что присуще средневековому

¹ Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). – М., 2001. – С. 149.

² Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII-XX веков. Указ. соч., – С. 31-32.

роману (достаточно сравнить «Дон Кихот» с «Романом о лисе»);

- вкрапление элементов рыцарского и плутовского романов (то есть, обращение к жанровому смешению).

С момента своего зарождения роман предстает как синтетический жанр. И обращение М. Сервантесем к хронотопу большой дороги не случайно. Дело в том, что хронотоп большой дороги позволяет в сюжетной линии объединять отдельные истории и сцены, не связанные между собой, что дает автору некую свободу для вкрапления отрывков, в которых присутствуют элементы различных жанров.

Проза XVII века характеризуется конкуренцией «комического» и психологического романов, основателями которых считаются соответственно Ш. Сорель и мадам Мари Мадлен де Лафайет. Примечательно, что «комический» и психологический романы создавались путем преодоления жанровых конструкций плутовского и галантного (сменившего рыцарский) романов.

Интенсивное развитие и распространение романа как жанра приходится на вторую треть XVIII века¹. На этот период приходится сокращение числа персонажей и количества сцен, отход от композиционного принципа романа «большой дороги». На первый план выступает внутренний мир героя – его чувства и мысли. Именно в этот период роман входит в «большую» литературу.

В целом рубеж XVII-XVIII веков для западной литературы – это начало периода экспериментов по жанровому синтезу в романе, в результате чего появляются все новые и новые разновидности романа, в том числе мемуарный роман, исторический роман и т.д.²

Для русской прозы период, охватывающий конец XVII века - начало XVIII века, пришелся на период славян-

¹ Кожин В.В. Происхождение романа. – С. 294.

² Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII-XX веков. Указ. соч., – С. 4.

ского барокко и был ознаменован переходом от средневековой системы жанров к жанрам новоевропейской литературы¹, в том числе и переходом к жанру романа. Дело в том, что «до XVII в. в России существовала иная система родов и жанров, чем в Западной Европе; развивался преимущественно эпический вид творчества, представленный весьма специфическими жанрами (летописи, жития, повести)»². В древнерусской литературе определяющую роль играли церковные жанры (жития святых, проповеди и поучения). Помимо этого для русской литературы было характерно собственное понимание границ между прозой и поэзией. При этом если, поэзия воспринималась как художественная литература, то проза относилась скорее к риторике³. Изменение подхода к соотношению поэзии и прозы связано с М.В. Ломоносовым. По этому поводу А.С. Курилов отмечает: «Ломоносов первый пришел к выводу об общности проявления творческих принципов стихотворной и прозаической словесности и естественном родстве ведущих «родов красноречия» - прозы и поэзии, а потому правила своего «Руководства» основывал как на прозаическом, так и стихотворном художественном опыте»⁴. Становление новой системы жанров характеризовалось отходом от исторически устоявшегося понимания литературы и одновременным восприятием европейской жанровой системы, в том числе и жанра романа. В XVII веке в России появляются переделки рыцарских романов (например, «Повесть о Петре Златых ключей»), а уже в XVIII веке создаются русские романы. Вместе с тем, переход к роману в литературах

¹ Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. – М., 2006. – С. 42.

² Там же, – С. 15.

³ Матвеев Е.М. Русская ораторская проза середины XVIII века (панегирик в светской и духовной литературе): Дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2007. – С. 16-17.

⁴ Курилов А.С. Литературоведение в России XVIII века. – М., 1981. – С. 139

национальных окраин России произошел лишь в конце XIX века - начале XX века.

На этот же период приходится генезис романа в Азии. Толчком к обращению восточных народов к жанру романа стало привнесение элементов капиталистических отношений¹. Доминировавшая ранее на Востоке арабо-язычная литература «задержалась» на средневековой стадии развития. Процесс перехода позднесредневековой литературы традиционного, канонического типа к литературе нового и новейшего времени в регионе получил развитие лишь в XIX веке, когда как аналогичные процессы в странах Европы пришлись на XIV-XV века².

В литературоведении можно встретить три подхода по вопросу о генезисе романа у восточных народов. Согласно первому подходу романистика на Востоке имеет глубокие корни, восходящие к санскритскому роману. Санскритский роман объединил в себе традиции древнеиндийской «полу-фольклорной, обрамленной повести и рафинированного искусственного эпоса»³. В древнеиндийской литературе жанры с романым началом проявили себя в форме катха и акхьяика. Между названными жанрами существуют различия, как по форме, так и по содержанию: «произведения акхьяика должны были иметь дело с реально случившимися событиями (т.е. быть, как бы мы сказали, историческими или полуисторическими сочинениями), а катха – с придуманным, фиктивным сюжетом»⁴. Катха и акхьяика имеют много общего с литературными эпосами, но в отличие от них не заимствуют свое содержание из фольклора, героических легенд и

¹ Шарифова С.Ш. Генезис азербайджанского романа: жанровые характеристики романа-хекаята и «маленького романа». – М., 2009. – С. 10-11.

² Кирпиченко В.Н. Новая и современная литература Египта (XIX-XX вв.). – М., 2003. – С. 3.

³ Гринцер П.А. Две эпохи романа (вводная статья) // Генезис романа в литературе Азии и Африки. Национальные истоки жанра. – М., 1980. – С. 19.

⁴ Там же, – С. 19.

мифов. Катха и акхьяика объединяло то, что они «противостояли обычным произведениям санскритской литературы, которые непременно опирались на традиционную мифолого-эпическую основу»¹.

Следует также отметить, что в санскритском романе отсутствует фабульный интерес, что связано с влиянием поздней эпической поэзии. Вместе с тем, в произведении «Дашакумарачарита» (Daṣa-kumara-carita (Приключения десяти царевичей)) Шри Дандина фабульный интерес четко выражен. Композиция произведения близка к обрамленной повести. Однако в отличие от обрамленной повести в «Дашакумарачарита» эпизоды дополняют основное повествование о судьбе главного героя Раджаваханы, что придает роману сюжетное единство.

В Индии и на данный момент популярностью пользуются прозаические работы «Харшачарита» (Harsha-Carita (Жизнь Харши)) и «Кадамбари» (Kadambari) средневекового писателя Бана. По своим характеристикам «Харшачарита» напоминает исторический роман или роман-хронику, «Кадамбари» – роман-сказку.

Согласно двум другим подходам возникновение романа на Востоке обусловлено романом европейским². В современных научных исследованиях, посвященных становлению и развитию индийского романа, обосновывается тезис о появлении крупных прозаических произведений лишь во второй половине XIX века. В связи с чем исследователь Т.А. Дубянская пишет, что историю индийского романа «обычно ведут с 70-х гг. XIX в., когда в Северной Индии начали выходить переводные романы и стали создаваться первые оригинальные прозаические произведения – в основном дидактические повести и нравоучительные жизнеописания»³.

¹ Гринцер П.А. Указ. соч., -С. 19.

² Гринцер П.А. Указ. соч., – С. 5.

³ Дубянская Т.А. Развитие романа на хинди в конце XIX - первой трети XX в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – С. 3.

Согласно второму подходу, «роман на Востоке возникает чуть ли не на пустом месте, имея за плечами лишь весьма аморфную и к тому же текущую по другим жанровым руслам местную повествовательную традицию»¹.

Согласно третьему подходу, роман как жанр у некоторых восточных народов приходится на более ранний период, но широкое распространение получает в XIX веке. Например, И.С. Брагинский причисляет к классическим китайским романам «Речные заводи» (水滸傳) Ши Найаня (создано в XVI веке)². Е.М. Мелетинский возникновение китайского романа датирует XVIII веком произведением «Сон в красном тереме» (紅樓夢) Цао Сюэциня³. Г.Н. Пospelов же, относит «Сон в красном тереме» к «обширному нравоописательному повествованию», выделяя последнее в качестве самостоятельной жанровой группы⁴.

Некоторые исследователи, романное начало фиксируют в поэмах Низами Гянджеви. В.М. Жирмунский пишет: «Поэмы гениального азербайджанца Низами (около 1140-1203 гг.), написанные на фарси особенностями напоминают его французского современника Кретьена де Труа, создателя этого жанра на Западе»⁵. В своей работе В.М. Жирмунский дает сравнительный анализ произведений Кретьена де Труа и Низами Гянджеви, придя к неординарному заключению: «Низами в соответствии с более развитыми формами общественной жизни на мусульманском Востоке обнаруживает гораздо более зрелую и исторически продвинутую форму развития жанра, чем его французский современник. В то время как у Кретьена рыцарски-авантюрный и фантастический эле-

¹ Гринцер П.А. Указ. соч., – С. 4.

² Брагинский И.С. Роман (на Востоке) // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1971. – Т. 6. – С. 361-362.

³ Мелетинский Е.М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. – М., 1983. – С. 269.

⁴ Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – М., 1971. – С. 198.

⁵ Жирмунский В.М. Указ. соч., – С. 40.

мент временами еще заслоняет искусство психологического анализа и аристократические сословные формы в значительной степени определяют характер развития любовной темы, Низами в «Лейли и Меджнун» создает роман «высокой любви» как всепоглощающего, индивидуалистического чувства, освобожденного от узких рамок феодальной концепции, сосредоточиваясь целиком на изображении внутренних перипетий этого чувства»¹. Схожая позиция распространяется в азербайджанском литературоведении: литературовед Г. Гулиев в монографии «Этапы формирования и развития азербайджанского романа»² обосновывает приложимость к поэмам Низами Гянджеви («Хосров и Ширин» (Xosrov və Şirin, خسرو و شیرین), «Лейли и Меджнун» (Leyli və Məcnun, لیلی و مجنون), «Искандер-наме» (İsgəndərnamə, اسکندرنامه)) жанрообразующих признаков романа (личностное начало, изображение частной жизни героя, «неадекватность героя его судьбе», выдвигание на первый план любовной коллизии, стилистическая многомерность и т.п.). Аналогичный тезис Г. Гулиев последовательно отстаивает в докторской диссертации «Проблемы формирования и развития азербайджанского романа».

На наш взгляд, возникновение романа у Восточных народов условно можно разделить на два этапа. На первом, под влиянием западной литературной традиции, а также принесением капиталистических элементов, формируются произведения с романским началом, в которых активно используются местные повествовательные жанры. В качестве примера можно привести жанр адбхут-кадамбари (волшебный, фантастический роман), известный индийской литературе. На структуру и поэтику адбхут-кадамбари наложили свой отпечаток классический санскритский роман и арабо-персидская дастанная проза на урду. Родоначальником жанра

¹ Жирмунский В.М. Указ. соч., – С. 40.

² См: Гулиев Г. Этапы формирования и развития азербайджанского романа. – Баку, 1984.

был Л.М. Халбе (1831-1905), написавший роман «Муктама-ла» (1861). В азербайджанской литературе «переходной» жанровой формой стал роман-хекаят. В последующем же, создаются романы, жанровые характеристики которых соответствуют европейской литературной традиции. Фактически речь идет о «замещении» местных жанров крупной прозы жанром романа, которое разделяется на две стадии.

В XIX веке роман занимает главенствующее положение среди иных литературных жанров. Именно в XIX веке теория жанров начинает осознавать роман как доминирующий и основной литературный жанр¹.

На XIX век приходится расцвет реалистического романа, что, по мнению Н.С. Лейтес, было связано с углублением субъективной стороны романного содержания². Зачинателями реалистического направления в западной романистике считают нескольких писателей: во Франции – П. Мериме, О. Бальзака, М. Стендаля, в Англии – Ч. Диккенса. Характерной особенностью реалистического романа является правдивое и точное изображение конкретной исторической действительности и прежде всего человека, взятого в его непосредственных отношениях с другими людьми и с обществом в целом. В силу чего, реалисты вводят в оборот понятие «среды».

Реалистами создается «конвенциональный роман», в котором в ходе поиска равновесия между свободой личности и традиционными нравственными ценностями и достигается «подлинная эпическая объективность и органичность»³. Роман XIX века представлен множеством подтипов, среди которых особое значение приобретают психологический, социальный и философский романы.

¹ Кожин В.В. Происхождение романа. – С. 341.

² Лейтес Н.С. Роман как художественная система. – Пермь, 1985. – С. 9.

³ Кожин В.В. Роман – эпос нового времени // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. – М., 1964. – Т. 2. – С. 137.

Наряду с «конвенциональным» реалистическим романом на XIX век приходится и параллельное развитие романов, созданных в духе авангардизма (предмодернизм, модернизм и т.д.)¹. Признание авангардистами иллюзорным и недостижимым предлагаемого реалистами решения нравственных проблем бытия обособленной личности способствовало отходу от «конвенционального романа». Как итог, сложившаяся в XIX веке классическая романная форма претерпевает существенные изменения в начале XX века. В творчестве представителей модернизма (М. Пруст, Дж. Джойс, Ф. Кафка, В. Вулф и т.д.), а также писателей других направлений (В. Набоков, Т. Манн и т.д.) формируются новые принципы построения фабулы, сюжета, повествования и композиции романа. Особое внимание уделяется символам, которые начинают исполнять функции скрепления сюжета, концентрируют в себе основную идею автора.

М. Пруст в цикле «В поисках утраченного времени» (*A la recherche du temps perdu*, 1913-1927) экспериментировал с техникой повествования, что привело к формированию целой системы символического отображения мира. Мир преподносится как проекция того, что может в себе удержать сознание. Вслед за М. Прустом эксперименты продолжил Дж. Джойс, который использовал метод «потока сознания» в произведениях «Портрет художника в юности» (*A Portrait Of The Artist As A Young Man*, 1907-1914) и «Улисс» (*Ulysses*, 1914-1921). В романах Ф. Кафки символы уже не являются ни чистым орнаментом, ни чем-то легко интерпретируемым, а соотношение в тандеме «символ-значение» становится сложным, многосоставным явлением. Примечательно, что романы Ф. Кафки «Процесс» (*The Trial*, 1925), «Замок» (*The Castle*, 1926) и «Америка» (*Amerika*, 1927) остались в разной степени незавершенными. В эссе «Современный роман» В. Вулф отрицает «симметрично выстроенный» роман в

¹ Борев Ю.Б. Художественная культура XX века (теоретическая история). – М., 2007. – С. 16.

пользу повествования, способного отобразить все многообразие человеческого сознания. В.В. Набоков создает причудливый «плутовской» роман «Лолита» (1955), в котором автор уделяет первоочередное внимание извращенному сознанию главного героя. «Лолита» – это роман поисков, что и предопределяет доминирование в этом произведении презрения к условному и практическому. Сложная система символов используется Т. Манном в произведении «Волшебная гора» (Der Zauberberg), датируемым 1924 годом.

Жанровые эксперименты в XX веке продолжают на фоне кардинального переосмысления роли и места жанра в литературном процессе. Авторы романов допускают самые неожиданные экспериментальные соединения. Наиболее нестандартные решения предпринимают представители постмодернизма.

К середине XX века происходит основательный пересмотр традиционных представлений о литературном характере. Представители «школы нового романа» (Н. Саррот, А. Робб-Грийе, М. Бютор и др.) провозгласили полный отказ от классической концепции литературного героя и связанных с этой концепцией способов сюжетно-композиционной организации произведения. Анализируя жанровую природу «нового романа», А.Ф. Строев отмечает, что в «новом романе» доминирует связанный с созданием художественной реальности на основе символических связей сюжетный хаос, который «упорядочивается за счёт жёсткой композиции, использования симметричных структур, повествовательных форм чужих жанров»¹. А.Ф. Строев среди характерных черт «нового романа» выделяет и предрасположенность к использованию форм различных жанров. Посветивший природе поэтики «нового романа» целое исследование А.Г. Вишняков отмечает, что сама поэтика «нового романа», трансформирует его в произведение с гибридной жанровой формой, сочетающей

¹ Французская литература, 1945-1990. – М., 1995. – С. 399.

в себе элементы прозы и поэзии¹. В литературоведении вышеотмеченные черты «нового романа» породили полемику о «смерти романа». На деле же «смерть романа» есть очередной виток развития, на котором происходит дальнейшее совершенствование как фабульной составной, так и искусства психологической мотивировки. Последовательное совершенствование как композиционной техники, под воздействием которого свое развитие получает фабула, так и приемов художественной мотивировки, характеризует весь период становления и развития романа как жанра².

Более проницательные исследователи стали изучать не «смерть романа», а его трансформацию в роман нового типа. Во французском литературоведении вводится понятие «антибальзаковского» романа, который воспринимается как антитеза традиционного романа³. Чуть позже литературный критик Э. Анрио ввел термин «новый роман». Он опубликовал 22 мая 1957 года в газете «Монд» рецензии на романы «Ревность» (*La Jalousi*, 1957) А. Роб-Грийе и «Тропизмы» (*Tropismes*, 1939) Н. Саррот.

Под словосочетанием «новый роман» понимается художественная практика многих французских писателей 50-60-х годов прошлого столетия, которые провозгласили структуру традиционной прозы исчерпанной и отмежевались от непосредственных предшественников – экзистенциалистов. Представители школы «нового романа» провозгласили полный отказ от классической концепции литературного героя и, как следствие, от связанных с этой концепцией способов сюжетно-композиционной организации произведения. «Новый роман» вбирает в себе характеристики постмодернизма:

¹ Вишняков А.Г. Поэтика французского Нового Романа: Автореф. дис. ... док. филол. наук. – М., 2011. – С. 15.

² Мандельштам О. Конец романа // О поэзии, сборник статей. – Л., 1928. – С. 52.

³ См.: Dort B. A la recherché du roman. Tentative de deserliption // Cahiers du Sud. –1956. – Vol. 42.№ 334 (avril).

соединение элитарности и массовости, деканонизация жанровых структур, разрушение структурности, интертекстуальность, кодировка и символизм, повышение интереса к маргинальному, театрализация, усиление игрового начала и т.д. Следует подчеркнуть, что сочетание элитарности и массовости в постмодернизме изменчиво как во временном, так и в географическом отношении. На рубеже XX-XXI веков постмодернизм постепенно из масскульта переходит в разряд элитарной литературы, что приводит к насыщенности художественного языка и адресованности произведений узкому кругу читателей.

Можно с некоторой долей условности отметить, что «новый роман» середины XX века представляет собой рецепцию модернистского антиромана начала столетия. Не случайно многие исследователи используют понятия «антироман» и «новый роман» как синонимичные, идентичные. И действительно, модернистские романы начала XX века и постмодернистские романы второй половины XX века имеют общие характеристики: отсутствие развёрнутого сюжета и героя с целостным внутренним миром, отказ от изображения общественной борьбы и т.д. Вместе с тем, есть и отличия. Например, если антироман начала XX века тяготеет к униформизму, нормативизму, эгалитаризму, то «новый роман» середины XX века отказывается от униформизма и стремится к деконструкции, отрицает нормативизм, пытается сочетать в себе элементы «высоких» и «низких» жанров, как следствие стремления объединить элитарность и массовость.

Помимо этого черты, присущие «новому роману» встречаются также в произведениях, созданных в первой четверти XX века. В качестве примера, можно привести роман «Разбойник» (*Der Räuber*, 1925) швейцарского писателя Р. Вальзера. В этом романе, написанном с использованием метода «потока сознания», фабула характеризуется полной редуцией, а сюжетная линия – прерывностью, скачкообразностью развития событий.

Следует подчеркнуть, что смешению антиромана модернизма и «нового романа» постмодернизма способствует полемика о соотношении модернизма и постмодернизма в целом. Явления модернизма и постмодернизма не идентичны. Постмодернизм возник позже модернизма как попытка осмысления новых тенденций. Философско-теоретической основой этого явления стали концепции постструктурализма. Во второй половине 80-х гг. XX века постмодернизм стал осмысляться как явление, тождественное постструктурализму. Постмодернизм, вобравший в себя наработки модернистов, не имеет четких временных границ и в определенный период «сосуществовал» с модернизмом. Поэтому нередко можно встретить оценку постмодернизма как «зрелого модернизма»¹.

В «новом романе» усиливается элемент отрицания традиционных жанровых конструкций. Игнорирование «новым романом» традиционных жанровых конструкций вписывается в рамки постмодернистского восприятия: «Постмодернизм одновременно использует и отвергает, устанавливает и затем разрушает те понятия, которые он подвергает сомнению, – будь то в архитектуре, литературе, кино, философии, лингвистике или историографии»².

Помимо этого, модернизм и постмодернизм по-разному влияют на эпическое отображение мира в романе. Дело в том, что если модернизм понимал мир как развалившееся на куски некогда целое, пытаясь восстановить это целое, то постмодернизм – отрицает саму целесообразность воссоздания единого целого³. Постмодернистское мировосприятие предполагает фрагментарность бытия: мир предстает в хаотичных и неупорядоченных элементах. Именно благодаря

¹ Wittstock U. Leselust: Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur?: ein Essay. – München – 1995. – P. 42.

² Hutcheon, L. A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction. – New-York - London, 1988. – P. 3.

³ Wittstock U. Указ. соч., – P. 40.

этому в «новом романе» проявляют себя «вещизм» А. Роб-Грийе (подчёркнуто бесстрастное описание предметов внешнего мира), «подразговор» Н. Саррота (общезначимая стихия подсознательного) и т.д.

Следует также отметить, что существенное различие антиромана модернизма начала XX века и «нового романа» постмодернизма середины XX века заключается и в методологически разном понимании принципов жанрового смешения. В антиромане жанровое смешение имеет место на фоне отрицания принципов традиционного жанра, в постмодернистском романе жанровое смешение сопряжено с гиперболизацией пародии, точнее иронической пародии. Ирония в постмодернизме приобретает доминирующее значение и предусматривает пародическое сопоставление разных более художественных стилей и жанров. Поэтому постмодернистскому роману свойственно обращение к предшествующим жанровым традициям, но в то же время имеет место и ироническое их «преодоление».

На конец 1980 гг. - начало 1990 гг. приходится основная масса постмодернистских произведений. Несмотря на это, начало XXI века ознаменовано некоторой разочарованностью в постмодернизме, что нашло свое отражение в так называемой «новой серьезности» («new seriousness»). Отход от параметров «нового романа» можно найти еще в поздней постмодернистской прозе. В качестве примера можно привести роман «Имя розы» Эко. В этом произведении на фоне постмодернистского повествования автор воссоздает конкретную историческую эпоху. Аналогичным образом в романе «Дэниэл Мартин» (Daniel Martin, 1977) Дж.Р. Фаулза постмодернистская стилистика сливается с реализмом. «Дэниэл Мартин» представляет собой реалистический биографический роман, но созданный в повествовательной технике постмодернизма (в частности, разрушена хронология, имеется раздвоение повествователя и т.д.).

История литературы свидетельствует о том, что на всех этапах своего развития роман представляет собой жанровую конструкцию, готовую к трансформации. Несомненно, что это связано с особенностью романа, подмеченной А.В. Михайловым: «всякий конкретный роман – свое самоосуществление»¹. Действительно, на сегодняшний день роман – «это становящийся и еще неготовый жанр... жанровый костяк романа еще далеко не затвердел, и мы еще не можем предугадать всех его пластических возможности»².

§3. ЖАНРОВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ И ЖАНРОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ РОМАНА

В течение довольно короткого периода (по меркам истории развития жанров) роман из жанра, оставленного за рамками «большой литературы», превратился в ведущий литературный жанр, по своей значимости претендующий на роль четвертого литературного рода. Несмотря на это, жанровые характеристики романа до сих пор не определены в полной мере. Не случайно, что в литературе мы сталкиваемся как с крупными прозаическими произведениями, которые называются повестями, так и с не столь объемной прозой, но известной как «маленький роман». Это обостряет проблему определения жанровых характеристик романа, которые служат водоразделом от других жанров.

Стремительное развитие романа стало следствием того, что, как никакой другой жанр, роман выражает «тенденции становления нового мира, ведь это – единственный жанр, рожденный этим новым миром и во всем соприродный ему»³. Появление романа (в его современном понимании) приходится на период «эмансипации» личности от верти-

¹ Михайлов А.В. Роман и стиль // Языки культуры. – М., 1997. – С. 466.

² Бахтин М.М. Эпос и роман. – С. 194.

³ Бахтин М.М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) // Вопросы литературы. – 1970. – № 1. – С. 98.

кальных социально-политических связей. Ослабление социально-политических нитей, ранее жестко привязывавших индивида к определенной социальной группе (род, племя, сословие и т.д.), создало предпосылки для смены отношения к человеку¹. Новое видение воплотило в идеях и ценностях эпохи Возрождения. Человек интегрировался в социальную систему на совершенно новых принципах.

Роман как раз и стал той жанровой конструкцией, которая имела возможность отобразить всю многоцветную палитру этого процесса: «Роман – картина жизни, картина современной действительности, почти равноценная историческому документу»². Роман «мог развиваться только в обществе, где равновесие между человеком и обществом потеряно, где человек находится в состоянии войны со своими братьями или с природой»³. Среди всех литературных жанров именно роман способен наиболее полно отразить «сложный жизненный процесс, большой круг жизненных явлений, показанных в развитии»⁴. Большинство российских исследователей (Г.Н. Пospelов, Е.М. Мелетинский, А.Д. Михайлов, П.А. Гринцер и др.) справедливо полагает, что роман ориентирован на изображение «эмансипированной», а зачастую и «самодовлеющей» личности.

Не случайно Гегель определил роман как «die modern bürgerliche Epopäe», то есть как современную эпопею гражданской жизни, хотя иногда этот тезис ошибочно переводили фразой «современная буржуазная эпопея»⁵. Схожую мысль высказывал и Гёте, называя роман «субъективной эпопеей»⁶. При этом использование немецкими философами слова «эпо-

¹ Затонский Д.В. Указ. соч., – С. 52.

² Грифцов Б.А. Указ. соч., – С. 9.

³ Фокс Р. Роман и народ. – М., 1960. – С. 82.

⁴ Тимофеев Л., Венгеров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов. – М., 1963. – С. 131.

⁵ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х т. – М., 1971. – Т. 3. – С. 540.

⁶ Гете И.В. Собрание сочинений. В 10 т. // Об искусстве и литературе. – М., 1980. – Т. 10. – С. 424.

пея» не означает смысловую идентичность терминов «эпопея» и «роман». Как отмечал Г. Лукач, роман «как большое эпическое произведение, как повествовательное изображение общественного целого, полярно противоположен античному эпосу»¹.

Таким образом, роман можно определить как «изложенное личностным (фиктивным) повествователем и предназначенным личностному читателю повествование о мире, полное в той мере, в какой этот мир постижим как продукт личного опыта»². А. Цвейг приписывает в качестве основополагающих принципов жанра романа изображение созидательных и разрушительных социальных сил³.

В англосаксонских странах сложилось иное представление, чем в германоязычном литературоведении. При определении жанровой конструкции произведений прозы преобладающее внимание уделяется формальным признакам, в том числе и объему. Английский исследователь Форстер выдвинул порог в 50000 слов, необходимый для отнесения прозаического произведения к жанру романа⁴. Вместе с тем в западной издательской практике применяются другие числительные показатели. Прозаическое повествование более 40000 слов относят к жанру романа (novel), от 17550 до 40000 слов – к жанру большой повести (novella), от 7500 до 17550 слов – к жанру короткой повести (novellette), менее 7500 слов – к жанру рассказа (short story). Такой подход обосновывается тем, что количество слов сказывается на содержании и структуре произведения, и напротив, существует обратная связь между проблематикой, сюжетом, системой образов и объемом текста. Американские литературоведы

¹ Лукач Г. Проблемы теории романа // Литературный критик. – 1935. – № 2. – С. 214.

² Kayser W. Entstehung und Krise des modernen romans. – Stuttgart, 1954. – P. 26.

³ Zweig A. Wesen, Sinn und Aufgabe eines Romans // Neues Deutschland. – 27.11.1947

⁴ См.: Forster E.M. Aspects of the Novel. – London, 1953.

критерий протяженности считают существенным при сопоставлении романа с другими жанрами прозы, в том числе и с жанром новеллы¹.

В русском литературоведении традиционно внимание уделяется не столько количеству слов в произведении, а сколько «внутреннему объему» и полноте художественного изображения: «В рамки небольшого по объему произведения входит та многоплановость жизни, которая предполагается романом. Очевиднее, речь должна идти не о размерах произведения, а о внутренних масштабах его содержания. Внешний объем – величина вторичная, первично содержание»². О.М. Кагилова в своей исследовательской работе обращает внимание на проблему жанровой принадлежности «Повести непогашенной луны» Б.А. Пильняка. По мнению исследовательницы, при оценке жанровой принадлежности данного произведения надо исходить не из критерия объема текста, а руководствоваться критерием объема содержания: «внутренние масштабы содержания «Повести непогашенной луны» оказываются по-романному большими (автор, изображая главного героя, использует несколько временных планов)»³. Основываясь на этот критерий, О.М. Кагилова относит «Повесть непогашенной луны» к центростремительному роману.

Показатели внешнего (текстового) объема вторичны в отношении «внутреннего масштаба»⁴. «В романе полнота изображения – совершенно иного рода. Это, прежде всего, история целой человеческой жизни. Иногда жизнь человека изображается от рождения и до старости («Обломов» Гончарова), иногда же представлены те этапы, в которых раскры-

¹ The reader's companion to world literature // The New American Library. – 1958. – P. 317.

² Лейтес Н.С. Указ. соч., – С. 28.

³ Кагилова О.М. Принципы организации романного целого в творчестве Бориса Пильняка 1920-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ижевск, 2006. – С. 12.

⁴ Лейтес Н.С. Указ. соч., – С. 28.

вается смысл всей жизни человека («Отцы и дети», «Отец Горио»). Поэтому человеческий образ, в рассказе схваченный на лету, в повести раскрытый на основе одного периода жизни, в романе приобретает иной, более сложный вид, он претендует на исчерпывающую глубину»¹. Иными словами, «роман воссоздает многообразие, подвижность вместе с тем целостность мира, суверенность и взаимозависимость жизненных явлений, динамику и многогранность отношений между человеком и миром»². Частично роман возложил на себя функцию универсального отображения жизни, которая ранее принадлежала эпосу, что накладывает на роман отпечаток, формирующий ряд неповторимых признаков у данного жанра.

Среди особенностей романа существенным является принцип диалогичности, сформулированный М.М. Бахтиным. По мнению М.М. Бахтина, диалогичность – это свойство именно романного начала. Диалогичность предполагает, что сознание персонажей романа не слито воедино с сознанием рассказчика. В итоге «сознание автора, напротив, развоплощает активность героя, провоцирует его на самораскрытие и спор с собой; оно не может сделать его своим, включить в свою позицию, рассматривая его как «чужое», сопротивляющееся завершению во внешней точке зрения»³. Изображение в романе человека «опирается на активность человека, живущего своими личными, частными интересами, противопоставляющего себя другим»⁴. Традиция изображения поведения такого героя восходит к плутовским романам, но была сформулирована в сервантесовском романе.

Диалогичность романа предопределяет также «стилистическую трёхмерность романа, связанную с многоязыч-

¹ Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – С. 34.

² Лейтес Н.С. Указ. соч., – С. 18.

³ Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. – Воронеж, 1994. – С. 58.

⁴ Рымарь Н.Т. Указ. соч., – С. 21.

ным сознанием, реализующимся в нем¹. М.М. Бахтин обозначил это явление как полифоничность романа.

Роман в отличие от других прозаических конструкций (рассказ, повесть, хроники, мемуары и т.д.) представляет «композиционное, замкнутое, протяженное и законченное в себе повествование о судьбе одного лица или целой группы лиц»². Как отмечал А.В. Чичерин, «роман – наиболее конкретный жанр литературы в смысле сращенности и образной, сюжетной его ткани»³.

Острые формирования мирообраза в романе направлены не на раскрытие событий или процессов в отдельности, а всей многосоставной совокупности, которая позволяет раскрыть «всеобщую связь явлений»⁴.

Под влиянием тесных связей с главным героем романа другие образы также выдвигаются на первый план, то есть устанавливается одинаковое значение ряда персонажей романа.

В сравнении с иными жанрами в романе резко возрастает значение обстоятельств места и времени.

Понимание жанра как содержательной формы обязывает обратиться к анализу жанрового содержания. В теории литературы иногда используется словосочетание «романное содержание». К термину «романное содержание» обращался М.М. Бахтин, когда обосновывал разграничение типов художественной проблематики на романную и нероманную. По мнению М.М. Бахтина, романное содержание отличается от нероманного подходом автора к пониманию и отображению человека⁵. Г.Н. Пospelов более узко понимал романное содержание, если учесть, что им выделялось четыре типа проб-

¹ Бахтин М.М. Эпос и роман. – С. 202.

² Мандельштам О.Э. Конец романа. – С. 52.

³ Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – М., 1975. – С. 13.

⁴ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – С. 140.

⁵ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – С. 447-483.

лематики: мифологическая, национально-историческая, нравоописательная (или этологическая) и романическая (т.е. романная).

«Романное содержание» и «жанровое содержание» романа синонимичные понятия¹, тогда как словосочетание «содержание романа» по своей смысловой нагрузке несколько отличается. Под содержанием художественного произведения чаще всего понимается конкретизированная совокупность отображенных событий, идей и чувств².

Значение жанрового содержания заключается в его способности управлять жанровой конструкцией художественного произведения посредством доминирующих способов художественного отображения³, то есть посредством «признаков жанра». Значение же содержания художественного произведения заключается в его способности влиять на сюжет и тем самым определять форму произведения⁴.

Жанровое содержание романа проявляется в одновременном раскрытии, как общественной жизни, так и внутреннего мира художественных образов. При этом индивидуальная и общественная реальность представляются как относительно самостоятельные и непоглощающие друг друга стихии. Жанровое содержание романа предполагает конфликтность индивидуального и общественного начал. Жанровое содержание романа изображает «конфликт между индивидуальными побуждениями героев и общепринятыми нормами»⁵, раскрывает противостояние социума и героя⁶. Конфликт в романе связан с особенностями его жанрового содержания. А.Я. Эсалнек отмечает, что конфликтность романа, связана с противостоянием индивидуального и коллективно-

¹ Лейтес Н.С. Указ. соч., – С. 16.

² Уэллек Р., Уоррен О. Указ. соч., – С. 153.

³ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – С. 23.

⁴ Уэллек Р., Уоррен О. Указ. соч., – С. 154.

⁵ Михайлов А.Д. Указ. соч., – С. 68.

⁶ Мелетинский Е.М. Средневековый роман. – С. 278.

го сознания, с отличием сознания отдельного индивида от сознания общества в целом: «роман как жанр ассоциируется с интересом к личности и ее самосознанию, которое отличается от такового большинства членов окружающего социума и потому таит в себе внутренне скрытые или внешне заметные конфликтные начала, если сопоставлять его с настроениями общества в целом»¹. Вместе с тем, конфликт индивидуального и общественного начал в жанровом содержании романа не нарушает целостности художественного мирообраза. Жанровое содержание романа предполагает также присутствие противоречия между бесконечным и конечным.

Несмотря на то, что «параллелизм» общественного и индивидуального начал и их конфликтность, противопоставление вечного и «проходящего» в той или иной степени присутствовали как в античном, так и в средневековом романе, наиболее полно и последовательно эти характеристики проявили себя лишь с появлением романа сервантесовского типа. Жанровое содержание романа впервые во всей целостности сложилось в романе «Дон Кихот». Элементы романного содержания можно фиксировать, как в античных, так и в средневековых художественных произведениях, при этом не только в прозаических.

Жанровое содержание многосоставное явление, включающее в себя объективный и субъективный уровни. Структура жанрового содержания романа определяется не только спецификой каждого из этих уровней, но и характером их соотношения². Как на объективном, так на субъективном уровне следует выделять эпическое и романное начала. Эпическое начало на субъективном уровне отображает эпическое мировосприятие, тогда как романное начало отображает конфликтность связей по линии «личность – общество».

¹ Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения. – М., 2004. – С. 35.

² Лейтес Н.С. Указ. соч., – С. 17.

Эпическое начало на объективном уровне связано с описанием объективного события, а романное начало – описанием процесса развертывания конфликта по линии «личность – общество».

Сложная структура жанрового содержания романа имеет далеко идущие последствия. Соотношение и взаимосвязи эпического и романного начал на субъективном и объективном уровнях могут варьироваться от одного романа к другому. Естественно, что варьируется и жанровая конструкция художественного произведения, несмотря на неизменность доминирующих в данном жанре способов художественного отображения. Таким образом, специфика структуры жанрового содержания является отправной точкой для использования различных художественных приемов, в том числе и тех, которые характерны для различных жанров.

Еще один фактор, который позволяет писателю сочетать «жанровые признаки» различных художественных конструкций в романе – это возможности по обращению к вымыслу при создании мирооброза. Романский синтез «обеспечивает практическую неограниченность путей достижения художественного единства, ту самую неограниченность, которая из всех жанров искусства присуща вполне, пожалуй, только роману»¹.

В целом проблема соотношения в содержании романа вымысла и действительности охватывает ряд взаимосвязанных между собой аспектов. Одна из главных особенностей романного изложения – это претендующий на правдивость вымышленный мирообраз. Роман, как эпический жанр, не допускает вымысла, который воспринимался бы читателем как априори невозможный. Фантазия писателя ограничивается лишь пределами осмысления автором описанных событий как возможных².

¹ Затонский Д.В. Указ. соч., – С. 22.

² Гей Н.К. Искусство слова. О художественности литературы. – М., 1967. – С. 9.

Рассматриваемая характеристика жанрового содержания романа может служить одним из критериев разграничения романов, имеющих высокую художественную ценность, и тех прозаических произведений, которые заполнили массовыми тиражами книжные лавки, речь о так называемых «бестселлерах», штампуемых авторами в конвейерном режиме. Стремление автора создать вымышленный миробраз в ходе семиотической деятельности придает последней характер эстетической деятельности¹. Одним из показателей высокохудожественного изложения является восприятие читателем содержания романа как реальности, что обусловлено задействованными художественными приемами подражания. Следует оговориться, что для автора художественного произведения подражание имеет двойственное значение. С одной стороны речь идет о подражании жанровым конструкциям, уже существующим в литературе. С другой стороны, автор не может и не должен избегать содержательного подражания объективному миру. В сюжетной линии произведения вымысел участвует в создании художественной реальности, которая подражает объективной².

Данный тезис одинаково применим к различным типам романа, будь то роман-хроника или фантастический роман. Между автором романа и читателям заключается негласное соглашение. Самого автора мы не видим «инкорпорируемым» непосредственно в текст романа (за исключением автобиографического романа и романа о художнике): «автора мы находим вне произведения как живущего своею биографической жизнью человека, но мы встречаемся с ним как с творцом и в самом произведении, однако вне изображенных хронотопов, а как бы на касательной к ним»³. Как справедливо отмечают Р. Уэллек и О. Уоррен, «даже в самом правдоподобном по видимости романе, в «куске жизни», ко-

¹ Крошнева М.Е. Теория литературы. – Ульяновск, 2007. – С. 8.

² Бютор М. Роман как исследование. – М., 2000. – С. 39.

³ Бахтин М.М. Эпос и роман. – С. 189.

торый стремились воссоздать натуралисты, все подчинено известной художественной условности»¹.

Несмотря на то, что читатель знает, что содержание романа в той или иной степени является художественным вымыслом, он воспринимает содержание романа как «условную» художественную реальность², точнее как иллюзию реальности. Ф.И. Буслаев пишет, что «романист не читает нам нравоучений (это уже давно надоело), а вводит нас в свой очарованный круг вымышленных лиц и событий, в которых мы открываем наших собственных знакомых, иногда и нас самих, или наших друзей и врагов, и во время чтения свыкаемся с ними, с их обстановкою, живем их жизнью, радуемся их радостями и скорбим их скорбями, любим их или ненавидим; и – вот вместо сухой отвлеченной морали – романист в живых лицах своего обаятельного вымысла доводит нас до омерзения бессердечного упряма или себялюбивого честолюбца, повергающего в бедствие свою семью, или же умиляет нас любовью к великодушной, неустрашимой прямоте и честности, которая в простоте сердца господствует над изворотливым коварством и бесчеловечною тираниею»³.

В рассматриваемом аспекте словосочетания «иллюзия реальности» и «художественная реальность» являются содержательно идентичными. Способность формирования иллюзии реальности – это уникальное свойство художественных произведений, которое не присуще другим формам общественного сознания. С позиций жанровых признаков соответствие/несоответствие объективной реальности событий и фактов, составляющих сюжет, никоим образом не может

¹ Уэллек Р., Уоррен О. Указ. соч., – С. 43.

² Роб-Грийе А. О нескольких устаревших понятиях (совместно с Л.Г. Андреевым) // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. – М, 1986. – С. 116.

³ Буслаев Ф.И. О литературе. Исследования. Статьи. – М., 1990. – С. 470.

влиять ни на жанровую принадлежность произведения к роману¹, ни на художественную ценность произведения.

Иногда, допуская грубую методологическую ошибку, литературоведы художественную ценность произведения пытаются вывести из степени соответствия ее содержания сложившимся реалиям. На наш взгляд, художественную ценность произведения можно оценивать в контексте адекватности сформировавшихся потребностей (не всегда четко осознаваемых) общества: «литературный текст может быть как «отражением» социальной действительности, так и ее полной противоположностью»². Художественный миробраз – это «творческое воспроизведение того, что могло быть, а вовсе не точное сообщение, о том, что было в действительности, т.е. что она не правда в собственном смысле слова»³. Степень обращения к вымыслу при создании художественной реальности наряду с другими факторами определяется также и поэтической идеей⁴. Давая литературоведческую оценку произведению, необходимо оценивать в какой степени автору удалось реализовать свою идею в созданной им же художественной реальности.

Соглашение о принятии читателем художественной реальности как истинной, с одной стороны, предоставляет автору свободу в построении сюжетной линии, с другой, накладывает на него и существенные ограничения. Над автором довлеет фактор того, что содержание романа должно иметь сходство с социально-политическими реалиями, которые знакомы читателю и воспринимаются читателем как привычные условия социального бытия. Влияние этого фактора различно как по степени, так и по содержательности для различных ти-

¹ Стеблин-Каменский М.И. Мир саги. Становление литературы. – Л., 1984. – С. 22.

² Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против» (Сб. статей). – М., 1975. – С. 53.

³ Стеблин-Каменский М.И. Указ. соч. – С. 21-22.

⁴ Рымарь Н.Т. Указ. соч., – С. 25.

пов романа. Так, если для социального романа подобное влияние охватывает незначительные аспекты быта; то для политического романа – особенности существующей конституционно-политического строя, соотношение сил в политической системе (правлящих, оппозиционных и т.д.), наиболее наболевшие и судьбоносные элементы идеологического и нравственного и/или политического противостояния; для романа-фантастики – только основные противоречия политического (если проблематика фантастического романа имеет политическую окраску) или этического характера (если в романе раскрываются проблемы трансформации человека в будущем).

Наиболее остро влияние данного фактора проявляется в историческом романе. И дело даже не в том, что на плечи автора ложится исторический массив, то есть в сюжетной линии романа автор должен в той или иной степени придерживаться исторических реалий. Наоборот, автор может сознательно проигнорировать имеющиеся данные по тем или иным историческим фактам, идя в разрез с устоявшейся исторической наукой. Дело в том, что автор сознательно или несознательно переносит в создаваемую художественную реальность, в которой имеется обращение к предшествующим историческим эпохам, элементы из современного бытия.

Это обусловлено, во-первых, тем, что на создаваемую художественную реальность оказывает влияние мировоззрение самого автора. Отражение объективной реальности в художественной реальности преломляется через субъективный момент, через личность автора. При воспроизведении жизненной реальности происходит ее творческое преображение. Таким образом, в художественном произведении, а в особенности в романе, наблюдается переплетение объективного и субъективного, то есть воспроизведения реальной действительности и авторского понимания ее.

Во-вторых, автор не может проигнорировать ожиданий и чаяний читателя-современника. В качестве примера можно привести роман Ф. Керимзаде (1937-1989) «Худаферинский мост» (Xudafərin körpüsü), в котором исторические реалии эпохи Шах Исмаила преподносятся читателю через призму азербайджанской национальной идеи. Такое «преломление» становится допустимым в силу того, что объективная реальность в литературном произведении, а в особенности и в романе, составляет лишь конструктивное ядро сюжетной линии, тогда как наполнение осуществляется за счет «художественной реальности»¹.

Механизм «наращивания», включенных в сюжетную линию событий, дополнительной содержательностью присущ не только историческим романам. В романах, хронотоп которых охватывает современность, это может отобразиться в постановке проблем, которые не осознаны обществом, либо же неразрешимы на данном этапе, что придает проблематике произведения более животрепещущий характер².

Следует также подчеркнуть, что даже при построении сюжета романа исключительно на описании достоверных и реально происшедших событий и фактов, вымысел проявляет себя как минимум в самой творческой переработке действительности. Наиболее актуально это для автобиографических романов. Например, в романе «Потаенное» (Gizlinlər) В. Бабанлы (1927) сюжетную линию строит на основе своего жизненного пути, многие события взяты им из своего детства и юношества. Параллельно с этим, автор описывает события из жизни литературных кругов Азербайджана. Приведены биографические факты из жизни литературоведов Джафара Хандана, Али Султанлы, Мамеда Арифа Дадашзаде, Микаила Рафили, Мамеда Джафара Джафарова, поэтов

¹ Стеблин-Каменский М.И. Указ. соч. – С. 22.

² Стилль А. Ответ на вопрос «Нувель критик: «какую пользу вы приносите?» // Называть вещи своими именами: Программа выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. – М., 1986. – С. 131.

Самеда Вургуна, Расула Рзы, Сулеймана Рустама, Османа Сарывелли, Мамеда Рагима, Наби Хазри, Джабира Новруза, Арифа Гусейна, писателей Мирзы Ибрагимова, Али Велиева, Мехти Гусейна, Абульгасана, Мир Джалала Пашаева, Энвера Мамедханлы, Ильяса Эфендиева, Салама Генизаде, Исмаила Шыхлы, Байрама Байрамова, Исы Гусейнова, драматурга Сабита Рахмана и т.д. Несмотря на то, что В. Бабанлы претендует на абсолютную достоверность приведенных в романе событий, ряд общеизвестных фактов свидетельствует о том, что при построении сюжетной линии автор прибегает и к художественному вымыслу. Если для автобиографических событий, отраженных в романе, это несколько затруднительно выявить, то при описании событий из жизни азербайджанских мастеров наглядно прорисовывается художественное «домысливание» отдельных фактов.

Негласное соглашение между автором романа и читателем о признании «правдивости» содержания романа имеет еще одно важное последствие. В отличие от многих других жанров, даже в отличие от своего предшественника эпоса, роман предполагает немистическое познание мира, связанное «с верой в силу человеческого разума, в то, что мир объясним, что люди разумны и что законы, управляющие природой и обществом, познаваемы»¹. Неслучайно, что ряд произведений в азербайджанской прозе, написанных на заре зарождения романистики и посвященных религиозной проблематике, по своему жанровому содержанию не могут быть отнесены к жанру романа. Например, «Святые цветники» (Ri-yazül-qüds) А.К. Бакиханова, «Юсиф и Зулейха» (Yusif və Züleyxa) А. Музниба. Состоящее из четырнадцати разделов произведение «Святые цветники» основано на событиях в Кербале. Каждый из разделов представляет собой своеобразное повествование. Произведение «Юсиф и Зулейха», состоящее из 4 глав, написано на основе суры 12 «Юсиф» Корана. В силу влияния нравственно-религиозных требований к

¹ Декс П. Указ. соч., – С. 100.

изложению событий, включенных в сюжетную линию «Святых цветников» и «Юсифа и Зулейхи», названные произведения не несут на себе функции художественного немистического познания мира. Особенности содержания этих произведений (если точнее отсутствие жанрового содержания романа) закономерно приводят к тому, что они не «дотягивают» до «признаков жанра» романа. Возможность познавать объективный мир посредством романа – это существенный критерий для оценки современных произведений крупной прозы, в условиях, когда не окончена дискуссия о «смерти романа», когда создаются бессюжетные и или внежанровые произведения.

Спецификой жанрового содержания романа является особое место в нем человека и его судьбы, что различает его от других, в том числе и от жанров прозы: «В романе полнота изображения – современно другого рода. Это прежде всего история целой человеческой жизни»¹. Человеческий образ в романе раскрывается полностью, тогда как в рассказе он фрагментарен, а в повести раскрывается на разрезе определенного периода жизни: «Роман изображает всю или по крайней мере несколько лет жизни человека; повесть описывает из сей жизни одно происшествие. Следовательно, в повести должно быть более движения, полноты и живости рассказа; в романе должны быть развернуты более ясно и нравственные свойства действующих лиц. Герой повести есть для нас приятный гость, от которого мы спешим пользоваться всеми удовольствиями беседы. Герой романа есть такое лицо, с которым мы хотим прожить несколько времени вместе»². В теории литературы не раз выдвигался тезис о том, что «объем» изображения человека в художественном произведении может быть использован в качестве одного из признаков для различения жанров³.

¹Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – С. 12

²Сын отечества. СПб., – 1828. – № 7. – С. 244.

³Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – С. 112.

Как точно подметил Р. Фокс, «роман – не просто художественное повествование: это повествование о жизни человека, первое искусство которое попыталось взять человека в целом и выразить его»¹. Характеризуя содержательную составную романа, Л.Н. Толстой отмечал: «Роман – та свободная форма, в которой есть место для выражения всего, что только переживает внутри и вовне человек»². В сравнении с другими жанрами в романе происходит наибольшая индивидуализация образа³. В отличие от героического эпоса, сказки, легенды и других жанров, именно в романе внимание сосредотачивается на жизни и быте героя, эмансипированного от эпического фона⁴.

Это возможно благодаря художественной метаморфозе, т.е. приему, известному еще античной литературе. Романная метаморфоза имеет свои особенности. Если в дороманных жанровых формах метаморфоза затрагивает в основном внешние характеристики героев (в том числе и сказочные, мифические превращения), то в романе метаморфоза касается внутреннего мира героев. Метаморфоза, «стенографируя» жизненный путь героя, является формой осмысления и изображения частной человеческой судьбы в романе: «в этом ее значение для романного жанра»⁵. Автор романа на стыке переломных, судьбоносных событий показывает трансформацию героя, изменение его внутреннего мира по истечении времени. В эпопее «Тихий Дон» М. Шолохов мастерски раскрывает все этапы трансформации внутреннего мира Григория Мелехова. Молодой юноша и проходящий войну казак, и Григорий эпохи гражданской войны – это один и тот же образ, но раскрытый по всей динамике фабулы благодаря мета-

¹ Фокс Р. Указ. соч., – С. 48.

² Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 томах, академическое юбилейное издание (1828-1928). – М., 1951. – Т. 30. Произведения, 1882-1898. – С. 359.

³ Бахтин М.М. Эпос и роман. – С. 229.

⁴ Мелетинский М.Е. От мифа к литературе. – С. 77.

⁵ Бахтин М.М. Эпос и роман. – С. 42.

морфозе. Следует отметить, что метаморфичность наиболее четко проявляется в биографических (автобиографических) романах, охватывающих различные периоды жизни главного героя. Это не означает, что метаморфичность не характерна для других типов романа. Например, в романах с авантурным временем метаморфоза главного героя существенно ограничена, на что обращал внимание литературовед М.М. Бахтин.

Без метаморфозы фабула романа теряет свою динамичность и целостность. Однако именно в романе-биографии автор получает исходный материал, благодаря которому с легкостью ведет «стенограмму» жизненного пути главного героя. В азербайджанской романистике среди таких произведений можно выделить роман «Студенты» (Studentlər) Ю.В. Чеменземинли (1887-1943), написанный в 1914-1915 годах. В первой части романа фабула выстроена вокруг быта обучающихся в начале XX века в Киеве азербайджанских студентов. Однако во второй части фабульное время смещается на 25 лет. В этой части произведения раскрывается жизнь повзрослевших борцов (бывших студентов-вольнодумцев), брошенных по воле судьбы на передовую революции. Вторая часть романа символически названа «В 1917 году» (1917-ci ildə). Несмотря на то, что образы в первой и во второй частях романа одни и те же, их внутренний мир кардинально разнится. Автору удалось показать как реалии революции 1905 года и последовавшей реакции, Второй мировой войны, а также гражданской войны оказывают влияние на становление человека. Следует также подчеркнуть, что события, описанные в романе, взяты из реальной жизни. Автор Ю.В. Чеменземинли был не просто свидетелем, но и активным участником событий, легших в основу романа.

Сравнивая жанровое содержание эпоса и романа, можно увидеть, что в героическом эпосе ключевая роль принадлежала образам, сыгравшим (или предположительно сыгравшим) особую роль в истории народа, этноса, тогда как

в романе на первый план выходят образы обыкновенных людей. Это связано с тем, что героический эпос связан с описанием судьбоносных событий из жизни народа, «поэтизирует героическое, избирает в качестве своего предмета повествования войны, революционные потрясения, изломы общественного уклада»¹. Тогда как для романа одной из главных тем является неадекватность героя своей судьбе. По словам М.М. Бахтина, «человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности»².

Вместе с тем, в содержательном плане роман не разрывает своих связей с эпосом. Роман раскрывает частную жизнь без отрыва от исторических процессов, в связке с «частными» жизнями миллионов людей³. Концентрируясь на частной жизни человека, роман все же соотносит его с народными идеалами, через призму которых и дается оценка человеку. В романе, как ни в каком другом жанре, раскрывается взаимодействие человека и истории, в нем находит свое отражение универсальность взаимосвязей вещей и явлений⁴.

Вот почему главный незримый «герой» романа – это дух народа (народная душа): «Индивидуальная, «частная» душа в таком случае, менее значима, чем народная»⁵. Наиболее ярко это связка проявляется в романе-эпопее, в котором эпическое приобретает такое же значение, как и романное. Например, в романе-эпопее С. Рагимова (1900-1983) «Шамо» (Şamo) наряду с судьбой главного героя Шамо раскрыта эпическая панорама азербайджанской национальной жизни первой четверти XX века. В романе-эпопее «Шамо» показана не только судьба одного человека, но и жизнь, борьба целого народа.

¹ Кузьмичев И.К. Указ. соч., – С. 282.

² Бахтин М.М. Эпос и роман. – С. 228.

³ Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – С. 56.

⁴ Лейтес Н.С. Указ. соч., – С. 3.

⁵ Михайлов М.И. Указ. соч., – С. 61.

Жанровое содержание с присущей ей метаморфозой образов влияет и на хронотоп романа, так как определяет характеристики фабульного времени и фабульного пространства. В теории хронотопа М.М. Бахтина время и пространство есть основные координаты художественной картины мира. М.М. Бахтин под хронотопом понимал способ художественного освоения времени и пространства в произведении¹. М.М. Бахтин обозначил жанровое («жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом»²), как изобразительное («абстрактные элементы романа – философские и социальные обобщения, идеи, анализы причин и следствий и.т.п. – тяготеют к хронотопу и через него... приобретаются художественной образности»³) значение хронотопа.

Не случайно, что современный роман первоначально оформился как роман «большой дороги». Дело в том, что «в хронотопе дороги единство пространственно-временных определений раскрывается также с исключительной четкостью и ясностью. Значение хронотопа дороги в литературе огромно: редкое произведение обходится без каких-либо вариаций мотива дороги, а многие произведения прямо построены на хронотопе дороги и дорожных встреч и приключений»⁴.

¹ Бахтин М.М. Эпос и роман. – С. 9.

² Там же, – С. 10.

³ Там же, – С. 185.

⁴ Там же, – С. 248.

ГЛАВА 2

ПОНЯТИЕ И ФОРМЫ ЖАНРОВОГО СМЕШЕНИЯ. РОЛЬ ЖАНРОВОГО СМЕШЕНИЯ В РАЗВИТИИ ТИПОВ РОМАНА

§1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ «ЧИСТОТЫ» ЖАНРА РОМАНА

Для теории жанров категория «чистота жанра» носит условный характер, так как «идеально «чистых» жанров не бывает. Каждый этап «жизни» жанр вбирает в себя приметы эпохи и какие-то уже сложившиеся элементы прежних жанров»¹. Схожую принципиальную позицию занимал М.М. Бахтин, отмечавший, что «ни одна конкретная историческая разновидность не выдерживает принципа в чистом виде, но характеризуется преобладанием того или иного принципа оформления героя»².

Отсутствие идеально «жанрово-чистых» произведений связано, в первую очередь, с жанровым смешением, характеризующим творческий процесс. Современная литература зиждется не только на «чистоте, но и на взаимовключаемости, или «обогащении» (то есть, не только на расщеплении, но и соединяемости, срастании)»³. Вместе с тем, для теории романа проблема «жанровой чистоты» стоит более остро, чем для других жанров, что связано с особенностями данного жанра:

- с одной стороны, с многосоставностью (универсальностью) жанрового содержания романа (объективный и субъективный уровни, на каждом из которых выделяется как романное, так и эпическое начало);

¹ Громов П.Т. К вопросу о становлении жанра повести в древнерусской литературе // О жанрах и жанровых системах // Весы. – Балашов, 2004. – № 29. – С. 42.

² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 188.

³ Уэллек Р., Уоррен О. Указ. соч., – С. 252.

- с другой стороны, с многоуровневостью семантического ядра жанра романа, что позволяет осуществлять разноплановое вкрапление в роман элементов отдельных жанров.

Универсальность жанрового содержания романа связана с эпической сущностью данного жанра, которая и определяет повышенную предрасположенность к вкраплению элементов иных жанров.

В литературоведении выделение синтетического свойства эпоса как литературного рода восходит к Платону, характеризовавшего эпос как «смешанный» способ повествования (то есть включающий и лирический и драматический способы). Аналогичный тезис озвучивает А.И. Белецкий: «Лирике свойственна форма монологическая, драматическими мы называем произведения, облеченные в форму диалога, то есть разговора между двумя или несколькими лицами; чередование монологов автора с диалогами действующих лиц образует срединную форму – эпоса»¹.

На «мощной эпической основе в романе осуществляется уже и синтезирование драматических и лирических тенденций с эпической структурой»². Как пишет известный западный литературовед, «роман – самый емкий из всех видов поэзии; он допускает возможность различнейших вариаций, ибо заключает или может заключать в себе... поэзию всех родов и видов»³.

Синтетизм присущ искусству в целом⁴, в том числе и литературе. Синтетизм присущ и «высоким» жанрам, включая и лирические жанры. Анализируя историю поэзии, В.Д. Сквозников приходит к выводу, что в XIX веке в лирике начинает доминировать «универсальная», синтетическая сти-

¹ Белецкий А.И. Указ. соч., – С. 170.

² Рымарь Н.Т. Указ. соч., – С. 40.

³ См: Bausch W. Theorie des epischen Erzählens in der deutschen Frühromantik. – Bonn, 1964.

⁴ Бурлина Е.Я. Указ. соч., – С. 23.

хотворная форма¹. Синтетизм связан с самим процессом творчества, с его особенностями. Г.Э. Лессинг писал в «Гамбургской драматургии» (Hamburgische Dramaturgie): «В учебниках жанры разделяют так строго, как только можно; но если гений, во власти высоких помыслов соединяет несколько жанров в одном и том же произведении, то можно забыть про учебник и постараться выяснить, достигнуты ли те высокие цели, которые преследовал автор»².

Но среди множества литературных жанров именно в романе удельная доля «примеси» зашкаливает за общепринятые показатели, характерные для иных жанров: «ни один роман не покрывается только одним термином. О чистом соблюдении вида говорить не приходится»³. Например, А.В. Чичерин в структуре романа выделял трагедийность, драматизированные диалоги, лирические излияния, философско-научные опусы и т.д.: «Трагедийность в романе имеет невиданную в трагедии обоснованность и историчность, в этом ее эпический характер. Диалог в романе не самодовлеющий и движущий фактор, а только одно из средств образной конкретизации повествования. Лиризм пронизан сюжетными движениями, он историчен и как частица в истории личности, и как страница из истории народа»⁴.

Развитие многочисленных типов романа привело к распространению представлений о «смерти романа». О «смерти романа» О. Мандельштам писал в своей знаменитой статье «Конец романа», изданном в начале XX века. О. Мандельштам кризис романа связывал с неспособностью традиционного искусства, в том числе и литературы, запечатлеть реальности современной ему исторической эпохи, на кото-

¹ Сквозников В.Д. Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М., 1964. – Т. 2. – С. 209.

² Lessing G.E. Hamburgische Dramaturgie. – Leipzig, 1972. – P. 287.

³ Грифцов Б.А. Указ. соч., – С. 143.

⁴ Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – С. 43.

рую пришлось ужасы Первой мировой войны и гражданской войны в России¹. Западный литературовед Л. Фидлер предрекал: «Традиционный роман... мертв, нет, он не лежит на смертном одре, он просто мертв»². Пессимистические настроения встречаются в работах многих литературоведов: «Сегодня после четверти столетия социальных и политических изменений имеются доказательства того, что роман... стоит перед опасностью исчезновения» – пишет Г. Кабли³. Подобные пессимистические оценки обусловлены:

- как усложнением получения оценок о принадлежности отдельных современных произведений крупной прозы к жанру романа (в том числе и к его типам) в результате присутствия «многих и разных жанровых установок»⁴;

- так и широким распространением «жанрового критицизма» на фоне превращения романа в ведущий жанр⁵.

Следует также отметить, что истории развития жанра романа известны попытки «очистить» роман, создать «чистый роман». В 1925 году публикуется роман А. Жида «Фальшивомонетчики» (*Les faux-monnaieurs*), представляющий собой модернистский роман, в котором автор пытается отказаться от интриги, характера, внешних элементов как чуждых роману⁶. По иронии «чистые романы» представляли собой типы романа, характеризующиеся повышенным жанровым смешением.

На наш взгляд, жанр романа еще не исчерпал всех своих возможностей и адекватен для существующих эстетических потребностей эпического отражения объективного мира. Жанровый синтетизм нельзя рассматривать ни как иг-

¹ Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Проза. – М., 1990. – Т. 2. – С. 204

² Fiedler Leslie. A. Das Zeitalter der neuen Literatur. Die Wiedergeburt der Kritik // *Christ und Welt*. – 1968. – 13. 09. – S. 10.

³ Kubly H. Указ. соч., – Р. 14.

⁴ Бурлина Е.Я. Указ. соч., – С. 100.

⁵ Бахтин М.М. Эпос и роман. – С. 197.

⁶ Кирьянова Н.В. Указ. соч., – С. 182.

норирование «жанровых признаков», ни как противопоставление жанров друг другу¹. Для жанра характерна «последовательная реализация его потенциала, использование содержательных ресурсов жанровой формы, вызываемое потребностями движущегося художественного сознания, осваивающего новые горизонты «человеческого мира»². Реализация этого потенциала осуществляется и за счет использования синтетизма романа, так как «в ходе развития литературы синтетические возможности романа, действительно, возрастают, однако это не умаляет, а напротив, укрепляет жанроопределяющую роль его эпических основ»³.

Синтетичность романа резко выделяет его на фоне других жанров, «являвшихся «специализированными» и действовавших на неких локальных «участках» художественного постижения мира»⁴. Смещение элементов, присущих разным жанрам, К.Г. Ханмурзаев связывал со стремлением романистов «к универсальному, целостному охвату жизни человечества»⁵. Таким образом, вокруг жанра складывается несколько парадоксальная ситуация: «жанр начинает складываться лишь с нарушением первичной общественной целостности, он движим явлениями социальной автоматизации, а цель жанра – в создании художественного синтеза»⁶.

Углубление процессов синтеза должно было бы привести к «стиранию» границ, как между типами романа, так и между некоторыми жанрами в целом⁷. От этого отталкивались и сторонники «смерти» жанра. Но жанровое смещение в

¹ Бурлина Е.Я. Указ. соч., – С. 32.

² Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – С. 83.

³ Лейтес Н.С. Указ. соч., – С. 62.

⁴ Долгенко А.Н. Русский декадентский роман. – Волгоград, 2005. – С. 210.

⁵ Ханмурзаев К.Г. Немецкий романтический роман. Генезис. Поэтика. Эволюция жанра. – Махачкала, 1998.. – С. 131.

⁶ Затонский Д.В. Указ. соч., – С. 53.

⁷ Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII-XX веков. Указ. соч., – С. 61.

рамках романа определенным образом ограничено. Вкрапление элементов иных жанров может осуществляться лишь частично и не должно приводить:

- к трансформации семантического ядра жанра;
- к изменению «признаков жанра».

В противном случае, мы столкнулись бы с появлением нового жанра.

Синтетичность романа наиболее ярко проявляет себя в период зрелости рассматриваемого жанра. Переход к стадии зрелости предполагает освоение потенциала:

- многосоставного (универсального) жанрового содержания романа, как на объективном, так и на субъективном уровнях;

- многоуровневого семантического ядра жанра романа.

При этом данный процесс характеризуется статичностью семантического ядра жанра романа. Развитие жанра «основано на противостоянии стабильного изменчивому»¹. В силу этого в период «созревания» и дальнейшего развития роман сохраняет «жанровые признаки». Несмотря на то, что создается громадное количество самых разнообразных произведений этого жанра, в них сохраняются какие-то повторяющиеся особенности содержания и формы, которые и оказываются признаками жанра. Одним из последствий процессов «созревания» является смена типов жанра романа: «традиционный псевдоисторический роман послужил началом роману подлинно историческому, идиллический – психологическому и семейному, аллегорический – философскому, пародийный – сатирическому»².

Еще одно следствие «созревания» жанра романа – это появление художественных образцов, с «повышенной» степенью синтетичности. В качестве примера можно привести роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». До сих пор в

¹ Поляков М.Я. Указ. соч., – С. 16.

² Гринцер П.А. Указ. соч., – С. 42.

литературных кругах продолжаются дискуссии о жанровой природе этого произведения. Кто-то определяет его как роман-миф, кто-то – как философский роман, третьи – как роман-мистерию и т.д. Уникальность романа «Мастер и Маргарита» в органичном переплетении элементов множества литературных жанров, что оказало влияние на композицию и сюжетную линию. Из-за особенностей композиции «Мастер и Маргарита» обозначается некоторыми исследователями как двойной роман, роман в романе. В сюжете оригинально сплетены два пласта времени (библейское и современное М.А. Булгакову время), а сам сюжет представлен тремя сюжетными линиями: философская линия (Иешуа и Понтий Пилат), любовная линия (Мастер и Маргарита), мистико-сатирическая линия (Воланд и его свита). При этом все три сюжетные линии «двух» романов смыкаются в одной пространственно-временной точке.

Закономерностью «созревания» жанра романа является различный период времени, затрачиваемый на это в национальных литературах. Так, если в европейской литературе этот период растянулся на два столетия, то для литературы восточных народов – на век. Характерно также сохранение и определенного отставания в сюжетосложении.

Например, стадия зрелости азербайджанского романа приходится на вторую четверть XX века, когда первые попытки создания романов были предприняты еще в середине XIX века. Зрелость жанра наступает в тот период, «когда устанавливается соответствие, некая гармония между художественным сознанием и адекватной ему формой, раскрывшей свой семантический потенциал»¹.

Полное раскрытие потенциала семантического ядра жанра романа в азербайджанской литературе происходит на фоне отказа от «маленького романа» и ознаменовано такими романами как «Тебриз туманный» (Dumanlı Təbriz), «Сражающийся город» (Döyüşən şəhər) и «Подпольный Баку»

¹ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – С. 83.

(Gizli Bakı) М.С. Ордубади (1872-1950), «Мир рушится» (Dünya qorur) Абульгасана (1904-1986), «Воскресший человек» (Dirilən adam), «Манифест молодого человека» (Bir gəncin manifesti) и «Открытая книга» (Açıq kitab) М.Дж. Пашаева (1908-1978), «Половодье» (Daşqın) и «Апшерон» (Abşeron) М. Гусейна (1909-1965), «В крови» (Qan işində) Ю.В. Ченземинли (1887-1943), «Шамо» (Şamo) и «Сачлы» (Saçlı) С. Рагимова (1900-1983) и т.д. Именно на вторую четверть XX века приходится расширение подтипов азербайджанского романа. Если для азербайджанской прозы XIX века характерны в основном «романы-хекаят», то для прозы начала XX века – «маленькие» романы. Уже во второй четверти прошлого столетия азербайджанская романистика рождает «модификации» психологического, социального и философского романа, в том числе и романы-эпопеи.

В произведениях, созданных в период «зрелости», наблюдается установка на сходство или различия с ранее созданными произведениями данного жанра. Жанр обогащается новыми произведениями, примыкающими к уже наличным произведениям данного жанра.

«Зрелость» жанра не предполагает, что прекращается (или тормозится) развитие жанра¹. Сторонники «смерти» романа не учитывают особенности процессов «замещения» одних жанров другими после того, как первые полностью истратили потенциал. На сегодняшний же день потенциал жанра романа не исчерпан. В этой связи вспоминается работа Х. Ортега-и-Гассета «Мысли о романе» (La deshumanización del Arte e Ideas sobre la novela), в котором автор пишет: «Глубоко ошибочно представлять себе роман (я говорю, прежде всего, о современном романе) наподобие бездонного колодца, откуда можно постоянно черпать все новые и новые формы. Гораздо лучше вообразить себе каменоломню, запасы которой огромны, но все же конечны. Роман предполагает вполне определенное число возможных тем. Рудокопы, при-

¹ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – С. 83.

шедшие раньше всех, без труда добыли новые блоки, фигуры, сюжеты. Нынешние рудокопы обнаружили только тонкие, уходящие далеко вглубь каменные жилы». Х. Ортега-и-Гассета пессимистически оценивает перспективы романа как жанра.

«Пессимисты» допускают методологическую ошибку, когда смешивают понимание жанра как реальной идеалистической конструкции и как реального фактора литературного процесса. Дело в том, что «жанр в пределах, данной эпохи или школы – сложная система, которая может не осуществляться целиком (вернее – никогда не осуществляется целиком) в отдельных произведениях, но присутствует в литературном сознании как особая нормативная «идея» жанра. Она не всегда совпадает с определением, которое дает классическая поэтика, и всегда богаче его»¹. При этом еще надо учитывать то, что жанру присуща постоянная динамичность, характеризующая подвижностью, постоянной эволюцией и усложнением конструкции².

Не случайно, что Л.Н. Толстой называл роман «свободной формой»³. Развивая тезис можно было бы подчеркнуть, что роман, жанр наиболее свободный, гибкий из всех прочих жанров европейской литературы. В его гетерогенную ткань, вмещающую в себя элементы любых других жанров, в том числе и не художественных, могли легко вписываться теоретический пассаж метатекста типа «размышлений о романе». В это время «рождается» жанр романа, опирающийся на предшествующие ему жанры и смело экспериментирующий со всевозможными типами нарратива⁴.

¹ Виндт Л.Ю. Басня как литературный жанр // Поэтика. Временник отдела словесных искусств ГИИИ. – Л., 1927. – Вып. 3. – С. 87.

² Громов П.Т. Указ. соч., – С. 42.

³ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. – Т. 30. – С. 359.

⁴ Аникеева Н.А. Начало европейского романа как «саморефлектирующего» жанра (Филдинг и его предшественники) // О жанрах и жанровых системах // Весы. – Балашов, 2004. – № 29. – С. 32.

Особенности романа делают условным применение в отношении него такой категории как художественный канон. Жанровый канон образован системой определенных правил, придающих жанру нормативность, которая проявляется на содержательном и формальном уровнях художественных произведений. На условность жанрового канона для романа обращает внимание Н.Д. Тмарченко в «Типологии реалистического романа», предлагая в отношении романа использовать понятие «внутренняя мера».¹ По мнению Н.Д. Тмарченко, понятия «внутренней меры» соответствует понятию «канона» для жанров традиционных или «готовых». Под каноном (в переводе с греческого – руководящий принцип, масштаб), традиционно понимается система состоявшаяся художественной символики и семантики, используемая в рамках данного жанра. Позиция Н.Д. Тмарченко входит в рамки теории М.М. Бахтина, который отмечал, что условность применения термина «художественный канон» в отношении романа не говорит об отсутствии правил и закономерностей художественного изложения. Существует устойчивая связь событийной канвы с сюжетом и фабулой романа, что приводит к устойчивости жанровой формы романа. А.Я. Эсалнек справедливо относит устойчивость сюжетной конструкции к признакам романа и отмечает, что «эта устойчивость больше сказывается в тяготении романа к так называемому концентрическому типу сюжета, в построении которого обращает на себя внимание сконцентрированность действия вокруг судьбы одного-двух главных героев, причинно-временная последовательность в его развитии, то есть смене эпизодов, а главное, наличие более или менее выраженной развязки»².

¹ Тмарченко Н.Д. Типология реалистического романа: На материале классических образцов жанра в русской литературе XIX в. – Красноярск, 1988. – С. 10-11.

² Эсалнек А.Я. Своеобразие романа как жанра. – М., 1978. – С. 36.

Понятие событийности предполагает, что нечто, именуемое событием, должно резко менять внутреннюю или внешнюю жизнь человека или социума. В литературоведении событийность можно понимать двояко: во-первых, событийность художественного произведения для читателя и социума, во-вторых, «внутренняя» событийность художественного произведения, сопряженная с фабулой и сюжетом.

Событийность художественного произведения для читателя и социума проявляет себя в степени идейно-политического влияния, которое оказывается на реальность содержанием произведения. История литературы знает немало примеров, когда художественные произведения выступали катализаторами тех или иных общественно-политических тенденций. «Внутренняя» событийность в литературе наиболее большую значимость приобретает для драматических и прозаических жанров. Если событийность художественного произведения для читателя и социума феномен в большей степени социально-философский, то «внутренняя событийность» художественного произведения является фактором литературоведческим, в том числе в некотором смысле и жанрообразующим.

Особый характер «внутренней» событийности для прозы обуславливается спецификой художественного изложения: писатель стремится к тому, чтобы описание событий, развертывающихся в художественном пространстве и в художественном времени произведения носило отстраненный характер. Событийный дискурс проявляет себя в том, что прозаическое произведение ориентировано не только на репрезентацию тех или иных событий, но на художественное воспроизводство события сначала в фабуле и сюжете, а затем в воображении читателя.

Событийность прозаических произведений направлена на раскрытие характеров героев и суть изображаемых явлений в соответствии с авторским замыслом. Поэтому «внутренняя» событийность художественного произведения тесно

связана с его сюжетом и фабулой. «Внутреннюю» событийность можно условно характеризовать как «фабульно-сюжетную». Фабула в художественном произведении представляет собой аналог реальной событийности, а сюжет отражает в себе динамику развития этого аналога.

Соотношение этих трех категорий в художественном произведении может выражаться двояко:

- произведение с содержательно противоречивой фабулой (произведения с сюжетом с фабульной завязкой);
- произведение с содержательно непротиворечивой фабулой.

В произведениях с содержательно противоречивой фабулой событийность раскрывается через коллизию, тогда как в произведениях второго типа – события в фабулах не связаны единством взаимного содержательного противопоставления. В подавляющем большинстве романы представляют собой произведения с содержательно противоречивой фабулой (произведения с сюжетом с фабульной завязкой).

Рост значения символов и неомифологизация культурного пространства подстегнули процессы дереализации событийной основы современных романов, что в свою очередь спровоцировало изменения связей в триаде событийность – сюжет – фабула:

- усиление расхождения сюжета и собственно фабульной основы романа;
- обращение к нереалистичным событиям в фабуле романов, в том числе и написанных в духе реализма;
- смещение содержательного ядра сюжета с последовательного изложения событий на совокупность определённых мотивов, тем, мировоззренческих взглядов главных героев;
- отход от принципа хронологической последовательности изложения, что приводит к появлению многообразных «модификаций» хронотопа романа;

- выход «несобытийности» за рамки «внефабулярных элементов»;

- полиmodalность повествования в романе, когда авторы все чаще обращаются к изложению одних и тех же событий с разных точек зрения и т.д.

В конце XX века синтетические возможности романа возрастают и эта тенденция носит устойчивый характер. Поэтому при анализе романов ошибочно применение «жанровых признаков» как трафарета для оценки художественной ценности произведения, пытаюсь обосновать оценку на «жанровую» чистоту. Теория жанров и теоретическая поэтика не ставит перед авторами задач по созданию «правильных» произведений искусства¹, хотя и не снимает требования в отношении «фабульно-сюжетной событийности».

К сожалению, в истории литературоведения не раз предпринимались попытки сформировать как жанровые (композиционно-структурные), так и идеологические (идейно-содержательные) требования к писателям (например, таким недостатком периодически страдало советское литературоведение). Такая позиция игнорирует роль отдельных авторов в литературном процессе. Предание забвению или трансформация существующих и формирующихся жанров – все это связано с художественным сознанием автора. Именно автор «выбирает» определенный тип повествования и совокупность художественных приемов для раскрытия авторского замысла. Само появление романа в современном понимании связано с отходом М. Сервантесем от существующих канон повествования, смешение в «Дон Кихоте» и «Северной повести» элементов рыцарского и плутовского романов, «обрамленной повести», героического эпоса и т.д.

Аналогичный механизм можно зафиксировать и в процессе «смещения жанра», когда с истечением времени

¹ Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). – М., 1998. – С. 83.

имеет место трансформация жанровых признаков и формирование внутрижанровых типов. Классическим примером могут служить исторические романы В. Скотта, который сочетая элементы художественных и документальных жанров, стал основоположником новой разновидности романа. Движущий фактор при создании В. Скоттом исторического романа – это необходимость использования особенностей художественного и документального повествования для полного раскрытия авторского замысла.

М. Сервантес и В. Скотт выступили в роли критиков существующей жанровой системы. Роль автора не ограничивается выбором стать последователем жанра или создателем нового жанра, но и предполагает возложение функции критика. Игнорируя существующие жанровые каноны и нарушая требования жанровых признаков, автор в открытой или завуалированной форме их порицает. В результате, автор подвергает обструкции существующие жанры, неся на себя в некоторой степени бремя разрушителя «чистоты» существующих жанров.

Обращение автора к жанрам и их признакам не является абсолютно произвольным актом: содержание авторского замысла и метод художественного познания подталкивают автора к использованию конкретного жанра и художественного приема. При этом если разнообразие авторских замыслов предопределяет также разнообразие идейно-жанровых качеств произведений (в том числе и в повествовании, стилистике, сюжете, фабуле, хронотопе и т.д.), то частичное совпадение авторского замысла придает произведениям некие «родственные» черты, что и служит основанием для соотнесения с различными родами и жанрами. Жанровая конструкция художественного произведения во многом «корректируется» степенью «развернутости» и последовательности использования метода (методов) художественного познания, глубиной проникновения с его помощью в предмет отображения. Таким образом, функция авторской критики жанра

интегрирована в творческий процесс и может проявлять себя более активно:

- в периоды трансформации общественных отношений;

- под влиянием развития научной мысли.

Если трансформация общественных отношений предоставляет автору материал для формирования вариаций авторского замысла, то развитие научной мысли предполагает также изменение методов художественного познания.

На мой взгляд, функция авторской критики жанровой конструкции может проявлять себя в нескольких формах:

- автор может полностью отказаться от существующих жанровых конструкций, создавая свое произведение в формате нового жанра, при этом отказ автора от жанра или группы жанров в целом связан с процессами замещения;

- обращение к «смещению жанра», в случаях, когда автор не считает, что жанр исчерпал возможности для раскрытия его авторского замысла, но критически относится к существующим вариациям того или иного жанра;

- допущение жанрового смешения, когда автор предполагает, что его авторский замысел может быть раскрыт лишь при одновременном обращении к различным жанровым конструкциям;

- художественно-жанровая рефлексия, когда в тексте художественного произведения передается познание жанровой системы и отдельных жанров.

Отказ авторов от жанра или группы жанров в целом связано с процессами замещения в литературе. Например, в русской литературе «обновление» жанровой системы приходится на рубеж XVII-XVIII веков, когда специфические жанры русской литературы (летопись, жития и т.д.) уступили место жанрам литературы Западной Европы. В азербайджанской литературе этот процесс приходится на XVIII-XIX века. Это период отказа в азербайджанской литературе от тради-

ционных жанровых конструкций, период трансформации жанровой системы в целом.

Следует также подчеркнуть, что отказ автора от жанра в целом, как форма «пассивной» критики, наиболее часто встречается в отношении жанров, имеющих жесткую конструкцию. Неслучайно, что жанры, которые не используются современными авторами, являются в своем большинстве поэтическими жанрами. Если при трансформации жанровой системы азербайджанской литературы в XVIII-XIX века средневековые прозаические жанры были инкорпорированы в создаваемые произведения проевропейской прозы, то средневековые лирические жанры не были востребованы обновленной литературой. Именно на этот период приходится становление в азербайджанской литературе «романа-хекаята». Это жанровая конструкция инкорпорировала на романную базу элементы восточных философских и дидактических трактатов, «хекаят»ов и «саргузашт»ов, письменных дастанов и т.д.

Различные формы проявления функции авторской критики жанровой конструкции можно увидеть в творчестве М. Сервантеса и В. Скотта.

В романе Сервантеса «Дон Кихот» мы сталкиваемся с такими формами как:

- создание нового жанра, в случаях, когда автор уверен, что существующие жанры не способны раскрыть его авторский замысел;

- допущение жанрового смешения, когда автор предполагает, что его авторский замысел может быть раскрыт лишь при одновременном обращении к различным жанровым конструкциям.

В исторических романах В. Скотта также проявляют себя эти формы авторской критики.

Художественно-жанровая рефлексия – форма проявления авторской критики жанровой конструкции, которая имеет свои особенности. Художественно-жанровая рефлексия предполагает включение в авторский замысел вопросов

познания жанра, переосмысления и переоценки его содержания и признаков. Художественно-жанровая рефлексия обращается к художественной интроспекции.

Художественно-жанровую рефлексию следует отличать от жанровой рефлексии и от художественной рефлексии, используемой для целей мистификации.

Жанровая рефлексия предусматривает, что при создании художественного произведения автор соотносит свой авторский замысел, особенности его изложения в тексте с требованиями того или иного жанра (или нескольких жанров).

Художественная рефлексия проявляет себя в форме этически-познавательной рефлексии или же в форме творческой рефлексии. Этически-познавательная рефлексия предполагает:

- создание и чтение текста как акт, как форма поведения;

- лирическое и риторическое высказывание по поводу содержания отдельных частей текста.

Творческая рефлексия предполагает собой наличие комментариев, анализа вводных текстов (именно как текстов), анализа принципов создания вводных текстов и художественного произведения.

Художественно-жанровая рефлексия представляет собой разновидность творческой рефлексии. На практике, в чистом виде «чистом» виде художественно-жанровую рефлексию трудно вычленишь: в художественном произведении она проявляется как составная часть творческой рефлексии. Вместе с тем, присутствие в художественном произведении творческой рефлексии не предопределяет обязательное наличие и художественно-жанровой рефлексии. Если говорить о разных типах романа, то наиболее полно творческая рефлексия проявляется в «романах о творчестве» (традиционно используется словосочетание – «роман о художнике»). «Роман о художнике» служит саморефлексии художника и творчества, отражает в себе эстетическую программу творца.

Отличительной особенностью художественно-жанровой рефлексии является то, что автор раскрывает свое видение и понимание сущности, роли и значения того или иного жанра. Тогда как в других формах авторской критики жанра – диспут о сущности жанра носит «подстрочный» характер. Художественно-жанровая рефлексия может проявлять себя как в отдельных отрывках, так и по всему тексту произведения.

В качестве примера художественного произведения, в котором художественно-жанровая рефлексия имеет место на протяжении всего текста, можно привести роман В.Б. Шкловского «ZOO, или Письма не о любви». В этом произведении моделируется ситуация самоописания литературы. В романе «ZOO, или Письма не о любви» такие категории, как жанр, сюжет, фабула и т.д., раскрываются непосредственно в художественном тексте. Художественный текст несет в себе и функции теоретического описания.

§2. ПОНЯТИЕ И ФОРМЫ ЖАНРОВОГО СМЕШЕНИЯ (ЖАНРОВОЙ КОНТАМИНАЦИИ)

В современной литературе все чаще встречаются случаи, когда авторы, определяя жанровую принадлежность написанных им произведений, обращаются к неведомым до этого терминологическим конструкциям. Рассматривая проблему жанровой конструкции в современной постмодернистской литературе, И.С. Скоропанова отмечает: «Нередко авторы-постмодернисты дают своим произведениям подзаголовки, являющиеся именно жанровыми обозначениями. Таковы роман-комментарий, роман-клип, роман-эссе, роман-странствие, конспект ненаписанного романа, двойной роман, реконструкция романа, роман-пьеса»¹. Как справедливо отмечает Г.М. Ребель в своей исследовательской работе, подоб-

¹ Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. – СПб., 2002. – С. 157.

ные «определения призваны «застолбить» личное, уникальное (стремящееся быть таковым) жанровое пространство»¹. Большинство подобных определений не несут какой-либо информативности с точки зрения жанровой принадлежности, а в некоторых случаях, даже противоречат сложившейся системе жанров.

Т.А. Касаткина в своей докторской работе справедливо ставит вопрос «о правомерности жанрового переименования произведения, игнорировании авторского жанрового наименования, являющегося частью текста художественного произведения»². Несомненно, что авторская характеристика жанровой природы представляет научно-исследовательскую ценность. Но в ряде случаев, авторское определение не совпадает с фактическими особенностями созданного творения. Можно выделить одну общую черту, характерную для большинства авторских определений жанровой природы создаваемых романов: они отражают процессы жанрового смешения, когда роман смешивается с иными жанрами культуры.

Под жанровым смешением, или иными словами жанровой контаминацией (от лат. «contaminatio» – соприкосновение, смешение), понимается объединение в одном художественном произведении элементов двух или более жанров, при котором «жанровые признаки» одного из жанров остаются доминирующими. В случае же доминирования в художественном произведении «жанровых признаков» двух или более жанров мы имеем место с процессами становления нового жанра. Поэтому ошибочными являются предположения некоторых авторов о том, что жанровое смешение не имеет место в случаях доминанты «признаков» определенного жан-

¹ Ребель Г.М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века): Автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. – Ижевск, 2007. – Стр. 8.

² См: Касаткина Т.А. Художественная реальность слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле»: Автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. – М., 1999.

ра. В частности, такой посыл нередко проявляется в исследованиях о поэзии, когда доминирование лирического начала оценивается как отсутствие смешения жанров¹. Проблемы контаминации наиболее последовательно раскрыты лингвистами, которые под данным явлением понимают «объединение в речевом потоке структурных элементов двух языковых единиц на базе их структурного подобия или тождества, функциональной или семантической близости»².

В свое время проблема жанрового смешения вызвала особый интерес сторонников германской романтической теории романа, которые стремились в романе сплотить все поэтические формы: эпическую, драматическую и лирическую. Ф. Шлегель писал: «Романтическая поэзия есть прогрессивная универсальная поэзия. Ее назначение состоит не только в том, чтобы заново объединить все обособленные виды поэзии и привести в соприкосновение поэзию с философией и риторикой. Она стремится и должна то смешивать, то растворять друг в друге поэзию и прозу, гениальность и критику, искусственную поэзию и поэзию природы».³ В свойстве романа сплавивать в себе элементы различных жанров Ф. Шлегель видел неисчерпаемые эволюционные возможности: «Другие виды поэзии завершены и могут быть полностью проанализированы. Романтическая же поэзия находится еще в становлении, более того, сама ее сущность заключается в том, что она вечно будет становиться и никогда не может быть завершена»⁴. Выделяя синтетизм как свойство, Ф. Шлегель также «противопоставлял» роман другим жанрам: «Роман – это самая изначальная, самобытная, совер-

¹ Тетельман А.И. Взаимодействие жанров в творчестве Оскара Уайльда: Авторефер. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2007. – С. 7.

² Бельчиков Ю. А. Контаминация // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 238.

³ Литературная теория немецкого романтизма. Документы. – Л., 1934. – С. 173.

⁴ Шлегель Ф.В. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. – М., 1983. – Т. 1. – С. 295.

шенная форма романтической поэзии, отличающаяся от древней, классической, где жанры строго разделены, именно этим смешением всех форм. Это совершенно романтическая, богато и искусно сплетенная композиция, где всевозможные стили многообразно сменяют друг друга; из этих различных стилей часто развиваются новые сочетания, часто встречается пародия...»¹.

Опираясь на немецкую романтическую теорию романа, на свойстве романа пародировать иные жанры заостряли внимание российские теоретики. М.М. Бахтин писал: «Роман пародирует другие жанры..., разоблачает условность их формы и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливает и переакцентирует их»². В свою очередь, В.Б. Шкловский оценивал пародирование как инструмент литературного обновления и развития³. Жанровое пародирование является одним из инструментов жанрового смешения, оказывающим влияние на фактическую степень «жанровой чистоты» произведения. Классическим примером влияния пародирования служит роман Сервантеса «Дон Кихот». Обращаясь к пародированию, автору удастся внедрить в произведение элементы рыцарского романа. В связи с этим В.Б. Шкловский писал: «мы знаем случаи, когда пародирование старой формы становилось новой формой»⁴.

Дело в том, что пародирование, включая в себе элемент подражания, упрощает автору проблему включения в создаваемое им произведение элементов ранее созданных произведений и жанровых конструкций. Аристотелевский принцип *mimesis* распространяется не только на явления

¹ Шлегель Ф.В. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. – М., 1983. – Т. 2. – С. 100.

² Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – С. 448-449.

³ Шкловский В.Б. Избранное. В 2-х т. Тетива. О несходстве сходного. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. – М., 1983. – Т. 2. – С. 361.

⁴ Там же, – С. 396.

жизни, но и на литературные процессы. В античной Греции подражание не считалось задорным. Наоборот, подражание воспринималось как прием, который позволяет автору вступить в состязание с предшественниками и тем самым получить шанс превзойти их.

В эпоху романтизма доминирует представления о несостоятельности принципа мимезиса: «Ибо в том-то и состоит начало всякой поэзии, – писал Ф. Шлегель, – чтобы упразднить ход и законы разумно мыслящего разума и вновь погрузить нас в прекрасный беспорядок фантазии, в изначальный хаос человеческой природы...»¹. В Новейшее время подражание, как художественный принцип, уступает место художественному принципу оригинальности, не исчезая в качестве фактора творчества.

Подражание касается не только сюжета, но и «жанровых признаков». Подражание возможно не только в отношении произведений одной эпохи, но также и произведений, разделенных во времени и/или географически. Следует отметить, что подражание является существенным фактором в распространении жанра в национальных литературах.

Учитывая возросшую роль пародирования в современной литературе, некоторые исследователи выделяют такую разновидность романа как роман-пародия. Например, О.А. Сысоева в своей исследовательской работе жанровую природу произведений крупной прозы С. Соколова определяет как роман-пародия². На наш взгляд, такой вывод не совсем корректен. Пародирование охватывает группу художественных приемов. В романистике пародирование приводит к формированию новых его подтипов, так как предопределяет использование в произведении элементов различных жанров. Примечательно, что О.А. Сысоева сама обращает на это внимание: «С пародийной целью автор использует эле-

¹ Шлегель Ф. Указ. соч., – Т. 1. – С. 391.

² Сысоева О.А. Пародия как жанрообразующий фактор романной прозы Саши Соколова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – С. 7.

менты других жанров. В тексте романа наблюдается не буквальная имитация «речевых» или литературных жанров, а их творческое «преображение»¹. Однако она уклоняется от исследования жанровой природы и типологии произведений С. Соколова, некорректно объединяя их в группу «роман-пародия». Дело в том, что в современной романистике распространение получило не столько пародия, а сколько пастиш, который предполагает смешение различных стилей и жанров, которые подвергаются одновременно пародированию и деконструкции².

В литературе встречается, хоть и крайне редко, такое явление как антиподражание. В качестве примера можно привести рассказ В. Маканина «Кавказский пленник», относимый исследователями к русскому андеграунду³. В самом названии содержится указание на обращение современного писателя к традиции русской классики. Навешиваемые названием ожидания улетучиваются по мере чтения произведения. В. Маканин «кавказскую» проблематику раскрывает в новом ракурсе. Расширяя метафорическое содержание «пленения», автору удается сместить акцент на проблему индивидуальной свободы человека в российском обществе⁴. В результате достигается построение сюжета «Кавказского пленника» по антисхеме сюжетов произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого.

Новалис смешение жанров справедливо оценивает как характерную черту эволюции литературы в целом, а не только жанра романа. А Дж. Каллер связывает это со стремлением автора при создании литературного произведения как соблюсти требования устоявшихся форм, так и преодолеть

¹ Сысоева О.А. Указ. соч., – С. 7.

² Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. – М, 2001. – С. 66.

³ Чагин А.И. Русская литература сегодня//Вестник Российской академии наук. – 2008. – Т. 78. – № 4 (апрель). – С. 324.

⁴ Лихина Н.Е. Актуальные проблемы современной русской литературы: Постмодернизм. – Калининград, 1997. – С. 45.

их границы: «Литература – явление парадоксальное, поскольку сотворение литературного произведения – это одновременно обращение к устоявшимся формулам, то есть создание текста, внешне напоминающего сонет или отвечающего традиционным характеристикам романа, и преодоление границ, выход за их пределы»¹.

Следует отметить, что взаимопроникновение элементов жанров, как общая черта культуры в целом, может иметь место не только в рамках «словесных» жанров. Диалогические связи литературы с другими видами искусства делают возможным влияние и невербальных жанров на литературные жанры.

Научно-технический прогресс, а также развитие кинематографии и телевидения привели к усилению синтетичности искусства: «Сущность этого явления заключается во взаимопроникновении и взаимодействии, взаимовлиянии друг на друга прежде всего литературы, кинематографа, театра, живописи»². Так, в начале XX века наблюдалась «экспансия жанровых форм живописи в жанры литературы»³.

Данная форма проникновения элементов жанров становится возможным из-за внешней (синкретической) интертекстуальности романного текста, предполагающего соотношение текста с нетекстовыми источниками⁴. Например, К. Воннегут в «Завтраке для чемпионов, или Прощай, черный Понедельник» («Breakfast of Champions, or Goodbye, Blue Monday», 1973) или У. Эко в «Маятнике Фуко» («Il pendolo di Foucault», 1988) вводят в текст романа графические

¹ Каллер Дж. Указ. соч., – С. 48.

² Попова И.М., Хворова Л.Е. Проблемы современной русской литературы. – Тамбов, 2004. – С. 42.

³ Спроге Л. Вербализация портрета в русском символизме и акмеизме // Literature, folklore, arts. Scientific papers University of Latvia. – 2006. – Vol. 705. – P. 53.

⁴ Троицкая А.Л. Интертекстуальный хронотоп готического романа (на материале англоязычных произведений): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2008. – С. 11.

рисунки и элементы графики, которые дополняют вербальное содержание. Изображение играет особую роль в романе И. Кальвино «Замок скрещенных судеб» («Il castello dei destini incrociati», 1973). Особая мультимедийность этого романа заключается в повышенной роли «картинок» из колоды карт Таро, изображения на которых используются для структурирования сюжета в целом. Вместе с тем, экспансия в литературные жанры характерна не только для изобразительного искусства. Например, образец ритмической прозы «Симфония» А. Белого (Б.Н. Бугаев) подвержен сильному влиянию закономерностей построения композиции музыкального произведения.

Внутренняя интертекстуальность текста художественного произведения, допускающая включение в произведение вставных элементов (письма, дневники, документы, литературные произведения героев и т.д.), является одним из факторов, способствующих жанровому смешению в текстовых произведениях. В качестве примера можно привести произведения М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Одной из особенностей жанровой структуры этого произведения является включенность в него разножанровых частей, расположенных с нарушением хронологии. «Герой нашего времени» включает в себя две повести («Бэла» и «Княжна Мери»), путевой очерк («Максим Максимыч»), жанр воспоминаний («Тамань») и философское эссе («Фаталист»).

Смешение жанров как тенденция пассивно проявляла себя в эпоху античности и в средневековье. В связи с чем, А.Б. Куделин пишет: «Литература древности и средневековая отличается ярко выраженным традиционализмом. Теоретики литературы, основанной на канонах, не только ощущали повторяемость главных элементов, составных конструктивных элементов литературной системы, но исходили из

этой повторяемости в суждениях о поэтических произведениях в практических рекомендациях автором»¹.

После XVIII века усиливаются процессы жанрового смешения. С отходом от классицизма наблюдается также отход от догмата строгого различения жанров. В теории классицизма жанровое разделение было настолько строгим и довлеющим, что не было выработано четкого определения жанра. Один из постулатов классицизма – недопустимость жанрового смешения, то есть строгое соответствие «жанровым признакам» и обеспечение «жанровой чистоты».

Однако современная теория жанров позволяет отходить от данного принципа. В постромантическом пространстве, в пору укрепления реализма произошло крушение традиционного жанрового мышления². В современном литературоведении нет строгого ограничения числа возможных жанров. Современная теория жанра признает, что жанры могут смешиваться, образуя новые жанры, а процесс эволюции жанра предстает как динамика его «взаимодействия» с другими жанрами: «Хороший автор, сообразуясь с особенностями жанра, в котором он творит, в то же время раздвигает его границы»³.

Изменение жанра допускалось и формальной школой. Ю.Н. Тынянов, рассматривая жанр как элемент жанровой системы, фиксирует «смещение» жанра – то есть изменение совокупности жанровых признаков в результате его эволюции⁴. Вместе с тем, формальная школа уделила недостаточное внимание роли жанрового смешения в процессе такого «смещения». Это было обусловлено тем, что формализм в целом дистанцировал искусство и социальный уклад, что

¹ Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика: вопросы современных исследований. – СПб., 2006. – С. 7.

² Федоров Ф. Бахтин и теория романа // *Literature, folklore, arts. Scientific papers University of Latvia*. – Рига, 2006. – Vol. 705. – P. 10.

³ Уэллек Р., Уоррен О. Указ. соч., – С. 252-253.

⁴ Тынянов Ю.Н. Поэтика, История литературы, Кино. – С. 275-276.

стало основой для критики со стороны некоторых советских литературоведов¹, так и для недовольства официальных властей в Советском Союзе².

Н.Т. Рымарь и В.П. Скобелева отмечали, что «возникновение русского формализма связано не столько с развитием и углублением теоретических представлений о художественном произведении и его структуре, сколько с той революционной атмосферой, в которой подвергались решительному переосмыслению и переоценке традиционные представления не только о литературе и искусстве, но и о культуре, жизни в целом»³.

Л.Д. Троцкий, подчеркивая необходимость приемов формального анализа, все же отмечал их недостаточность⁴. Дискулируя с формалистами, Л.Д. Троцкий отмечал, что «художественное творчество есть всегда сложная перелицовка старых форм под влиянием новых толчков, исходящих из области, лежащей вне самого художества»⁵. Л.Д. Троцкий был прав, когда определял источником импульсов развития литературы социально-политическую реальность. Вместе с тем, в его высказывании содержится существенный недостаток. «Перелицовка старых форм» представляет собой лишь включение в новые жанры (возникающие в ходе развития литературы) элементов иных существующих жанров по мере их «замещения».

Жанровое смешение может быть составной частью процессов, как создания нового жанра, так и эволюции существующего жанра, обогащения его содержания и появления в нем различных типов. Внутрижанровое многообразие достигается за счет вкрапления в произведение отдельных

¹ Кожин В.В. Происхождение романа. – С. 434-435.

² Троцкий Л.Д. Литература и революция. – М., 1991. – С. 141-142.

³ Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Указ. соч., – С. 60.

⁴ Троцкий Л.Д. Указ. соч., – С. 143.

⁵ Там же, – С. 141-142.

элементов, присущих другим художественным родам и жанрам.

Своеобразно жанровое смешение проявляет себя в так называемых серийных романах (романы-сериалы), в романах-продолжениях (речь идет о произведениях, созданных как «продолжения» художественных произведений других авторов), а также в ходе автоцитации.

На примере романа Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» (*The Posthumous Papers of the Pickwick Club*) И.В. Егорова справедливо подмечает, что в таких произведениях «стабильность жанровой формы являлась гарантией успеха. Риск нарушения жанра (здесь понимаемого как договора между автором и читателем) грозил разрушить литературно-коммерческое предприятие. Именно поэтому форма не просто главенствовала – она зачастую определяла и формировала содержание»¹. В подобных произведениях остро чувствуется потребность в дальнейшем продвижении сюжета. Но так как жанровую конструкцию произведения в целом менять не допускается, то изменению подлежат отдельные части художественного произведения. В «Посмертных записках Пиквикского клуба» Ч. Диккенса подобный эффект достигается за счет вставных новелл: «В первых главах Диккенсу явно не хватает событий для заполнения выпуска. Вставные новеллы представляют собой выход из положения. Однако выход во многом искусственный. Тем не менее, вставные новеллы – не только побочный эффект смены формы. Мир первых выпусков «Пиквикского клуба» часто называют идиллическим, в нем еще нет зла, точнее Диккенс пока не находит ему места в канве романа. Отсюда и возникает необходимость ввести зло в «изолированном» виде, заключив его в рамки вставных новелл»².

¹ Егорова И.В. Форма и смысл ранних произведений Чарльза Диккенса: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Калининград, 2009. – С. 14.

² Там же, – С. 18.

Литературное явление, отдаленно схожее с «пиквикским романом», проявило себя и в азербайджанской литературе. Речь идет о цикле произведений, известных под наименованием «Путешествием Мозалан-бека» (Mozalanbəyün səyahətnaməsi). По своей сути структуре «Путешествие Мозалан-бека» представляет собой сборник очерков. Рассматриваемый цикл не характеризуется единым романским началом, хотя и входящие в состав цикла очерки содержательно близки. «Путешествие Мозалан-бека» принадлежит группе соавторов (Дж. Мамедкулизаде, О.Ф. Неманзаде, А. Ахвердов, С. Мумтаз, Г. Шарифов).

Романы-продолжения – исторически не распространенное явление в литературе. Романы-продолжения восходят к эпохе зарождения современного европейского романа. Например, еще в 1614 году неизвестным автором под псевдонимом Алонсо Фернандес де Авельянеда была опубликована якобы вторая часть «Дон Кихота».

В свое время в российской литературной среде резонанс вызвал роман «Финал. Окончание произведения «Яма»» Ипполита Рапгофа, в котором использована повесть А.И. Куприна «Яма». Перу Ипполита Рапгофа принадлежат несколько романов-продолжений: «продолжения» романа А.А. Вербицкой «Ключи счастья» под названием «Побежденные» (Санкт Петербург, 1912) и романа М.П. Арцыбашева «Санин» под названием «Возвращение Санина» (Санкт Петербург, 1914).

«Финал. Окончание произведения «Яма»» интересен тем, что это произведение ознаменовало «творческий диалог» двух художественных текстов. В жанровом отношении последствием этого диалога стало смешение элементов романа и повести в произведениях: в повести «Яма» сильно влияние бульварного романа, а в романе «Финал. Окончание произведения «Яма»» мы сталкиваемся с образом А.И. Куприна, а также с эпизодами, которые позже вошли в продолжение «Ямы». Таким образом, в произведениях-продолже-

ниях наблюдается «состояние обмена/диалога»¹, которое может выступать не только фактором, предопределяющим жанровую конструкцию произведения-продолжения, но и своеобразным катализатором для процессов жанрового смешения, если «первичное» произведение и произведение-продолжение создано в различных жанрах.

Романом-продолжением в азербайджанской литературе является роман Г. Анаргызы «Шестой» (Altıncı), являющегося продолжением романа Анара «Шестой этаж пятиэтажного дома» (Beş mərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi). Г. Анаргызы выстраивает сюжетную линию своего романа как продолжение романа своего отца Анара. Как роман-продолжение, «Шестой» перенимает не только сюжет, но и проблематику, стилистические приемы и т.д. В своем интервью Г. Анаргызы отмечает, что в ходе работы над романом «все время приходилось следовать сюжету, ни в коем случае его не изменять, но при этом привносить в произведение новые сюжетные ходы, образы, события»².

Автоцитация представляет собой художественный прием, когда автор в своих произведениях приводит отрывки из своих предыдущих произведений. Цитатой можно считать любой элемент чужого текста, включенный в авторский текст, «нужно лишь, чтобы читатель узнал этот фрагмент, независимо от степени точности его воспроизведения, как чужой»³.

Обычно автоцитация используется как художественный прием, который позволяет в повествование включить

¹ Невская Д. Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А.И. Куприна) // Literature, folklore, arts. Scientific papers University of Latvia. – Рига, 2006. – Vol. 705. – P. 83

² Интервью с Гюнель Анаргызы, автором продолжения романа «Шестой этаж пятиэтажного дома». Эксклюзив // http://www.aze.az/news_intervyu_s_gyunel_40750.html

³ Введение в литературоведение // Под ред. Чернец Л.В. – М., 2001. – С. 54.

мысль самого автора, при этом происходит смешение зон повествователя и выразителя авторского сознания. Значение автоцитации в романе заключается и в том, что оно позволяет автору в сюжете «вызывать к жизни метафизический прообраз этого сюжета»¹.

Автоцитация может иметь место как в форме включения отрывка в основную сюжетную линию, так и посредством цитирования от имени персонажа. Интеграции отрывков в общую сюжетную линию произведения оказывает непосредственное влияние на жанровые характеристики произведения в целом. Цитирование же от имени персонажа приводит к вставным отступлениям, когда вставной отрывок и общий текст произведения различаются по своим жанровым характеристикам. Помимо этого автоцитирование провоцирует вкрапление в произведение элементов автобиографии.

В качестве примера из российской литературы можно привести роман В. Максимова «Прощение из ниоткуда». В этом произведении от имени персонажа цитируются части ранее созданных произведений писателя «Семь дней творения» и «Карантин». В художественном мире романа «Прощение из ниоткуда» автором «Семи дней творения» и «Карантина» выступает литературный персонаж. Помимо элементов автобиографии, автоцитирование в романе «Прощение из ниоткуда» приводит к вкраплению элементов исторического романа, что рождает сложную жанровую конструкцию, в связи с чем, исследователи отмечают, что «роман «Прощение из ниоткуда» отличается сложной формой субъектной организации, заключающейся в соединении прямого слова безличного повествователя с целой системой внутренних рассказчиков, выступающих в различных внутривроманных жанрах, взаимодействуя с энергией авторского сознания, выра-

¹ См: Касаткина Т.А. Указ. соч.

жаемого в подтекстовых и сверхтекстовых (ассоциативных) связях»¹.

Автоцитация может иметь место и в произведениях с разной жанровой формой, порой даже принадлежащих различным литературным родам. Интересный литературный феномен представляет творчество В.В. Каменского, автора одноименных поэмы, пьесы и романа «Стенька Разин». Работа автора в различных литературных родах сказалась на жанровых характеристиках произведений. Например, каменскую пьесу часто именуют пьеса-поэма, в связи с особым лиризмом, наличием множества стихотворных вставок. Влияние лирического начала сказалось и на романе В.В. Каменского. Несмотря на то, что в основу сюжета положены события из истории, произведение представляет собой не образец исторического романа, а образец лирического романа. Роман «Стенька Разин» также изобилует стихотворными вставками.

Следует отметить, что в современном романе жанровое смешение носит разнородный характер. Во-первых, речь идет о вкраплении в роман элементов других родов – в этом случае мы имеем дело с межродовым смешением. В качестве примера можно привести драматический роман, в котором наряду с эпическими характеристиками, широко присутствуют и драматические элементы.

К межродовому жанровому смешению можно отнести и вкрапление в роман элементов документальной (нехудожественной) прозы. Следствием подобного смешения являются такие подтипы романа как эпистолярный роман (роман А. Шаига «Двое страдальцев» (İki müztərib)), роман-хроника (А. Джафарлы «Злополучные горы» (Bəlalı dağlar)), документальный роман (роман Э. Ахундовой и М. Гусейнзаде «Алиовсат Гулиев. Он писал историю»), роман - утопия (А. Агаоглу «В стране свободных людей» (Sərbəst insanlar öl-

¹ Савушкина Н.Н. Роман Владимира Максимова «Прощение из ниоткуда». Типология жанра: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тамбов, 2002. – С. 6.

kəsində)), роман-мемуары (роман В. Бабанлы «Потаенные» (Gizlinlər)), роман-репортаж (роман А. Айлисли «Герань Масан» (Ətirşah Masan)) и т.д.

Мы сталкиваемся с вкраплением в роман элементов других эпических жанров (можно сказать, что речь идет о проникновении жанров прозы). В этом же случае имеет место внутривидовое смешение. В качестве примера можно привести азербайджанские «маленькие» романы («Бахадур и Сона» (Bahadur və Sona) Н. Нариманова), современные романы-рассказы (роман С. Сахавата «Некролог» (Nekroloq)) и романы-мифы (роман М. Сулейманлы «Кочевье» (Köç)).

Межродовое жанровое смешение в романе может приводить к смешению низших и высших жанров. В теории классицизма такое проникновение недопустимо, в силу четкого дуального противопоставления «низких» и «высоких» жанров¹. Классицизм систему жанров представляет бинарной, когда у каждого «низкого» жанра есть оппонирующий «высокий»: комическая поэма – эпос, комедия – трагедия, сатира – ода и т.д. В теории постклассицизма существует кумулятивистский подход, согласно которому формирование новых жанров является плодом слияния существующих, в том числе «низших» с «высшими».

В контексте понимания жанровой эволюции как процесса «замещения» одних жанров другими взаимодействие «низших» и «высших» жанров выступает как составная часть межродового смешения. Н.Е. Лихина отмечает, что смешение «высоких» и «низких» жанров приводит как к беллетризации литературы, декларированному отказу от назидательности в сторону занимательности, авантюристности, так и к жанровой диффузии², подразумевая под последним взаимопроникновение элементов различных жанров.

¹ Баранов С.Ю. Функциональное изучение литературы и проблема жанра // Жанры в историко-литературном процессе. – Вологда, 1985. – С. 6-7.

² Лихина Н.Е. Указ. соч., – С. 7.

Смешению «низких» и «высоких» жанров особое внимание уделяет постмодернизм. Известный американский критик И. Хассан, перечисляя характеристики постмодернизма, среди прочих признаков называет смешение жанров (высоких и низких) и стилевой синкретизм¹.

Стремление постмодернизма преодолеть элитарность модернизма провоцирует повышенный интерес авторов к смешению «низких» и «высоких» жанров. Вместе с тем, ни в литературе, ни в романистике, попытка подмодернистской конвергенции не привела к снятию противопоставления между «низкими» и «высокими» жанрами. Попытка постмодернизма смешать в себе «низкие» и «высокие» жанры оказалась недостаточной в силу особенностей рассматриваемого культурного направления. Д. Фоккема заметил, что «постмодернизм социологически ограничен главным образом университетской аудиторией, вопреки попыткам писателей-постмодернистов порвать с так называемой «высокой литературой»².

Взаимодействие «низших» и «высших» жанров имеет ряд особенностей. Наблюдается перманентное вытеснение «высоких» жанров «низкими». Так, исследователи жанровой конструкции поэмы отмечают, что «поэма и оттесняется прозой и испытывает ее влияние, идя на компромисс с прозаическими жанрами, усваивая публицистическую и сатирическую их направленность, социальную тематику и проблематику»³.

Что же касается жанрового смешения, то в этом случае взаимодействие имеет место в двух направлениях: проникновение элементов «низкого» жанра в «высокий» жанр, и,

¹ Hassan I. Making sense: the triumph of postmodern discourse // *New literary history*. – 1987. – Vol. 18. – № 2. – P. 445-446.

² Fokkema D.W. The semantic and syntactic organisation of postmodernist texts // *Approaching postmodernism*, ed. by Fokkema D.W., Bertens H. – Amsterdam, 1986. – P. 81.

³ Титова Е.В. Жанровая типология поэм М.И. Цветаевой: Дис. ... канд. филол. наук. – Вологда, 1997. – С. 4.

наоборот, проникновение элементов «высокого» жанра в «низкий». Примером проникновения элементов «низкого» жанра в «высокий» являются романтические трагедии, когда в высокую трагедию были инкорпорированы элементы юмористической лирики. Для теории романа наибольший интерес представляет проникновение «высокого» жанра в «низкий». Например, детищем такого проникновения является лирический роман.

Межродовое и внутриродовое смешение условно можно объединить в группу – межжанровое смешение. Это необходимо как для сопоставления с внутрижанровым смешением, так и для определения мотивов автора при вкраплении в роман элементов поэзии, драмы, научно-публицистических жанров и т.д. Особенности романа как жанра позволяют в нем отразить несколько различных дискурсов. Благодаря этому, начиная с периода своего зарождения, в тексты романов нередко включались части, напоминающие трактаты, философские размышления, очерки и т.д.¹ Однако если на предыдущих этапах своего развития объединение в одном и том же романе различных дискурсов просто приводило к созданию отдельных частей текста произведения в различных стилях, то для постмодернистской литературы характерно использование смешения дискурсов в риторических стратегиях построения игровых и иронических текстов. Так, в романе В. Пелевина «Generation «П»», носящим полидискурсивный характер, текст принципиально разомкнут и стилистически неоднороден. Текстуально роман включает в себя части, тяготеющие к научным работам (диссертации), трактатам, публицистике и т.д., что создает угрозу «жанрового хаоса»². В самом тексте встречаются непосредственные указания на

¹ Рейнгольд С. Русская литература и постмодернизм // Знамя. – 1998. – № 4. – С. 209-220.

² Саморукова И.В. Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение. Типология и структура эстетической деятельности. – Самара, 2002. – С. 145.

жанровую схожесть отдельных частей с различными жанрами. Например, при раскрытии философских размышлений романного персонажа Татарского повествователь констатирует, что: «Первоначально эти мысли предназначались для журнала кубинских вооруженных сил...». Но размышления Татарского предстают не просто в форме философского трактата, а в форме дискурсивной игры в философствование. Итогом этой авторской постмодернистской игры является подчеркнуто-демонстративная имитация в произведении дискурсов, затрагивающих наиболее проблемные аспекты российского бытия.

В рамках межжанрового смешения можно выделить также проблему смешения «первичных» и «вторичных» жанров. Закономерностью данной формы смешения является проникновение «первичных» жанров во «вторичные». В качестве примера можно привести активное использование в романе таких форм как исповедь, дневник и т.д. Смешение «первичных» и «вторичных» жанров может иметь как междолевой, так и внутриволевой характер. Вместе с тем, проникновение «вторичных» жанров в основном носит характер внутриволевого смешения.

Внутриволевое смешение охватывает вкрапления в произведениях крупной прозы характеристик различных типов романа. Например, в фантастическом и детективном романе явно присутствуют элементы романа-приключения (роман Г. Сеидбейли «Судоверфь» (Tərsanə, 1975)).

Следует подчеркнуть, что жанровое смешение наблюдается не только в ходе вкрапления в роман элементов других жанров, но также и в обратном направлении: «В эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени «романизируются»: романизируется драма (например, драма Г.И. Ибсена, Герхарта Гаунтмана, вся натуралистическая драма), поэма (например, «Паломничество Чайльд-Гарольда» (Childe Harold's Pilgrimage) и особенно «Дон Жуан» (Don Juan) Дж.Г. Байрона, даже лирика

(резкий пример – лирика Гейне)»¹. «Романизация» иных жанров проявляется в том, что эти жанры «становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется за счет внелитературного разноречия и за счет «романных» пластов литературного языка, они диалогизируются, в них, далее, широко проникают смех, ирония, юмор, элементы самопародирования, наконец, – и это самое главное – роман вносит в них проблемность, специфическую смысловую незавершенность, и живой контакт с неготовой становящейся совершенностью (незавершенным настоящим)»². По словам В.Е. Хализева, романизация литературы последних двух столетий знаменовала ее «выход» за рамки жанровых канонов и одновременно – стирание былых границ между жанрами: «Жанровые категории теряют четкие очертания, модели жанров в большинстве своем распадаются»³.

Жанровое смешение сопряжено также с такими литературными понятиями как «мегажанр» и «метажанр». Под мегажанром можно понять совокупность различных по форме жанров, объединенных воедино интенцией. Мегажанр, преодолевает родовые и литературно-формальные привязанности традиционного жанра. Действительно, некоторые современные романы представляют собой сложные конструкции, в рамках которого происходит «встреча» противоположных представлений о жанре и жанров, радикально различающихся своими особенностями. Категория «мегажанр» может использоваться как обобщающее определение при жанровой характеристике современных художественных произведений, по вопросам жанровой принадлежности которых возникает разночтение критиков и исследователей.

Мегажанровая характеристика присуща роману П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» (*Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, 1985). Рассматриваемое

¹ Бахтин М.М. Эпос и роман. – С. 197.

² Там же, – С. 199.

³ Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2007. – С. 348.

произведение содержит внешние признаки детективного и исторического романов, романа воспитания, романа о художнике.

Подзаголовок «История одного убийцы» (Die Geschichte eines Mörders) намекает читателю, что это детектив. Вместе с тем, указание в начале повествования точного времени, особенности описания Парижа конкретной эпохи сближают это произведение с историческими романами. «Жанровые признаки» романа воспитания проявляются в описании рождения, воспитания, учебы главного героя. В «Парфюмере» (Das Parfum) имеются признаки также романа о художнике, что отражено в настойчивом обращении к проблеме гениальности главного героя Гренуя.

Но П. Зюскинд «преодолевают» жанровые условности перечисленных типов романа. Подчеркнутая вымышленность главного героя не позволяет утверждать, что «Парфюмер» – исторический роман. В «Парфюмере» отсутствует обличение и наказание преступника, что является условием детективного романа. Духовная изолированность главного героя от окружающего мира и окружающих людей отдаляют роман «Парфюмер» от романа воспитания. Отсутствие индивидуальности главного героя, пустота внутреннего мира Гренуя противоречат «признакам» романа о художнике. Семилетнее уединение Гренуя не приводит к самопознанию, а выявляет отсутствие у него собственной личности. «Парфюмер» содержит пародийный пастиш на детективный и исторический романы, роман воспитания и «роман о художнике». Любовные, дружеские, семейные отношения как факторы формирования личности, без которых невозможно представить роман воспитания, здесь вообще отсутствуют, герой полностью духовно изолирован от окружающего мира.

Ошибочно было бы мегажанр приписывать только литературным произведениям, написанным в русле модернизма или постмодернизма. Мегажанр может проявляться и в произведениях, написанных в духе реализма. В качестве при-

мера можно привести «производственный» роман «Волга впадает в Каспийское море» Б. Пильняка. Наряду с элементами жанра романа в данном произведении сильны черты научного трактата¹.

Литературоведческий интерес представляет и проблема метажанра. Исследовательский интерес к метажанру возник в 80-ых годах прошлого столетия. В этот период появился и прочно вошел в литературоведческий оборот этот термин. Метажанр являет собой структурный принцип построения мирообраза, который возникает в рамках литературного направления или течения и «становится ядром» бытующей жанровой системы. Тенденция к метажанровости обуславливается особенностями культуры, особенно на современном этапе, отличающемся всеобщей информированностью обо всем, что умножает интертекстуальные взаимосвязи. В конце XX века происходит «усложнение» искусства в целом, и литературы в частности. Формируется принципиально новая модель литературы, основной принцип которой – разрушение жизнеподобия, размывание, разрушение видовых и жанровых границ, синкретизм методов, обрыв причинно-следственных связей, нарушение логики. Методологическим «выходом» из жанрового размывания зачастую и становится обращение к метажанру.

На сегодняшний день существует несколько концепций метажанра. Р.С. Спивак понимает метажанр как «структурно выраженный, нейтральный по отношению к литературному роду, устойчивый инвариант многих исторически конкретных способов художественного моделирования мира, объединенных общим предметом художественного изображения»². В качестве примера можно привести «философский метажанр». Другие же исследователи связывают феномен метажанра с отдельным течением или с отдельной эпохой.

¹ Кагирова О.М. Указ. соч., – С. 20.

² Спивак Р.С. Русская философская лирика: проблемы типологии жанров. – Красноярск, 1985. – С. 53.

Понимание метажанра как сверхжанра в рамках культурного течения предполагает что – это «некая принципиальная направленность содержательной формы..., свойственная целой группе жанров и опредмечивающая их семантическое родство»¹. Е. Бурлина видит метажанр как «ведущий жанр» эпохи, как «сложившийся пространственно-временной тип завершения произведения, выражающий определенную конкретно-историческую концепцию»². Несмотря на различия, вышеназванные подходы объединяет следующее: метажанр представляет собой синтетическое жанровое образование, возникающее на стыке жанрового смешения.

Мегажанр и метажанр базируются на жанровом смешении. При этом если мегажанр предрасположен к смешению с жанрами различных родов, то метажанр предполагает сочетание разнопланового смешения, приводящего к появлению совокупности «производных» жанровых конструкций. В качестве примера можно привести роман-утопию. Современные исследователи в романе утопии выделяют метажанровый и жанровый уровни³. Роман-утопия выступает как «метажанр» по отношению к своим «производным», а также к роману-антиутопии и его разновидностям (квазиутопии, дистопии, какотопии)⁴.

«Смешение» в жанре романа элементов различных жанров, и даже литературных родов, является ведущим жанровым фактором, предопределяющим все существующее многообразие романа. Литературоведы фиксируют множество типов романа (психологический, социальный, философский, исторический, детективный, фантастический, сатирический романы и т.д.).

¹ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – С. 135.

² Бурлина Е.Я. Указ. соч., – С. 45.

³ Шадурский М.И. Художественная модель мира в романах-утопиях С. Батлера и О. Хаскли: Дис. ... канд. филол. наук. – Минск, 2008. – С. 38.

⁴ Шадурский М.И. Литературная утопия от Мора до Хаскли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова. – М., 2007. – С. 84-89.

Исследователями выдвигалось множество предложений по систематизации типов романа. Выдвижение множества систем классификации связано с тем, что на сегодняшний день не выработаны четкие критерии, позволяющие проводить типологическую систематизацию существующих разновидностей романа. В качестве критериев предлагалось использовать различия в построении образа главного героя, в проблематике, во «внутренней форме», «добавочного подчиненного» содержания, в использованных культурно-исторических традициях, соотношении прямого и условного использования романских форм и т.д.

М.М. Бахтин предлагал делить все романы в зависимости от создания образа героя. Он выделяет четыре исторические разновидности:

- роман странствований;
- роман испытания героя;
- роман биографический (автобиографический);
- роман воспитания.

Г.Н. Пospelов предлагает сгруппировать эпические жанры в зависимости от специфики поднятой проблемы. Им выделяется три типа, каждому из которых соответствует своя манера изображения социального бытия:

- национально-исторический тип, в котором личность показана в ее активном участии в событиях национальной жизни;

- нравоописательный (этологический) тип, в котором изображено относительно устойчивое состояние общества или социальной среды;

- романический тип, в котором изображение общества является лишь фоном для показа развития характера отдельной личности в ее отношениях с социумом.

Р. Уэллек и О. Уоррен выдвигают в качестве основного критерия «внутреннюю форму». Р. Уэллек и О. Уоррен приходят к выводу, что не все известные разновидности романа являются его типами, поджанрами. Например, на осно-

ве «внутренней формы» они «признают» право на существование таких типов романа как исторический и готический романы. Но в то же время, политический, церковный, учительский и морской романы они не признают в качестве типов романа, считая выделение этих групп не обоснованным с точки зрения литературоведения, хотя и обоснованным с точки зрения социологии¹.

А. Фаулер пользуется критерием «добавочного подчиненного» содержания: «фабричный» роман, школьный роман, «дикий» роман, городской роман, университетский роман, провинциальный (региональный) роман, «индийский» роман и т.д.

М. Верли использует в качестве основания для построения типологии романа литературно-исторические традиции, основанные на общности содержания. Согласно позиции исследователя типы романа складываются в силу того, что романы возникают не на пустом месте, а на базе устоявшихся литературных традиций. Им выделяются такие романы как роман воспитания, психологический роман, исторический роман, роман путешествий, утопический роман и т.д.

На примере антифашистского романа Н.С. Лейтес приходит к выводу, что в романах различаются соотношение прямого и условного использования романских форм. В силу этого выделяются романы с типом соотношения «ситуация – социальный слой», «ситуация – социальный тип», «человек – ситуация», «ситуация – страна» и т.д. В романе с типом соотношения ситуация – социальный слой «не только личность, а целый социальный слой подвергается в этом романе испытанию в процессе переоценки возможностей своей исторической жизненности и перспективности»². В романе, построенном на соотношении «ситуация – социальный тип», раскрывается ассимиляция человека в среде. В романе «человек – ситуация» окружающий мир показан как кризисный,

¹ Уэллек Р., Уоррен О. Указ. соч., – С. 248-249.

² Лейтес Н.С. Указ. соч., – С. 71.

«когда жизнь людей выведена из нормальной колеи»¹. В романе прямого изображения соотношение «человек – мир» берется «в самой его жизненной данности; здесь важным сюжеттообразующим фактором становится нравственный или социальный конфликт, который и определяет направление развития сюжета»².

Наиболее распространенной классификацией современного романа является его деление на три крупные группы: социальный, психологический и философский роман. В свою очередь, в рамках каждой их групп идет деление на подгруппы.

В социальном романе фабула произведения выстраивается на динамике социального конфликта проистекающего на базе «общественной устойчивости»³. В социальном романе герои маркированы своей принадлежностью социальной группе, их устремления носят социальный характер. Учитывая это, некоторые исследователи утверждают, что в социальном романе нет «стержневого героя»⁴.

В литературоведении нередко можно встретить не совсем корректный тезис о том, что современный роман (особенно роман XX-XXI веков) является априори социальным в силу специфики жанрового содержания. Возражая на такое утверждение, хотелось бы отметить, что действительно отсутствие социально-окрашенного конфликта обедняет содержание прозаического произведения, в силу чего, при отсутствии социального конфликта зачастую содержание прозаического произведения не «дотягивает» до романного содержания. Однако социальный конфликт в социальном романе носит несколько иной характер: столкновение интересов

¹ Лейтес Н.С. Указ. соч., – С. 71.

² Там же, – С. 70.

³ Howe I. Politics and the Novel. – New York, 1957. – P. 19.

⁴ Берковский Н. Текущая литература. Статьи критические и теоретические. – М., 1930. – С. 52.

различных социальных групп является предопределяющим, влияет на сюжетную линию.

В психологическом романе, в отличие от социального романа, внимание автора сконцентрировано на раскрытии сложного состояния сознания героев, степень психологизма значительно повышается. При этом социальный конфликт и социальная среда преподносятся как фон для развития сюжета: «Обстоятельства здесь уже не неприменимый атрибут формирования характеров, а лишь фон (хотя и обязательный)»¹. Разновидностью психологического романа можно считать роман «потока сознания», в основе которого лежит одноименная особая техника повествования, когда внутренний монолог поглощает всю романную конструкцию².

Следует отметить, что психологизм в рассматриваемой группе романов предполагает доминирование внутренней речи в различных формах (прямая, полупрямая, косвенная, несобственно-прямая). Внутренняя речь в психологическом романе служит средством самораскрытия героя.

Элементы философского романа прослеживались в античных философских диалогах, а позже в философско-политических утопиях эпохи Возрождения³. В философском романе на первый план выходят философско-этические поиски личности и дискурс различных философских концепций. Следует отметить, что первые образцы философского романа в литературе азиатских народов появились на заре развития национальной романистики. Эта традиции по-особому звучат в современную эпоху, что связано с процессом эссеизации романа. В качестве примера философского романа из современной азербайджанской литературы можно привести произведение Б. Мамедова «Святой Грешник» (2008), в

¹ Квитченко О.Г. Советский роман 1970-х годов (жанровые разновидности): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1986. – С. 20.

² Кирьянова Н.В. Указ. соч., – С. 181.

³ Бенькович М.А. Автор и Фауст в «русских ногах» В.Ф. Одоевского. Жанр. – Кишинев, 1980. – С. 61-62.

котором автор на фоне любовной истории затрагивает проблему адаптации социальной группы в современном мире, известной как «старые бакинцы». На самом деле автор затрагивает проблемы адаптации различных мировоззренческих парадигм («старого» и «нового» Баку), а также взаимодействия мировоззренческих установок различных социально-этнических групп в условиях эмиграции.

Следует отметить, что деление романов на социальный, психологический и философский не предполагает, что произведение может содержать характеристики только одной из групп. Интерес представляют романы, которые можно отнести к двум, а то и сразу ко всем трем группам. Например, в свое время вызвал дискуссию роман Ю.В. Бондарева «Берег» (1975). Этот роман «представляет собой синтез трех жанровых романских структур», то есть социального, психологического и философского романов¹. По мнению О.Г. Квитченко, роман «Берег» находится «в стадии перерастания из романа психологического в роман философский»². О.Г. Квитченко приходит к заключению, что «роман «Берег» представляет собой синтез трех жанровых романских структур»³.

Следует отметить, что исследователи не раз озвучивали тезис о синтезе социального, психологического и философского романов. В результате такого синтеза мы получаем социально-философские и социально-психологические типы романов. В социально-философском романе герои отличаются не только принадлежностью к конфликтующим между собой социальным группам, но и являются последователями различных философских концепций. Таким образом «сохраняя признаки, характерные для социального романа, социально-философский роман трансформировал их в сторону

¹ Квитченко О.Г. Указ. соч., – С. 20-21.

² Там же, – С. 22.

³ Там же, – С. 21.

появления и развития конфликта философского содержания, который часто принимал форму философской дискуссии»¹.

Синтез социального, психологического и философского романов является не чем иным как особой формой внутрижанрового смешения, когда в одном и том же произведении скрещиваются характеристики различных типов романа.

Мы предлагаем, романы систематизировать в зависимости от доминирующей формы жанрового смешения. Предлагаемая классификация не ставит под сомнение иные классификации, а лишь допускает использование дополнительного критерия.

Жанровое смешение, как литературное явление, характеризуется не только положительными последствиями, но может нести в себе некую угрозу для литературы. Не случайно, что в современной литературе широкое распространение получает феномен «жанрового нигилизма» и «жанровой маргинальности». «Жанровый нигилизм» – это культурологическое явление, которое деформирует большинство сфер культурной жизни общества и проявляется в игнорировании существующих «жанровых признаков» при создании «художественного товара» с целью получения максимального экономического эффекта посредством массового тиражирования. «Жанровый нигилизм» стал возможен в силу усиления «жанровой маргинальности» современной культуры, склонной к массовости произведений, в том числе и литературных, с низкой художественной и эстетической ценностью. Не случайно, что подчеркнутая антиэстетичность стала характерным показателем современного литературного процесса, в том числе и романистики. Некоторые современные романы характеризуются брутальностью, жестокостью точки зрения, тягой к патологии, антинормативностью, протестом против классических форм прекрасного, традиционных представлений о гармоничности и соразмерности и т.д.

¹ Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII-XX веков. Указ. соч., – С. 66.

§3. РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ «БРОДЯЧИХ СЮЖЕТОВ» И СВЕРХТИПОВ В ЖАНРОВОМ СМЕШЕНИИ

Феномен «бродячего» сюжета оказал существенное влияние на развитие литературы. Существование «бродячих» сюжетов возможно благодаря объективному характеру:

- бытия, художественное осмысление которого и предстает в художественных произведениях;

- закономерностей развития социальной коммуникации (в том числе вербальной коммуникации), которые не исключают как преемственность, так и их взаимопроникновение различных культур.

В результате, те или иные сюжеты, созданные в определенной культуре, бывают востребованы в иной культурной среде. «Бродячие» сюжеты известны еще с периода господства мифологического мышления. Их заимствование наиболее активно происходит в периоды великих переселений и создания крупных империй. Например, распространение ислама и халифата на больших пространствах привело к распространению «бродячих» суфийских сюжетов. Так, суфийские сюжеты присущи произведениям турецкого автора А. Хакиха («Книга Судеб»), персо-язычного поэта Дж. Руми, поволжского автора Х. Катиба («Джумджума султан») и т.д. Суфийские сюжеты нашли широкое отражение в произведениях многих выдающихся арабских, тюркских и персоязычных авторов.

В качестве яркого примера «странствования» сюжетов можно привести также проникновение индийской обрамленной повести «Брихаткатха» (Книга о рождении Великого сказана) Гунадхья в Европу, за которым последовало заимствование западноевропейской литературой, не только сюжета, но и жанровых конструкций обрамленной повести.

В теории литературы сформировалась позиция о перспективности изучения феномена «бродячего» сюжета.

А. Аарне на материалах сказки утверждал, что его мотивы возникали одновременно в разных культурах, в разных странах. А. Аарне является одним из основателей финской школы. Пессимистические выводы финской фольклорной школы о сути феномена «бродячего» сюжета являются методологически ошибочными и не учитывают функции жанра как коммуникативного паттерна. А. Аарне и его последователи не провели четкого разграничения между «бродячим» сюжетом и «постоянным» сюжетом.

Следует отличать «бродячие» сюжеты от «постоянных» (основных) сюжетов, классификацию которых выдвинул драматург Ж. Польти. Разделив весь сюжетный спектр на 36 типов сюжета, он сформулировал лишь типичные основы для сюжета художественных произведений. Однако в последующем исследователи стали использовать понятия «бродячие» и «постоянные» сюжеты как идентичные, что необоснованно. Система «постоянных» сюжетов призвана квалифицировать тот или иной конкретный сюжет в контексте «вечных» литературных вопросов, тогда как феномен «бродячего» сюжета отражает адаптивность конкретного сюжета в инородной культурной среде. В этом контексте примечательно классификация сюжетов со стороны Х.Л. Борхеса, который все сюжетное многообразие делил на четыре сюжета:

- о штурме и обороне укрепленного города;
- о долгом возвращении;
- о поиске;
- о самоубийстве бога.

В своей работе «Четыре цикла» Х.Л. Борхес пишет: «Историй всего четыре. И сколько бы времени нам ни осталось, мы будем пересказывать их – в том или ином виде».

Четкое разделение «бродячих» сюжетов и «постоянных» сюжетов позволяет реанимировать сравнительно-исторический подход, который оказал влияние на развитие представлений о «бродячих» сюжетах, но был несколько дискредитирован в связи со злоупотреблением методом аналогии,

что приводило к гипертрофированным представлениям о масштабах заимствования западной литературой достижений Востока.

«Бродячие» сюжеты следует отличать также от «вечных образов». Ошибочен и необоснован подход, что «бродячий» сюжет обозначает содержательно в теории формалистов то же, что и «вечный образ» в концепции идеалистов. Среди литературоведов часто допускается ошибка, когда эти два литературных явления смешиваются. Присутствие в литературах разных народов и эпох «вечных образов» оценивается как результат заимствования сюжетов (то есть как составная «бродячего» сюжета). Появление того или иного «вечного образа» сопряжено с «вечной символизацией» А.В. Шлегеля, а также с конкретной региональной (национальной) литературой определенного исторического периода. Внеисторичность «вечными образами» приобретает в силу последующего «генерирования» в другой литературной среде. «Вечный образ» представляет собой воплощенный в художественном сознании архетип. В 20-30-ых годах прошлого столетия в советское литературоведение со стороны М. Бодкина и Н. Фрая вводится понятие «литературный архетип», который может использоваться как синонимичный понятию «вечный образ». По сути, оба понятия охватывают идентичные явления.

«Вечные образы», как и «бродячие» сюжеты, могут «кочевать» во времени и в пространстве. Однако «вечные образы» в большинстве генерируются национальными (региональными) литературами вне зависимости от процессов взаимодействия с инородной литературой, что обусловлено особенностями проявления в художественном сознании глубинных пластов коллективного подсознания. И это отличает «кочевье» «вечных образов» от заимствования «бродячих» сюжетов.

Последствия заимствования сюжетов и образов для литературы различные. «Бродячие» сюжеты сопряжены с

трансформацией жанровой системы, за счет привнесения в национальную (региональную) литературу и стилистических особенностей повествования, специфики конструирования хронотопа и фабулы. «Бродячие» сюжеты нередко становятся катализатором «замещения» существующих жанров новыми, в которые включаются элементы привнесенного с «бродячим» сюжетом жанра. В качестве примера можно распространение в XIV-XV вв. в османской Турции жанра месневи. Романтические месневи того периода представляли собой эпические стихотворные произведения. Сюжетную основу большинства месневи составили мотивы «Хамсы» (Пятерицы) Низами Гянджеви. Наиболее известна месневи «Хосров и Ширин» Юсуфа Синана Шейхи (1371-1431). Еще один пример связан с процессами становления в Европе современного романа, который впитал многие элементы «обрамленной» повести, привнесенной в европейскую литературную среду в купе с «бродячими» сюжетами из санскритской литературы.

Понятие «вечного образа» по своей содержательной соразмерности совпадает с понятием «сверхтипа», используемого Ю.М. Лотманом, основателем московско-тартусской семиотической школы. Например, Дон Кихот это и «вечный» образ, и «сверхтип». Ю.М. Лотман рассматривает «сверхтип» как образ, для которого характерно социально-психологическое обобщение. Но лотмановский «сверхтип» сопряжен с литературой конкретного исторического периода, тогда как «вечные» образы всегда носят «внеисторический» характер. Следует также подчеркнуть, что «вечный» образ может приобретать характер «сверхтипа» для тех или иных периодов развития литературы. Так, образ Кер-оглы это одновременно и «вечный образ», и «сверхтип» для средневековой тюркоязычной литературы. Из европейской литературы в качестве образа, который одновременно оказывается и «вечным образом», и «сверхтипом» является Фауст (Faust). К этому образу

в XVIII веке обращались такие немецкие авторы, как Г.Э. Лессинг, Ф. Мюллер, Ф.М. Клингер и т.д.

Современный этап развития человечества характеризуется двумя такими феноменами, как глобализация и информатизация. Эти явления трансформируют окружающее нас бытие и характеризуются изменением параметров социальной коммуникации, что влечет за собой изменение художественного сознания. В результате, трансформации подвергается и феномен «бродячих» сюжетов.

Глобализация приводит к унификации общественного бытия, формированию человечества как единой закрытой социальной системы. Это активизирует миграцию, в том числе и культурного характера. Глобализация также приводит к изменению форм самоидентификации социальных групп и отдельных личностей. Во-первых, наблюдается снижение активности национально-религиозной идентичности. Во-вторых, большое распространение получает полиидентичность, когда социальная группа и личности самоидентифицируют себя сразу по нескольким критериям. Результат – это неустойчивость, противоречивость и турбулентность любых национально-религиозных форм идентичности и сознания, что способствует формированию космополитических форм идентичности.

В результате формируется глобальное культурологическое пространство, которое отличается хаотичным и неустойчивым набором унифицированных нарративов и этических ценностей. Тем самым создаются предпосылки для появления глобальной литературы. Не случайно, что успех и провал современного автора оценивается обществом и литературоведами по популярности произведений за границей.

Возрастает роль информатизации в обеспечении технической основы для существования глобального культурного пространства, в том числе литературного. Информатизация привносит революционные новшества в сферу коммуникаций, ускоряя и увеличивая объемы социального информа-

ционного потока. Рост скорости и объемов информационного обмена интенсифицирует заимствования «бродячих» сюжетов.

Однако возникает парадоксальная ситуация, глобальная литература не становится суммарным итогом национальных (региональных) литератур, а глобальный литературный процесс – это не совокупность литературных процессов отдельных стран. Формируется литература двух уровней – пересекающихся, но не идентичных.

В сложившихся условиях феномен «бродячего» сюжета нужно рассматривать в контексте, как глобальной литературы, так и литературы национальной (региональной). Несмотря на то, что механизм реализации «бродячего» сюжета идентичен для обоих уровней современной литературы, функциональная нагрузка «бродячего» сюжета различна для глобальной и для национальной литератур. Поэтому «миграция» сюжета на каждом из уровней имеет свои особенности.

Для современной глобальной литературы «бродячий» сюжет это инструмент унификации литературного культурного пространства, в том числе и в рамках коммерциализации. Унификация приводит к национально-религиозной «стерилизации» смысловой нагрузки произведения. В качестве примера можно привести роман 2006 года американца Г. Штейнгарта «Абсурдистан» (Absurdistan), в котором использован сервантесовский сюжет («бродячий» сюжет Дон Кихота). Автор иронизирует над гипертрофированными идеалами демократии, принимающими в постсоветских республиках гротескные формы. Сервантес художественно передал глубину всеевропейского кризиса гуманизма Возрождения, его представлений о рождающемся новом обществе и о месте, отведённом в нём человеческой личности. Г. Штейнгарт использует сервантесовский сюжет для передачи глубины кризиса гуманизма в глобализированном обществе. Главный герой «Абсурдистана» – это Миша Вайнберг. Он не похож на Дон Кихота, но, как и тот, имеет «светлую» мечту.

«Светлая» мечта Миши – это общество, основанное на идеалах демократии и мультикультуризма. Но Миша сталкивается с «трезвым» и пассивным социальным окружением, отторгающим его идеалы. Это и роднит Мишу Вайнберга с Дон Кихотом Ламанчским.

Коммерческий потенциал становится ведущим фактором в процессах культурного заимствования, в том числе и заимствования «бродячих» сюжетов. Большинство массовых изданий содержат «унифицированные» сюжеты, характерные для тех или иных жанровых форм. Наиболее ярко это проявляет себя в массовой детективной, фантастической литературе, а также литературе в стиле New Age и фэнтези. Не случайно, что издаваемые в различных странах многочисленные произведения названных жанров и стилей в большинстве своем имеют «аналог» в зарубежной литературе. Несмотря на то, что такие произведения создаются авторами, проживающими в различных странах, по своему сюжету они во много схожи. Различия проявляются в большей степени в побочных сюжетных линиях, что привносит определенное фабульное разнообразие. Однако для таких произведений существует несколько «типичных», «унифицированных» сюжетов. В этом нет ничего удивительного и необычного. Подобные «бродячие» сюжеты являются детищем одних и тех же коммуникативных и политических технологий, использующих художественное сознание для достижения конкретных целей.

Данную ситуацию можно рассматривать и как игнорирование авторских прав, но можно рассматривать и с точки зрения «бродячих» сюжетов. В качестве примера можно привести роман А. Хейли «Корни» (*Roots: The Saga of an American Family*), который был в 1976 году номинирован книжной премией National Book Award, в 1977 году – Пулитцеровской премией. Однако уже в том же 1977 году против автора подали иски М. Уокер и Г. Курландер. При этом если первый иск был отклонен, то по второму А. Хейли выплатил отступные,

согласившись на мировую. Претензии на нарушение авторских прав были озвучены наследниками британского писателя Э. Джейкобса к писательнице Дж. Роулинг, автору романа «Гарри Поттер и Кубок огня» (Harry Potter and the Goblet of Fire). Иск подавался и против Д. Брауна, автора романа «Код да Винчи» (The Da Vinci Code). Можно отметить парадоксальную схожесть сюжетов цикла романов Стругацких «Мир полудня» с сюжетом сценария нашумевшего фильма «Аватар» (Avatar), написанного Дж. Кэмероном. Следует отметить, что Дж. Кэмерон планирует создать также на основе киносценария одноименный роман. При этом Б. Стругацкий обнаружил свою позицию, что не обвиняет автора «Аватара» в плагиате.

На наш взгляд, в подобных случаях речь идет скорее не о плагиате, а об обращении авторов к унифицированным сюжетным конструкциям. На тиражирование идей современной литературой обращает внимание белорусский публицист В. Пепеляев в своей статье «Дорога в никуда»: «Да, массовая культура нещадно тиражирует идеи. Но настоящую авторскую индивидуальность, на мой взгляд, стащить трудно. Вернее, при заимствовании чужой идеи пропадет в чистом виде элемент литературного волшебства. Очень многим изменяли жены, но в истории литературы осталась одна Анна Каренина. Мне кажется, художник должен слушать совесть».

Раскрывая роль и значение «бродячего» сюжета для современной литературы нельзя не отметить и вопрос об унификации жанровой системы. Становлению глобальной литературы предшествует унификация жанровой системы различных национальных (региональных) литератур. «Бродячий» сюжет – один из факторов процессов унификации. Интенсификация обращения в условиях глобализации и информатизации к «бродячим» сюжетам провоцирует дальнейшее углубление унификации жанровой системы национальных (региональных) литератур. Следует отметить, что первые тенденции по унификации приходятся еще на XIX век. На-

пример, именно на этот период в истории Турции приходится Танзимат – комплекс мер по реформированию общественно-экономических отношений, отголоски которого сказались и на трансформации общественных отношений в сфере культуры. В период Танзимата была начата работа по «очищению» османской культуры от арабо-персидского наследия. Однако острая борьба по «европеизации» турецкой литературы развернулась после Младотурецкой революции 1908 года. «Новаторы» ратовали не только за языковое и тематическое обновление турецкой литературы, но и за отказ от традиционных жанровых форм в пользу европейский литературных жанров. Наиболее ярко это проявилось в отказе от традиций средневековой стихотворной словесности. В результате, уже к середине XX века жанровая система турецкой литературы в большинстве своем копировала жанровую систему европейской литературы. Схожие процессы наблюдались и в азербайджанской литературе, когда в рамках просветительского движения XIX века наблюдался переход литературы к европейским жанровым формам. Установление социалистической власти внесло свои коррективы: во-первых, тенденции развития северо-азербайджанской и южно-азербайджанской литературы разошлись; во-вторых, в Северном Азербайджане национальные литературные традиции были преданы забвению вплоть до 60-ых годов XX века, то есть до периода «хрущевской оттепели». Результат: жанровая система северо-азербайджанской литературы копирует европейскую, а литературные традиции сохраняются лишь на уровне стилистики, частично тематики, гипертекстуальности художественных произведений. Южно-азербайджанская литература остается более тесно связанной с жанровыми традициями, что более наглядно проявляется в поэзии. Глобализация внесла свои коррективы – как турецкая, так и азербайджанская литература не генерирует новых жанровых конструкций. Ради справедливости следовало бы отметить, что новые жанровые формы генерируются в своем большинстве западно-хрис-

тианской цивилизацией. Остальные культуры лишь заимствуют эти жанры.

Для глобализированной литературы характерно также обращение к «квазибродячим» сюжетам. В частности, использование подобных сюжетных конструкций необходимо для псевдоисторических и псевдодокументальных художественных романов глобализированной литературы. «Квазибродячий» сюжет это один из инструментов камуфлирования «стерильности» подобных произведений. Так, наиболее известный роман О. Памука «Белая крепость» (Beuz Kale, 1985) претендует на жанр исторического романа. События в романе отсылают нас в эпоху османского правления. На наш взгляд справедливая оценка «историзму» «Белой крепости» дается в исследовательской работе М.М. Репенковой «Постмодернизм в литературе Турции». М.М. Репенкова историзм «Белой крепости» справедливо связывает с идеей «конца времени» и «конца истории»¹, тем самым апеллируя к фукуямовскому пессимизму исторического развития. Глубокий анализ «Белой крепости» выявляет, что ее событийность отражает не столько исторические явления и факты, а сколько отражает неприятие автором кемалистского пути развития Турции. Вместе с тем, автор претендует на наличие в произведении сильного документально-исторического начала, которое в произведении раскрывается якобы в формате «бродячего» сюжета. Роман «Белая крепость» стал одним из произведений, благодаря которым автору была присуждена нобелевская премия в 2006 году. Примечательна и сама формулировка присуждения О. Памуку нобелевской премии – за открытие «новых символов столкновения и сплетения культур». Такая формулировка не случайна. В том же романе «Белая крепость» авторский замысел направлен на художественное осмысление межцивилизационного разлома. Мнимый

¹ Репенкова М.М. Постмодернизм в литературе Турции: Автореф. дис. ... д-ра. филол. наук, представленной в виде опубликованной монографии. – М., 2010. – С. 18.

документализм сводится к обоснованию непреодолимости противостояния культур христианской Европы и мусульманской Азии.

Глобализированная литература использует «квазибродячий» сюжет для сокрытия тесной связи художественного произведения с западной культурой, отрыва от национально-религиозных корней. Благодаря чему, подобный тип произведений ошибочно воспринимается как дальнейшее развитие национальной (региональной) культурной традиции.

Для национальной (региональной) литературы обращение к «бродячим» сюжетам представляет собой, как попытку отображения глобального бытия, так и рефлексию на нее. Различия в художественном осознании на уровне глобальной и национальной (региональной) литератур можно привести на примерах произведений, основу которых составляет как глобализирующееся бытие, так и рефлексия на последствия глобализации.

Отличительная особенность первой подгруппы произведений заключается в том, что «бродячие» сюжеты используются «целиком» либо в художественных произведениях модернизма и постмодернизма, либо в усеченной форме, после их адаптации в реалистической литературе.

В качестве примера модернистского романа, основанного на «бродячем» сюжете можно указать произведение французского автора Т. Мишеля «Лесной царь» (*Le Roi des aulnes*, 1970). Сюжет этого романа основан на древнегерманских легендах о Лесном царе – похитителе и убийце детей. Для общего сведения уточним, что к этой легенде обращался и Гёте при создании «Лесного царя» (в немецком оригинале «Ольховый король» (*Erlkönig*)).

Что же касается использования усеченных форм «бродячего» сюжета – это результат трансформации «бродячего» сюжета под современные социально-политические реалии. В этом случае «бродячий» сюжет выступает в качестве своеобразной группы мотивов. В качестве примера можно привести

использования «бродячего» сюжета о Золушке. В современной литературе различных стран создано множество произведений, сюжет которых основан на судьбе обделённой девушки, которая встречает обеспеченного человека.

«Бродячий» сюжет, как составная часть рефлексии, представляет собой акт самоидентификации с обращением к историческому наследию, к традициям. «Бродячий» сюжет выступает как механизм самосознания.

§4. СООТНОШЕНИЕ ЖАНРОВОГО СМЕШЕНИЯ И «СМЕЩЕНИЯ ЖАНРА». ВНУТРИЖАНРОВОЕ СМЕШЕНИЕ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ «СМЕЩЕНИЯ ЖАНРА»

Процесс становления и развития жанра, в том числе и жанра романа, предполагает изменение жанровых характеристик с течением времени. Проблема устойчивости жанровых конструкций и существования внутри жанра переходных форм не достаточно исследована в литературоведении. Осмыслению данного явления особое внимание уделяли сторонники различных теоретических школ (основной диспут велся между формалистами и социологистами).

Наиболее распространенный подход к данной проблематике заключается в том, что жанры как литературные конструкции сохраняют свою устойчивость с течением времени, а внутрижанровое многообразие (вариации жанра) не задевают затвердевшего жанрового костяка. Например, историческая динамика развития жанров фольклора и некоторых лирических жанров ярко свидетельствуют о неизменности жанрового ядра. Устойчивость жанра на различных этапах исторического развития объясняется сохранением жанровых признаков, элементов «памяти жанра».

Вместе с тем, столь упрощенный подход не пригоден при анализе жанра романа, на что обратил внимание М.М. Бахтин, который характеризовал роман как «единственный становящийся и еще неготовый жанр», при этом

отказываясь от перечисления устойчивых жанровых признаков романа.

Затронутое явление Ю.Н. Тынянов обозначил как «смещение» жанра. Под «смещением» Ю.Н. Тынянов понимал процесс изменения жанровых признаков, что позволило исследователю отказаться от понятия жанра как устойчивого типа художественных произведений. «Смещение» в тыняновских работах выступает как жанрообразующая модель. При этом ведущим фактором жанрообразующей функции выступает изменение конструктивного признака.

Подход Ю.Н. Тынянова базировался на формалистическое понимание самой структуры системы жанров, что не позволяло раскрыть проблему устойчивости жанра с позиций историзма. Оппонирующий формалистам тезис выдвигался социологической школой. Однако если формалисты свели процесс «смещения» к изменению «установки на то или иное назначение или употребление конструкции», то социологи пришли к выводу о том, что растворение устойчивого ядра жанров в динамике стилевых изменений. Попытку преодолеть последствия столь упрощенного понимания проблемы устойчивости жанра предпринял М.С. Каган, выделив направления жанрового варьирования. Столкнувшись с отсутствием устойчивого толкования понятия «жанр», М.С. Каган приходит к выводу, что классифицировать жанры по какому-либо одному признаку невозможно. Несомненно, что системный подход М.С. Кагана плодотворен и конструктивно более гибок. Однако подход М.С. Кагана не раскрывает содержательного аспекта устойчивости жанра: используемые ими признаки подталкивают к субъективной оценке при определении жанрового ядра.

Принципиально от позиции социологов не отличается и позиция последователей социокognитивного подхода, широко распространенного в западном литературоведении. Они сводят проблему устойчивости жанра к динамике

коммуникационных и социокогнитивных потребностей общества¹.

Таким образом, теория литературы не демонстрирует методологически обоснованного подхода о роли «смещения» жанра в литературном процессе (в особенности в процессах жанрообразования), о соотношении «смещения» жанра с такими явлениями как «замещение» жанра и смешение жанра.

Следует отметить, что «смещение» жанра носит ограниченный характер и не предполагает в качестве результата формирование нового жанра. Анализ истории литературы свидетельствует, что появление новых жанров сопряжено с процессами жанрового «замещения». «Смещение» жанра предполагает изменение жанрового содержания художественного произведения без изменения жанровых признаков, тогда как «замещение» жанра предусматривает формирование новой совокупности жанровых признаков. То есть, если «смещение» жанра служит инструментом эволюционной адаптации жанровой конструкции под изменение общественно-политических условий, то «замещение» жанра – это инструмент радикальной трансформации литературных процессов под влиянием общественно-политических событий и смены коммуникационной обстановки. Например, появление жанра современного романа было связано с процессом «замещения» средневекового романа (со всеми его вариациями), что стало литературным ответом на потребность в художественном осмыслении и отображении общественных процессов, основывающихся на капиталистических отношениях, а также ответом на новые коммуникативные связи и средства. В то же время, викторианский роман, появление и увядание которого было сопряжено со «смещением» жанра, был связан с переходом капитализма от доимпериалистического этапа к империализму.

На наш взгляд, феномен «смещения» жанра не отрицает возможность определения жанра как определенной ус-

¹ Berkenkotter C., Huckin T.N. Указ. соч., – Р. 4.

тоящейся конструкции. «Смещение» жанра сопряжено с наличием в каждом жанре определенного резерва для трансформации «памяти жанра». Так, «смещение» является результатом того, ядро жанровой конструкции в конкретном художественном произведении может дополняться посредством следующих механизмов:

- вкрапление новых элементов и приемов художественного изложения, возникающих под влиянием изменения общественных потребностей (не противоречит выводам формалистов и социологов);

- новыми элементами и приемами художественного изложения, возникающими под влиянием развития средств коммуникации (не противоречит выводам социокогнитивистов);

- возможностью обращения к иным жанрам, а также включения их элементов в художественное произведение.

Упомянутый выше викторианский роман является примером того, как изменение общественных потребностей влияет на процессы «смещения» жанра. Что касается влияния средств коммуникации, то в качестве примера можно привести влияние мультимедийных средств передачи информации на литературные жанры, в том числе и на жанр романа. Сегодня можно говорить о появлении и дальнейшем развитии целого сегмента – интернет литературы. При этом глубина этого влияния зависит от того к какому виду интернет литературы относится произведение. Так, немецкий исследователь Р. Симановски делит интернет литературу на три вида дигитализированная литература, дигитальная литература и сетевая литература¹. При этом для сетевой литературы, основанной функционально и эстетически на принципе интерактивности, существенно не только смешение дигитальных и литературных жанров, но и обращение к инструментам ин-

¹ Simanowski R. 2003: «Concrete poetry in analog and digital media», in: *dichtung-digital* 2/2003, February 2003 // <http://www.brown.edu/Research/dichtung-digital/2003/parisconnection/concretetepoetry.htm>

терактивной передачи информации. В качестве примера можно привести гипертекст «После полудня» (Afternoon, 1987) М. Джойса, который был распространен в 1990 году в виде компакт-диска, а также романы, созданные для публикации в виртуальной среде (например, такие сайты как «Электронный Лабиринт», «Eastgate», и т.д.).

«Смещение» жанра и смешение жанров являются разнопорядковыми явлениями литературы. Смешение жанров связано с процессами вкрапления жанровых элементов, что в романе получает гипертрофированную форму. Дело в том, что «диапазон жанра» романа является одним из самых широких. Понятие «диапазон жанра» следует отличать от понятия «жанровый диапазон». Под понятием «жанровый диапазон» обычно понимается совокупность жанров в творчестве отдельного автора (группы авторов) или в цикле произведений. В свою очередь, «диапазон жанра» – это литературное явление, обозначающее наличие пределов жанровой вариативности, в рамках которых могут наблюдаться процессы «смещения» жанра.

В некоторых случаях происходит терминологическая путаница. Например, понимание термина «жанровый диапазон» как характеристики жанровой вариативности содержится в работе Ю.Н. Тынянова «Пушкин и его современники»¹.

Не следует смешивать также такие термины как «диапазон жанра» и «тематический диапазон жанра». Так, Г.Д. Стасива в своем исследовании «Русский научно-фантастический дискурс XX в. как лингвориторический конструкт» обращается к понятию «тематический диапазон жанра». Используя этот термин, она проводит разделение научно-фантастической литературы на научно-техническую и социаль-

¹ Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. – М., 1969. – С. 2.

но-философскую¹. На наш взгляд, такой подход методологически не обоснован. Выделение направлений научной фантастики сопровождается не только с тематическими различиями, но и конструктивно-жанровыми. Вариативность произведений научной фантастики связана с «диапазоном жанра».

Вместе с тем, термин «тематический диапазон жанра» имеет право на существование. Так, К.Т. Осипова раскрывает особенности развития средневекового лирического жанра хамриййат, основываясь на динамику развития тематического диапазона жанра².

Следует особо отметить, что термин «диапазон жанра» не получил широкого распространения в литературоведении. Однако уже сегодня этот термин используется некоторыми высшими учебными заведениями в учебном процессе. В качестве примера можно привести Казанский государственный университет: этот термин включен в вопросник для лиц, желающих поступить в аспирантуру по специальности «Литература народов Российской Федерации» (татарская литература)³.

«Диапазон жанра» как литературное явление предусматривает формирование в рамках жанра вариативных форм. Если говорить о жанре романа, то в качестве таких вариативных форм выступают устоявшиеся типы романа (например, приключенческий роман, исторический роман, эпистолярный роман и т.д.).

Особой формой реализации потенциала «диапазона жанра» романа, не связанного с обращением к элементам

¹ Стасива Г.Д. Русский научно-фантастический дискурс XX в. как лингвистический конструкт: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Нальчик, 2010. – С. 8

² Осипова К.Т. Винные стихи (хамриййат) в арабской классической поэзии VI–IX вв.: генезис и эволюция: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2007. – С. 13.

³ Вопросы для приемных экзаменов в аспирантуру (специальность «Литература народов Российской Федерации» (татарская литература)). – Казань, 2010. – С. 16.

иных жанров, является внутрижанровое смешение, которое является следствием «смещения жанра» за счет раскрытия внутреннего потенциала. Во внутрижанровом смешении «смещение» осуществляется в пределах жанровых признаков романа, что порой приводит:

- к формированию нового типа жанра романа в результате синтеза различных романских жанровых конструкций;
- к композиционной структуре романа в романе;
- к появлению романов, состоящих из частей, отличающихся жанровой конструкцией.

Формирование нового типа романа в результате взаимодействия различных типов романа следует отличать от романов, жанровая природа которых носит мозаичный характер. Жанровое смешение может носить разноплановый характер и приводить к сочетанию совершенно уникальных «наборов» жанровых признаков в различных романах. Не случайно, что вокруг наиболее значимых современных романов развернулась борьба по вопросу об определении их жанровой природы. Высказываются различные предположения о жанровой природе тех или иных романов.

К числу жанровых конструкций, возникших в результате синтеза типов романа, относится детективный роман. Ряд исследователей отмечают, что, расположив события в детективе в хронологическом порядке, мы получим приключение¹. Событийность в детективном романе связана с условным авантюрным (приключенческим) временем и пространством.

Но отличие детектива от иных типов авантюрного романа состоит в двойном сюжете. Л.О. Мошенская справедливо считает самостоятельными в детективном романе сюжет преступления и сюжет следствия². И если сюжет преступления вытекает из авантюрной природы детективной литерату-

¹ Caillois R. Puissances du roman. – Marseille, 1942. – P. 77

² Мошенская Л.О. Жанры приключенческой литературы (Генезис и поэтика): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1983. – С. 13

ры, то сюжет следствия подвержен с одной стороны влиянию готического романа, а с другой – влиянию научно-художественной и научно-фантастической литературы. В детективном романе сюжет следствия посвящён раскрытию загадочного преступления, обычно с помощью логического анализа фактов со стороны художественных героев. Термин «детектив» происходит от английского слова «detection», которое переводится как изучение, расследование, открытие, обнаружение. «Научность» в детективе проявляется в том, что метод совершения убийства и методика расследования должны быть разумными и обоснованными с научной точки зрения.

Не случайно, что перу автора первых детективных произведений Э. По принадлежат также и фантастические произведения. Например, «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» (The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket, 1838) – единственный окончанный роман Э. По.

Готическое «наследие» характеризует как творчество первых авторов, создававших детективы (Э. По, А. Кристи и т.д.), так и современных авторов. Примечательно, что Э. По разделял «готический роман» на два новых жанра: триллер и детектив. Преемственность и характер взаимодействия готики и детектива наглядно прослеживаются на примере романа «Десять негритят» (Ten Little Niggers, 1939) А. Кристи (Agatha Christie). Для соблюдения политкорректности сейчас роман продаётся под названием «И никого не стало» (And Then There Were None).

Готическая литература, имеющая четкую хронологию – конец XVIII века - начало XIX века, является важнейшим источником сегодняшних детективов. Детективный роман использует композиционную структуру готического романа. Композиция готического романа предполагает, что завязка в форме таинственного происшествия происходит в прошлом, а развязка приходится на финал романа. Такая же композиция характерна для детективного романа. «Родственные»

черты имеют и сюжеты готического и детективного романов. В обоих типах романа сюжет строится вокруг тайны, а в большинстве случаев – вокруг тайны смерти. В своей докторской работе Г.В. Заломкина справедливо отмечает, что «реальность готического романа наполняют и определяют события и феномены, так или иначе связанные со смертью, свидетельствующие, напоминающие о ней самым интенсивным образом»¹. Художественная реальность детективного романа, в большинстве своем, также конструирована вокруг тайны смерти.

Между тем, своей двойственной расчлененностью сюжет детективного романа кардинально отличается от сюжета готического романа. Кардинальные различия имеются и в пространственно-временных характеристиках художественных миров готического и детективного романов. Для готического романа характерны особое пространство и особый хронотоп (большинство готических романов имеют местом действия древний, заброшенный, полуразрушенный замок или монастырь, с темными коридорами, запретными помещениями, запахом тлена). В связи с этим М.М. Бахтин считал, что формируется «специфическая сюжетность замка»².

Особенности генезиса жанра романа как синтеза различных типов романа оказывает влияние на вариативный диапазон этого типа романа. Детективный роман может существовать в самых различных вариациях:

- психологический детективный роман, например, «Лифт на эшафот» (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1956) Н. Калефа;

- фантастический детективный роман, например, «Квадраты шахматного города» (*The Squares of the City*, 1965) Дж. Браннера;

¹ Заломкина Г.В. Готический миф как литературный феномен: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Самара, 2011. – С. 18.

² Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – С.394.

- мифический детективный роман, например, «Лес мертвецов» (La foret des manes, 2009) Ж.-К. Гранже;
- исторический детективный роман, например, «Имя розы» (Il nome della rosa, 1980) У. Эко;
- политический детективный роман, например, «Статский советник» (1991) Б. Акунина;
- документальный детективный роман, например, «Чеченские лабиринты» (2007) Е.А. Рябцева и М.А. Калинина.

Во всех вышеперечисленных вариациях детективного романа мы имеем жанровое смешение, которое условно можно назвать «вторичным». Эта «вторичность» предполагает, что присутствуют два уровня жанрового смешения: на первом уровне речь идет о сочетании характеристик различных типов романа, приводящего к появлению нового типа романа в ходе «смещения жанра» (в данном случае детективного романа), на втором уровне имеет место наложение межродового или внутривидового смешения. В этом случае второй уровень жанрового смешения проявляет себя в процессе «созревания» жанра (в данном случае подтипа жанра роман).

Не случайно, что авторы детективов часто «отклоняются» от разработанных сводов правил детективной литературы («десять заповедей детективного романа» Р. Нокса, а также «двадцать правил для пишущих детективы» У. Хэттингтона, более известного под псевдонимом Стивен Ван Дайн), которые частично отражают в себе жанрообразующие признаки и детективного романа. Склонность к «многоуровневому» жанровому смешению подталкивает авторов к жанровым экспериментам.

Мастером жанровых экспериментов является Ч. Абдуллаев, писатель с мировым именем. Ч. Абдуллаев автор цикла о Дронго. Первым в цикле произведением является роман «Голубые ангелы», который отличался своей документальностью. Именно из-за повышенной документальности в 1985-1987 годы этот роман был запрещен к изданию органами безопасности. Основу сюжетной линии романа стали ма-

териалы о деятельности экспертов ООН и сотрудников Интерпола в борьбе с международной преступностью. Главный герой романа Дронго – эксперт, решающий любые щепетильные проблемы. На первом этапе цикл о Дронго охватывал три произведения: роман «Голубые ангелы», а также роман «Охота на человека» и повесть «Почти невероятное убийство». Основной упор делается на таком ответвлении детективной литературы как шпионский детектив, хотя роман «Охота на человека» содержит в себе черты, сближающие его с политическим романом. Сюжетную основу этого романа составили реальные события по подготовке покушения на первых лиц нескольких государств. Однако уже в 90-ых годах прошлого столетия Ч. Абдуллаев начинает работать и над криминальными детективами (например, «И возьми мою боль», 1997). Обращение к криминальному детективу выявило мастерство создания Ч. Абдуллаевым психологических портретов и психологических зарисовок. Ч. Абдуллаев автор исторических детективов («Рай обреченных», «Заговор в начале эры»).

В жанровой форме политического детектива в азербайджанской романистике творит и Э. Ахундова. В 2001 году Э. Ахундова в соавторстве с И. Наджафовым публикует роман «Смерть полиграфиста» (Poliqrafistin ölümü). Событийная канва романа выстраивается вокруг материалов нашумевшего уголовного дела № 44808, носившего политический характер. Соавторство с И. Наджафовым не случайно. И. Наджафов, будучи еще первым заместителем генерального прокурора республики, курировал расследование данного уголовного дела. Перу Э. Ахундовой принадлежит политический детектив «Стеклянный дворец» (Şüşə saray). Событийную основу романа составляют громкие политические события 1992-1994 года, показываются основные этапы смены власти в этот исторический промежуток времени. Персонажами романа являются Гейдар Алиев, Абульфаз Алиев, Искандер Гамидов, Сурат Гусейнов и другие реальные лица.

Появление антижанров под влиянием деканонизации жанровых конструкций, оказало свое влияние и на детективную литературу. Раскрывая жанровую природу постмодернистского детектива, Н.В. Киреева связывает его с «антидетективом», который и служит «основой национальных вариантов постмодернистского детектива»¹. При этом, Н.В. Киреева отмечает, что «антидетектив» отличается деконструкцией элементов различных моделей детектива². Таким образом, перед современными мастерами детективной литературы раскрывается поле для дальнейших жанровых экспериментов, в том числе и путем смешения признаков отдельных вариаций романов-детективов. «Антидетектив» позволяет накладывать на существующие уровни жанрового смешения еще один уровень: внутрижанровое смешение.

Особняком стоит вопрос о вставных романах – как своеобразная форма взаимодействия жанра романа с самим собой. Спецификой данной формы взаимодействия является то, что сам роман и вставной роман (роман в романе) могут относиться к различным типам романа.

Полифоничность романа позволяет использовать вставные романы. Некоторые исследователи называют их суброманами. Композицию романа «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова характеризует наличие вставных романов, благодаря чему в романе «Мастер и Маргарита» сюжетно разделены повествования о современной М.А. Булгакову Москве, о жизни московского бомонда, о событиях двухтысячелетней давности в Ершалаиме. В «Мастере и Маргарите» вставные романы являются для обрамляющего повествования своеобразным подтекстом.

Следует отметить, что в русской литературе к вставным романам («роману в романе») обращались довольно час-

¹ Киреева Н.В. Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2011 – С. 22.

² Там же, – С. 22.

то. В качестве примеров можно привести романы В.В. Набокова «Дар», В.А. Каверина «Исполнение желаний» и т.д. В этих произведениях сюжет вставных романов сопряжен непосредственно с литературным процессом (в романе «Дар» Ф.К. Годунов-Чердынцев пишет свой роман о Н.Г. Чернышевском, а в романе «Исполнение желаний» герой придумывает свою версию романа о А.С. Пушкине). Вставные романы представляют собой «роман о художнике», тогда как «Дар» и «Исполнение желаний» не являются таковыми.

Подобные романы часто встречаются и в западной литературе. В романе А. Жида «Фальшивомонетчики» изображается писатель, который предпринимает попытку создать роман. В композиции романа О. Хаксли «Контрапункт» (*Point Counter Point*, 1928) также можно выделить роман в романе. Необычайная композиционная конструкция использована в романе И. Кальвино (*Italo Calvino*) «Если однажды зимней ночью путник» (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979). В данном произведении десять вставных романов. Однако специфика не в количестве вставных романов, а в способе, посредством которого ведется повествование. При чтении романа «Если однажды зимней ночью путник» (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*) мы читаем этот роман, но вместе с тем погружаемся также в роман, который читает Читатель.

В качестве примера из азербайджанской литературы может служить произведение Ю. Самедоглы «День казни» (*Qətl günü*, 1987), в котором в общем сюжете можно выделить два вставных сюжета. Данный роман содержит два вставных романа, событийность которых переносит нас в периоды неопределенной историчности и в 30-ые годы XX века соответственно. В «Дне казни» вставные романы имеют относительно самостоятельные сюжетные линии, характеризуются различными художественными образами и событийностью. Вместе с тем вставные романы сливаются в единую сюжетную линию. Цементирующим началом выступает идея

о неадекватном, порой жестоком обращении с поэтами, интеллигентами в Азербайджане в различные исторические эпохи. Вставные сюжетные линии выступают как «частные исторические случаи» общей сюжетной линии. Жанровой особенностью романа «День казни» является то, что вставные романы близки к историческому роману, что сказывается и на произведении в целом.

Следует отдельно выделить такое литературное явление как взаимодействие различных типов романа в дилогиях, трилогиях, тетралогиях и т.д. В большинстве своем, части многосоставных произведений совпадают по своей жанровой природе. Например, дилогия «Звёзды – холодные игрушки» С.В. Лукьяненко, трилогия «Властелин Колец» (The Lord of the Rings) Дж. Толкина, тетралогия «Звонок» (Ringu, 1991) К. Судзуки. В предисловии к «Москве» А. Белый пишет, что романы «Московский чудак» и «Москва под ударом» созданы в схожей жанровой форме: «первая и вторая часть романа («Московский чудак» и «Москва под ударом») суть сатиры-шаржи; и этим объясняется многое в структуре и стиле их»¹. Спустя несколько лет появляется роман «Маски», который становится составной частью трилогии «Москва». Несмотря на существенные различия между романами, жанровая природа их является схожей. Я. Шулова справедливо отмечает, что ««Московский чудак», «Москва под ударом», «Маски» – романы-эксперименты, романы исторические, бытовые, сатирические, с элементами научной фантастики и детектива»².

Романом, состоящим из частей, отличающихся жанровой конструкцией, является произведения С.М. Ганизаде «Письма Шейда бека Ширвани» (Məktubəti Şeyda bəy Şirvani), М. Сулейманлы «Голос» (Səs).

¹ См.: Белый А. Москва. – М., 1989. – 768 с.

² Шулова Я. «Петербург» прорастает в «Москва» // Нева. – 2004. – №5 // <http://magazines.russ.ru/neva/2004/5/sh17.html>

«Письма Шейда бека Ширвани» С.М. Ганизаде являются детищем поиска новых жанровых форм. В этом произведении автор экспериментирует с жанровыми формами. Следствием этого стала разная жанровая природа первой и второй частей «Писем Шейда бека Ширвани». Несмотря на то, что обе части написаны в форме письма (каждая из частей представляет собой письмо, написанное Шейда беком в связи с путешествием в Бухару), язык изложения и используемые художественные приемы в каждой из частей серьезно отличаются. Часть первая «Гордость учителей», вышедшая в 1898 году, представляет собой художественно-педагогический трактат, тогда как часть вторая «Ожерелье невесты», вышедшая в 1900 году, является эпистолярным романом.

Роман М. Сулейманлы «Голос» состоит из двух частей. При этом, если первая часть написана как социальный роман, повествующий о социально-политической обстановке «зрелого» социализма¹, то вторая часть – как психологический роман, повествующий о внутреннем мире людей их размышлениях и эмоциях². Отсюда и некоторые различия в характере жанрового смешения. Вторая часть романа содержит в себе признаки, присущие лирическому роману, тогда как первая часть лишена этих качеств.

История развития литературы свидетельствует о том, что наряду с устоявшимися формами имели место и так называемые переходные формы, нередко именуемые пограничными жанровыми формами. Господствующие теории классификации зачастую не учитывают переходные (пограничные) формы. Проблема анализа и систематизации переходных (пограничных) форм усугубляется тем, что они являются довольно динамичными литературными явлениями, быстро реагирующими на изменение социокультурной среды. Сле-

¹ Salahlı S. Mövlud Süleymanlının romanları. Milli katarsisə çağırır // Mövlud Süleymanlı. Üç roman. Köç. Ceviz qurdu. Səs. – Bakı, 2004. – S. 11

² Там же, – S. 13.

дует отметить, что «переходность» может носить разносторонний характер:

- переходная (пограничная) форма, воплощающая в себе элементы различных родов литературы;

- переходная (пограничная) форма, воплощающая в себе элементы различных жанров литературы в пределах рода;

- переходная (пограничная) форма, воплощающая в себе элементы различных типов в пределах одного жанра.

Переходной формой, содержащей в себе элементы различных родов литературы, является метрическая проза, которая предполагает силлабо-тоническое упорядочивание ритма прозаического текста – белый стих, версэ (verset) и верлибр. Белый стих – это стих, не имеющий рифмы, но обладающий определённым размером. Версэ представляет собой строфическую прозу, состоящую из сверхкратких абзацев, напоминающих сверхдлинные стихотворные строки. Верлибр (vers libre) – система рифмованных строк, ритмичная гармония которых базируется лишь на интонационной схожести.

В качестве примера можно вспомнить известный роман А. Белого «Петербург». Широкое распространение получило вкрапление в роман отдельных фрагментов ритмической прозы. Роман «Петербург» отличается тем, что на протяжении всего текста автор выдерживает определенные стопные закономерности, не соблюдая при этом незыблемые для поэзии законы соразмерности. Текст «Петербурга» находится в пограничном состоянии между прозой и поэзией.

В качестве переходных форм романа, созданных при смешении романа с лирическими жанрами, можно считать как роман-поэму, так и роман в стихах. При этом если в романе-поэме на прозаический текст накладывается некая «поэдность», то в романе в стихах рифмованный текст вбирает в себя жанровые признаки романа (сочетание тематики и фабулы прозаического романа и поэтической формы). Ши-

рокую известность имеет роман-поэма «Молодая гвардия» А.А. Фадеева. А.Т. Твардовский жанровые особенности «Молодой гвардии» характеризовал следующим образом: «Жанровое обозначение «Молодой гвардии» А. Фадеева «роман» с успехом можно было бы заменить обозначением «поэма», так много там поэтических элементов: лирические отступления, монологи, общая приподнятость тона, – пафос прямого авторского высказывания и т.д.»¹. Одно из самых значительных произведений русской словесности – это роман в стихах «Евгений Онегин» А.С. Пушкина.

Переходной жанровой формой можно назвать поэму-роман «Хейдар-Баба» Мухаммад Хусейна Шахрияра. Произведение создано в стихотворной метрике «хеджа». Первоначально поэма была написана на азербайджанском языке, а в последствие переведена и на персидский язык.

Примечательно, что в литературоведении до сих пор не поставлена окончательная точка в споре о жанровой принадлежности произведений средневекового автора Низами Гянджеви: исследователями вычленяются жанровые признаки романа в таких поэмах как «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун» и «Искандер-наме»².

Если говорить о переходной (пограничной) форме, воплощающей в себе элементы различных жанров литературы в пределах рода, то в качестве примера можно привести авторскую сказку, которая представляет собой соединение жанра сказки и рассказа (повести, новеллы и в некоторых случаях даже романа). Переходная форма характеризует произведение Н. Носова «Приключения Незнайки и его друзей».

Переходную (пограничную) форму, воплотившую в себе элементы различных жанров литературы в пределах рода, представляют собой также произведения, в которых сме-

¹ Твардовский А.Т. Собрание сочинений в 6 томах / Статьи и заметки о литературе: Речи и выступления (1933-1970). – М., 1980. – Т. 5. – С. 312.

² Гринцер П.А. Указ. соч., – С. 28.

шиваются жанровые признаки романа, повести и/или рассказа. В качестве примера из азербайджанской литературы можно привести произведение «Иоанн Павел II» (II İohann) А. Масуда.

В качестве переходной (пограничной) формы, воплощающей в себе элементы различных типов в пределах одного жанра можно отметить такой средневековый драматический жанр, как интерлюдия, являющийся переходной формой от моралитэ к фарсу.

В некоторых случаях переходная (пограничная) форма, может отразить в себе смешение как межродовое, так и внутриродовое. Например, такой характер имеют поэмы-сказки «Лиса-паломница» (Tülkü həssə gedir, 1910), «Хорошая опора» (Yaxşı arxa, 1910), «Госпожа Тараканиха» (Tıq-tıq xanım, 1911) А. Шаика, азербайджанского писателя XX века. В этих произведениях сочетаются элементы поэмы, сказки и рассказа.

Выделение переходных (пограничных) форм является методологически сложным. Существование таких форм возможно лишь в тех жанрах, в которых имеется большой спектр внутрижанрового разнообразия (например, в романе). В качестве переходной формы можно признать политический роман, который сочетает в себе черты документального и документально-исторического романа, а также исторического романа. Из современной азербайджанской литературы можно привести в качестве примера роман «Ангелы и демоны: 1918-1920-ые годы» (Mələklər və iblislər: 1918-20-ci illər) А. Ниджата. Роман посвящен политическим реалиям Азербайджана, охватывая период от падения царской династии Романовых и до установления власти Советов. Учитывая жанровую «пограничность» произведения, литературные критики нередко его характеризуют как историко-политический роман. Вместе с тем, использование фразеологического оборота «историко-политический роман» методоло-

гически необоснованно, так как жанровая конструкция политического романа предполагает историзм событийности.

Такие литературные явления, как жанровое смешение, «смещение» жанра, «диапазон жанра» и переходные формы жанра соприкасаются. «Смещение» жанра является итогом использования со стороны авторов жанрового смешения. «Диапазон жанра» отражает в себе художественное поле, в рамках которого протекают процессы «смещения» жанра. Переходные формы, в том числе и романа, также подвержены влиянию процессов смешения жанров (межродовое, внутривидовое и внутрижанровое смешение), но не приводят к появлению устойчивых на протяжении длительного времени типов жанровой конструкции.

§5. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ РОМАНА И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ЖАНРОВОЕ СМЕШЕНИЕ

Современной романистике свойственен комплекс взаимосвязанных тенденций развития, которые сказываются и на процессах жанрового смешения. Речь идет о деканонизации современного романа, стирании различий между национальными литературами (унификации), усилению заимствования сюжетов и самих жанров, росте нелинейности и фрагментарности пространственно-временных характеристик, дереализации событийности в романе, расширении «объема» «памяти жанра» романа за счет усиления внеродовых форм, тенденций к внежанровости, к включению в роман метапрозы, а также гипертекстов и т.д.

Деканонизация современного романа проявляется в разрушении традиционных ценностных ориентиров, аморфности жанровой системы романов последнего времени, активном использовании авторами приемов абсурда. Склонность к деканонизации у романа стала проявлять себя отчетливо еще в конце XIX века - начале XX века. Наиболее яркое деканонизация проявилась в антироманах (некоторые иссле-

дователи используют термин «роман-антироман»), когда писатели сознательно пренебрегают общераспространенными условностями жанра романа.

Антироман-диалог Д. Дидро «Жак-фаталист и его хозяин» (*Jacques le Fataliste et son matre*, 1773) основан на отрицании, доминировавших в тот период, романских структур. Роман Р.Л. Стивенсона «Мастер Баллантрэ» (*The Master of Ballantrae*, 1889) не укладывается в известные в XIX веке жанровые рамки романа. Этим и объясняется пестрота жанровых обозначений этого произведения, данных различными исследователями: роман, сказка, история¹. Сам автор отдает предпочтение последнему обозначению как наиболее нейтральному. Следует отметить, что появление антижанра не предполагает автоматическое угасание жанра. По мнению В.Б. Шкловского, появление антижанров является лишь формой развития самого жанра: «Но искусство развивается, неизбежно проходя через стадии самоотрицания. Жанр развивается как антижанр. В свое время «Дон Кихот» был антироманом не только как пародия, но как произведение с другими задачами анализа»².

Деканонизация романа в литературе постиндустриализма связана с понятием деконструкции, введенным в 1964 году Ж. Лаканом, но разработанным как метод философом-постструктуралистом Ж. Деррида в работе «О грамматологии» (1967). Деконструкция является инструментом художественного отображения бытия, представляющего набор хаотичных элементов. При этом ведущим принципом организации текста становится нонселекция, понимаемая как набор различных способов создания эффекта преднамеренного

¹ Преображенская Л.И. Ситуация кризиса границы и перестройка композиционной структуры в романе-антиромане Р.Л. Стивенсона «Мастер Баллантрэ» // *Мировая литература в контексте культуры*, под редакцией проф. Н.С. Бочкаревой. – Пермь, 2006. – С. 146.

² Шкловский В.Б. *Избранное*. В 2-х т. Повести о прозе. Размышления и разборы. – М., 1983. – Т. 1. – С. 229.

повествовательного хаоса: повествовательная прерывистость, информационная перегруженность текста (зачастую благодаря символическим значениям), стирание грани между реальностью и вымыслом.

Приемы деконструкции разрабатывал также Р. Барт. В книге «S/Z» (1970) Р. Барт выработывает концепцию Текста. В его теории происходит переход от «множества смыслов», которое можно прочесть в произведении в зависимости от установок читателя, к «множественному смыслу», образующегося уровнем Текста. Р. Барт разделяет понятие «текст» и понятие «произведение». Под текстом Р. Барт понимает среду, в которую помещено произведение. Одним из существенных факторов этой среды является язык, который обладает топосами (готовые формы). Категория «топос» была введена Аристотелем для обозначения стереотипных выражений, общих «для рассуждений, как о справедливости, так и о явлениях природы и общественной жизни, и о многих других, различных между собой предметах»¹.

По мнению, Р. Барта литература имеет собственные топосы (стилевые, сюжетные жанровые и т.д.). Мастерство писателя заключается в том, чтобы в ходе деконструкции варьировать и комбинировать языковые и литературные топосы, преодолевая наложенные ими ограничения.

В результате этого преодоления постмодернист создает симулякр (от лат. «simulacrum» – изображение, подобие). Идея симулякра была воспринята постмодернистами у Платона, который под этим термином понимал копию копии. Для постмодерниста же симулякр «не есть деградировавшая копия, он содержит в себе позитивный заряд, который отрицает и оригинал, и копию, и образец, и репродукцию»². Позитивность симулякра состоит в его способности преодолевать условности, разрушать иерархию. Таким образом, в самом

¹ Аристотель. Риторика. Поэтика. – М., 2005. – С. 14.

² Делёз Ж. Платон и симулякр // Новое литературное обозрение (НЛО). – 1993. – № 5. – С. 53.

симулякре заложен потенциал по преодолению жанровых условностей.

Создание симулякра предполагает игру автора, писателя. В постмодернистской литературе игра становится инструментом присутствия писателя в произведении. Писательская игра завязывается вокруг форм, условностей, символов и т.д. При этом автор играет как с текстом, так и с читателем. Игровое отношение к слову используется для поиска «утаенного» смысла. Авторская игра в постмодернистском произведении – это следствие понимания хаоса непреодолимым. Игра служит инструментом преодоления хаоса.

Деканонизация жанра не предполагает отказ от категории жанра в целом. Деканонизация предполагает смену художественного мировидения: переход от замкнутых моделей отображения действительности к модальному типу.

Глобализация и информационные технологии оказывают неоднозначное влияние на литературный процесс. Если с одной стороны глобализационные процессы подхлестнули писателей к обращению к проблемам сохранения национального самосознания в современном мире, преодоления кризиса гуманистических ценностей и определения роли человека в современном социуме, то с другой стороны – создали предпосылки для превращения романов в своеобразный товар одноразового пользования. В итоге романистика разделилась: современная романистика представлена как произведениями, имеющими общественно-историческое и художественно-литературное значение, так и образцами, являющимися кальками многочисленных любовных и детективных романов, романов-ужасов и т.д.

Глобализация обострила проблему соотношения общечеловеческих и национальных ценностей в национальных литературах. С одной стороны, идет взаимное обогащение национальных культур в результате коммуникативно-культурного обмена, происходит формирование единого мультикультурного глобального пространства. С другой стороны,

«вестернизация» (как составная глобализации) приводит к потере незападными культурами своей идентичности. «Вестернизация» провоцирует разрушение традиционных форм культуры, устоявшихся моральных норм и ценностей без полноценной замены их новыми, к подрыву духовного потенциала общества. Нередко «вестернизация» выступает как целенаправленная культурная экспансия, характеризующаяся:

- переносом в незападные культуры образа жизни и потребительских ценностей, присущих западному обществу;
- насаждением западной культуры как универсальной, исключая вклад других культур;
- стремлением достичь путем культурной экспансии политико-экономического доминирования Запада;
- подвижностью и динамичностью современных языковых процессов и масштабностью языковых, а также стилистических заимствований;
- мерами по обеспечению односторонности потока информации – от «центра» (Запада) к «периферии» (не западные страны).

Литература по-своему отвечает на вызовы «вестернизации». На содержательном уровне в некоторых произведениях слышится протест против «вестернизации». В качестве примера можно обратиться к роману В. Пелевина «Generation «П»». Автор разоблачает мнимую свободу личности в постсоветском обществе, ориентированном на чуждые идеалы и ценности американского общественного устройства. В результате, герои романа обретают множество фальшивых «истин», которые приводят к дельнейшей деградации личности, к скатыванию «в дикость духа». Демократические ценности и свободы в «Generation «П»» выступают как симулякры¹.

¹ Жаринова О.В. Поэтико-философский аспект произведений Виктора Пелевина «Омон Ра» и «Generation «П»»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тамбов, 2004. – С. 7.

Идеологически этот протест базируется на идеи уникальности региональной культурной, в том числе и литературной традиции. Культурной глобализации противопоставляется некий деревенско-традиционалистский идеал, претендующий на роль «другого» мышления и мироощущения. Схожие «функции» несет в себе неоевразийство в России, ориентализм в исламских странах, (пост) оксидентализм в Латинской Америке и т.д.

Вместе с тем, в рамках данного подхода не решается основной вопрос – обеспечение существования жанров как исторически оправданных типологических групп. Национальные литературы в жанровом отношении становятся более «космополитичными». Речь идет даже о тех произведениях, которые содержательно направлены против «вестернизации». «Элементы архаики» в подобных произведениях оказывают влияние на интертекстуальность литературных произведений, частично на сюжет и фабулу. Однако потенциал «элементов архаики» не позволяет даже сформировать платформу для формирования новых типов романа.

Проблема заключается в том, что становление развитой национальной литературы требует ее взаимодействия с литературой других народов и наций, благодаря чему происходит взаимообогащение и дальнейшее развитие. В связи с этим В.М. Жирмунский справедливо отмечал: «Ни одна великая национальная литература не развивалась вне живого и творческого взаимодействия с литературами других народов, и те, кто думает возвысить свою родную литературу, утверждая, будто она выросла исключительно на местной национальной почве, тем самым обрекают ее даже не на «блестящую изоляцию», а на провинциальную узость и «самообслуживание»¹. Схожей позиции придерживались М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман т.д. Вместе с тем, некоторые культурологи взаимодействие культур характеризуют как конфликт (А.Дж. Тойнби, С.Ф. Хантингтон), а в теории культурно-ис-

¹ Жирмунский В.М. Указ. соч., – С. 71.

торических типов Н.Я. Данилевского и теории локальных цивилизаций О. Шпенглера отстаивается принцип культурной изолированности, что подразумевает некое отрицание межкультурного диалога.

Как было уже отмечено в предыдущих параграфах, глобализация трансформирует такую литературоведческую проблему, как заимствование сюжетов и жанров. Мир литературы, начиная со сказок, полон бродячих сюжетов – здесь и Золушка, и Гадкий утенок, и Красавица с чудовищем (она же Аленький цветочек). Сюжет о Фаусте существовал задолго до Гёте, а сюжет об Отелло задолго до Шекспира. О Дон Жуане писали Мольер, Дж. Байрон, Пушкин. Наличие «бродячего» сюжета в литературном произведении не умаляет его художественной и жанровой ценности. Вместе с тем, в современных условиях увеличения потока информационного обмена обостряется проблема оригинальности произведений. Зачастую осуществляется полное или частичное копирование сюжетов из других произведений (в большей части, написанных на иных языках). Например, современной азербайджанской литературе известно обращение к сюжету о Дон Жуане. В 2007 году был опубликован роман Е. Гусейнбейли «Тринадцатый апостол, или сто сорок первый Дон Жуан» (On üçüncü həvari- 141-ci Don Juan), в котором дается художественная интерпретация версии жизни Дон Жуана, согласно которой его истинное имя О. Баят, который был послан севидских шахов при европейских дворах. Таким образом, перед теорией литературы по-новому формулируется проблема соотношений использования бродячих сюжетов и плагиата.

Глобализационные процессы усиливают транскulturацию (заимствование) в национальные литературы жанровых достижений современной англоязычной литературы. Восприятие жанрового наследия англоязычной литературы приводит к «внедрению» правил англоязычного конструирования литературных текстов в национальные неанглоязычные литера-

туры. Примечательно, что в национальной литературной среде многих наций и народов усилилось значение жанровых требований, формируемых в англоязычном культурном пространстве.

Интенсификация заимствования жанров и сюжетов обостряет проблему определения «национальной принадлежности» художественного произведения, в особенности романа. В связи с этим Х. Гойтисоло обращает внимание литераторов на угрозу утраты романом своих начертаний в результате приоритета космополитических ценностей в ущерб национальным, что приводит к безликости и выхолащиванию¹.

Распространенность английского языка порождает англоязычную литературу, являющуюся составной частью культурной традиции различных народов и наций. Однако в последнее время этногеографические различия в калейдоскопе англоязычной литературе стираются. Это привлекло внимание литературоведов к проблеме определения «английского» литературного произведения и его соотношения с англоязычной литературой в целом. Так, при определении «английского романа» Э. Берджесс предлагает руководствоваться языковым критерием: «Английская литература – это литература, написанная на английском языке»². Методологическую основу такого подхода составляет влияние топосов английского языка. Вместе с тем, содержательно не вся англоязычная литература имеет отношение к английской культуре. Тезис «нет национальной литературы вне национального языка» оправдывает себя не во всех случаях. По мнению, П. Пэрриндера, «английским» романом можно признать произведение, «действие которого целиком или частично протекает в художественной версии английского

¹ Гойтисоло Х. Ортега и роман // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. – М., 1986. – С. 283-284.

² Burgess, A. English Literature. – Harlow, 2000. – P 9.

общества»¹. Рассматриваемая проблема имеет свою специфику в азербайджанской романистике. Во-первых, азербайджанские авторы обращаются к персидскому (в Южном Азербайджане) и русскому языку (в основном в Северном Азербайджане, а также писатели, проживающие на территории Европы и СНГ). На русском языке создают романы Ч. Гусейнов и Ч. Абдуллаев, широко известные в российских литературных кругах, этнические азербайджанцы. Например, роман Ч. Гусейнова «Директория iğra» основан на событиях из азербайджанской истории XX века. На русском языке написан роман «Остров Азераиды» Г. Лятифхан, проживающей в Голландии. Проблематика этих романов полностью посвящена Азербайджану, особенностям азербайджанской ментальности (проблемам его сохранения и развития в современном мире).

Следует подчеркнуть, что на этапе зарождения (вторая половина XIX века) азербайджанские авторы создавали произведения крупной прозы не только на азербайджанском, но и на персидском языках. В качестве примера можно отметить роман З. Марагаи «Дневник путешествия Ибрагим-бека» (*İbrahimbəyin səyahətnaməsi və yaxud «Bələyi-təəssüb (Təəssübkeşliyin bələsi)*), М.А. Талыбова «Осел книгоноша» (*Kitab yüklü eşşək*), И. Асяфа «Приключения сирот» (*Dastani-Şükufət-Sərgüzəşti-Yetiman*) и т.д. В силу этого, при определении «национальной принадлежности» азербайджанского романа критерий соотношения действия произведения с азербайджанской культурной средой должен быть доминирующим.

Глобализация привела к «свертыванию» («сжатию») социального пространства и времени. Все это сказывается и на культурологических процессах, в том числе и на пространственно-временных характеристиках художественного мира романа. Временно-пространственная фрагментар-

¹ Parrinder, P. *Nation and Novel: The English Novel from Its Origins to the Present Day*. – Oxford, 2006. – P. 4.

ность характерна эпическому повествованию, в том числе и для романа: «В современном романе – будь то роман из современной жизни, исторический роман из жизни любой эпохи или даже фантастический роман из жизни будущего – события могут трактоваться в принципе в той же манере, т.е. с большим или меньшим драматизмом, реализмом и т.д., так как во всех разновидностях романа действие мыслится как происходящее в условном литературном времени, параллельном историческому времени».¹ Фрагментарность (дискретность, прерывность) времени является существенным фактором, дающим ритм сюжетной линии произведения, инструментом организации художественного времени. Фрагментарность становится возможной благодаря повествователю – посреднику между изображаемым художественным миром и читателем, что и характерно эпосу. В результате, становится возможным «сжимание», «растягивание» и «остановка» времени, переход от одной обстановки к другой.

«Свертывание» («сжатие») социального времени приводит к тому, что в художественном произведении намечается переход от прерывного линейного времени к циклическому, либо же к «замораживанию» времени. В качестве примера с «замороженным» художественным временем можно привести роман И. Кальвино «Незримые города» (*Le città invisibili*, 1972), в котором полностью отсутствует вектор времени. Пятьдесят рассказов о различных городах, входящих в данный рассказ, не предполагают разворачивания художественного времени в романе. Пространственное же «сжатие» проявляет себя в усилении взаимопроникновения реального и сюрреального.

В этой связи необходимо обратиться к теории хронотопа. В литературоведении существуют различные интерпретации хронотопического комплекса художественного произведения. В разработке теории хронотопа основная заслуга принадлежит М.М. Бахтину и представителям тартуско-

¹ Стеблин-Каменский М.И. Указ. соч., – С. 106

московской школы во главе с Ю.М. Лотманом. М.М. Бахтин установил, что жанры (античный, рыцарский, авантюрный роман, и т.д.) отличаются, кроме всего прочего, также характером внутреннего пространства-времени. М.М. Бахтин вводит в филологию понятие «хронотоп». Одновременно с ним, тоже в 30-е годы, но независимо от него, О.М. Фрейдберг установила, что в древнегреческих трагедиях время развивалось медленнее, а в комедиях – быстрее.

«Сжатие» времени приводит к становлению особого типа хронотопа. Например, в таких романах как «Властелин колец» (Дж. Толкин), «Улисс» (Ulysses) (Дж. Джойс), «Иосиф и его братья» (Joseph und seine Brüder) (Т. Манн), «Сто лет одиночества» (Cien años de soledad) (Г.М. Габриэль) «смешиваются» мир архаики (эпохи мифа) и мир современности (эпохи индустриального и постиндустриального развития). В рассматриваемых литературных произведениях временная фрагментарность выступает в качестве способа упорядочивания сложного и противоречивого мира, перед лицом которого оказывается современный человек. При этом пространственная фрагментарность в таких произведениях предполагает скачкообразное передвижение в переплетенном реальном и сюрреальном пространстве. Несомненно, что на становление такого типа хронотопа оказала влияние теория относительности А. Эйнштейна¹.

Современная романистика характеризуется устойчивой тенденцией к дереализации событийности романов. Эта тенденция, казалось бы, противоречит принципам «фабульно-сюжетной» событийности романа. Но в действительности она приводит не к исчезновению «фабульно-сюжетной» событийности романа, а к её трансформации, порой провоцируя рождение новых типов романа.

Еще одна специфика современной романистики – это тенденция к расширению «памяти жанра». Данная тенденция есть прямое следствие процессов жанрового смешения.

¹ Крошнева М.Е. Указ. соч., – С. 52.

Внешним показателем, индикатором данного явления может служить рост количества типов романов. Внутренний аспект составляют рассмотренные ранее процессы «смещения жанра». На современном этапе дальнейшее расширение «объема» «памяти жанра» обеспечивается именно за счет проникновения в романистику элементов иных жанров, а также вне-родовых форм и внежанровых конструкций, метапрозы.

В литературоведческой мысли к вне-родовым формам литературы относят произведения, которые не обладают (или не в полной мере обладают) свойствами эпоса, драмы и лирики. К вне-родовым относится такая форма, как эссе.

Традиционно эссе (франц. «essai») – опыт, набросок) понимается как публицистический жанр, сочетающий выраженную авторскую позицию с ярким изложением. Вместе с тем, к этой жанровой конструкции часто обращаются авторы научных и художественных произведений. Широко распространена точка зрения о жанровой неопределимости эссе. Однако было бы неправильно понимать эссе как внежанровую конструкцию. Одной из особенностей эссе является совмещение и динамичность чередования различных способов повествования, что обусловлено особенностями авторского размышления и его художественного оформления. Дело в том, что эссе конструируется вокруг художественного оформления размышлений автора. Содержание эссе составляют порой незаконченные, но глубокие по мысли, возможно, не вполне сюжетно воплощенные, наброски. Наряду с этим, жанровой спецификой эссе является его повышенная синтетичность. Склонность эссе к взаимодействию с другими жанрами намного выше, чем у романа. В силу чего обращение писателей к эссе при создании романов приводит не только к смешению элементов в тандеме роман-эссе, но и значительно «расширяет» возможности по включению в произведение элементов других жанров. В частности, позволяет автору вносить в роман отрывки научных произведений, философских рассуждений, политической публицис-

тики, морализирующего памфлета и т.д. «Эссеизация» романа есть порождение тенденций неосинкретизма, которые приводят к «индивидуальному жанровому строительству». По мнению современного российского исследователя Э.А. Бальбурова, распространяющееся «индивидуальное жанровое строительство» сопряжено с феноменологизацией жанрового сознания как такового: востребованность «индивидуального жанрового строительства» связана с глубинными изменениями самой природы художественного творчества, изучению которых и посвящена наша диссертация. Само явление художественно-философского неосинкретизма представляет собой именно явление феноменологизации жанрового сознания, начинавшегося в контактах с «незавершенным настоящим» (романное мышление) и в монтеневском принципе излагать свои мысли так и в том порядке, как они у него возникли (эссе)¹.

Жанровое смешение романа и эссе способствовало рождению такой разновидности как роман-эссе. В современной русской литературе к романам-эссе относятся, например, следующие произведения «Прощание с Нарциссом» А. Гольдштейна и «Конец цитаты» М. Безродного.

Термин «поток сознания» (англ. – stream of consciousness) был введен У.Дж. Сидис, полагавшим, что сознание представляет собой поток, в которой мысли, ощущения, эмоции, внезапные ассоциации возникают в нелогическом порядке, перманентно прерывая друг друга и переплетаясь в единое целое. «Поток сознания» выступает как метод художественного повествования, как творческий принцип, сконцентрированный на внутреннем монологе, уделяющий подчеркнуто-приоритетное место психологизму.

«Поток сознания» излюбленный метод современных постмодернистов. К этому методу обращаются представите-

¹ Бальбуров Э.А. Художественно-философский неосинкретизм в русской литературе начала XX века. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Новосибирск, 2006. – С. 7.

ли французского «нового романа» (Н. Саррот, М. Бютор), английского романа «малой темы» (П.Х. Джонсон, Э. Пауэлл), а также мэтры американской романистики (например, Хьюберт Селби Мл. в романе «Реквием по мечте» (Requiem for a Dream)).

Обращение к «потoku сознания» оказывает влияние на жанровые характеристики произведения. Художественное видение автором особенностей функционирования «потoku сознания» становится приоритетным в сравнении с жанровыми условностями.

По мнению некоторых исследователей, искусство в целом стремится преодолеть жанровые ограничения – в предрасположенности к внежанровости отражается «постоянный закон в обновлении искусства, который проявляется на протяжении всего нашего столетия и в романе, прежде всего затрагивая, преображая форму»¹. Вместе с тем стремление к внежанровости не предполагает полное отрицание жанра в целом. В связи с чем, уместно замечание Х. Ортега-и-Гассет о значении жанра для художественного произведения, озвученное в «Мыслях о романе»: «Любое литературное произведение принадлежит к известному жанру (мысль короче, который отрицает существование художественных жанров, не оставила сколько-нибудь заметного следа в эстетике)». Тенденция к внежанровости в современном романе проявляет себя не столько в обращении к внеродовым формам литературы (в форме включения в текст инородного материала), а сколько в усилении межродового жанрового смешения. И. Хассан, исследующий своеобразие постмодернизма отмечал, что гибридизация, имеющее место под влиянием тенденций внежанровости, может породить

¹ Пестерев В.А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. – Волгоград, 1999. – С. 159.

неясные формы: «паралитература», «паракритика», «нехудожественный роман»¹.

Одним из проявлений склонности романа к внежанровости является метароман. Американский критик У. Гэсс отмечал, что метароман – это произведение, создающее образ действительности и одновременно «осознающее свою собственную суть».

Одним из известных метароманов в русской литературе является роман В. Шкловского «ZOO, или Письма не о любви» (1923). В роман в качестве персонажа вводится литературный критик, моделирующий ситуацию самоописания литературы, в результате чего такие литературные категории как жанр, сюжет и др. раскрываются в тексте художественного повествования.

А. Жид в роман «Фальшивомонетки» вводит в качестве персонажа своего двойника, который на протяжении всей сюжетной линии рассуждает о проблемах искусства, литературы, и романистики в частности. Автор романа и его двойник Эдуард на глазах читателей рассуждают о жанровых характеристиках данного романа, а также его конструкции. В 1928 году выходит роман О. Хаксли «Контрапункт». В роман в качестве образа вводится сам романист, который со страниц произведения ведет свой дневник.

Особенностью метаромана является саморефлектирующее повествование, что приводит к сращиванию в таких произведениях романа и критического эссе, в котором исследуется это же произведение. В результате чего с одной стороны усиливается «эссеизация» романа, а с другой документальное начало. Активизация последнего, то есть докумен-

¹ Керимов Т.Х. Постструктурализм // Современный философский словарь. – Москва, Бишкек; Екатеринбург: Одиссей, 1996. – С. 381-382.

тального начала, возможна благодаря «той метахудожественности, которую оно всегда несет в себе»¹.

Следует отметить, что метароману исторически предшествовало появление еще в XIX веке «романа о художнике», жанровые особенности которого частично перекочевали в метароман.

В 2009 году был опубликован роман азербайджанского автора Т. Шахсуварлы «Оживление» (Canlanma). Автор претендует на то, что произведение является метароманом, даже историческим метароманом. Главной особенностью метаромана является двуплановая художественная структура, «где предметом для читателя становится не только «роман героев», но и мир литературного творчества, процесс создания этого «романа героев». Иначе говоря, метароман повествует не только о перипетиях судьбы персонажей и условной реальности их существования, но направлен на само событие рассказывания»². О чем же повествует роман «Оживление»: о перипетиях оппозиционно-настроенного молодого человека, столкнувшегося с несправедливостью власти имущих и с вымышленным средневековым орденом, борющимся за власть. Для сравнения обратимся к вышеназванному метароману А. Жида «Фальшивомонетки». А. Жид вводит в произведение героя-романиста Эдуарда, который на протяжении всего текста и размышляет над процессом создания романа. Примечательно, что наименование «Фальшивомонетки» читателю преподносится именно от имени Эдуарда: этот герой собирается написать роман, который был бы двойником романа А. Жида. Но двуплановости в романе «Оживление» мы не встречаем. А то, что автор «говорит» от имени героя – то этот признак не достаточен для определе-

¹ Местергази Е.Г. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2008., – С. 28.

² Зусева В.Б. «Фальшивомонетки» А. Жида: роман автора и роман героя. // http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2006_1_15.html

ния «Оживления» как метаромана. Правда, авторские ремарки в «Оживлении» свидетельствуют о сильном влиянии эссеизации.

«Роман о художнике» (нем. *künstlerroman*) – это условное название произведений, в которых вводится творческая личность, а сюжетная линия строится вокруг перипетий творческого процесса, вокруг мотива творения. К этому типу романа относятся роман о поэте/писателе («поэтологический роман»), роман о музыканте, роман об актрисе¹. Например, «роман о художнике» «Странствия Франца Штернвальда» (*Franz Sternbalds Wanderungen*) Л.И. Тика, роман о поэте «Генрих Фон Офтердинген» (*Heinrich von Ofterdingen*) Новалиса, роман об актрисе «Коринна, или Италия» (*Corinne ou l'Italie*) А. Сталь, роман о певице «Трильби» (*Trilby*) Дж. Дюморье и т.д.

Рассматриваемый тип романа связан с вариацией художественной рефлексии, предполагающей включение в произведение текстов, которые преподносятся автором как исходящие от самих образов. Это является одним из факторов, определяющих особенности жанрового смешения в романах о художнике. Такие произведения могут включать вставные части, посвященные творениям образов и имеющих иную жанровую форму, могут включать и отличающиеся от всего романа вводные тексты по поводу таких вставных частей. Д.П. Бак, рассматривая такие произведения, утверждает, что в этих случаях имеет место рефлексия текста и рефлексия реальности. В «Истории и теории литературного самосознания: творческая рефлексия в литературном произведении» Д.П. Бак пишет: «Появился персонаж-писатель, который создает не готовую вставную рукопись, но нечто рядоположное, альтернативное внешнему произведению»². Романом о художнике является произведение М.Дж. Пашаева

¹ Бочкарева Н.С. Указ. соч., – С. 219.

² Бак Д.П. История и теория литературного самосознания: Творческая рефлексия в литературном произведении. – Кемерово, 1992. – С. 35.

«Куда ведут дороги?» (Yolumuz hayandır, 1957), посвященное жизни и творчеству поэта-сатирика Сабира (настоящее имя Мирза Алекпер Зейналабдин оглы Таирзаде). В этом романе не просто описывается жизнь и творчество сатирика, но и ведется дискурс о месте «Молла Насреддина» (Molla Nəsrəddin, азербайджанский еженедельный сатирический журнал, в 1906-1914 годах и в 1917 году издававшийся в Тифлисе, в 1921 году в – Тебризе, в 1922-1931 годах – в Баку) в развитии национальной культуры. Роман содержит рефлексии не только по вопросам национальной культуры, но и по вопросам русской литературы. Например, в главе второй значительное место занимает диалог двух азербайджанских поэтов (Аббаса Саххата и Сабира) о творчестве А.М. Горького.

Примечательно, что дружба деятелей культуры Аббаса Саххата и Сабира привлекает внимание многих азербайджанских прозаиков. Литературная рефлексия в форме обмена мыслями между этими поэтами содержится в романе А. Джафарзаде «Помни меня» (Yad et məni, 1980). Событийную основу романа составляет литературная дружба поэтов.

«Романа о художнике» допускает жанровое смешение с иными родами и жанрами. Например, в азербайджанской литературе часто встречается такая разновидность «романа о художнике», как исторический «роман о художнике». Азербайджанская романистика содержит значительное количество образцов, в которых современные писатели раскрывают жизнь, творчество и наследие мастеров пера и мыслителей. В качестве примера можно привести роман И. Гусейнова «Судный день» (Mənzər), основу сюжетной линии которого составляет судьба выдающегося поэта XIV века Имамедина Насими. Историческим «романом о художнике» являются следующие романы А. Джафарзаде: «Султан Любви» (Eşq Sultani), посвященный судьбе и творчеству Магомета Физули; «Звучит повсюду голос мой» (Aləmdə səsim var mənim), посвященный жизни и деятельности поэта и просветителя XIX века Сеида Азима Ширвани; «Вернись на Родину» (Və-

tənə qayıt), посвященный жизни и творчеству поэта XVIII века Нишате Ширвани. К сожалению, в азербайджанском литературоведении эти произведения часто относят к историческому роману. На наш взгляд, такой подход не обоснован, так как не учитывает все особенности романного содержания в этих произведениях. А. Джафарзаде, будучи доктором филологических наук и профессором ведущего высшего учебного заведения в Баку, не только художественно описывала судьбу перечисленных мастеров поэзии, но и подвергала анализу их творчество, как содержание, так и жанровые характеристики.

Художественные романы, посвященные некогда жившим поэтам и писателям, нельзя автоматически относить к «романам о художнике». Ряд образцов являются историческими романами, на которых оказывает влияние и жанр биографии. Например, роман М.С. Ордубади «Перо и меч» (Qələm və qələm), посвященный поэту XII века Низами Гянджеви.

На наш взгляд, различия между этими типами романа заключается в характере раскрытия творческого наследия. Несомненно, что и «роман о художнике» и роман-биография в той или иной степени обращаются к литературному наследию прототипа главного персонажа. Эти два типа романа характеризуются наличием вставок из произведений прототипов главных персонажей, что и несколько сближает их. Но степень и характер раскрытия этого наследия различаются. В «романе о художнике» автор исследует содержательную и жанровую составную литературных произведений главного персонажа, тогда как в романе-биографии, вставные части носят вспомогательный характер для раскрытия биографических и исторических процессов.

Примечательно, что и «роман о художнике» и исторический роман-биография могут раскрывать литературные процессы. Но характер отображения в этих романах различен. В «романе о художнике» литературный процесс препод-

носится как субъективный путь творческого поиска, тогда как в романе-биографии – как объективный фактор из судьбы художника (поэта). В качестве примера можно привести произведение Б. Байрамова «Караванная дорога» (Karvan yolu), посвященное жизненному пути Гамиды-ханум Джаваншир, супруги азербайджанского писателя Джалила Мамедкулизаде. Отдельную сюжетную линию в романе составляет судьба журнала «Молла Насреддин», сыгравшего особую роль в развитии азербайджанской культуры. Б. Байрамов раскрывает все перипетии учреждения и функционирования журнала. Но его внимание акцентировано не на проблемах духовного поиска «молла-насреддиновцев», а на судьбе последних, на борьбе с противниками. Раскрывается значение журнала «Молла Насреддин» как социально-политического феномена.

Иногда в качестве синонима словосочетания «роман о художнике» используют словосочетания «роман о культуре», «роман творения». С.В. Гайжюнас роман о культуре преподносит как разновидность романа воспитания¹. С утверждением прибалтийского исследователя следует поспорить. Во-первых, в романе воспитания и в «романе о художнике» используются различные схемы жанрового смешения. Если в романе воспитания доминирует смешение романного начала с научными, публицистическими и дидактическими конструкциями, то в «романе о художнике» доминирует смешение с элементами различных форм искусства. Во-вторых, в романе воспитания нет четкого требования в отношении главного героя, тогда как в «романе о художнике» главный герой – это творческая личность, погруженная в процесс творения. Не случайно, что методологическим принципом, позволяющим вычленив «роман о художнике» в качестве особого типа романа, служит принцип типологии оформления героя, предложенный М.М. Бахтиным. В-третьих, роман воспитания конструируется вокруг процесса усвоения мировоз-

¹ Гайжюнас С.В. Указ. соч., – С. 16.

зренческих установок и нравственных ценностей персонажами (а также читателями), тогда как «роман о художнике» направлен на рефлекторное описание процесса взаимодействия в тандеме творец - творение (иными словами, художник - художественное произведение). Сказанное не означает, что одно и то же прозаическое произведение не может быть одновременно и романом воспитания и «романом о художнике» (так как для «вычленения» этих типов используются различные основания). В-четвертых, в «романе о художнике» происходит переплетение двух уровней художественной действительности, что не наблюдается в романе воспитания. Иными словами в «романе о художнике» существует художественный мир в художественном мире.

С точки зрения жанрового смешения «роман о художнике» предрасположен к впитыванию жанровых элементов различных сфер культуры. То, что окончательное формирование «романа о художнике» приходится на XX век закономерно. Именно на этот период истории культуры приходится усиление жанрового проникновения между произведениями искусства. Жанровое содержание «романа о художнике» предполагает обращение к условностям не только письменной литературы (в частности, к жанру романа), но и к жанровым конструкциям иных форм искусства. В.Д. Днепров, характеризуя «роман о художнике» (роман культуры), справедливо отмечал: «Мы имеем в виду роман, осуществляющий синтез культурной эпохи, роман культуры, роман, представляющий цельность эпохи через цельность культуры. Возможность и необходимость такого романа определены двумя обстоятельствами: сближением искусств, с особым богатством проявившемся в нашем столетии, и кризисами культуры, концентрированно отразившими в себе глубину исторических потрясений»¹. Повышенная синтетичность «романа о художнике» обуславливается двухуровневой структурой художественного мира: с одной стороны, это художественный

¹ Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. – Л., 1980. – С. 174.

мир, в котором живет и творит художник – главный герой романа, а с другой стороны, художественный мир в «произведении», создаваемом художником по мере развития сюжетной линии. Если на первом уровне художественного мира доминирует романное начало, то на втором уровне художественного мира могут доминировать жанровые признаки «создаваемого» художником произведения.

Интересным образцом «романа о художнике» в современной азербайджанской романистике можно считать романа С. Алишарлы «Маэстро» (Maestro). В своем интервью автор отмечает, что для содержания романа крайне актуально, что музыкальные жанры мугамата являются живыми¹. Сюжет романа выстроен вокруг вопроса: является ли мугам востребованной и перспективной формой музыкальной культуры или же мугам станет своего образа историческим антиквариатом. «Мугамная» рефлексия присуща и роману С. Сахавата «Повод» (Vəhanə), посвященный азербайджанскому певцу Сулейману Абдуллаеву. Текст романа не ограничивается художественным изложением биографии певца. Автор романа преподнес также свои размышления о мугамате, о значении этого вида искусства, а также о дальнейших перспективах. Выбор в качестве главного персонажа С. Абдуллаева был связан с потребностью художественного изложения автором собственных воззрений о мугамате.

Понятие гипертекста было сформулировано Т. Нельсоном в 60-ые годы прошлого столетия. Основной характерной чертой гипертекста Т. Нельсон возможность неожиданного смещения позиции читателя благодаря тому, что повествование текстуально разветвляется, позволяя читателю выбирать различные алгоритмы (различную последовательность) ознакомления с частями текста. Р. Барт добавляет к характеристикам гипертекста свойство равнозначности по-

¹ Alışarlı S. «Uşaqqlar qaranquş və qurbağa haqqında mahnı oxumalıdırlar...» // <http://kitabxana.net/?oper=readNews&id=758>

добных алгоритмов¹. В качестве классического примера к возможности применения различных алгоритмов чтения текста в романе можно привести произведение итальянского писателя И. Кальвино «Замок скрещенных судеб» (*Il castello dei destini incrociati*). Используя в качестве художественного «инструмента» колоду карт, автор структурирует текст таким образом, что читатель, используя внутренние связи частей текста, может прочесть вставную повесть в двенадцати различных вариациях². Гипертекстуализация предопределяет широкое использование писателями в романах метатекстовой структуры, под которой понимается построение текста, связанное с созданием «иерархии текстов», разно-статусных текстов³. Речь идет о метатексте в узком смысле, тогда как в отдельных дисциплинах существует и расширительное толкование метатекста, когда под этим понятием понимается некая совокупная целостность текстов, написанных одним писателем или же группой писателей⁴.

На современном этапе тенденция к гипертекстуальности усиливается в связи с влиянием дигитальных жанров и дигитальной литературы в целом, что связано с мультимедийными возможностями текстового воспроизводства в электронно-цифровом виде.

¹ Барт Р. *C/Z*. – М., 1994. – С. 14.

² Кальвино И. *Незримые города. Замок скрещенных судеб*. – Київ, 1997. – С. 381.

³ Гулиус Н.С. *Художественная мистификация как прием текстопорождения в русской прозе 1980-1990-х гг.* (А. Битов, М. Харитонов, Ю. Буйда): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2006. – С. 6.

⁴ Баринаева Е.Е. *Метатекст в постмодернистском литературном нарративе*: А. Битов, С. Довлатов, Е. Попов, Н. Байтов: Дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2008.. – С. 4.

ГЛАВА 3

ВНУТРИРОДОВОЕ СМЕШЕНИЕ В РОМАНИСТИКЕ

§1. ЭПИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ РОМАНА – СООТНОШЕНИЕ ЭПОСА И РОМАНА. ОСОБЕННОСТИ СМЕШЕНИЯ РОМАННОГО И ЭПИЧЕСКОГО НАЧАЛ В РОМАНЕ-ЭПОПЕЕ

Эпос, в узком смысле этого термина, представляет собой жанр, в котором героическое повествование о прошлом, содержит целостную эпическую картину из истории этноса. Нередко в литературоведении используются словосочетания «героический эпос» и «народный эпос». Обращение исследователей к словосочетанию «героический эпос» связано со стремлением разделить понимание эпоса как жанра и как рода литературы. При этом «героический эпос» справедливо преподносится как жанр эпоса. Используя же эпитет «народный», исследователи подчеркивают связь данного жанра с фольклором. Вместе с тем использование словосочетаний «героический эпос» и «народный эпос» может иметь место лишь с оговорками. Во-первых, истории литературы известны героические эпосы, не являющиеся частью фольклорной литературы. Например, «Илиада» (Ἰλιάς) и «Одиссея» (Ὀδυσσεΐα) Гомера. Во-вторых, письменно зафиксированные античные и средневековые эпосы имеют ряд стилистических и идейных отличий от относимых к народному эпосу баллад, исторических преданий и т.д. С учетом, этого наиболее оптимальным является использование термина «эпос» для обозначения, как жанра, так и для литературного рода, при условии, что оговаривается контекстное содержание термина. В данном разделе исследования мы используем слово «эпос» для обозначения литературного жанра.

«Замещению» романом эпоса особое внимание уделял в своем исследовании Р. Фокс: «Эпическая поэма возродилась в *chason de geste*, а когда и та ушла в прошлое вместе с

породившим ее обществом, появился роман, тоже зачатый эпической традицией»¹.

Когда Гегель называет роман «буржуазной эпопеей», он предполагает, что роман является литературным жанром, который в эпоху развития капиталистических отношений сменяет жанр эпоса. При этом в гегелевской формулировке фиксируется наличие в романе не только признаков эпической поэзии, но и признаков, связанных с буржуазной эпохой.

В литературоведении часто проводят параллели между романом и эпосом, сравнивают эти жанры, констатируя совпадающие черты и различия. Несомненно, что роман, также как и эпос является порождением эпического сознания². Неслучайно Гегель отмечал, что и роман и эпос требуют целостного мирозерцания. Эпическое мирозерцание подразумевает «мышление о бытии в самом крупном плане, по самому большому счету и через самые коренные ценности»³.

Эпическая сущность эпоса и романа сближает их. Но есть существенные различия между данными жанрами, которые ошибочно было бы сводить только к тому, что эти жанры используются для повествования о разнопорядковых факторах. Еще в начале XX века Б.А. Грифцов справедливо подметил: «Что эпос и роман несходственны по основной их тенденции, это бесспорно, но различие их следует искать не в том, что эпос – о внешних событиях, а роман о душевных движениях»⁴.

Творческий процесс создания романа сопряжен с художественным мышлением автора и с его сознанием, тогда как эпическое мифотворчество (в том числе и в ходе создания эпоса) базируется на мифоонтологическом способе худо-

¹ Фокс Р. Указ. соч., – С. 80.

² Рымарь Н.Т. Указ. соч., – С. 3.

³ Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр). – М., 1968. – С. 82.

⁴ Грифцов Б.А. Указ. соч., – С. 21.

жественного мышления, который апеллирует к мифологическим формам сознания, в силу чего повествование в эпосе отличается антропоморфностью, дескриптивностью, синкретизмом, апелляцией к прецеденту в объяснении событий, определяющих современный порядок вещей, а также внеисторическим отображением времени.

Отсюда вытекает одно из существенных отличий романа и эпоса в предмете изображения: традиционный эпос изображает метаисторию этноса, роман – историю жизни человека¹. Следует отметить, что метаистория, охватывающая событийность мифов о богах и героях, представляет собой универсальный перечень событий, связанных со становлением этноса, и не имеет жесткой хронологической связи с собственно историческим процессом. Если обратиться к терминологии Гёте и Шиллера, то эпос описывает «абсолютное прошлое». Тогда как роман «концентрирует внимание на субъективных личных качествах персонажа, на развитии частного бытия»².

Эпос концентрирует внимание читателя (слушателя) на отдельных героях. Но в эпосе герой символизирует движущееся ядро этноса в целом, вбирая в себя все его мировоззренческие и нравственные ценности. В эпосе описываются преимущественно действия (поступки) героев, а не их душевные переживания. Герой эпоса – защитник сложившихся нравственных и мировоззренческих ценностей. Все его действия направлены на защиту этих ценностей, на сохранение сохранившегося общественного равновесия³, тогда как герой романа в результате эрозии старых порядков пытается решить возникающие в связи с этим проблемы, в той или

¹ Михайлов М.И. Указ. соч., – С. 60.

² Ашуба А.Е. Фольклор как художественно-структурный фактор формирования и эволюции абхазской прозы (адыго-абхазские литературные параллели) (размышления об исторических и фольклорных истоках зарождения и развития абхазской прозы). – Майкоп, 2004. – С. 4.

³ Фокс Р. Указ. соч., – С. 81.

иной степени осознавая разлад между идеалом и реальностью, внутренним и внешним миром. Несовершенство и противоречивость бытия, раскрытая на конкретном примере, не образует главной темы произведения, а разыгрывается как фон для отображения судьбы героя. Герой романа вбирает в себя и выражает внутренние противоречия определенной нации в целом или социальной группы. В силу чего судьба героя романа соотносится с судьбой нации, народа или социальной группы лишь как частное к общему. Несомненно, что герой романа – это представитель нации, и жизнь героя романа – это эпизод из жизни нации. Но в отличие от эпоса в романе герой сам творит свою судьбу, а посредством этого и национальную историю¹.

Отношение между героем романа и социумом чаще всего характеризуется конфликтностью: герой романа выступает против устоявшихся общественных ценностей и догм. Герой романа стремится нарушить устоявшееся общественное равновесие, в той или иной степени стремясь к новому равновесию. Поэтому «в романе эстетическое освоение диалектической многосложности жизни возводится в конструктивный принцип художественного мира. Жанровая структура, выстраиваемая в романе, представляет собой «модель» тех связей и отношений «человеческого мира», диалектическим сцеплением, борьбой и единством которых держится и движется жизнь. В эстетическом освоении связей действительности, диалектики противоположностей, единства процесса жизни, неостановимого развития и непрекращающейся борьбы состоит эпическая сущность романа нового времени².

Как было отмечено, в эпосе структурирующим началом выступает повествование о свершившихся судьбоносных событиях. Источником эпоса являются предания, а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел автора. В силу этого художественный мир эпоса отделен от

¹ Декс П. Указ. соч., – С. 96.

² Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – С. 140.

реального мира автора. Как следствие в эпосе проявляется эпическая дистанция, характеризуемая временным и субъектным параметрами. Эпическая дистанция оказывает определяющее влияние на особенности повествования, а также создания художественного мира. Фон действия эпоса удален во времени и пространстве. Художественный мир эпоса характеризуется своей завершенностью, как с точки зрения содержания, так и с точки зрения нравственно-идеологических ценностей. Художественный мир романа же связан со становящимся, незавершенным и потому переосмысливающимся и переоценивающимся настоящим.

Эпическая временная дистанция проявляет себя в том, что эпос повествует о мифических событиях или событиях, имевших место в историческом прошлом, а эпическая субъектная дистанцированность – как в анонимности (или фиктивности) автора, так и в том что, повествование ведется от имени лица, который сам не был участником повествуемых событий. Примечательно, что авторство эпоса чаще всего является анонимным, или же сопряжено с вымышленным именем.

Эпос возникает на стыке фольклора и литературы и отражает переход «от непосредственного, народного общезнания «миром» к собственно общественной жизни, в государстве»¹. В архаических эпосах раскрывается мифическое прошлое, когда герои эпоса владеют не только богатырской силой, но и магической, а эпические враги выступают часто в образе полуфантастических существ. В более поздних же эпосах герои и эпические враги имеют исторические прототипы, а сам сюжет перекликается с историей этноса. Нередко в качестве эпических врагов используются инородные племена (эпический фон обычно составляет борьба двух и более племён или народностей), а «эпическое время» символизирует «славное» историческое прошлое.

¹ Гачев Г.Д. Указ. соч., – С. 82.

В силу этого в эпосе не встает проблема выбора точки зрения. В эпосе используется точка зрения всеведущего повествователя, который рассказывает о прошедших событиях. Точка зрения всеведущего автора перекочевала и в роман и является наиболее часто используемой романистами. Рассматриваемый художественный прием предоставляет читателю возможность знать мысли героев, получать со стороны повествователя аналитические комментарии, моральные наставления, этическую оценку действий героев и т.д. Но романист может выбрать и другую точку зрения. Например, Фридман выделял множество нарративных форм: «редакторское всезнание», «нейтральное всезнание» (*neutral omniscience*); «Я как свидетель» (*I as witness*), «Я как протагонист», «множественное частичное всезнание», «частичное всезнание», «драматический модус», «камера» (*the camera*)¹.

С точки зрения ограниченного всеведения повествование идет от первого лица или от третьего, но только если оно (лицо) – центр сознания. Точка зрения ограниченного всеведения представлена двумя вариациями: предоставление полной автономии персонажу или же вступительное повествование о жизни героя, в котором очерчиваются неизвестные самому герою явления и факторы. Точка зрения ограниченного всеведения позволяет повысить психологизм текста, но в то же время ограничивает его информативность. Авторы модернистских и постмодернистских романов отдают предпочтение технике ограниченного всеведения: риск снижения информативности текста нивелируется символической нагруженностью понятий и объектов.

Следует отметить, что в романе может иметь место субъектная и временная дистанцированность (например, в историческом романе и т.д.), но это не является существенным условием для всех типов романа. Нередким явлением в романе является повествование от имени героя. Такой способ повествования присущ Л.Н. Толстому, А.П. Чехову, Г. Фло-

¹ Цит. по: Попова И.М., Хворова Л.Е. Указ. соч., – С. 13.

беру, Т. Манну и многим другим метрам прозы. Совмещение повествователя и героя романа вызвано психологизмом романа. Повышенный интерес к внутреннему миру героя нередко внешне проявляет себя в форме ведения повествования романа как внутреннего монолога героя. Абсолютной формы внутренний монолог достигает в «потоке сознания». Обращение внутреннего монолога как способа повествования не исключает возможности вкрапления в него повествований различных героев, лирических отступлений и т.д.

На направленность эпоса на абсолютное прошлое, не связанное с настоящим читателя, обращал внимание М.М. Бахтин¹. Повествователь и слушатель находятся вне художественного времени и за рамками действий эпоса. Однако эпос, как и роман, связан со своим слушателем/читателем. Но эпос «создавался» не для современного нам читателя. Эпос, как и роман, создается для «современника». Для «современника» эпоса содержание последнего имело существенное значение, так как концентрировало в себе мировоззренческие и нравственные ценности, а также правила поведения.

Аналогичная ситуация сложилась и вокруг стиля повествования, в том числе вокруг рифмованности и пафоса текста. Язык эпоса является «возвышенным» и характеризуется размерностью. «Возвышенность» текста эпоса достигается не только и не всегда обращением к стихотворным формам (гекзаметр, александрийский стих, белый стих и т.д.). Как отмечал П.Д. Юэ, в эпосе мы сталкиваемся с призыванием муз (*invocatio*), тогда как в романе это не наблюдается.

Помимо этого, эпос предназначен для публичного торжественного чтения, что и отражается непосредственно на тексте, тогда как роман – это художественное произведение для индивидуального чтения. Поскольку роман не предназначается для публичного исполнения и даже просто уст-

¹ Бахтин М.М. Эпос и роман. – С. 222.

ного воспроизведения, автор имеет большую возможность для несоблюдения как стилистических, так и жанровых условностей. Римфованность текста романа имеет место лишь в отдельных случаях, достигая своего наибольшего проявления в стихотворном романе (например, «Евгений Онегин» А.С. Пушкина). Эпос характеризуется героическим пафосом, тогда как романы могут отличаться как героическим пафосом, так и иными. Героический пафос «утверждает величие подвига отдельной личности или целого коллектива, ценность и необходимость его для развития нации, народа, человечества»¹.

Несмотря на все вышеперечисленные различия между эпосом и романом, их объединяет эпическая сущность. Эпическая сущность позволяет в романе сосредотачивать такое количество характеров и событий, которое недоступно другим жанрам. Эпическое повествование в романе позволяет воссоздавать сложные, противоречивые, многогранные, находящиеся в становлении характеры. Вместе с тем, к роману предъявляется меньше требований, чем к эпосу: автор романа получает существенную свободу при содержательном наполнении создаваемого произведения, в том числе в вопросах определения особенностей повествования. Таким образом, если эпическая сущность романа позволяет обращаться к самому разнообразному спектру проблем и дискурсов (содержательная предпосылка для жанрового смешения в романе), то особенности повествования в романе позволяют использовать различные жанровые конструкции как по тексту произведения в целом, так и в отношении его отдельных частей (стилистическая предпосылка для жанрового смешения в романе).

Рубеж XIX-XX веков – это не только период бурного развития сюрреалистической романистики, но и новый виток в развитии реалистического романа. Углубление «реалистич-

¹ Руднева Е.Г. Пафос художественного произведения (из истории проблем). – М., 1977. – С. 160.

ности» видения в романе общественных реалий приводит к дальнейшему развитию семейных хроник («Будденброки: Распад одной семьи» Т. Манна, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси), философского романа (цикл романов «Современная история» (*L'Histoire contemporaine*) из четырех романов А. Франса) и т.д.

Основная особенность рассматриваемой «группы» романов – это повышенный интерес к судьбам отдельных социальных групп (семья, род, население определенного географического пункта и т.д.). Например, в вышедшем в свет в 1901 году романе Т. Манна «Будденброки: Распад одной семьи» автор сосредоточивается на истории вырождения буржуазной династии, представители которой со временем утратили необходимые для буржуазного дела черты: бережливость, усердие, обязательность и т.д. Это приводит к трагедии не только на уровне личности, но и на уровне целого рода.

Сюжетная линия «Саги о Форсайтах» Дж. Голсуорси раскрывает судьбу клана Форсайтов. «Сага о Форсайтах» объединяет в себе несколько произведений, написанных в различных жанрах (новелла, роман, интерлюдия). Следует отметить, что семье Форсайтов посвящены также такие циклы как «Современная комедия» и «Конец главы». Примечательно, что в последующих циклах автор обращается к таким жанровым конструкциям как роман и интерлюдия. Термин «интерлюдия» (от латинского «*inter*» – между, «*ludus*» – игра) используется в различных областях искусства, но означает одно: вставку, «проигрыш» (дословный перевод на русский) между какими-то крупными разделами другого произведения. Используя термин «интерлюдия», Дж. Голсуорси хотел подчеркнуть жанровое различие произведений, входящих в состав цикла. На примере творчества Дж. Голсуорси можно видеть, что входящие в состав цикла произведений или многотомных образцов отдельные произведения могут отличаться по своей жанровой конструкции.

Цикл романов «Современная история» А. Франса, состоит из четырех романов, изданных в период с 1897 по 1901 годы:

- «Под придорожным вязом» (L'Orme du mail, 1897);
- «Ивовый манекен» (Le Mannequin d'osier, 1897);
- «Аметистовый перстень» (L'Anneau d'améthyste, 1899);
- «Господин Бержере в Париже» (M. Bergeret à Paris, 1901).

В произведениях данного цикла А. Франсе изображает как парижское, так и провинциальное общество. Особенностью произведений, входящих в состав цикла заключается в том, что в них силен элемент философского осмысления. Во входящих в цикл произведениях автор извлекает из исторического фарса глубокие социально-философские выводы о самой природе республики.

Общей характеристикой вышеназванных типов произведений является повышенный интерес не только к судьбе отдельных личностей, но и к судьбе социальных групп. Создание художественного произведения с многосоставным сюжетом требовало накопление незаурядных знаний о социуме и месте человека в нем, что особенно актуально для романа-эпопеи. А.В. Чичерин справедливо отмечает, что «роман-эпопея возникает как произведение реалистическое и принадлежащее вполне зрелому реализму, потому что первый признак этого жанра – полнота и огромный объем настоящего знания человека и общества»¹.

Существенным условием для появления романа-эпопеи является наличие зрелой романистики, прошедшей определенный путь литературного развития². Литературоведы, в том числе и В.Н. Соболенко, справедливо считают роман-эпопею этапом развития письменной литературы: «Роман-эпопея – закономерный этап в развитии искусства слова. Ху-

¹ Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – С. 23.

² Там же, – С. 365.

дожественные принципы, открытие этим жанром, оказывают влияние на всю литературу. Их полное и объективное определение помогает понять многие закономерности художественного познания мира»¹.

Еще одним фактором, необходимым для появления в национальной литературе романа-эпопеи, является зрелость национального самосознания, точнее «народно поэтического самосознания»². Дело в том, что роман-эпопея представляет собой прозаическое «повествование об истории народа на ее обширном участке, участке напряженном, полном драматизма»³.

Одним из первых образцов романа-эпопеи является произведение «Жерминаль» (Germinal) Э. Золя, входящее в двадцатитомный цикл «Ругон Маккары» (Les Rougon-Macquarts). Э. Золя на примере истории одной семьи изложил историю страны. «Жерминаль» (Germinal) – это роман о пробуждении народного сознания.

В несколько ином контексте пробуждение народного сознания раскрывает в своем романе «Под игом» (Под игото) болгарский автор И.М. Вазов. В этом произведении, частично написанном в Лопушанском монастыре, отражается пробуждение национального самосознания болгарского народа. Сюжетная линия завязана на средногорское восстание 1876 года.

В эпопее завязка может опираться не только на конкретное историческое событие, но и на длительный исторический процесс. В качестве примера можно привести трилогию чешского автора М. Пуймановой, художественная событийность которой охватывает первую половину XX века. В цикле из трех романов «Люди на перепутье», «Игра с огнем»,

¹ Соболенко В.Н. Жанр романа-эпопеи (опыт сравнительного анализа «Войны и мира» Л.Толстого и «Тихого Дона» М.Шолохова). – М., 1986. – С. 107.

² Веселовский А.Н. Исторический поэтика. – М., 1989. – С. 46.

³ Соболенко В.Н. Указ. соч., – С. 201.

«Жизнь против смерти» автор раскрывает судьбу чешского народа. В романе «Люди на перепутье» (1937) описываются предвоенные события, которые ввергнут в последующем Европу в пучину мировой войны. «Жизнь против смерти» посвящен Лейпцигскому процессу (21 сентября - 23 декабря 1933 года), на котором была доказана несостоятельность обвинений нацистами коммунистов в поджоге рейхстага, в том числе и против Г.М. Димитрова. Г.М. Димитров смог отбиться от надуманных обвинений и разоблачить не только инсценировку суда, но и несостоятельность самого нацизма. Последняя часть трилогии посвящена героям Чехии, вступившим в борьбу с нацизмом. Вместе с тем, цикл объединяет одна авторская идея, которая сопряжена с образом, присутствующим во всех трех частях. Это образ чешского народа. А образы героев романа-эпопеи приобретают символическое значение, что не присуще традиционному роману: «В романе-эпопее оказалось особенно важным дать образы людей в соответствии с масштабом событий, чтобы в сознании людей, в том, что они пережили, полностью прояснилась история. Поэтому в романе-эпопее отдельный образ первого, второго и даже третьего плана не только не затеривается, но, наоборот, его внутренняя масштабность значительнее, чем в повести или романе»¹.

В своей символичности образ романа-эпопеи приближается к образу эпоса. Главные образы романов-эпопей, «будучи поставлены в центр произведения, смогли бы способствовать познанию эпохи, были бы включены в тот исторический поток, который определяет мысли, чувства и поступки людей»².

В романе-эпопее мы наблюдаем жанровую трансформацию романа, который условно начинает «обратный» путь к эпосу, а точнее вбирает в себя отсеченные на стадии станов-

¹ Чичерин А.В. Идеи и стиль: о природе поэтического слова. – М., 1965. – С. 256-257.

² Ашуба А.Е. Указ. соч., – С. 34.

ления жанра романа жанровые характеристики, присущие эпосу. Следует отметить, что традиционно термин «роман-эпопея» принято «употреблять в двух значениях: 1) для обозначения произведений, больших по размеру («Петр 1» А. Толстого) и 2) для определения произведений значительных по содержанию («Железный поток» А. Серафимовича)»¹. На наш взгляд использование количественного и/или содержательного параметра не является достаточным. Наряду с содержательным критерием, нами предлагается при отнесении образцов прозы к роману-эпопее руководствоваться также особенностями жанрового смешения элементов романа и эпоса. Дело в том, что роман-эпопея как вид романа имеет свои специфические особенности жанрового заимствования: «Синтетические свойства романа в романе-эпопее сказываются с особенной силой. Но там налицо не только лиризм при изображении природы, радостей и бедствий человечество. Там налицо не только трагедийность кульминаций, но и история, философия, политика, вобранные в роман и поглощенные романом»².

Как было отмечено, роман-эпопея разворачивает свой сюжет вокруг судьбоносных событий. Это сближает роман-эпопею с эпосом. В романе-эпопее доминирует стремление дать как объективную картину исторических событий, так и вскрыть их коренные причины, показать зависимость исторического процесса не от воли отдельных крупных личностей, но от общего духа народных масс. В эпосе «автор» не преследует цель отобразить объективные исторические реалии. В этом контексте интересно было бы проследить «авторский путь» становления таких эпопей как «Война и мир» Л.Н. Толстого и «Тихий Дон» М.А. Шолохова. Например, к «Войне и миру» Л.Н. Толстой перешел от замысла «Декабристов». В наброске предисловия к «Войне и миру» Тол-

¹ Резниченко Т.Н. Проблема жанров в советской литературе (к постановке вопроса): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Киев, 1952. – С. 14.

² Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – С. 44.

стой сообщает: «В 1856 году я начал писать повесть с известным направлением, героем которой должен был быть декабрист, возвращающийся с семейством в Россию...»¹. Работая над произведением «Декабристы», Л.Н. Толстой решил создать роман, который отобразит историю русского народа первой четверти XIX века. Художественное время эпопеи «Война и мир» охватывает период с 1805 года по начало 1820-х годов, включая войны Третьей и Четвертой коалиций 1805 и 1807 года соответственно, Отечественную войну 1812 года, политические события начала 1820-х годов.

М.А. Шолохов к роману-эпопее «Тихий Дон» перешел от романа «Донщина», посвященного провалу корниловского мятежа. В «Тихом Доне» автору удалось отобразить судьбу казачества как своеобразной социальной группы. Если художественная событийность «Донщины» охватывается конкретным историческим событием, то есть мятежом (1917 год), то сюжетная линия «Тихого Дона» охватывает период с 1912 года по 1922 год, и отображает в себе события Первой мировой войны, революции 1917 года, корниловского мятежа и гражданской войны.

Схожая предыстория и у романа-эпопеи М. Горького «Жизнь Клима Самгина». По всей вероятности, в 1908 году М. Горький начинает работу над повестью «Записки доктора Ряхина». В это же время у автора возникает замысел создания произведения, в котором он хотел раскрыть отчужденность буржуазии от революционного движения 1905-1907 годов. Образ циника и нигилиста Ряхина – это своего рода «предшественник» Клима Самгина. Между названными двумя образами прослеживается преемственность.

В романе-эпопее автор пытается дать понимание человеческой истории (национальной истории, истории этнической и/или социальной общности) как сложного соединения бесконечного множества событий, процессов и индиви-

¹ Толстой Л.Н. Собрание сочинений в двадцати двух томах. – М., 1983. – Т. 13. – С. 54.

дуальных жизней: «Роман-эпопея обнимает явления действительности со всех сторон, постигая основные линии развития и установления соотношения сил. Этот жанр заключает в себе отличную оснастку для преодоления всякой односторонности. Он не допускает ни приукрашивания действительности, ни однобокого ее очернения»¹.

В этом аспекте автор эпопеи методологически противостоит автору модернистского и постмодернистского романа. В авторском замысле романа-эпопеи методологическую базу составляет принцип детерминированности, когда признаются логические связи между различными общественными событиями, а также определенный порядок в человеческой истории. При этом автор пытается познать, осознать и отобразить эти связи. Авторский замысел модернистского и постмодернистского романов основывается на хаотичности исторического развития и социального бытия в целом. В своей исследовательской работе В.М. Пискунов обращает внимание на развитие авторской оценки «истинности» размышлений и деяний героев в романе-эпопее и в романе модерна: «Герой романа-эпопеи – всегда в пограничной ситуации, но истинность их решений проверяется не одной только верностью собственной натуре, как у экзистенциалистов, а верностью истории особенностью приобщения к ее движущим творческим силам»².

Многосложный художественный мир создают в своих произведениях и писатели, творящие в рамках модернизма и постмодернизма. В качестве наглядного примера можно обратиться к трилогии Дж. Толкина «Властелин колец». В этой трилогии сюжет распадается на много линий, которые переплетены между собой сложными связями. Но в подобных произведениях создание многомерного и многокомпонентно-

¹ Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – С. 366.

² Пискунов В.М. Роман-эпопея как жанровая закономерность литературы социалистического реализма: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Киев, 1976. – С. 19.

го бытия не сопряжено с попыткой художественного осмысления причин социально-политических событий и процессов. Именно поэтому в рамках модернизма и постмодернизма затруднено формирование романа-эпопеи. Не случайно, что А.В. Чичерин произведение М. Пруста «В поисках утраченного времени» (*A la recherche du temps perdu*, 1913-1927) с жанровой точки зрения характеризует как антипод романа-эпопеи¹.

Вместе с тем, тяготение модернистов и постмодернистов к мифологическому или символическому методу на фоне создания замкнутого целостного мира закономерно приводит к тому, что и в модернистском и постмодернистском романах также наблюдается некая абсорбция жанровых характеристик эпоса. При этом речь идет не только о стилистических характеристиках (таких как художественный язык, особенности повествования, технические приемы раскрытия образов и т.д.). Впитывая «содержательные» характеристики эпоса модернистский и постмодернистский романы получают возможность отражать эпический по своей широте сюрреалистичный художественный мирозраз.

Таким образом, как в романе-эпопее, так и в «эпическом» модернистском и постмодернистском романах мы встречаемся с вкраплением элементов эпоса. На наш взгляд, следует четко разделять включение жанровых черт романа с эпосом на этапе формирования жанра романа от смешения элементов романа и эпоса в романе-эпопее, а также от смешения в эпическом модернистском и постмодернистском романах. Эпическое начало является неотчуждаемым атрибутом романа, но при этом роман отторгнул ряд черт, характерных для эпоса. Роман-эпопея же абсорбировал некоторые ранее не востребуемые черты, характерные для художественного повествования в эпосе. Роман-эпопея посредством множества «индивидуальных» приключений раскрывает коллективное деяние, что и сближает его с эпосом.

¹ Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – С. 33.

Однако повествование в романе-эпопее все же остается романским, так как предполагает присутствие воли личности (героя) и не обращается к «внеисторическому» отображению событий. Фон действия романа-эпопеи не отделен от автора во времени и пространстве, то есть не наблюдается субъектная, временная и пространственная дистанцированность. Подобная дистанцированность имеет место именно в эпосе. Помимо этого, специфика отображения исторических событий в романе-эпопее (то есть отображение в срезе частной жизни различных людей) не предполагает обращение к высоким жанрам при повествовании. Роман-эпопея – это прозаическое повествование, которое в отличие от эпоса, не претендует на высокий и поэтический слог: «поэтому первая отличительная черта стиля классических эпоев нового времени – прозаичность повествования, рассказ о самом обычном в жизни самых обычных людей»¹.

В романе-эпопее не стирается и возможность героя творить свою судьбу, тогда как в эпосе судьба выступает как нечто предопределенное.

В романе-эпопее сохраняется также конфликтность героя с социальной средой. Но эта конфликтность вырастает за рамки частной жизни, приобретает глобальный социальный характер.

Наряду с вкраплением в роман-эпопею элементов эпоса, смешение имеет место и на внутрижанровом уровне. Многосложность сюжета предопределила синтез различных типов романа. Например, В.Б. Шкловский в романе-эпопее Л.Н. Толстого «Война и мир» фиксировал «использование построений «старого семейного романа» и использование того, что Толстой называл «военным» романом»². Помимо этого, свое влияние на этот процесс оказала и структурная

¹ Соболенко В.Н. Указ. соч., – С. 201.

² Шкловский В.Б. Избранное. В 2-х т. – Т. 2. – С. 21.

сложность романов-эпопей, нередко приводящих, по словам А.В. Чичерина, к вкраплению «романов в роман»¹.

А.В. Чичерин акцентировал внимание на такой особенности повествования в романе-эпопее, как детальное отображение мировоззрения людей. Поэтому он считает, что роман-эпопея совмещает в себе «признаки исторического и философского романа. Роман-эпопея – это философия современной жизни, философия истории в конкретной повествовательной форме»². При этом А.В. Чичерин убежден, что обращение к элементам исторического романа для автора романа-эпопеи является обязательным: «Сам по себе жанр не определяет ни выбор предмета изображения, ни авторского отношения к нему, но для романа-эпопеи не случайно изображение народа именно в роли творца истории»³.

Историчность романа-эпопеи контрастирует с «внеисторичностью» эпоса: «Эпопея древних не знает развития, ориентирована на устойчивый и незыблемый миф. Основу эстетики романа-эпопеи, напротив, составляет идея исторического движения, его почвой, как, правило, служат коренной сдвиг общественной жизни, переломная историческая ситуация, направляющая всемирное бытие по новому руслу»⁴.

В теории литературы можно встретить позицию, которая с учетом повышенного интереса рассматриваемой категории романов к философским и историческим проблемам предлагает использовать термин «философско-исторический роман» вместо термина «роман-эпопея»⁵. На наш взгляд, такое утверждение является ошибочным. По

¹ Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – С. 27.

² Там же, – С. 27.

³ Там же, – С. 28.

⁴ Пискунов В.М. Указ. соч., – С. 19.

⁵ Опульская Л.Д. К творческой истории романов Льва Толстого (проблема жанра) // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. – М., 1990. – С. 130.

своим жанровым характеристикам роман-эпопея несколько отличается как от исторического, так и от философского романов, хотя и содержит элементы этих типов романа. Как минимум, роман-эпопея включает в себе ряд черт, присущих эпосу и не присущих традиционному роману, а также черты психологического романа. Н.Л. Лейдерман отмечал, наряду с вышесказанным, отображение в романе-эпопее психологических конфликтов: «Характерной особенностью структуры романов-эпопей является завершение всех психологических, нравственных, социальных и философских конфликтов в некоем историческом свершении, имеющем общенародное значение»¹. В романе-эпопее мы встречаемся со смешением жанровых особенностей исторического, философского и психологического романа. Таковым является роман-эпопея С. Рагимова «Шамо» (Şamo), который был одним из первых образцов романа-эпопеи в азербайджанской литературе. Процесс создания пятитомного романа-эпопеи «Шамо» занял у автора несколько десятилетий. Историзм в романе проявляется в раскрытии судьбы азербайджанского народа в перипетиях революций начала XX века. Философский аспект проявляется в противопоставлении различных социально-политических парадигм, начиная с национальной и заканчивая социалистической. Особенности психологизма «Шамо» сближает его с шолоховским «Тихим Доном». Реалиям революционных событий в Северном Азербайджане в начале XX века посвящен также роман-эпопея «Пэрванэ» (Pərvanə) М. Ибрагимова. Роман-эпопея повествует о становлении революционно-демократического движения в Азербайджане во второй половине XIX века. Отдельной сюжетной линией выделена художественная интерпретация деятельности революционера Н. Нариманова. Основные страницы романа посвящены детским, отроческим и юношеским годам Н. Нариманова.

¹ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – С. 156.

Азербайджанский роман-эпопея не только охватывает своим содержанием реалии Северного Азербайджана, но старается охватить судьбу азербайджанского народа вне зависимости от государственной принадлежности. Это является следствием вторичной абсорбции элементов эпоса. Широтой эпического содержания отличается роман-эпопея М.С. Ордубади «Туманный Тебриз» (Dumanlı Təbriz), в котором раскрыта борьба и быт азербайджанцев Южного Азербайджана в период персидской революции 1908 года. Сюжет выстроен вокруг реальных исторических событий, а именно национально-освободительного движения. В 1908-1909 годах дважды осуществляется осада революционного Тебриза. «Туманный Тебриз» посвящен революции, героическим защитникам города и судьбе революционеров.

§2. ВЗАИМООТНОШЕНИЕ РОМАНА С ФОЛЬКЛОРОМ

Связи романа с народным творчеством не обрываются на эпосе (героическом эпосе). Становление и развитие жанра романа характеризовалось заимствованием не только жанровых характеристик эпоса, но и характеристик иных жанров фольклорного творчества и мифов. Это порождает фольклоризм и мифологизм романа. Понятия «фольклоризм» и «мифологизм» имеют много общего, но не являются идентичными. Фольклоризм предполагает литературное заимствование фольклорных элементов, тогда как мифологизм связан с заимствованием мифологических элементов.

А.И. Лазарев под фольклоризмом понимает единство художественных принципов отражения действительности в фольклоре и литературе¹. Фольклоризм предполагает использование структурно-художественных элементов народной поэтической культуры, восходящих к определенным жанрам, образно-тематическим рядам, поэтике, языку. Используя тер-

¹ Лазарев А.И. Типология литературного фольклоризма: на материале истории русской литературы. – Челябинск, 1991. – С. 8.

мин «фольклоризм романа», мы в данном исследовании охватываем им особенности проникновения в роман элементов жанров фольклора, за исключением элементов эпоса (героического эпоса). Такое разделение необходимо в силу того, что влияние эпоса на роман носит несколько иной характер: во-первых, эпическая сущность романа связана с влиянием эпоса; во-вторых, формирование некоторых типов романа происходило на фоне вторичной абсорбции характеристик эпоса.

Фольклоризм романа чаще всего проявляет себя в полном или частичном заимствовании сюжета и/или образов, в фольклорной интертекстуальности повествования, в форме стилистических и речевых вкраплений. Фольклоризм романа представляет собой результат вкрапления в роман элементов произведений устного народного творчества. Данная трактовка фольклоризма романа не противоречит постулатам концепции «этнографического» (Р. Дорсон) или концептуального (Д. Гоффман) фольклоризма.

Фольклоризм романа может оказать существенное влияние на реализацию авторского замысла. Например, «фольклоризм «Обломова» переводит содержание романа из области только социальных проблем («обломовщина» и герой как вырождение дворянского класса) в сферу философско-этических и национальных проблем жизни»¹.

Фольклор и письменная литература представляют собой различные явления, которые в современных условиях существуют и развиваются параллельно, оказывая друг на друга взаимное влияние. Различие между фольклором и литературой – «это различие двух социальных, эпических и эстетических систем. Можно вполне определенно сказать, что это два различных способа восприятия и интерпретации мира»². Фольклор необходимо разделять от письменной литературы,

¹ Федяева О.В. Художественное своеобразие романа И.А. Гончарова «Обломов» // <http://festival.1september.ru/articles/517871/>

² Поляков М.Я. Указ. соч., – С. 12.

хотя сегодня фольклор существует и в письменной форме. М.Я. Поляков отмечает, что фольклор и литература выделяются как по типу художественного мышления, так и в связи с тем, что представляют собой различные исторические стадии развития словесности и искусства¹.

Если суждение о том, что фольклор и литература отображают в себе различные типы художественного мышления, не требует каких-либо уточнений, то утверждение о том, что фольклор и литература являются различными стадиями развития словесного творчества, требует пояснения. Феномен фольклоризма романа нельзя полностью раскрыть, если под фольклором понимать сложившуюся и связанную только с прошлыми периодами существования человечества литературу. В своем широком понимании фольклор продолжает развиваться и по сей день, в том числе в форме городского фольклора. С одной стороны, появление письменности не приводит к пресечению передачи из поколения в поколение фольклора через традиционные коммуникативные инструменты. С другой стороны, литературный текст оказывает «обратное» влияние на трансформацию фольклора. В-третьих, «содержание» фольклора постоянно расширяется за счет новых пластов.

«Обновление» фольклора допускают лишь сторонники «реформаторского» подхода, тогда как приверженцы «классического» подхода, выдвигая принцип «чистоты», к фольклору относят лишь «долговечные» произведения устного народного творчества². «Реформаторское» понимание фольклора более шире и охватывает «этнографическую» часть современной городской культуры³. Реформаторский подход к фольклору предполагает также признание жанрового обновления. На сочетание традиционных и новоявленных

¹ Поляков М.Я. Указ. соч., – С. 12

² Аникин В.П. Теория фольклора. 2-е изд., доп. – М., 2004. – С. 8.

³ Неклюдов С.Ю. Фольклор современного города // Современный городской фольклор. – М., 2003. – С. 13.

жанров в современном фольклоре обращает особое внимание Ю.А. Эмер в исследовательской работе «Миромоделирование в современном песенном фольклоре: когнитивно-дискурсивный анализ»¹. Современный фольклор как конгломерат традиционных, недавно появившихся жанров и маргинальных форм бытует в деревенской и городской среде, демонстрируя одновременно непрерывность и изменчивость, отражая установки современного фольклорного сознания.

В разрезе «реформаторского» понимания фольклора феномен « сетевого фольклора », который охватывает часть « городского фольклора », циркулирующего в телекоммуникационных сетях², является составной частью фольклора. Если говорить о степени влияния « городского фольклора » на современную романистику, то нужно отметить расширение образного ядра (спектра) произведений. « Городской фольклор » является одним « из важнейших средств наращивания многочисленных упаковок образного ядра »³.

Фольклоризм романа, как литературное явление, исторически изменчив. Фольклоризм романа динамичен во времени и по географическому охвату. Например, на начальных этапах становления романа фольклоризм проявляет себя в большей степени через обращение к лирическим жанрам народного творчества, что было подмечено Е.М. Мелетинским: « Переход от сказки к романическому повествованию осуществляется не без влияния лирических жанров (даже греческий роман – влияние александрийской лирики, грузинский роман – влияние панегирической поэзии). В западноевропейском куртуазном романе большую роль играла поэзия

¹ Эмер Ю.А. Миромоделирование в современном песенном фольклоре: когнитивно-дискурсивный анализ: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Томск, 2011. – С. 3.

² Тихомиров С.А. Фольклор современной городской молодежи: аксиологический аспект: Автореф. дис. ... канд. культурологи. – СПб., 2009. – С. 13.

³ История места: учебник или роман?: сборник материалов первой конференции. – Норильск, 9-11 декабря 2004. - М., 2005. – С. 41.

трубадуров, в персидских романических поэмах – арабская поэзия, так называемая узритская, с ее возвышенным лиризмом»¹.

Азербайджанская романистика с самого начала развивалась под влиянием национальной фольклорной культуры. Значительная часть первых образцов художественной прозы представляла собой художественную обработку фольклорных текстов.

Следует также отметить, что на отдельных этапах развития литературы не только фольклор являлся объектом подражания, но и сам фольклоризм становится объектом подражания для авторов². Это актуально для постфольклора, в особенности для произведений, написанных в стиле фэнтези или New Age.

Еще одна специфика фольклоризма романа – это зависимость от особенностей построения художественного текста отдельными прозаиками, в силу чего фольклоризм в произведениях различных авторов одной и той же эпохи и одного и того же течения может варьироваться со значительной амплитудой. В связи с этим в своем исследовании М.А. Горбатов отмечает, что «фольклорную традицию в литературе следует рассматривать не только как философско-эстетическую, мировоззренческую категорию, но и как систему художественных приемов того или иного автора, поскольку ориентация на произведения народного творчества непременно влияла на формирование писательской концепции»³.

Из перманентного взаимодействия романа и сказки некоторыми исследователями делается вывод, что сказка

¹ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – С. 86.

² Традиционный фольклор в современной художественной жизни // Авторский коллектив И.И. Земцовский, В.А. Лапин, И.В. Мациевский. – Л., 1984. – С. 9.

³ Горбатов М.А. Фольклоризм русского исторического романа рубежа 1820-1830-х годов: М.Н. Загоскин и Н.А. Полевой: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2009. – С. 10.

является главным источником для становления романа как жанра. Такую позицию занимает Е.М. Мелетинский: «каковы бы ни были источники жанра романа, главная роль в его происхождении принадлежит сказке»¹.

«Близость» романа к сказке основана на том, что событийность сказки помещается в «обычную» жизнь. Если в эпосе описываемые события соотнесены с первичным мифическим временем, то события в сказке происходят в художественном немифическом времени, хотя и тоже вымышленном: «Сказка – обязательно фантазия, а значит, находится в явной оппозиции к повседневности»². Событийность сказки не связана с первичным мифическим временем, которое есть важная категория мифологического миропонимания. Первичное мифическое время (в поздних мифах превратившееся в «золотой век» или героическое время) содержит в себе причину для последующих событий, тогда как в сказочном времени сказки этой характеристики мы не сможем зафиксировать. Направленность сказки на специфическую аудиторию – на детей, накладывает отпечаток на характер повествования. Сказка не направлена на формирование у слушателя мировоззренческих установок: «В отличие от сказки жанр героического эпоса развивается в ходе этнической консолидации»³.

Несомненно, что сказка имела особое значение для романа. Авторы, в той или иной степени заимствуя содержание сказки, а также присущие сказке художественные приемы, обогащали свои творения. При этом трансформация «сказочного» повествования обычно осуществляется за счет усиления конфликта, углубления мировоззрения героев, усложнения внутреннего мира, использования художественных приемов, подчеркивающих антиномическое противостояние

¹ Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. – М., 1963. – С. 84.

² Бютор М. Указ. соч., – С. 18.

³ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – С. 55.

и противоречивость действий. Если рассматривать период становления азербайджанского романа, то следует отметить, что наряду с мифами на некоторые романы существенное влияние оказывали также и азербайджанские народные сказки. Это влияние проявляло себя в сюжете, тематике, мотиве, образах, способах текстовой передачи, языке и т.д. Например, произведения А. Ахвердова «Письма вурдалака из ада» (Xortdanın səhənnəm məktubları), Ю. Везира «Девичий родник» (Qızlar bulağı), А. Шайга «Герои нашего века» (Əsrimizin qəhrəmanları) и другие по своим жанровым параметрам, мотиву, образам, форме изложения очень схожи с азербайджанскими народными сказками. В «Письмах вурдалака из ада» див, дракон, потусторонний мир описаны так же таинственно и красочно, как в азербайджанских народных сказках. В «Героях нашего века» образы похожи на персонажей народных сказок – Пир баба (дедушка Пир), Нур баба (дедушка Нур) и другие старейшины. «Девичий родник» же по своему сюжету, тематике и способу изложения идентичен народным сказкам. Если говорить о влиянии на сюжет, то можно привести роман М. Сулейманлы «Кочевье» (Köç). В этом романе автор включает в сюжет сцены, которые характерны азербайджанской народной сказке о целителе: например, в сцене об излечении больного юноши, которого привели к целителю Алаю, одному из главных героев романа.

Однако на наш взгляд, роман как жанр ближе к эпосу, чем к сказке. Внутренняя неизменяемость героя в сказке позволяет утверждать, что влияние сказки на роман проявляет себя в форме фольклоризма, тогда как влияние эпоса проявляется более масштабно – в самой эпической сущности романа. Перефразируя тезис М.Я. Полякова, что «фольклор не является непосредственной основой литературного развития»¹, отметим, что сказка не является непосредственной основой развития романа.

¹ Поляков М.Я. Указ. соч., – С. 12.

Е.М. Мелетинский взаимодействие сказки и романа видел в опосредствующей передаче влияния мифологии: «Собственно мифологические мотивы проникали в роман через сказку, волшебную или героическую. Не нужно думать, что только средневековый роман усиливал процесс демифологизации. Этот процесс начинался в лоне сказки и в конце концов трансформировал архаическое мифологемы в чистые приключения»¹. Однако проникновение мифологических мотивов в роман осуществлялось и осуществляется не только через сказку, но и через иные жанры фольклора. Мифологизм романа не предполагает обязательности обращения к жанру сказки. Обращая внимание на постоянное взаимодействие сказки и мифа, В. Скотт в одном примечании к «The Lady of the Lake» («Деве озера») писал: «...обнаружилось бы, что то, что в одном периоде было мифом, перешло в роман следующего столетия и позднее в детскую сказку. Такое исследование значительно умалило бы наши представления о богатстве человеческой изобретательности». Современные исследователи, например, известный французский ученый К. Леви-Стросс отмечает, что мифы и сказки сосуществуют, при этом «один жанр не может, таким образом, считаться пережитком другого, если только не предполагается, что сказки хранят память о тех древних мифах, которые сами по себе вышли из употребления»².

В свою очередь и письменная литература оказала свое влияние на жанр сказки. Литература обогащается такой переходной жанровой формой как литературная сказка. Литературная сказка возникает как письменная фиксация, письменное переложение народной сказки. В результате чего, теряется ряд жанровых свойств, присущих изначально, взамен приобретаются другие характеристики. На материале ту-

¹ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – С. 84.

² Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа // Статья в сборнике. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М., 2000. – С. 136.

репкой сказки исследовательница Е.И. Ларионова приходит к выводу, что «литературная сказка – синтетичный жанр литературы, способный объединять в своей структуре компоненты разных жанров, выступать в разных жанровых формах (поэма, новелла, повесть, роман и др.) и родовых разновидностях (эпос, лирика, драма), генетически восходящий к народной сказке, обладающий установкой на вымысел, условно-фантастической образностью, устойчивой сюжетно-композиционной структурой и доминирующим авторским началом, где жанровый каркас фольклорной сказки реализуется путем усложнения всех его составляющих»¹. Литературная сказка существенно стирает жанровые границы, проявляя тенденцию в сторону метажанра. «Сказка выходит за пределы турецкой художественной словесности и функционирует как метажанр современной турецкой культуры»² – утверждает Е.И. Ларионова. Однако литературную сказку нельзя воспринимать как метажанр. Исследовательница не учитывает того фактора, что обращение прозаиков к жанрам устного народного творчества может носить разнородный характер.

§3. ВЗАИМООТНОШЕНИЕ РОМАНА С МИФОЛОГИЕЙ

Мифологизм в литературе – явление известное и широко распространённое. Мифологизм позволяет автору выйти на более глубокое отображение поднимаемой в произведении проблемы, зачастую служит одним из важных инструментов раскрытия «вечных» проблем бытия. Мифологизм художественного произведения предполагает заимствование элементов мифологии, что обуславливает мифопоэтику художественного произведения. «Генетическая» связь романа с

¹ Ларионова Е.И. Современная турецкая литературная сказка: типология и эволюция жанра: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – С. 10.

² Там же, – С. 18.

эпосом, который представляет собой составную часть мифологии, приводит к тому, что роман как жанр с момента своего становления отмечен мифологизмом, а значит и мифопоэтикой. Эпос вобрал в себя многие сказочные и мифологические мотивы и сюжеты, и, переработав, передал «в дальнейший оборот, обязательный для поэтики следующих поколений»¹. Эти мотивы сыграли большую роль в генезисе романских сюжетов, а мифологические темы, образы, персонажи используются и переосмысливаются в романистике почти на всем протяжении истории ее развития. Исследователь Е.А. Добренко отмечает, что вхождение в художественное произведение элементов мифа возможно в различных формах: «как вставной микросюжет, не определяющий всей его структуры (случай крайне редкий, поскольку включение мифа связано, как правило, с его художественным переосмыслением); он может не только раскрываться в тексте произведения, но и определять его композиционную структуру и, наконец, миф может не вводиться в произведение, но в композиционной структуре будут вполне ощутимы (в той или иной степени) элементы архаической тоники, мифологического хронотопа»².

Развивая тезис Е.А. Добренко о том, что одной из форм мифологизма является использование мифа в качестве микросюжета, следует отметить, что с точки зрения жанрового смешения – это фактически представляет собой некий аналог «вставных новелл». Подобные «вставки» представляют собой «лирические» отступления, не влияющие на структуру художественного произведения, но призванные передать некий дух.

¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989. – С. 303.

² Добренко Е.А. Мифологическая модель мира и композиционная структура современного эстонского роман // Жанр и композиция литературного произведения. Историко-литературные и теоретические исследования. – Петрозаводск, 1989. – С. 155-156.

Вместе с тем, миф может не только вставляться как микросюжет, но и составлять основу сюжета в целом, либо основу одной или нескольких сюжетных линий произведения со сложным сюжетом. Если миф составляет основу сюжета произведения в целом то можно говорить о романе-мифе, или его антипode романе-антимифе. В качестве примера романа, в котором некоторые сюжетные линии завязаны на мифологию, можно привести роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Следует также отметить, что в том случае, когда миф не введен в произведение, но ощущается его влияние, речь идет о мифической интертекстуальности художественного произведения. Отказ от использования формы мифа, предпочтение отображения духа мифа характеризует интертекстуальный мифологизм.

В произведениях азербайджанской крупной прозы конца XIX века - начала XX века мифологизм проявляется двояко – либо в форме непосредственного переложения авторами бытовавших легенд и дастанов, либо же мифы влияли на текст в качестве интертекста. Так к прозаическим переложениям легенд и дастанов относятся произведения Р. Заки (R. Zəki) «Керем и Асли» (Kərəm və Əsli, 1913), «Короглу» (Koroğlu, 1913), Б. Джаббарзаде (B. Cabbarzadə) «Ашик Гариб» (Aşıq Qərib, 1913), А. Музниба (Ə. Müznib) «Юсиф и Зүлейха» (Yusif və Züleyxa, 1913) и т.д.

Прозаическое изложение легенд и народных дастанов страдает своими недостатками: при повторении народных эпосов, автор вынужден отречься от мифологического мироощущения, присущего рассказчику, от имени которого ведется повествование. В результате, прозаическая версия эпоса теряет как в поэтике, так и в своем мифологическом компоненте. Например, дастан – это «произведение по своему происхождению народное. Поэтому вряд ли правомерно включать в этот жанр художественные произведения, у кото-

рых есть личное авторство и сюжеты которых не имеют параллелей в устном эпическом творчестве народа...»¹.

Интертекстуальное вкрапление мифологических мотивов и элементов значительно повышали художественную ценность создаваемых в тот период романов. В качестве примера можно привести роман Н. Нариманова «Бахадур и Сона» (Bahadur və Sona), который интертекстуально сопряжен с дастаном «Асли и Керем». Интертекстуальное вкрапление элементов мифологии сопряжено, в первую очередь, с обращением к сложившимся архетипам. Архетип представляет собой продукт коллективного бессознательного². Архетипами являются образы «матери», «дитя», «мудрого старика», «мудрой старухи» и т.д.³

Если говорить о влиянии архетипа, то следует также учитывать, что понятие архетипа находится в тесной связи с пониманием мотива как «образа в действии», данным Б.И. Ярхо⁴. Дело в том, что мифологические мотивы сами выступают в роли архетипов⁵. Мифологизм художественного произведения может проявлять себя не только в форме включения в него образа-архетипа (в том числе и в качестве прототипа литературного героя), но и в качестве мифологического мотива.

Литература социалистического периода, особенно 20-30-ых годов прошлого столетия, характеризуется симбиозом атеистических и мифологических парадигм. Мифологическому контексту социалистической литературы посвящено исследование Е. Добренко «Метафора власти: Литература

¹ Сухочев А.С. От дастана к роману. Из истории художественной прозы урду XIX века. – М., 1971. – С. 37.

² Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – С. 17.

³ Там же, – С. 17-18.

⁴ Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения (набросок плана) // Контекст 1983: Лит.-теорет. исслед. – М., 1984. – С. 221.

⁵ Неклюдов С.Ю. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. – Л., 1984. – С. 221-229.

сталинской эпохи в историческом освещении», изданное в 1993 году в Мюнхене. Е. Добренко рассматривает советскую литературу через призму архаических, древних жанров (их архетипов, канонов, некоторых структурных элементов). В целом западная литературоведческая наука склонна сопоставлять каноны советской литературы с канонами мифической литературы¹.

Вместе с тем, «архаическая» мифологизация свойственна не только социалистической литературе того периода. Так, проза и романистика третьего рейха официально была сведена к четырем поджанрам (соответствующее решение было принято 8-м управлением Министерства просвещения и пропаганды и Имперской палатой). При этом «каноны» как минимум двух из этих четырех поджанров («патриотическая проза» и «расовая проза») предполагали вкрапление в фабулу и сюжетную линию произведений элементов фольклора, мифологии и квазимифологии.

Сегодня мифологизацию литературы провоцирует процесс информатизации общества. Информатизация сталкивает современное общество с явлениями «информационного взрыва», а также сопряженным с последним «информационным шоком». «Информационный шок» приводит к ренессансу мифологического сознания за счет того, что разрастающийся информационный поток наталкивается на ограниченный порог восприятия. Своеобразным выходом из ситуации становится активизация иррационального, что и «возрождает» миф как форму сознания и хранения знаний.

Свое влияние на литературу оказал и распад СССР. Банкротство социалистических ценностей сформировало мировоззренческий вакуум в постсоветских республиках, который заполнялся как «импортом» западных идей, так и обращением к национально-религиозным традициям. Последнее явление имеет широкий диапазон инструментов реализации:

¹ См.: Кларк К. Советский роман: история как ритуал. – Екатеринбург, 2002.

начиная от обращения к забытым досоциалистическим ценностям, заканчивая формированием квазимифологического пространства. Не случайно, что литературные произведения, основанные на квазимифологических идеях, характеризуются повышенной националистической риторикой. К таким произведениям можно причислить ряд творений Э. Лимонова, которые в определенной степени идеологически продолжают творчество японского автора Ю. Мисима, известного своей националистической риторикой. Квазимифологические элементы присущи произведениям П. Хомякова «Свои и чужие. Драма идей», представляющего собой очередное художественное изложение теории расового неравенства, роману А. Проханова «Господин Гексоген», основанного на инсинуации о заговоре спецслужб, а также некоторым другим современным произведениям.

Вышеперечисленные факторы приводят к усилению мифологизма современного искусства. В литературе это проявляется не только на уровне текстов художественных произведений (использование своеобразного поэтического языка и специфической словарной базы), но и на уровне фабулы, сюжета и «спектра» образов. Говоря о влиянии на фабулу, необходимо подчеркнуть, что ряд современных авторов наиболее глубокие, универсальные мысли и чувства выражают посредством мифологических архетипов. Классический пример, трилогия Дж. Толкина «Властелин колец», в которой посредством мифологических архетипов своеобразно раскрыта борьба человечества с нацизмом, а также идея интеграции Европы. Обращение к архаическому времени присуще и постсоциалистической литературе. Например, в произведении известного закавказского писателя С. Рустамханлы «Небесный Тенгри» (Göy Tanrı) автор раскрывает современные проблемы через экскурс в прошлое. Обращаясь к утерянной монотеистической вере предков, тенгрианству (было широко распространено на просторах Евразии), С. Рустамханлы фиксирует современные проблемы в этой

мифологической системе координат, прогнозирует контуры дальнейшего развития черноморско-прикаспийского региона.

В большинстве случаев произведение подвергается частичному вкраплению мифологических элементов. Мифологические компоненты используются авторами для решения тех или иных «локальных» задач. Например, «локальная» неомифологическая компонента характеризует роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота». Исследователи подчеркивают широкое использование авторских приемов мифотворчества В. Пелевиным. Если приводить пример из литературы народов национальных окраин бывшего СССР, то можно обратиться к роману Анара «Белый овен, черный овен» («Ағ ҡоҫ, ҡара ҡоҫ»). В одной из сцен, обращаясь к народной сказке (сказка о белом овне и черном овне), автор раскрывает проблему выбора дальнейшего пути развития в современном обществе между усилением демократических, националистических или религиозных начал. Герой романа оказывается на перепутье, между «белым» и «черным» мирами. Подобный дуализм восходит к традиции тюркской мифологии, когда эпический герой из своего («белого») мира «проникает в параллельные миры, проходит преграды между мирами, борется с представителями другого мира»¹. «Черный мир» Анара в рассматриваемом романе содержит в себе отголоски подземного мира (Йир Тюшлюк) древних тюркских эпосов.

Мифологические архетипы могут также использоваться авторами косвенно, не проявляя открыто себя в произведении. В качестве примера обратимся к известному в узких российских и европейских кругах роману Ф. Крашенинникова «После России». В данном произведении автор не использует непосредственно мифологические образы, но вместе с тем художественное время романа «После России» по многим параметрам сопряжено с историческим периодом, охва-

¹ Закирова И.Г. Народное творчество периода Золотой Орды: мифологические и исторические основы: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Казань, 2011. – С. 11.

тывающим XII-XIII века (период феодальной раздробленности). Отсюда и подстрочная аллегоричность описываемых событий с историческим прошлым.

Следует также отметить, что в современных произведениях мифологичность не тождественна мифологичности литературных произведений народного творчества, а также мифологичности произведений раннего Средневековья. В отличие от аффективной мотивации поступков героев (образов) «традиционных» мифологических произведений, в современных литературных образцах мотивация героев носит морально-психологический окрас.

Древнетюркская мифология является одним из источников азербайджанской литературы. Степень влияния древнетюркской мифологии на литературу азербайджанского народа менялась в зависимости от исторической обстановки. Если до исламизации тюркского этноса мифологические и религиозные воззрения древних тюрков оказывали определяющее влияние на литературный процесс, то в исламский период это влияние было сведено к минимуму. В литературе тюрко-язычных народов художественные произведения долгое время создавались на арабском языке. При этом обращение к мотивам и сюжетам древнетюркских мифов не допускалось ввиду того, что они считались пережитками времен Джахилии, (в исламской теологии период доисламского существования).

Привнесение элементов капитализма на территории проживания тюркских народов закономерно вызвало формирование национального мировоззрения. Не случайно, что первоначально в царской России тюрко-язычные народы именовались, как единая этническая группа, проживающая в различных регионах: крымские татары, поволжские татары, кавказские татары и т.д. К концу XIX века тюрко-язычное население начинает идентифицировать себя как самостоятельные национальности. В результате к первой четверти XX века в османской Турции и на национальных окраинах Рос-

сии складываются тюрко-язычные нации: турки, татары, башкиры, азербайджанцы и т.д.

Литературный процесс у тюрко-язычных наций носит «индивидуальный» характер, вместе с тем можно наблюдать и некоторые общие черты. Во-первых, это секуляризация литературы. В некоторых произведениях прямо, в других косвенно ставится вопрос о тюркской самоидентификации. Если ранее в художественных произведениях мы встречались с восприятием тюрко-язычных народов как частью исламского мира, то в литературе XIX века уже сильны мотивы тюркской самоидентификации. В качестве примера, хотела бы привести отрывок из романа азербайджанского писателя Ю. Везира «Студенты» (Studentlər), написанного в начале XX века. В ходе дискуссии о национальном возрождении и путях развития национального самосознания Джалал высказывает другу Гасану следующую мысль: «Брат, из нас вряд ли что-то получится! Мы до сих пор не осознали кто мы. Говоря «мусульмане», мы растворяемся в трехсотмиллионной толпе... Да, ты только-только стал называть себя тюрком (не следует путать с определением «турок» – С.Ш.). Наш народ осознает, что они тюрки? Мы не знаем кто мы, поэтому и другие не будут знать кто мы»¹. Во-вторых, создание произведений в европейских жанровых формах. В-третьих, обращением к тюркскому наследию как содержательной компоненте новой национальной литературы. В азербайджанской литературе это влияние наиболее ярко проявилось в обращении к древним и средневековым дастанам-эпосам.

Известные как «народные романы», дастаны характеризуются монументальными образами, обширностью содержания. В отличие от сказаний, легенд и сказок, дастаны обладают развитым сюжетом, а герои дастанов борются не только с мифическими силами, но и с другими героями из числа людей, а иногда и с отдельными социальными группами. Наиболее сильное влияние оказал древнетюркский дастан «Кни-

¹ Çəmənzəminli Y.V. Əsərləri. 3 cildə. – Bakı, 1976. – Cild 2. – S. 70.

га моего деда Коркуда»¹. Проблематика, сцены, герои из этого дастана не раз воспроизводились в современных азербайджанских прозаических произведениях². Например, романы «Кочевье» М. Сулейманлы, «Белый овен, черный овен» Анара, «Неполная рукопись» К. Абдуллы, сборник рассказов М. Рзагулузаде «Сила Эля» (El gücü). Уточним, что Эль – многогранное понятие, использовавшееся как в отношении тюркского племенного союза (tyrk qara qamaу bodun), так и в отношении ареала распространения тюркских племен, то есть как синоним понятия «родина» – «Вечный Эль» (Мэнге Эль).

Столь значительное влияние «Книги моего деда Коркуда» на азербайджанскую прозу, в том числе и романистику, обусловлено не только содержательным богатством этого дастана, но и жанровыми особенностями, в том числе и сходностью с европейскими прозаическими жанрами. Турецкий литературовед Агах Сирри Левенд отмечает: «эпос «Книга моего деда Коркуда» – это художественное произведение, являющееся нечто средним между дастаном и повестью...»³. В азербайджанском литературоведении за дастанами закрепились понятия «народного романа»: «Именуемые «народные романы» и «фольклорные романы» дастаны содержат в себе особенности, присущие как в целом прозе, так и в частности жанру романа: живой и образный язык, монументальные характеры, многоплановость, сильный сюжет, вымысел, преувеличения, широкое и глубокое отображение жизни»⁴.

Ограничивать влияние тюркских эпосов на современную азербайджанскую прозу и романистику только лишь «Книгой моего деда Коркуда» было бы неоправданным.

¹ Təhmasib M.H. Dədə Qorqud boyları haqqında // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqatlar. – Bakı, 1961. – S 11-12.

² См.: Xəlilov Q. Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən. – Bakı, 1973.

³ Agah Sırrı Levend. Türk Edebiyatı Tarihi, I. – Ankara, , 1973.

⁴ Xəlilov Q. Указ. соч., – S. 28.

Влияние оказали и такие дастаны-эпосы как «Огузнаме» (Oğuznamə), «Шах Исмаил» (Şah İsmayıl), «Короглу» (Koroğlu), «Гачаг Наби» (Qaçaq Nəbi), «Гачаг Керем» (Qaçaq Kəmət) и другие. В ряде случаев сюжет, тема и образы дастанов играли не последнюю роль при обращении писателей к прозаическим жанрам, в том числе и к жанру романа. «Ашуг Гариб» М.Ю. Лермонтова (пример из русской литературы), «Бахадур и Сона» (Bahadur və Sona) Н. Нариманова созданы на базе дастанов «Ашуг Гариб» и «Асли и Керем». Дастаны «Шах Исмаил», «Короглу», «Гачаг Наби», «Гачаг Керем», «Саттархан» послужили основой для многих романов. Влияние дастанов можно зафиксировать в большинстве романов конца XIX - начала XX века.

В контексте влияния тюркского культурного наследия в социалистическую эпоху в азербайджанском литературоведении можно условно разделить на два периода:

- период яркого отрицания тюркского наследия;
- «хрущевская оттепель» и последовавшее за ней переосмысление значения древнетюркских и фольклорных литературных традиций.

Если в первый период доминирует негативная оценка тюркского культурного наследия, то в ходе «хрущевской оттепели» азербайджанским литературоведам «разрешили» исследовать художественные произведения на предмет определения в них тюркских «мотивов».

В социалистической азербайджанской литературе 60–70-х годов прошлого столетия, как и в советской литературе того периода в целом, повысился мифологизм произведений. На фоне повального доминирования соцреализма в литературе активизировался поиск авторами новых способов самовыражения, в том числе новых форм отображения художественной реальности, новых образных воплощений. Авторы устремляют взор вглубь времен, обращаются к широкому пласту мифологического и фольклорного наследия. Поэтому на этот период приходится повышенный интерес азербай-

джанских литературоведов и авторов к народному творчеству, дореволюционной литературе и литературе периода Азербайджанской Демократической Республики. На этот период же приходится научное обоснование преемственности азербайджанской литературы.

Вместе с распадом СССР в национальной литературе постсоветских республик наблюдается всплеск интереса к мифологии. Мифологизм проявляет себя как часть формирования нового национально-религиозного самосознания в условиях суверенной национальной государственности. 90-ые годы прошлого столетия – для постсоветских республик период краха соцреализма как направления в культуре, на фоне которого наблюдается повышенный интерес к феномену «постфольклора». Постфольклоризм в западной литературе наблюдается несколько раньше – с середины XX века. Постфольклорность в литературе связана с процессами неомифологизации. Именно неомифология становится мощным фактором литературного процесса XX и XXI веков. Наиболее значимые проявления мировой литературной неомифологии: «Властелин колец» Дж. Толкина, «Улисс» Дж. Джойса, «Иосиф и его братья» Т. Манна, «Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса. Можно поспорить с тезисом М.А. Хакуашевы, которая неомифологизм литературы ряда народностей связывает с «молодостью» литературной традиции: «Неомифологизм современной адыгской литературы представляется нам вполне закономерным. Его появление мы объясняем, в первую очередь, связью с особым влиянием древнего, богатого фольклорного пласта, который имеет асимметричное соотношение с молодой литературной традицией, отчетливо превалируя над ней»¹.

В неомифологических произведениях авторы «смешивают» мир архаики (эпохи мифа) и мир современности (эпо-

¹ Хакуашева М.А. Формирование и развитие архетипических образов в кабардинской литературе: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Нальчик, 2008. – С. 44.

хи индустриального и постиндустриального развития), что создает особый тип хронотопа. В подобных художественных произведениях неомифология выступает в качестве способа упорядочивания сложного и противоречивого мира, перед лицом которого оказывается современный человек. При этом объектом мифологизирования выступает как социальная составная фабулы, так внутренний мир героев, в частности, изображенный в процессе самопознания и самоопределения на фоне этических и гуманистических проблем духовной культуры прошлого. Архетипные сюжетные мотивы и типы героев подвергаются трансформации, мифологическая аллюзивность переплетается с литературной реминисценцией.

С точки зрения жанрового строительства детищем неомифологизма можно считать формирование таких разновидностей романа как роман-миф и роман-антимиф. В теории литературы принято выделять следующие специфические черты романа-мифа:

- содержание представляет собой авторскую переработку мифологического материала;
- в произведении воссоздается эпическая картина мира, присущая мифологическому мировоззрению;
- структурное и стилистическое сочетание романного и эпического начал;
- «сакрализация» текста, преподнесение его как нечто большее, чем литературный текст.

Роман-миф синкретически использует различные мифологические традиции в качестве материала для поэтической реконструкции неких исходных мифологических архетипов. В романе-мифе воплощаются различные формы литературного неомифологизма: актуализация классического мифа, интерпретация известных мифологических сюжетов, создание «авторских» квазимифов. Е.М. Мелетинский различал три типа романа-мифа:

- классический роман-миф, основанный на эксплицировании религиозного и мифологического текста – Библия

(βιβλία), поэмы Гомера, кельтские и германские предания и т. п. (например, роман Т. Манна «Иосиф и его братья» (Joseph und seine Brüder));

- авторский роман-миф, который создается без эксплицированного мифологического текста (роман Ф. Кафки «Замок» (Das Schloss));

- фольклорно-этнический роман-миф, в котором происходит эксплицирование мифа-ритуала (роман Г. Гарсия Маркеса «Сто лет одиночества» (Cien años de soledad)).

В классическом романе-мифе за основу берется миф-текст, при этом сюжетная канва перенимается у мифа. Это сказывается и на характере повествования.

Эксплицирование библейских текстов характерно для жанровой формы романа-евангелия, распространившегося в XX веке («Евангелие от Иуды» (Według Judasza. Apokryf) поляка Г. Панаса, «Евангелие от Иисуса» (O Evangelho Segundo Jesus Cristo) португальца Ж.С. Сарамаго, «Евангелие от Сына Божия» (The Gospel According to the Son) американца Н. Мейлера, «Евангелие от Марии Магдалины» колумбийца Х.К. Тафура и т.д.). По-мнению украинского исследователя А.П. Краснящих, «роман-евангелие – крупный прозаический текст непародийного характера, являющийся не полухудожественным-полупублицистическим исследованием истории Иисуса из Назарета, а крупным эпическим полотном, в центре которого – личность Христа и этапы её становления на фоне исторической панорамы эпохи»¹. Художественное переосмысление библейских источников составляет основную характерную черту романа-евангелия. Отсюда и специфический конфликт (отношения между Иисусом и Иудой), палитра персонажей, стилизованное повествование и т.д.

Следует отметить, что художественное изложение жизнедеятельности пророка Мухаммеда сопряжено не столько с эксплицированием религиозных текстов, сколько с кон-

¹ Вісник СевДТУ: Філологія: зб. наук. пр. – Севастополь, 2008. – Вип. 89–С. 151-153.

струированием автором собственной интерпретации содержания хадисов, а также особой исламской биографической литературы – Сиры. Жизненному пути и пророческой миссии Мухаммеда посвящен роман Ч. Гусейнова «Мерадж. Роман о пророке Мухаммеде». В романе обстоятельно изображены «исра» (ночное путешествие) из Мекки в Иерусалим и «мерадж» (вознесение на небо) пророка Мухаммеда. Источником информации о данном событии, имеющем значение для исламской теологии, являются именно хадисы.

Авторский роман-миф выстраивается посредством авторского «написания» мифа: писатель конструирует «миф», обращаясь к бессознательному началу, к мифологическому и религиозному наследию.

Авторское мифотворчество характеризует роман М. Дрюона «Александр Македонский, или Роман о боге» (*Alexandre Le Grand ou roman D'un Dieu*), вышедший в 1958 году. В этом романе дается художественная интерпретация истории «трансформации» македонского правителя в бога, которому стал поклоняться весь Старый Свет. Современники Александра постоянно задавались вопросом: «Человек он или бог?». Автор романа М. Дрюон, отвечая на этот вопрос, реконструируют свою версию, которая сплетает историю и мифы.

Фольклорно-этнический роман-миф предполагает художественную обработку фольклорных произведений, по результатам которой возникают романы, основанные на преданиях, сказаниях, былинах и т.д. В этом случае частично сюжетная линия, спектр образов и языковая стилистика перенимается из фольклорных жанров.

В некоторых произведениях возможно встретить признаки всех трех типов. Хотелось бы обратить внимание на произведение Вячеслава Иванова «Повесть о Светомире царевиче. Сказание старца-инока». В этом произведении соединены христианская и славяно-языческая мифологические традиции и представления. Несомненно, что жанровая

природа этого произведения является романной. Следует оговориться, до сих пор не сложилось единой позиции о специфике романной жанровой конструкции «Повести о Светомире». «Повесть о Светомире» создана в сложной синкретической жанровой форме. Произведение отличается повышенным мифологизмом, который влияет на сюжетную линию, фабулу и язык повествования. Не случайно, что автор выносит в название произведения слово «сказание». Можно зафиксировать эксплицирование библейских текстов, концепции «третьего Рима», а также восточнославянских мифов и ритуалов. Связь с библейскими текстами проявляется не только содержательно, но и в композиционной структуре «Повести о Светомире», а также в сочетании библейских и языческих персонажей. Не случайно, что земным воспитателем православного государя Светомира выступает Симон Хорс. Хорс – славянский бог Солнца – светила, сын Рода, брат Велеса. Князь Владимир ввел это божество в киевский пантеон, установив его изображение рядом с Перуном. Вместе с тем, «Повесть о Светомире» – это не просто роман-миф. Это произведение отличается историзмом и поэтичностью. «Повесть о Светомире» часто определяют как роман воспитания, исторический роман, роман в стихах. «Повесть о Светомире» посвящена воспитанию православного государя, кесаря. Историзм «Повести о Светомире» не предполагает следование исторической хронологии событий, а перекликается с идеей вечной Святой Руси: переплетается в художественной обработке истории страны и истории представлений о стране. «Повесть о Светомире» отличается ритмико-интонационным повествованием, которое связано, в том числе, и с использованием архаических слов и выражений, ритмики древнерусского языка. Следует также отметить, что в повесть был включен также стих Вяч. Иванова «Стих о святой горе», который был написан в 1900 году.

В качестве примера романа-мифа из современной азербайджанской литературы можно привести произведение

С. Рустамханлы «Небесный Тенгри». Сюжет этого романа уносит нас в период правления тюркских каганов, в период расцвета тенгрианства как религии единобожия. Вместе с тем, это произведение не является классическим историческим романом. С. Рустамханлы, используя древнетюркскую мифологию и письменные источники (в том числе и Орхоно-енисейские стелы), ищет ответы на стоящие перед современным тюркским миром вопросы в мифическом прошлом. «Небесный Тенгри» – это произведение о современных проблемах тюрко-язычных наций, но отраженных в неомифологическом художественном пространстве.

Черты романа-мифа можно найти в произведении М. Сулейманлы «Кочевье». Роман «Кочевье» создан на основе одноименного дастана. В романе «Кочевье», как и в эпосе, в центре событий выступает не отдельный персонаж, а этнос. Такая особенность сюжетной линии стала следствием особого мифологизма произведения. Роман пропитан мифическим сознанием. Особенностью хромотопа в романе является отказ от прямой хронологии: пространственно-временные характеристики романа раскручиваются по спирали. Следует отметить, что роман перекликается не только с одноименным дастаном, но и с другими произведениями эпического наследия. Например, некоторые имена героев в романе «Кочевье» совпадают с персонажами эпоса «Книга моего деда Коркуда».

Разновидностью романа-мифа, которая была создана в азербайджанской литературе, является роман-дастан (следует оговориться, что в азербайджанской литературе существует также поэма-дастан, например, произведения М. Ильгара «Гаратель»). В зависимости от характера мифологизма роман-дастан может быть как авторским романом-мифом, так и фольклорно-этническим романом мифом. Например, роман-дастан С. Ахудова «Араз Эльюглы» (Eloğlu Ağaz, 1988) представляет собой авторский роман-миф, рассчитанный на детскую аудиторию. Автор, обращаясь к мифическим образам и

сюжетам, воспроизводит классовый конфликт (не следует забывать, что роман создавался в социалистический период).

Литература XX века породила также такой тип романа как роман-антимиф. Роман-антимиф представляет собой жанровую конструкцию, отличающуюся от романа-мифа. Жанровая конструкция романа-антимифа «генетически» связана с «классическим» романом-мифом, но противопоставлена ему по семантике¹. Роману-антимифу свойственны следующие особенности: текстуализация мифа, интертекстуальный диалог между романским и мифологическим текстом, разрушение традиционной семантики при сохранении формы. Для романа-антимифа характерно «свободное манипулирование мифом как текстом, его дегероизация, демонстрация приема, интертекстуальная игра, а главное – разрушение мифологической семантики при сохранении мифопоэтической формы»².

На наш взгляд. Некоторые черты романа-антимифа можно вычленил в произведении К. Абдуллы «Неоконченная рукопись» («Неполная рукопись») (Үагитҗиқ әлуазма). Согласно распространенному мнению, данное произведение представляет собой исторический роман. Вместе с тем, такая оценка «Неоконченной рукописи» вызывает сомнения у другой группы ученых. Их основная претензия – игнорирование автором принципа историзма при авторской интерпретации исторических событий³. Ситуация вокруг содержательной и жанровой сущности этого произведения приобретает характер интриги, так как автор, К. Абдулла, является одним из основных исследователей дастана «Книга моего деде Коркуда», автором множества книг и статей, посвященных этому эпосу.

¹ Полушкин А.С. Жанр романа-антимифа в шведской литературе 1940–1960-х годов (на материале произведений П. Лагерквиста и Э. Юнсона): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2009. – С. 14.

² Там же, – С. 14.

³ Cahangir Ə. Dəmirbaşlar // «Körpü». – 2005. – № 1. – S. 251.

Следует отметить, что К. Абдулла манипулирует текстом дастана «Книга моего деда Коркуда», дискредитирует мифологического героя (например, в мифе дед Коркуд это архетип «мудреца», то в произведении – верный слуга Баяндыр хана), разрушает основу мифологического мировосприятия (например, превращая камень «Нур» («Святой») в божественное начало Тенгри), с сарказмом перерабатывает сюжеты из эпосов, смешивая их с авторской саркастической интерпретацией исторических событий (например, бегство Шах Исмаила Хатаи и его умерщвление по нелепому стечению случайностей) и т.д. Не случайно, что исследователь Н. Мехти «Неполную рукопись» характеризовал как интеллектуально-художественный «блеф»¹. На наш взгляд, столь критическое отношение к произведению «Неполная рукопись» является некорректным. Роман отличается новаторством авторского замысла. Не стоит забывать, что создание произведений в русле антимифа требует от автора глубоких знаний в области культурологии, мифологии, истории и психологии, чем создание романа-мифа. Произведение К. Абдуллы «Неполная рукопись» является одним из редких образцов романа-антимифа, созданных азербайджанской национальной литературой.

К жанровой форме романа-антимифа можно отнести произведение К. Боюкчола «Поле» (Çöl), в котором присутствует деконструкция народного дастана о Короглы. Главный герой романа назван автором, как и образ из дастана – Короглы. Но это совершенное иной Короглы. Если в дастане Короглы – это символ борца за справедливость и высшие идеалы, то в романе Короглы – алчный торгаш и наемник, готовый воевать только при наличии материальной выгоды.

¹ Мехти Н. Опыт устранения субстанциональной «тяжести» из неустрашимого противостояния «своих» и «чужих». Азербайджанский проект симулятивного национализма и симулятивной религиозности // <http://www.southcaucasus.com/index.php?page=publications&id=2341>

Содержание романа фактически противопоставляется дастану.

Подводя итоги, хотелось бы отметить, что особенности мифологизма романа зависят от исторической и политической обстановки, от сложившейся культурно-исторической ситуации. Доминирующей же чертой мифологизма на современном этапе является «преломление» через призму неомифологии.

§4. ВЗАИМООТНОШЕНИЕ РОМАНА С ЖАНРАМИ ПРОЗЫ

Роман имеет множество точек соприкосновения с иными жанрами прозы, в особенности с новеллой, повестью, рассказом и притчей. Основой для этого взаимодействия служит сильное аналитическое начало, на что обращали внимание многие исследователи¹. В.И. Гусев справедливо отмечает, что проза как вид литературно-художественной речи «стремится к образному и в то же время более опосредованному, чем поэзия, вплоть до прямой аналитичности и диалогичности, освоению своего материала и не имеет четкой ритмической единицы речи»². Перечисленные жанры прозы взаимодействуют и в силу схожести затрагиваемых тем и мотивов. Обращая внимание на некую схожесть романа, новеллы и повести, А.Н. Веселовский констатировал: «Нет повести или романа, которых положения не напомнили бы нам подобные же, встреченные нами при другом случае, может быть, несколько переименованные и с другими именами. Интриги, находящиеся в обращении у романистов, сводятся к небольшому числу, которое легко свести к еще меньшему числу более общих типов: сцены любви и ненависти, борьбы и преследования встречаются нам однообразно в романе и новелле, в легенде и сказке или, лучше сказать, однообразно

¹ Гусев В.И. Искусство прозы. – М., 1993. – С. 14.

² Там же, – С. 33.

провожают нас от мифической сказки к новелле и легенде и доводят до современного романа»¹.

Следует также подчеркнуть, что взаимоотношение романа с новеллой, повестью, рассказом или притчей носит различный характер. Различия проявляют себя в характере смешения жанров. Наиболее распространенной формой проникновения в роман малых жанров прозы является «включение» в роман части, структурно обособленной, но сопряженной с романским сюжетом. Речь идет как о циклических романах, так и о вставных новеллах, повестях, рассказах, притчах.

Оговоримся, что вставные тексты (эпизоды) могут быть не только в форме вышеназванных жанровых конструкций, но также и в форме стихотворных, эпистолярных, документальных текстов и т.д. Но в этом случае мы уже будем иметь иную форму жанрового смешения, а точнее межродовое жанровое смешение. Такое многообразие типов вставных текстов, с одной стороны, увеличивает текстологическую фрагментарность, но с другой стороны, обеспечивает художественное единство на уровне метатекста. С жанровой точки зрения, роман обогащается, проявляя свойства метажанра. Следует подчеркнуть, что вставные тексты могут включаться не только в основную структуру художественного произведения. Так, специфической формой вставного текста может служить эпиграф. Несмотря на то, что эпиграф является незначительным по текстологическому объему (в силу чего не представляет интерес с позиций соотношения жанровых характеристик художественного произведения в целом и вставных частей), авторы нередко выстраивают интертекстуальную зависимость жанровых характеристик произведения от содержания эпиграфа. Например, в серии романов Дж. Ффорде о «Четверг Нонетот» («Дело Джен, или Эйра немилосердия» (The Eyre Affair), «Беги, Четверг, беги, или Жесткий переплет» (Lost in a Good Book), «Кладезь Погиб-

¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989. – С. 40.

ших Сюжетов, или Марш генератов» (The Well of Lost Plots) и т.д.) эпиграф несет на себе подтекстовую функцию, а также функцию расширения внутритекстового интертекстуального пространства»¹. Расширение интертекстуального пространства имеет место и при применении Ф.М. Достоевским в качестве эпиграфа к роману «Бесы» фрагмента из одноименного стихотворения А.С. Пушкина и евангельского фрагмента об исцелении гадаринского бесноватого. В эпиграфе Ф.М. Достоевский обозначает проблему соотношения божественного и дьявольского в функционировании мироздания, проводит параллели между человеком, возмнившим себя всемогущим, и бесами. В тексте же самого романа в форме рассуждений о принятии искушений предлагаемых Христу, дается «завершение этой смысловой перспективы»².

Следующей формой взаимодействия является трансформация жанровой конструкции романа под влиянием жанров малой прозы. В качестве примеров можно привести роман-новеллу, «маленький» роман, микророман, роман-повесть, роман-рассказ, роман-притчу и т.д.

В теории литературы нет однозначного подхода к вопросу о соотношении жанров романа и новеллы. Если одни ученые противопоставляют эти жанры, то другие готовы признать их «взаимоперетекаемость». Так, Б.М. Эйхенбаум в работе «О. Генри и теория новеллы» отмечает: «Роман и новелла – формы не только не однородные, но внутренне-враждебные и поэтому никогда не развивающиеся одновременно и с одинаковым напряжением в одной и той же литературе. Роман – форма синкретическая (все равно, идет ли его развитие прямо из сборника новелл, или оно осложняется поглощением нравоописательного материала); новелла – форма ос-

¹ Лунькова Л.Н. Интертекстуальность художественного текста: оригинал и перевод: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2011. – С. 25.

² Тарасов Ф.Б. Пушкин и Достоевский: Евангельское слово в литературной традиции: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2011. – С. 29

новная, элементарная (это не значит – примитивная)»¹. При этом новелла противопоставляется также и другим жанрам прозы. Согласно А.В. Михайлову, новелла представляет собой жанр, который противопоставлен рассказу по структуре, но сопоставим с ним по объему².

Группа исследователей, подчеркивая этимологическую связку между терминами «роман» и «новелла», характеризуют связи между этими жанрами как связи преемственности.

В истории европейского литературоведения понятия «роман» и «новелла» трактовались различно. Исторически имело место и содержательное замещение одного понятия другим. С середины XVII века английское литературоведение понятия «роман» и «новелла» понимает как разновидности жанра романа. А в Испании термин «новелла» означает жанр романа. В континентальной Европе авторы романов используют часто понятие «новелла» для обозначения своих произведений, считая, что термин «роман» связан с такими формами как рыцарский роман, куртуазный роман и т.д.

Новелла (от итальянского «novella» – новость) – это повествовательный прозаический жанр, характеризующийся краткостью изложения, острым сюжетом, нейтральным стилем изложения, отсутствием психологизма, неожиданной развязкой. В теории литературы нередко новеллу представляют как разновидность рассказа. Например, Е.М. Мелетинский считал, что различия между этими жанрами принципиальны, а Б. Томашевский считал, что термин «рассказ» в русском литературоведении используется как синоним понятия «новелла»³. Не только жанровые характеристики, но и история литературы свидетельствует, что жанры новеллы и

¹ Эйхенбаум Б.М. О. Генри и теория новеллы // <http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry02.html>

² Михайлов А.В. Новелла // Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ). – М., 1968. – Т. 5. – С. 306-307.

³ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1999. – С. 159.

рассказа не являются идентичными. По своим жанровым характеристикам новелла ближе к повести, чем к рассказу. И это касается не объема художественного произведения, а характера повествования. Событийность рассказа рассчитана на ее художественное «освоение» читателем целиком и сразу. Это и оказывает влияние на характер повествования в рассказе: стилистическое единство повествования на протяжении всего художественного произведения, повествование от имени одного лица, естественно развивающийся сюжет, выдвижение на первый план изобразительно-словесной фактуры, тяготение к развёрнутым психологическим характеристикам.

Широкое распространение новелла получает после издания книги «Декамерон» (Decameron), представляющей собой собрание ста новелл итальянского писателя Дж. Боккаччо и написанной в 1349-1352 гг.

Роман и новелла отличаются по своим источникам. Главенствующим жанром среди источников романа является эпос, тогда как среди источников новеллы доминируют жанры *exempla* и фаблио.

Согласно определению, данному А.Я. Гуревичем, «*exempla* («примеры») – жанр средневековой назидательной литературы, короткие рассказы, анекдоты, которые имели явно дидактическую направленность, должны были учить, внушать отвращение к греху и приверженность к благочестию. Эти цели достигались не общими рассуждениями, а преимущественно при помощи демонстрации конкретных случаев, случаев из жизни, чудесных происшествий и древних легенд, рассказ о которых был рассчитан на то, чтобы вызвать изумление, восторг или ужас слушателей проповедей и читателей книг»¹.

Exempla – это жанр средневековой латинской литературы с ярко выраженной дидактической функцией; восходя-

¹ Гуревич А.Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. – М., 1989. – С. 7.

щий к античной литературе. Первоначально ехемпра представляли собой зарифмованные тексты с поучительным содержанием. Вместе с тем, были созданы ехемпра и в прозаической форме. В подобных прозаических текстах сюжет строился на смещении реальности со сверхъестественным. Ехемпра в большинстве своем отражает житие религиозных подвижников.

Ехемпра подвергается влиянию фольклора. Это связано с целевым предназначением ехемпра. Данный жанр использовался в основном для агитации в христианскую веру, что подталкивало к фольклорному наследию народов, среди которых проводилась миссионерская деятельность. Если в церковных литературных жанрах (в том числе и житие святых) довлеет мифологизм, то в ехемпра влияние мифологизма и фольклоризма уравнивается. Наиболее тесную связь ехемпра имеет с жанром сказки. На наш взгляд, равное по глубине воздействия влияние мифологизма и фольклоризма на ехемпра стало одним из факторов, благодаря которому на базе этого жанра стала развиваться новелла. Для данной жанровой формы не требовалось соблюдение жестких церковных канонов. Это давало определенную свободу для авторского замысла. Используя наработки ехемпра, обращаясь к народным мотивам, а также мотивам, заимствованным из византийской и восточной литературы, европейские писатели создали первые новеллы.

Ехемпра оказала влияние не только на развитие итальянской новеллы, но также и испанской. Например, под влиянием жанра «ехемпра» создана книга «Граф Луканор» (*Libro del conde Lucanor*) Д.Х. Мануэля, литературного мэтра средневековой Испании.

Следующий жанр, оказавший сильное влияние на новеллу – это фаблио. Фаблио (от латинского «fabula» – басня, рассказ) – сатирический жанр, возникший как часть городской литературы XII - начала XIV веков. Подавляющая часть фаблио – это анонимные произведения, авторство которых

трудно установить. Вместе с тем, некоторые образцы этого жанра имеют вполне конкретных авторов (например, Рютбеф (Rutebeuf), Ф. Бомануар (Ph. Beaumanoir) и т.д.). Событийная основа фаблю сопряжена с мещанской действительностью, что и определяет натурализм этих произведений. В фаблю повествование носит в большинстве случаев антицерковный характер. На фоне сочетания сатиры и антиклерикальности, фаблю содержит в себе элемент нравоучения, нравственного поучения.

Основные персонажи – это горожане и крестьяне (вилланы), которые борются с житейскими невзгодами и жизненными трудностями. Сюжет этих произведений в большей части заимствовался – фольклорное, античное, восточное наследие и т.д. Следует отметить, что французские исследователи особое внимание уделяли влиянию на фаблю восточной литературы. Французский филолог-медиевист Г. Парис (1839-1903) выдвинул «восточную» теорию в применении к фаблю, согласно которой жанр возник непосредственно под влиянием восточных литературных памятников. По сути, «восточная» теория Г. Париса – это «частный случай» теории заимствования Т. Бенфея, которая объясняет сходство литературных (преимущественно фольклорных) сюжетов их миграцией.

Таким образом, становление классической новеллы идет за счет синтеза жанров различных жанров, в том числе за счет смешения высоких и низких жанров. Непревзойденным образцом такого смешения является «Декамерон» Дж. Боккаччо.

Влияние вышерассмотренных двух жанров оказало существенное влияние на характеристики новеллы: краткость повествования и отсутствие развернутой экспозиции, динамизм разворачиваемых событий, наличие одной сюжетной линии, определяющая роль случая в развитии сюжета, эмоциональная напряженность, эффект тайны и новеллистический пуант (неожиданный поворот). Сюжет новеллы

строится вокруг отдельного происшествия с единственным конфликтом. При этом авторский и читательский интерес сконцентрирован не на раскрытии характеров героев, а на изображении ситуации. Традиционно в новелле выводится рассказчик, а вместе с ним вводятся обрамляющие рассказчика мотивы.

Перечисленные жанровые признаки новеллы позволяют провести четкую границу с жанром романа. Несомненно, что и роман, и новелла являются эпическими жанрами, формирующимися на основе синтеза нескольких жанров. Однако характер прозаического повествования и особенности жанрового смешения в романе и в новелле имеют существенные отличия. Вместе с тем, синтетичность зарождения романа и новеллы создают благоприятную почву для взаимодействия этих жанров.

Следует отметить, что слияние в новелле еще на этапе зарождения нескольких жанров оказало влияние на восприимчивость этого жанра к элементам иных жанров. Новелла обладает значительной гибкостью. Неслучайно, что существует значительное многообразие типов и модификаций новелл. Например, в получившей широкое распространение новелле-сказке жанровое смешение в форме вкрапления элементов сказки носит доминирующий характер: «Новеллы-сказки, вырастая из контаминации жанровых признаков новеллы и сказки, в разной степени сочетают признаки сказки народной и литературной. Герои новелл этого типа (ведьмы, колдуны, оборотни, цари) поддаются классификации в качестве сказочных персонажей, но в то же время они индивидуализированы: часто имеют имя и фамилию, автор сообщает подробности их жизни, акцентирует внимание на чертах характера, важных для развития действия»¹.

Нередко первые романы структурно выстраивались как циклы произведений малой прозы. Авторы обращались к

¹ Барыкина А.В. Жанр новеллы в русской литературе первой трети XIX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2007. – С. 12.

принципам ступенчатого, кольцевого и параллельного построения сюжетных линий с целью их консолидации в единый сюжет. При этом для каждого «типа» консолидации цикла характерны свои особенности жанрового смешения. Вместе с тем, было бы методологически ошибочным считать, что роман возник в результате процесса так называемой «циклизации» произведений малой прозы, в том числе и новеллы.

В качестве литературного определения слово «цикл» впервые использовано в «Риторике» (ῥητορικῆ) Аристотеля, который под этим понятием понимал эпические поэмы, написанные после Гомера для дополнения «Илиады» (Ἰλιάς) и «Одиссеи» (Ὀδυσσεΐα). Современное литературоведение под циклом понимает совокупность художественных произведений, объединенных общими жанровыми признаками, темой, главными героями, единым замыслом, иногда рассказчиком, исторической эпохой (в прозе и драматургии). По мнению Л.Е. Ляпина, циклизация способствует преодолению изначальной эпико-повествовательной инерции¹.

Существует множество исследований, в которых раскрываются различные аспекты литературной циклизации. Однако проблема трансформации цикла в новый жанр исследована слабо. В этой связи необходимо обратиться к тезисам, выдвинутым В.А. Сапоговым. В.А. Сапогов предполагал, что цикл лирических произведений представляет собой новую жанровую конструкцию: «лирический цикл XX века, есть новый жанр, стоящий где-то между тематической подборкой стихотворений и поэмой»². Несомненно, что этот тезис можно распространить и на прозу.

На практике очень трудно провести четкое разделение между циклом произведений малой прозы и романом, струк-

¹ Ляпина Л.Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840-х 1860-х гг: Дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1976. – С. 112.

² Сапогов В.А. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока // Русская литература XX века (дооктябрьский период). – Калуга, 1968. – С. 182.

турно представляющих собой цикл. Так, цикл произведений А.К. Дойля о Шерлоке Холмсе (Sherlock Holmes) в большей части представляют из себя сборник произведений малой прозы (новелл, повестей, рассказов). Дело в том, что наличие в цикле общего персонажа не предопределяет трансформацию цикла произведений малой прозы в роман. Для того, что цикл проявил себя как произведение крупной прозы, существенным условием является слияние сюжетов новелл, повестей, рассказов в единую разветвленную сюжетную линию, определяющую художественную событийность всех произведений, входящих в цикл.

В этих случаях роман, будучи большой повествовательной формой, требует «связывания» новелл и/или рассказов воедино. Целостность романа определяется совокупностью циклообразующих факторов, среди которых особое место занимает «сверхидея», скрепляющая составные части цикла. В результате в цикле семантические связи проявляются на организационном уровне. В зависимости от специфики этих связей романы-циклы могут иметь характер ступенчатого, кольцевого или параллельного построения сюжетных линий.

В качестве примера использования ступенчатого принципа можно привести роман французского писателя Лесажа А.-Р. «История Жиль Блаза из Сантьяны» (*Histoire de Gil Blas de Santillane*), сохранившего в себе многие черты плутовского романа. В этом произведении в хронологическом порядке раскрываются события из биографии главного героя Жилиа Блаза. Следует отметить, что отражение биографии и путешествий главного героя является наиболее часто используемыми приемами для «связывания» новелл и рассказов – биография и путешествие позволяют создать логические мосты между событиями, включенными в фабулу составных частей цикла. Для романа, состоящего из цикла, конечная ситуация каждой новеллы (рассказа) является начальной для следующей новеллы (рассказа). В результате, для

промежуточных новелл (рассказов) такого типа характерным является отсутствие экспозиции и наличие несовершенной развязки. Этот принцип композиционного построения использован в романе «Капля дождя, застывшая между небом и землей...» И. Гаджиева (литературный псевдоним – Кейм Сон). В романе «Капля дождя, застывшая между небом и землей...» каждая глава является маленьким самостоятельным произведением, которое можно читать отдельно. И в то же время они складываются в единую сюжетную линию. Ступенчатый принцип композиционного построения в романе «Капля дождя, застывшая между небом и землей...» обуславливается тем, что произведение создано под влиянием путешествия автора по Европе.

При кольцевом построении авторы раздвигают обрамляющую новеллу: «Изложение ее растягивается на весь роман, и в нее внедряются в качестве перебивающих эпизодов все остальные новеллы»¹. Одна из особенностей данного типа романа является неравноправность включенных в цикл частей. В качестве примера кольцевого построения сюжета можно привести роман Ж. Верна «Завещание чудака». Роман «Завещание чудака» – одно из наименее известных постсоветскому читателю произведений Ж. Верна. В качестве обрамляющей новеллы в «Завещании чудака» выступает история о наследстве.

При параллельном построении идет одновременное повествование нескольких новелл (повестей, рассказов). По мнению Б.В. Томашевского, параллельное построение предполагает многоплановость повествования: «Повествование ведется многопланно: сообщается о том, что происходит в одном плане, затем то, что происходит в другом плане, и т.д. Герои одного плана переходят в другой план, происходит постоянный обмен персонажами и мотивами между повествовательными планами. Этот обмен и служит мотивировкой

¹ Томашевский Б.В. Указ. соч., – С. 163.

к переходам в повествовании от одного плана к другому»¹. Принцип параллельного построения используется в романе молодой азербайджанской писательницы Н. Кямал «Открой, это я» (Aç, mənəm). Композиционно роман построен таким образом, что каждая его часть может быть отнесена к рассказу, но в совокупности все части произведения соединены единой идеей и авторским замыслом. Такая компоновка стала возможной благодаря тому, что главный герой романа, отказываясь от своего имени, начинает жить под разными именами, проживая при этом разные жизни.

Теоретические проблемы жанровой конструкции романов, структурно состоящих из новеллистических циклов, носят не только исторический характер. Заострим внимание на романе «Теофил Норт» (Theophilus North), принадлежащий перу американского писателя Т. Уайлдера. Жанровые характеристики данного романа сформировались не только под влиянием непосредственно американской, но и под сильным влиянием европейской литературной традиции². Жанровая природа романа «Теофил Норт» представляет собой смесь автобиографического, авантюрного и философского романов. При этом структурно произведение представляет цикл новелл, соединенных главным героем и единым сюжетом. Обращение автора к циклической структуре воспринимается некоторыми исследователями как попытка обращения к истокам романа. Например, такую позицию озвучил Ю.С. Коньков: «Роман «Норт» определяют как новеллистический роман, или роман в новеллах. Появление и распространение в литературе такой романной разновидности связано с осозанным или неосозанным стремлением писателя

¹ Томашевский Б.В. Указ. соч., – С. 163.

² Антонова Е.В. Гуманистическая традиция в романе Торнтон Уайлдера // Е.В. Антонова / II Международные Бодуэновские чтения: Казанская лингвистическая школа: традиции и современность (Казань, 11-13 декабря 2003 г.): труды и материалы: В 2 т. – Казань, 2003. – Т. 2. – С. 145.

вернуться к истокам романа и проследить те его возможности, которые последующая литература не реализовала или реализовала не в полной мере»¹.

Циклическим романом является произведение британского автора Дж. Барнса «История мира в 10½ главах» (*A History of the World in 10½ Chapters*, 1989). Роман состоит из цикла новелл, концептуально связанных «морской» темой. Наряду со смешением жанровых признаков романа и новеллы, в этом произведении сильно влияние религиозных текстов (в романе присутствует эксплицирование религиозного текста), исторических документов. В результате, произведение «История мира в 10½ главах» приобретает черты исторического романа, а также некоторые черты, характерные для романа мифа. Спецификой романа можно считать сочетание историзма и принципа параллельного построения связей между сюжетами циклов. Это стало возможным в силу того, что для Д. Барнса история и время не являются строго линейными явлениями. Как следствие, хронотоп «Истории мира в 10½ главах» является фрагментарным, а сюжетные связи между романами развиваются по принципу параллельности. Каждая новелла в романе – это отдельная версия истории, озвучиваемая каждый раз от имени нового героя.

Следует отметить, что циклизация представляет собой не самую распространенную форму вкрапления в роман жанров малой прозы. В большинстве случаев «внедрение» в романы произведений малой прозы осуществляется в форме вставной новеллы, повести, рассказа.

При вставке в роман произведения малой прозы встает вопрос об «обрамленной» композиции. Появление «обрамленной» композиции связывают с индийским жанром «обрамленной повести»². Наиболее известными образцами

¹ Коньков Ю.С. Романы Т.Уайлдера 40-70-х годов. Проблема жанра. – Чебоксары, 2006. – С. 55.

² Корзина Н.А. Рамка // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008. – С. 200.

«обрамленной повести» можно считать «Брихаткатха» (Книга о рождении Великого Сказа) Гунадхьи. Данный жанр получил широкое распространение на Востоке. Например, к жанру «обрамленной повести» относится и «Тысячу и одна ночь».

В XII-XIII вв. к «обрамленной» композиции обращается и европейская литература. Появление в заданной литературе «обрамленной» композиции связывается с привнесением образцов восточной литературы. На этот период приходится появление в Западной Европе «Романа о семи мудрецах». Жанр «обрамленной повести» не получает широкого распространения в западной литературе, а по мнению некоторых специалистов, растворяется в жанре рыцарского романа¹. «Обрамленная повесть» оказала влияние и на жанр «*exemplum*», который как говорилось выше сыграл существенную роль в становлении новеллы. Структурно с жанром «обрамленной повести» перекликаются такие образцы «*exempla*» как «Наставление клирикам» Педро Альфонсо (Pedro Alfonso) и «Граф Луканор» (*Libro del conde Lucanor*) Дона Хуана Мануэля.

«Обрамленная» композиция позволяет совместить в едином художественном произведении составные части, написанные в различных жанрах, сглаживая межжанровые различия, нивелируя их. Например, уже в восточном «Рассказе про Али-Бабу и сорок разбойников» смешены черты дидактических и приключенческих жанров.

Обрамление позволяет осуществить контаминацию в художественное произведение вставных частей (эпизодов) с сохранением жанровых признаков последних. Обрамление предполагает совмещение двух и более жанровых конструкций, при этом в качестве «рамы» выступает жанровая конструкция произведения, в которую включены вставные час-

¹ Гвоздева Е.В. Роман о семи мудрецах: К вопросу о жанре обрамленной повести во французской средневековой литературе // Начало: Сборник работ молодых ученых. – М., 1990. – С. 23.

ти. Такая «рама» определяет как внешние (для формальной организации), так и внутренние (для содержания) границы художественного произведения, в рамках которых позволительны отступления. В свою очередь, вставные части представляют собой относительно законченные фрагменты, отличающиеся от основной части произведения жанровой формой. При этом во вставных элементах нередко присутствуют другие персонажи, или же само действие переносится в иное время и место.

Обрамление основано на свойстве диалогичности некоторых жанров. Вставные элементы могут даваться как от имени рассказчика, так и от имени главных образов. Не случайно, что проблема обрамления по-новому начинает звучать в связи с созданием произведений в стиле «потока сознания». Повышенный интерес к внутреннему миру героя позволяет автору более «свободно» обращаться к обрамлению. Вставные элементы часто встречаются как в романах, так и в повестях, написанных в русле «потока сознания».

Обрамление в романе связано с полифоничностью этого жанра. Полифония голосов в романе позволяет вести повествования не только от имени рассказчика, но и от имени отдельных героев. Например, в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» две больших вставных новеллы повествуются от имени художественных героев: первую рассказывает князь Мышкин (рассказ о Мари), вторую читает Ипполит («Моё необходимое объяснение»). Полифоничность романа и позволяет сочетать в одном и том же произведении вставные части в форме новелл, повестей, рассказов, а также притч.

Особенности и закономерности вставной новеллы (повести, рассказа) перекликаются с жанром мениппеи. Традиции мениппеи были восприняты романистикой. Влияние мениппеи, в первую очередь, прослеживается в соотношении основного и вставного сюжетов и фабулы. В этом плане роман с вставным элементом (эпизодом) обращается к особенностям конструирования композиции, фабулы и сюжета ме-

ниппеи. Во-вторых, влияние мениппеи прослеживается и в характере повествования романа с вставным элементом (эпизодом). «Делегирование» полномочий (от формирования образов персонажей и сюжетов «вставной» фабулы до слияния сюжетных линий в единый сюжет) рассказчику – это жанровая особенность повествования мениппеи. В романах с вставными эпизодами (элементами) авторы обращаются к подобному «делегированию».

Вставные новеллы, повести и рассказы могут быть связаны непосредственно с сюжетом, а также могут носить внесюжетный характер. В последнем случае вставные тексты малой прозы могут напрямую не быть связанными с основным повествованием, но в то же время должны быть подчинены главной мысли произведения. Хотелось бы обратиться к роману И.Ю. Стогова «Революция сейчас!». В переизданиях романа составной частью была включена повесть «Неприрожденные убийцы» («Скинхеды»), первоначально изданная под псевдонимом Георгий Оперской. Роман в целом посвящен проблеме национального радикального движения в современной России. Повесть «Неприрожденные убийцы» идейно связана с романом, что и позволило ее включить как составную часть. В повести автор касается реалий одной из националистических организаций в Санкт-Петербурге. Роман и повесть сочетаются и с точки зрения особенностей жанровой синкретичности: сочетание художественного начала с элементами документальных и публицистических жанров.

С основной мыслью произведения связанной бывает также и вставка в форме эпитафии. С греческого эпитафия (ἐπιγραφή) дословно переводится как «надпись». По сути, эпитафия представляет собой цитату, помещаемую во главе художественного произведения или его обособленной части. Возможно также, что цитирование будет носить «вымышленный» характер – то есть автор придумывает также мифический образ, которого и цитирует. Эпитафия призвана стать

ключом к пониманию произведения или даже всего творчества автора. Эпиграф концентрирует в себе дух художественного произведения, отражает авторский замысел. В своем исследовании М.Е. Самуйлова отмечает, что эпиграфические тексты «выполняют образную, оценочную и метонимическую функции, выступая в качестве прогнозирующих сообщений об основных тематических, смыслообразующих и сюжетных моментах соответствующих глав»¹. М.Е. Самуйлова обращается к роману «Обладать» А.С. Байетт. Исследовательница концентрирует внимание на формоопределяющей функции эпиграфических текстов в данном произведении, подчеркивая, что они «задают определенный ритмический и лексико-стилистический строй произведения. Стихотворения (поэмы) вымышленных поэтов и текстовой массив романа вступают в межжанровые взаимодействия»². Эпиграф, как своеобразная форма вставного текста, может оказывать непосредственное влияние на жанровые характеристики произведения, в том числе и на характер жанрового смешения.

Взаимодействие романа с жанрами малой прозы может осуществляться не только посредством вставки, но также и форме трансформации самого романа, что приводит к формированию разновидностей романа, которые вбирают в себя некоторые черты жанров малой прозы. В азербайджанской романистике данная форма жанрового смешения проявила себя еще на стадии зарождения. Так, на рубеже XIX-XX веков в азербайджанской литературе формируется «маленький» роман.

Примечательно, что проблема создания «маленького» романа была поставлена азербайджанскими литературоведами и критиками еще до того, как появились первые образцы.

¹ Самуйлова М.Е. Поэтика эпиграфических и вставных текстов (дневник, письмо) в романе А.С. Байетт «Обладать»: Автореф. дис. ... канд. культурологи. – Великий Новгород, 2008. – С. 6.

² Там же. – С. 11.

Дискуссия была сосредоточена вокруг проблемы смешения жанровых признаков новеллы и романа. Так, критик-журналист С. Ибрагимов советовал писателям обращаться к жанру рассказа, а не создавать оторванные от политических реалий романы. С. Ибрагимов отмечал: «Сегодня не воспринимаются длинные романы, произведения, детально описывающие любовно-приключенческие события, которые с удовольствием и беспристрастием прочитывались еще пять - десять лет назад; читатель не желает более утруждать себя прочтением бескрайних романов. Эпоха романов (приключенческих – С. Ш.) прошла. Востребованы яркие и содержательные, краткие и современные прозаические произведения, известные как новеллы»¹. Другой литературовед того периода Г. Назарли акцентирует внимание на соотношении жанров повести и романа. Неслучайно, что Г. Назарли использует определение «повесть-сказание» («большие повести»), тем самым разделяя созданные в начале XX века «маленькие» романы от повестей. Действительно, в «маленьком» романе отчетливо проявляются жанровые признаки повести.

Термин «маленький» роман» впервые в азербайджанской литературе использовал Н. Нариманов в отношении своего романа «Бахадур и Сона». Словосочетание «маленький роман» прочно вошло в речевой оборот азербайджанских литературоведов уже в первой четверти XX века. Например, К. Галыбзаде к «маленьким» романам причислял произведения «Бахадур и Сона» (Bahadır və Sona) (Н. Нариманов), «Герои нашего века» (Əsrimizin qəhrəmanları) (А. Шаиг), «Несчастный миллионер, или Рзакулихан европеец» (Vədbəxt milyonçu, yaxud Rzaquluxan firəngiməab) (М.С. Ордубади), «В царстве нефти и миллионеров» (Neft və milyonlar səltənətində) (И. Мусабеков), считая их неотъемлемой частью становления и развития азербайджанской романистики.

¹ İbrahimov S. Nöhəvəs qələmdaşlara // «Məlumat». – 1911. – № 5. – 6 iyun.

Термин «маленький» роман» утвердился в советском литературоведении после появления цикла «маленьких романов» эстонского писателя Э. Ветемаа.

Термин «маленький» роман этимологически наиболее емко отражал специфику произведения «Бахадур и Сона». Используя это определение, Н. Нариманов фиксировал как жанровую принадлежность произведения «Бахадур и Сона» – что это роман, так и подчеркнул его отличительные черты от ранее созданных в национальной литературе произведений прозы. Приставка «маленький» характеризовала не столько объем произведения, а сколько отражало жанровые признаки. Современный литературовед В. Набиев обоснованно отмечал, что «Бахадур и Сона» Н. Нариманова является «одним из первых, если не самым первым образцом маленьких романов»¹.

Несмотря на то, что понятие «маленького» романа вошло в речевой оборот азербайджанских литературоведов уже в первой четверти XX века, отличительные признаки этого подтипа романа не были проанализированы надлежащим образом. На рубеже XIX-XX веков литературоведы внимание акцентировали в основном на текстовом объеме «маленького романа». Известный писатель и литературный критик С. Гусейн, вставший на защиту «маленьких» романов писал: «Если в более образованных обществах нередко можно встретить романы объемом даже 1500 – 2000 страниц, то в условиях зарождения отечественной периодики и прозы романы могут быть представлены именно такими произведениями («маленькими романами» - С.Ш.)»².

Примечательно, что некоторые жанровые особенности «маленького» романа (относительная упрощенность сюжетной линии, фрагментарная (выборочная) обрисовка образов в

¹ Nəbiyev V. Azərbaycan bədii nəsrinin janr-üslub təkamülü (XIX– XX əsrlər): Filol. elm. dok. ... dis. – Bakı, 1992. – S. 121.

² Hüseyin S. Bədbəxt milyonçu yaxud Rzaqulu xan Firəngiməab // «İqbal». – 1914. – № 630. – 18 aprel.

зависимости от авторского замысла и т.д.) нередко провоцировали жесткую полемику и критику. Например, В. Набиев отмечал: «Схематизм в романе, ряд недостатков в повествовании, некоторая слабость раскрытия героев, в частности национального характера главных героев Бахадура и Соны, говорит о преувеличении оценок, ранее данных данному произведению»¹. В некоторых случаях «маленький» роман характеризовали как разновидность рассказа. Так, «маленький» роман М.С. Ордубади «Несчастный миллионер, или Рзакулихан европеец» критик М. Рафили характеризует как «короткий романтический рассказ»². Терминологическая путаница возникала как следствие того, что «маленький» роман, сохраняя в целостности романное начало, вбирал в себя жанровые признаки повести и рассказа.

Жанровое содержание «маленьких» романов отличает эту жанровую конструкцию как от иных типов романов, созданных азербайджанскими авторами, так и от произведений малой прозы. «Маленький» роман отличается как тематическим содержанием, так и жанровым содержанием.

Тематическое и идеологическое содержание «маленького» романа – это трансформация общества под влиянием развития капиталистических отношений. Тематико-идейная составная большинства «маленьких романов» охватывает роль буржуазии в процессе формирования новой общественной системы, в том числе и ее моральных ценностей. Не случайно, что герои «маленьких» романов – это представители нового поколения, а точнее поколения свободных от религиозных догм людей. Это поколение людей, убежденных в том, что они самостоятельные творцы своей судьбы. В «маленьких» романах раскрываются, как положительные, так и отрицательные аспекты такого «творения».

Романное жанровое содержание «маленького» романа полностью соотносится с тематическим содержанием рома-

¹ Nəbiyev V. Указ. соч., – С.128.

² Rəfilı M. Bolşevik yazıçı // «İnqıláb və mədəniyyət». – 1947. – № 4.

нов большего объема. Это касается как многообразия, так и глубины раскрытия затрагиваемых тем. Вместе с тем, жанровое содержание «маленького» романа позволяет вычленять в нем некоторые элементы жанров повести и рассказа.

Внутривидовое жанровое смешение оказало сильное влияние на хронотоп «маленького романа». В «маленьких» романах события линейно располагаются в прямой хронологической последовательности без каких-либо изменений, то есть композиция является прямой (фабульная последовательность). В этом «маленькие» романы близки к повести. Традиционно роману присущи нарушения хронологии или фабульной последовательности, то есть ретроспекция, когда по ходу развития сюжета допускаются отступления в прошлое, как правило, в историческое прошлое.

Помимо этого в «маленьких» романах, как в повести, художественное, фабульное и концептуальное время сливаются. В «маленьких» романах нет ни фольклорного времени, ни времени испытания, ни ссылки на время становления героя. Эта особенность хронотопа «маленького» романа «перекликается» с сюжетом и композицией. Событийная основа сюжета и композиции «маленького» романа соотносится с историческим периодом написания «маленьких» романов. Следует подчеркнуть, что азербайджанская проза того периода в целом отличалась повышенным интересом к историческому прошлому, к историческим персонажам.

Схожие черты с повестью имеются и в построении художественного пространства. Художественное пространство в «маленьком» романе является фрагментарным. В «маленьком» романе художественное пространство обрисовывается крупными мазками (без детализации), при этом нет описания промежуточного пространства. В результате художественное пространство «маленького» романа носит статический характер. Это все контрастирует с иными типами азербайджанских романов конца XIX века - начала XX века, которые характеризуются «кинетическим» художественным пространством.

«Маленький» роман отличается от повести более сложной композицией. Композиция и сюжет «маленького романа» хотя и отличаются схематичностью, но в то же время являются многоплановыми. В «маленьких романах» мы сталкиваемся с доминирующей одной сюжетной линией, от которой отходят несколько второстепенных сюжетных линий. При этом сюжет построен на конфликте реформаторских и консервативных сил, а не просто на конфликте отдельных героев произведения. Примечательно, что в «маленьком» романе читатель сразу вводится в стадию «зрелого» конфликта, а в главной сюжетной линии раскрываются кульминация и последствия этого конфликта.

«Маленький» роман можно считать одним из типов романа, сложившегося в ходе внутриродового жанрового смешения. «Маленький» роман – разновидность романа, которая вобрала в себя как признаки большой эпической формы (романа), так и малой прозы.

Понятию «маленький» роман» близко и понятие «микроромана». Термин «микророман» впервые появляется в «самиздате»¹. Хотя некоторые исследователи причисляют к микророману ряд произведений А.П. Чехова².

Понятие «микроромана» использует Ю.И. Дружников. Именно так он жанрово охарактеризовал некоторые свои произведения. Перу Ю.И. Дружникова принадлежат такие микророманы как «Смерть царя Федора», «Розовый абажур с трещиной», «Деньги круглые», «Кайф в конце командировки», «Последний урок», «Тридцатое февраля», «Лишний персонаж в водевиле», «Мой первый читатель», «Вторая жена Пушкина», «Медовый месяц у прабабушки, или Приключения генацвале из Сакраменто».

¹ Учгюль С. Микророманы Юрия Дружникова как новый жанровый канон // <http://www.druzhnikov.com/text/kritik/7.html>

² Побежимова А.В. Микророман как эпический жанр // Филология и человек. – 2009. – № 3. – С. 194.

Широкое признание жанр микроромана получает в польской литературе. В качестве примера можно привести микророманы польских авторов Э. Гузякевича «Афродита», «Генезис», Е. Анджеевского «Врата рая», К. Филиповича «Сад господина Ничке» и т.д.

На наш взгляд, по своим жанровым признакам «маленький» роман и микророман совпадают. Событийность микроромана и «маленького» романа охватывает период создания произведения, главным героем является современник автора. Сюжет и композиция построены на идентичных принципах. Самое главное, основной жанровый признак и микроромана и «маленького» романа – это соединение романного начала с малым текстовым объемом.

Микророманы Ю.И Дружникова и «маленькие» романы эстонских писателей Э. Ветемаа и М. Унта имеют много общих жанровых характеристик. Э. Ветемаа автор таких «маленьких» романов как «Монумент» (опубл. в 1965 году), «Усталость» (1967 год), «Реквием для губной гармоники» (опубл. в 1968 году), «Яйца по-китайски» (опубл. в 1972 году). М. Унт – автор «маленького» романа «Прощай, рыжий кот» (1963 год), который нередко причисляют к жанру повести.

В современной азербайджанской литературе к жанру «маленького» романа обращался и прозаик И. Гараев. Его перу принадлежат произведения «Вранье» (Yalan) (автор обозначил жанровую принадлежность как микророман¹), а также произведение «Сходка»² (автор сам определил жанр как повесть, но по признакам это произведение ближе к «маленькому» роману).

Российская исследовательница А.В. Побежимова выдвигает тезис, что микророман можно разделить на две разновидности – микророман-повесть и микророман-рассказ³.

¹ Qarayev İ. «Yalandır». – Bakı, 2002. – S. 40.

² См.: Гараев И. Сходка. – Баку, 2000.

³ Побежимова А.В. Указ. соч., – С. 194.

Вместе с тем, А.В. Побежимова не сформулировала в статье критерий, на основе которого она проводит разделение.

На наш взгляд, в качестве такого критерия может служить дифференцированный набор жанров, используемых в ходе внутривидового жанрового смешения. Так, в романе-повести с жанром романа в жанровое смешение вступает жанр повести, а в романе-рассказе – соответственно с жанром рассказа.

Примечательно, что «маленький» роман в азербайджанской литературе возникает первоначально как роман-повесть. Таковыми являются и вышеназванные «Бахадур и Сона» Н. Нариманова, и «Герои нашего века» А. Шайга, и «Несчастный миллионер, или Рзакулихан европеец» М.С. Ордубади, и «В царстве нефти и миллионов» И. Мусабекова, «Вранье» И. Гараева.

Черты романа-повести можно найти в произведении Ф. Мустафы «Дверь» (Qarı). Произведение «Дверь» отличается документализмом, хотя сам автор утверждает, что не был намерен создавать художественно-документальное произведение: «Но я считаю важным напомнить, что решительно не имел намерения написать документальное произведение. Если даже ряд имен и эпизодов сохранен, как есть, «..ДВЕРЬ..», тем не менее, в сущности, – плод чисто художественного вымысла. Это произведение, в действительности, является автобиографией сердца моего и памяти...»¹. Влияние особенностей композиции и повествования повести, в которой сюжет и событийная канва отличаются линейностью и последовательностью, а пределы творческой свободы при создании художественного мира уже, чем в романе, сказалось в свойстве повышенной документальности. Примечательно, что в пояснении к названию произведения автор дает пояснение «роман-кантата». Использование Ф. Мустафой слова «кантата» не случайно. Первоначально, под кантатой понимали художественное произведение для одного

¹ <http://www.proza.ru/2009/09/17/1094>

голоса. Действительно, в произведении «Дверь» полифоничность носит приглушенный характер. Вместе с тем, сюжетная линия сложная и многосоставная, спектр персонажей широк, а художественное время длительное. Это и позволяет нам отнести «Дверь» к жанровой форме романа-повести.

К жанровой форме романа-повести можно отнести произведение молодого азербайджанского автора С. Байджана (известного под творческим псевдонимом Сеймур XXX) «Мясо и мясопродукты» (Ət və ət məhsulları), изданного в 2004 году. К названию произведения автор дает такое объяснение жанровой природы как «скелет-роман». Это словосочетание хотя и не соотносится с терминологией теории литературы, в целом, оно отражает некоторые особенности этого произведения: упрощенная фабульно-сюжетная событийность, некоторая «скованность» полифоничности. В этом «Мясо и мясопродукты» сближается к повести. Вместе с тем, проблематика произведения, характер авторского замысла и особенности его раскрытия свидетельствуют о присутствии как романного, так и эпического начал. В романном начале этого произведения автору удалось раскрыть конфликт общечеловеческих и национальных ценностей. Следует отметить, что подчеркнутая дистанцированность автора от «урапатриотизма» при раскрытии такой щепетильной темы как война в Нагорном Карабахе и территорий вокруг него, вызвала волну протеста, как в азербайджанских СМИ, так и в литературных кругах. Произведение в целом оценивается как ренегатское. Вместе с тем, художественное раскрытие конфликта двух систем ценностей в сюжетной линии одного произведения придает особую художественно-философскую ценность «Мясу и мясопродуктам». С точки зрения национального самосознания, роман отражает в себе такую тенденцию как рефлексия на причины и последствия кровавого этнического конфликта. По своей содержательности «Мясо и мясопродукты» не вмещается в рамки повести. В этом произ-

ведении сочетаются черты романа и повести, что и позволяет нам говорить о романе-повести.

В постсоветской азербайджанской литературе наблюдается активное обращение и к роману-рассказу. Произведение «Иоанн Павел II» (II İohann) А. Масуда является романом-рассказом. Повествование в данном произведении содержит признаки, присущие рассказу. Вместе с тем автор выходит за рамки рассказа: в «Иоанне Павле II» (II İohann) можно вычленить романное начало.

Еще один интересный образец романа-рассказа в современной азербайджанской литературе произведение «Некролог» (Nekroloq) С. Сехавета. Обратим внимание на оценку жанровой природы данного произведения со стороны исследователя Т. Салманоглы: «Некролог» имеет одну основную сюжетную линию и характер повествования не предполагает эпического разворачивания событий; второстепенные сюжетные линии связаны с основной ассоциативно, что и составляет специфику композиции произведения¹.

Примечательно, что в современной азербайджанской литературе существует еще одно произведение под названием «Некролог», которое также имеет признаки романа-рассказа. Речь идет о постмодернистском романе Х. Херисчи «Некролог», в котором автор пытается заменить художественную эстетику творчества антиэстетическим «разрушением». Произведение Х. Херисчи «Некролог» некоторыми литературными критиками не воспринимается как роман в его классическом понимании. Например, в своей обзорной статье по современным азербайджанским романам Т. Алишаноглы отмечает в произведении «пониженную» диалогичность, фрагментарность и эпизодичность сюжета, упрощенное раскрытие образов и т.д.² Ставя под сомнение романную

¹ См.: Cavadov T.S. Müasir Azərbaycan romanı: janr təkamülü (XX əsrin 80-ci illəri). – Bakı, 2007.

² Əlişanoğlu T. Yeni ədəbi nəsil: axtarışlar, problemlər // http://bizimasr.media-az.com/arxiv_2002/may/113/tengid_romani.html

принадлежность «Некролога», Т.Алишаноглы не обозначает жанровую природу произведения. Романное содержание в «Некрологе» проявляется довольно отчетливо. Субъективная позиция Т.Алишаноглы связана с тем, что он фиксирует отказ писателя от некоторых признаков романного повествования, хотя и не дает оценку этому. «Некролог» подвержен влиянию рассказа. Не случайно, что, первоначально роман публиковался частями в средствах массовой информации. Те особенности, которые были отмечены Т. Алишаноглы, связаны с влиянием на жанровую природу «Некролога» признаков рассказа.

Жанровая форма романа-притчи складывается путем вкрапления в романную жанровую конструкцию элементов, присущих притче. Под притчей обычно понимают малый поучительный рассказ в дидактико-аллегоричном литературном жанре, заключающий в себе поучение (моральное или религиозное). Притча характеризуется концентрацией автора на раскрытии главной идеи, а язык повествования отличается экспрессивностью и аллегоричностью.

Все это оказывает влияние на роман-притчу. «Поучительность» притчи трансформируется в такое свойство романа-притчи как высокий уровень философского обобщения, результатом чего становится доминирование философского замысла писателя.

Аллегоричность притчи проявляется в особом символизме, характерном роману-притче. Например, в романе-притче «Чума» (*La Peste*, 1947) А. Камю распространил образ чумы на все бытие в целом. Выстраивая сюжетную линию вокруг событий, связанных с распространением ужасной болезни, А. Камю под образ чумы подводит и фашизм (известный как коричневая чума), а также абсурд, как форму существования зла.

Обращение авторов к притчевым жанровым конструкциям, в том числе и к формату романа-притчи, обусловлено

теми возможностями, которые становятся доступны автору¹. В первую очередь, это обращение к проблеме бытия и общечеловеческих ценностей, к борьбе добра со злом и т.д. Например, в романе «Долина кудесников» (Sehrbazlar dərəsi, 2006) азербайджанского писателя К. Абдуллы прослеживается подчиненность авторского замысла суфийской философской традиции. «Долина кудесников» – это произведение, в котором автор поднимает проблему тщетности земных страстей, несовершенства человека и общества в целом. Проблематика «Долины кудесников» имеет «общечеловеческий» и вневременной подтекст, что и позволяет говорить об этом произведении как о романе-притче, несмотря даже на то, что автор к названию произведения дал такое разъяснение как «роман-фантазия».

В отличие от самой притчи, повествование в романе-притче не является кратким. Событийный план романа-притчи обрастает множеством деталей, становится развернутым и выразительным. Вместе с тем, «остаточное» влияние сжатости притчи проявляется в пространственно-временных характеристиках художественного мира романа-притчи: художественное пространство является сжатым, а хронотоп отличается повышенной условностью. Следует отметить, что притча характеризуется вневременным, условно-схематичным пространством. Не случайно, что герои «Долины Кудесников» К. Абдуллы могут управлять временем и пространством.

В некоторых случаях выделяют и такую разновидность как роман-парабола. На наш взгляд, по своему содержанию понятия «роман-притча» и «роман-парабола» совпадают. Притча и парабола имеют много общих черт, но в то же время они являются различными жанрами литературы. Парабола представляет собой небольшое по объему дидакти-

¹ Кечерукова М.А. Жанровая специфика и проблематика романов-притч Уильяма Голдинга 1950-1960-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – С-Пб., 2009. – С. 9-10.

ческое повествование, которое движется как бы по кривой (параболе): начатый с отвлеченных предметов, рассказ постепенно приближается к главной теме, а затем вновь возвращается к началу. Эта особенность повествования приводит к тому, что в отличие от притчи, парабола не подавляет предметной, ситуативной основы произведения¹.

Но если в притче действительно имеет место «подавление» предметной основы, то в романе-притче этот художественный эффект нивелируется романским началом. Сам характер повествования романа не позволяет «подавлять» предметную основу произведения. Не случайно, что в современном литературоведении произведения, относимые к романам-параболам, другие авторы относят к романам-притчам. Например, А.С. Алехнович жаровую природу романа Дж.М. Кутзее («В ожидании варваров» (*Waiting for the Barbarians*, 1980) определяет как роман-параболу².

Но следует отметить, что «В ожидании варваров» имеет ряд черт, которые свидетельствуют о влиянии жанра притчи:

- затрагиваются проблемы, связанные с общечеловеческими ценностями (кто более цивилизован: неграмотные варвары или жестокие полицейские без морали; что есть государственность и история; почему люди так легко заражаются насилием и т.д.);

- повествование в романе предельно отстраненное (повествование ведётся от лица судьбы);

- двуплановость повествования (если «первый» план уносит нас в некую историческую эпоху вымышленной Империи, то «второй» план повествования сталкивает с эпохой апартеида в ЮАР, затрагивает проблему постколониального развития народов Африки);

¹ Приходько Т.Ф. Парабола // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 267

² Алехнович А.С. Жанровое своеобразие романа Дж.М. Кутзее «В ожидании варваров» // <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Alekhnovich/>

- пространственно-географическая привязка в романе условна (автор повествует о событиях, имеющих место в городе N).

На наш взгляд, жанровую природу «В ожидании варваров» можно определить как роман-притча. Именно смешение жанровых признаков романа и притчи носит доминирующий характер. Вместе с тем, этому произведению характерно и контаминация элементов параболы, что проявляется в событийной канве произведения.

Подобная жанровая конструкция присуща и роману У. Голдинга «Повелитель мух» (The Lord of the Flies, 1954). В романе поднимается проблема истоков моральной деградации человечества. Автор пытается философски раскрыть истоки этой деградации. Примечательно, что, как и Дж.М. Кутзее, У. Голдинг затрагивает проблему империи. Аллегоричный по своему изложению роман-притча «Повелитель мух» был задуман У. Голдингом как ироничный комментарий к произведению шотландского автора Р.М. Баллантайна («Коралловый остров» (The Coral Island, 1884), в котором воспевались оптимистические имперские представления викторианской Англии. В некоторых работах по литературоведению «Повелитель мух» определяется как роман-парабола¹. О.В. Ищенко в своей статье «К проблеме жанровых методов в творчестве У. Голдинга» параболанизм «Повелителя мух» связывает с тем, что в повествовании присутствуют очертания реальных форм жизни². Хотелось бы оговориться, что роман, будучи эпическим жанром, призван художественно отобразить реальный мир. Более справедливым было бы определять жанровую форму этого произведения как роман-притча. Подобная позиция широко распространена в научных исследованиях, посвященных творчеству У. Голдинга. К

¹ См.: Спецкурсы кафедры литературы: Учебно-методическое пособие // А.И. Смирнова, В.В. Компанеец и др. – Волгоград, 2002. – С. 67.

² Ищенко О.В. К проблеме жанровых методов в творчестве У.Голдинга // Жанрологический сборник. – Елец, 2004. – Вып. 1. – С 118.

роману-притче произведение «Повелитель мух» отнесла М.А. Кечерукова¹, на притчевую «манеру мышления» в романах У. Голдинга ссылается Д.А. Ефимова², при этом уклоняясь от вопроса о влиянии параболизма. Вместе с тем нельзя отрицать влияние параболизма на роман «Повелитель мух». С точки зрения формирования жанровых признаков в романе «Повелитель мух» влияние элементов параболы носит второстепенный характер, проявляясь, в первую очередь, в развитии событийной канвы.

¹ Кечерукова М.А. Указ. соч., – С. 3.

² Ефимова Д.А. Библиейские мотивы и образы в романах У. Голдинга «Повелитель мух» и «Шпиль» Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2009. – С. 14.

ГЛАВА 4

МЕЖРОДОВОЕ ЖАНРОВОЕ СМЕШЕНИЕ В РОМАНИСТИКЕ

§1. СМЕШЕНИЕ РОМАНА С ЛИРИЧЕСКИМИ ЖАНРАМИ

Неогегельянец Бенедетто Кроче (Benedetto Croce) в своей книге «Эстетика как наука выражения и как общая лингвистика» (*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*), опубликованной в 1902 году, отмечал, что проза не может существовать без поэзии¹. Знаменитый дореволюционный русский литературовед, академик А.Н. Веселовский утверждал, что первоначально поэтическая и прозаическая формы словесного выражения изначально не были противопоставлены друг другу и представляли собой органичное целое: в период своего зарождения поэзия не только не была дифференцирована по родам (лирика, эпос, драма), но представляла собой элемент более сложного синкретического целого. В последующем литературоведы не раз, в том числе и Е.М. Мелетинский, признавали, что теория первобытного синкретизма не потеряла своей актуальности и является верной². Теория первобытного синкретизма имеет существенное значение для понимания механизма смешения эпических и лирических жанров.

Выделившись из единого источника, проза и лирика периодически сливались в тех или иных жанровых формах. Для древних повествовательных произведений характерно смешение эпического и лирического начал (древнеиндийские Панчатантра и Махабхарата (महाभारत), Великое сказание о потомках Бхараты), древнекитайский и древнегреческий

¹ Кроче Б. Указ. соч., – С. 35.

² Мелетинский Е.М. «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика (Итоги и перспективы изучения). – М., 1986. –С. 30-31.

роман, ирландские саги, древнетюркский дастан «Книга моего Деда Коркуда» и т.д.) Изначально стихотворное и прозаическое начала в рамках одного текста были слиты в единое целое, но впоследствии выделялись в самостоятельные роды литературы.

Примечательно, что этот эволюционный путь повторил и жанр романа. Лишь к XVII веку во французской романистике наблюдается отказ от поэтической формы в пользу прозаической¹. Синтез эпических и лирических свойств приводит к взаимодействию в двух формах: компромисс поэзии с прозаическим изложением (в этом случае мы получаем лирическую прозу), либо рождение стихотворных романов как результат «привнесения» романного начала в стихотворную форму².

Сильное влияние поэзия оказала на романтическую прозу, поставив литературоведов перед феноменом лиризма прозаических произведений. Ю.В. Манн отмечает, что «все развитие романтической прозы и драмы представляет собою – по крайней мере, в начальных стадиях – продолжение и обогащение той системы поэтики, которая сложилась на почве лирики и поэмы»³. Исследуя романтическую прозу начала XIX века, российский литературовед В.Ю. Троицкий приходит к сходному выводу, что «черты романтической прозы, связанные с обилием инверсий, экспрессивных сравнений, метафор, выводящих повествование за пределы обычного прозаического изложения событий, витиеватость речи возникли не без влияния поэзии»⁴.

В.М. Жирмунский связывал появление лирического романа, как синкретического жанра, с такими аспектами как конфликт между «личностью и буржуазным обществом, мо-

¹ Кожин В.В. Происхождение романа. – С. 55.

² Титова В.В. Указ. соч., – С. 17-18.

³ Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. – М., 1995. – С. 226.

⁴ Троицкий В.Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20-30-х годов XIX века. – М., 1985. – С. 168.

ральный индивидуализм, погружение в мир личных переживаний»¹. Лиризм лирического романа сопряжен с тем, что в «нем возобладали концепция человека, собственная лирическому роду литературы»².

Само по себе присутствие лирических стилистических средств в произведениях прозы не определяет лирическую прозу³. Как отмечал В.Г. Белинский: «Лиризм не существует сам по себе. Как отдельный род поэзии входит во все другие, как стихия, живет их, как огонь прометеев живет все создания Зевса... Без лиризма эпос и драма были бы слишком прозаичны и холодно-равнодушны к своему содержанию»⁴.

Лирическая проза отличается степенью и характером проникновения поэтического начала. Взаимодействие лирического и прозаического может иметь и ограниченный характер: например, в роман вставляется стихотворение, но такое смешение не приводит к поэтизации романного начала, не влияет на композицию, сюжет и стилистику повествования. В романе-эпосе М.С. Ордубади «Туманный Тебриз» (Dumanlı Təbriz) посредством стихотворных отрывков раскрывается вся глубина и острота революционной ситуации, сложившейся в Иране. Именно в стихах преподносится позиция автора по отношению к правящим кругам Ирана. В романе другого азербайджанского писателя И. Шыхлы «Неукратимая Кура» (Dəli Kür) внутренние переживания героини Шахнигар, ее грусть и тоска, преподносятся через песню. Особое внимание можно уделить роману-дилогии Ф. Керимзаде «Худаферинский мост» (Xüdafərin körpüsü). В этом романе жанровое смешение лирического и романического сочетается с цитированием произведений других авторов. Глав-

¹ Жирмунский В.М. Указ. соч., – С. 150.

² Рымарь Н.Т. Указ. соч., – С. 60

³ Хизриева П.Р. Лирическая проза и лиризм дагестанской прозы: Дис. ... канд. филол. наук. – Махачкала, 2005. – С. 4.

⁴ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 9 томах. – М., 1978. – Т. 3. – С. 227.

ными героями романа являются Шах Исмаил, основатель династии Сефевидов и поэт, творивший на азербайджанском (тюркском) языке, а также азербайджанский ашуг Гурбани, оказавший немалое влияние на развитие в Азербайджане ашугской культуры. Художественное раскрытие этих исторических личностей осуществляется посредством обращения к их же литературному творчеству. Обращение к творчеству известных поэтов характеризует и роман С. Рустамханлы «Вершина смерти» (Ölüm zirvəsi). В этом романе приводятся отрывки из стихотворений Вагифа и Видади.

Систематизируя использование в национальной романистике вкраплений в романы стихотворных отрывков, можно отметить, что в качестве отрывков используются:

- стихотворные отрывки из устного народного творчества;
- обращение к творчеству известных азербайджанских поэтов;
- стихотворные отрывки, принадлежащие перу самого автора, которые в тексте озвучены как творчество художественных образов или вымышленных лиц.

Как уже отмечалось, в лирической прозе наблюдается влияние поэтического начала на композицию, сюжет и стилистику повествования. Это влияние опосредуется особым пафосом лирической прозы. По мнению Г.Н. Поспелова, такой пафос возникает в ходе раскрытия становления «социального характера личности в ее столкновении с устоявшимися формами жизни той или иной социальной сферы»¹. Лиризм романа историчен «и как частица в истории личности, и как страница из истории народа»². Лиризм позволяет раскрыть внутреннее становление характера личности, отражает развитие у нее способности к умственной и

¹ Поспелов Г.Н. Лирика (Среди литературных родов). – М., 1976. – С. 200.

² Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – С. 43

эмоциональной рефлексии¹. Г. Н. Пospelов считает, что именно пафос, экспрессивно отражающий предметно-словесный строй произведения, представляет собой лиризм². Характерным следствием обусловленности лиризма пафосом является наличие среди художественных образов лирического героя, который отражает эстетические и этические позиции автора. Лирическая проза содержит в себе описание внутреннего мира героя, имеющего тесную связь с самим автором.

В теории литературы традиционно выделяют лирический рассказ, лирическую повесть, лирический роман. В этих жанровых формах имеет место смешение «высших» и «низших» жанров. Спор о жанровой природе образцов лирической прозы является незавершенным. Нет оснований для того, чтобы выделять лирическую прозу в качестве отдельного жанра. Вместе с тем, лирический рассказ, лирическая повесть и лирический роман, как своеобразные жанровые конструкции, являются типами соответственно жанров рассказа, повести и романа. Такое выделение возможно благодаря феномену «диапазона жанра», который позволяет варьировать некоторые жанровые черты, оставляя при этом семантическое ядро жанра незатронутым. Следует особо отметить, что лирическая проза «тяготеет к употреблению специального языка – широкому использованию особых, редких слов (например, диалектизмов и варваризмов), системы тропов, сложных, необычных синтаксических конструкций, фонетической инструментовки, нередко даже отчетливого ритмического построения и т.д.»³.

Р.В. Иезуитова в статье «Пути развития прозы» отмечала, что взаимодействие повести с поэзией влияет на композиционную структуру и язык повествования повести, а именно, приводит к фрагментарности композиции, неожидан-

¹ Пospelов Г.Н. Лирика (Среди литературных родов). – С. 199.

² Там же, – С. 200.

³ Кожин В. Происхождение романа. – С. 396

ности финала, запутанности интриги и т.д. «Отказ от последовательно-эпического развертывания сюжета, – пишет Р.В. Иезуитова – вторжение в повествование лирического элемента, смещение «планов» повествования, его «калейдоскопичность» – все это способствовало усложнению и видоизменению повести, обогащению ее новыми жанрово-структурными принципами»¹. Одним из интересных лирических повестей в азербайджанской литературе является повесть А. Айлисли «Песни моей тетушки» (Mənim nəğməkar bibim, 1966).

Классическим примером лирического романа является произведение М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Характеризуя лирико-символический подтекст романа «Герой нашего времени», В.М. Маркович не без оснований отмечал, что «есть основания думать, что образование подтекста и «гипнотическая» сила его воздействия в лермонтовском романе обусловлены мощной лирической тенденцией, которая пробивается сквозь формы изображения и структурные принципы, характерные для эпического рода»².

Лирическим романом о русской истории является произведение М.А. Булгакова «Белая гвардия». Это роман о послереволюционной России. В центре повествования – судьба семьи Турбиных, Гражданская война в России. Роман содержит автобиографические элементы. Семья Турбиных – это в значительной степени семья Булгаковых. Турбины – девичья фамилия бабушки Булгакова со стороны матери. Пробразом Николки Турбина является младший брат М.А. Булгакова. Но главное в том, что роман преподносит читателю личные впечатления писателя о Киеве конца 1918 - начала 1919 года. Именно художественное изображение сознатель-

¹ Иезуитова Р.В. Пути развития романтической прозы // Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. – Л., 1973. – С. 80.

² Маркович В.М. О лирико-символическом подтексте в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30-50 г.). – Л., 1982. – С. 37.

но-эмоционального состояния самого М.А. Булгакова преобразует «Белую гвардию» в лирический роман.

Предпосылки для развития азербайджанского лирического романа содержатся в средневековой ритмизированной прозе, суфийских письмах, сафарнаме (книга путешествий), мактубат и других разновидностях прозаических произведений классической восточной литературы. Восточной средневековой литературной традиции был характерен перенос на литературные жанры принципов поэзии¹. Эта традиция средневековой индийской, арабо-язычной и персо-язычной литературы окажет свое влияние на азербайджанскую лирическую прозу, в том числе и азербайджанский лирический роман. Азербайджанский лирический роман обращался к средневековым поэтическим образцам художественной литературы, которые в современном азербайджанском литературоведении оцениваются как произведения с жанрообразующими признаками романа. Например, Г. Гулиев в своей докторской диссертации, посвященной типологии средневековой азербайджанской литературы, последовательно доказывает приложимость к поэмам Низами Гянджеви («Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Искандер-наме») жанрообразующих признаков романа. В частности, Г. Гулиев отмечает, что этим произведениям характерно личностное начало, изображение частной жизни героя, «неадекватность героя его судьбе», выдвижение на первый план любовной коллизии, стилистическая многомерность и т.д.² Перечисленные признаки соотносимы и с лирическим романом.

Признаки лирического романа можно зафиксировать в трилогии современного азербайджанского писателя А. Гаджизаде «Пропавшая невеста» (*İtgin gəlin*). Трилогия состоит из следующих произведений: «Пропавшая невеста» (сама трилогия и одно из трех произведений, в нее входящих, носят одно и то же наименование), «Годы без Афсаны» (*Əf-*

¹ Гринцер П.А. Указ. соч., – С. 28

² Там же, – С. 28.

sanəsiz illər), «Разлуке нет конца» (Ayrılığın sonu yoxmuş). В трилогии раскрывается внутренний эмоциональный мир главной героини Афсаны. Сюжетная линия трилогии – это история эмоционально-чувственной трансформации главной героини. Примечательно, что роман-трилогия изобилует стихотворными вставками и лирическими отступлениями.

К лирическим романам относится большинство азербайджанских современных романов, посвященных любви. Так например, лирическим романом является роман Н. Лятифы (Nuran Lətifə) «Цвет любви» (Eşqin rəngi, 2008). Автор художественно раскрывает воплощение «божественной любви» в персонажах. Писатель пытается показать мир через мистический и одновременно манящий феномен «божественной любви». Лиризм проявляется и в повышенном внимании автора раскрытию внутреннего эмоционального состояния героев.

В современном азербайджанском лирическом романе можно отмечать следующие характерные особенности.

Во-первых, повествование ведется от имени первого лица, а в некоторых случаях, сюжет выстраивается вокруг биографии самого писателя.

Во-вторых, в ходе повествования особое внимание уделяется внутреннему миру героя, который имеет тесную связь с самим автором.

В-третьих, использование вставных стихотворных частей, которые выражают внутреннее состояние героя.

В-четвертых, использование лирических отступлений, содержащих описание пейзажа и портрета.

В-пятых, присутствие в тексте романа внутреннего монолога героя.

Особую форму смешения романного и лирического начал составляет роман-поэма. Н.В. Гоголь в период работы над «Мертвыми душами» относил произведение то роману, то к поэме¹. В издании 1842 года произведение было имено-

¹ Кирьянова Н.В. Указ. соч., – С. 402.

вано как «Похождения Чичикова, или Мёртвые души, поэма Н. Гоголя». В литературоведении за «Мертвыми душами» закрепились подобная жанровая классификация – роман-поэма. Одной из важных характеристик жанра поэмы является отраженная в ее тексте космология народа, к которому принадлежит автор. Космология народа была отражена в романе-поэме «Мертвые души». Роман-поэма «Мертвые души» концентрирует в себе пространственно-временное самосознание Руси. Следует особо отметить, что произведение создавалось автором как трехтомное, каждый том которого должен был отобразить прошлое, настоящее и будущее Руси. Произведение «Мертвые души» по содержанию и глубине является поэмой. Лирическое начало в «Мёртвых душах» реализуется также в авторских отступлениях. Лирическим отступлениям и вставным эпизодам отнесено значительное место.

Романом-поэмой литературоведы признают «Молодую гвардию» А.А. Фадеева. А.Т. Твардовский утверждал: «Жанровое обозначение «Молодой гвардии» А. Фадеева «роман» с успехом можно было бы заменить обозначением «поэма», так много там поэтических элементов: лирические отступления, монологи, общая приподнятость тона, – пафос прямого авторского высказывания и т.д.»¹. Оппонируя А.Т. Твардовскому, Н.Л. Лейдерман отмечал, что произведение А.А. Фадеева «не поэма в полном смысле этого слова, вернее не только поэма, но и прозаический роман со своей, романной, полифоничностью изображения, с романной диалектикой саморазвивающегося мира. Особенность индивидуальной жанровой формы «Молодой гвардии» состоит во взаимопроникновении двух конструктивных принципов – «поэмности» и «романизации»².

Широкую популярность получил роман-поэма ливанского автора Дж.Х. Джебрана «Пророк» (The Prophet, 1923).

¹ Твардовский А.Т. Указ. соч., – С. 312.

² Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – С. 222.

В произведении автором отражены философские размышления по основным вопросам человеческого существования. Композиционно поэма «Пророк» состоит из 27 глав, в каждой из которых раскрываются те или иные сферы человеческого бытия. Наименования глав говорят за себя: «О труде», «О жилище», «О браке», «О детях», «О любви», «О еде и питье», «О купле и продаже», «О преступлении и наказании», «О наших законах», «О свободе», «О дружбе», «О добре и зле» и т.д. Наряду со смешением романного и поэтического начал, в «Пророке» присутствуют признаки притчи, исповеди и эссе. Как прозаическая поэма опубликовано произведение казахского автора А. Кунанбаева «Қара сөз» (Черное слово). В произведении поднимаются проблемы истории, педагогики, морали и права казахского народа.

В некоторых случаях в качестве синонима термина «роман-поэма» употребляется термин «прозаическая поэма». Например, культовое произведение В. Ерофеева «Москва-Петушки» в теории литературы нередко определяют как прозаическую поэму. В. Ерофеев обозначил свое произведение как поэму или «трагические листы». Литературные критики относили произведение к следующим жанрам: поэма, повесть, роман-анекдот, роман-исповедь и т.д. На наш взгляд, «Москва-Петушки» является романом-поэмой.

Если в романе-поэме смешение родовых признаков не затрагивает эпического характера повествования, то в романе в стихах, наоборот, присутствует стихотворный текст. В лирическом романе ведущая роль в организации повествования как целого неизменно принадлежит эпическому началу¹, однако в романе в стихах эпическое начало равноценно лирическому. Еще одно отличие состоит в том, что лирический роман создается как жанровая форма романтической литературы, тогда как роман в стихах – это «реалистическое произведение не только в смысле жизненной логики раскрытия ха-

¹ Лейтес Н.С. Указ. соч., – С. 62.

ракторов, но и в смысле бытовой детализации»¹. Следует отметить, что при создании «Евгения Онегина» А.С. Пушкин отказался от романтизма как ведущего творческого метода и начал писать реалистический роман в стихах, хотя в первых главах этого произведения заметно влияние романтизма. В романе в стихах «Евгений Онегин» эпическим является тематика и фабула, тогда как текст является стихотворным (используется «особая» онегинская строфа, состоящая из 14 строк). В докторской диссертации «Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980-2000-х годов» С.П. Гудкова в качестве одного из положений, выносимых на защиту, выдвигается тезис о полижанровой структуре романа в стихах, представляющий «собой своеобразный жанровый симбиоз, основанный на пересечении лирических, эпических и драматических жанров»².

В российской литературе создано несколько романов в стихах. Романы в стихах написали Б. Пастернак («Спекторский»), Е. Долматовский «Добровольцы», В. Казанский «Сквозь грозы». Как жанровая форма роман в стихах сохраняет свою актуальность и сегодня. В 2005 году был опубликован роман в стихах А. Дольского «Анна». Роман написан своеобразной формой сонета, с использованием строф, в каждой из которых 18 строк. Любовный конфликт между Андреем и Анной раскрывается в романном сюжете.

В азербайджанской литературе количество романов в стихах незначительно. В 1958 году был опубликован роман в стихах З. Халила «Звезды». Среди современных произведений можно назвать роман в стихах А. Мамедова «Кровавый мир» (Qanlı-qadalı dünya), посвященный трагическим историческим событиям начала XX века в магале Шарур. В романе раскрывается вся трагичность и бессмысленность вооружен-

¹ Чичерин А.В. Идеи и стиль: о природе поэтического слова. – С. 114.

² Гудкова С.П. Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980-2000-х годов: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Саранск, 2011. – С. 12.

ных конфликтов, тяжесть жизни беженцев на чужбине. «Кровавый мир» – это созданное в рифмованном тексте эпическое повествование о судьбе народа, о переплетении национального и личного горя, о борьбе народа за торжество общечеловеческих ценностей.

Романом в стихах является произведение Габиля (Г. Имамвердиев) «Насими». Это объемное стихотворное произведение отличается полным раскрытием романного и эпического начал. Основой конфликт произведения носит романский характер – это противостояние человека силам зла, роковому предначертанию судьбы. Жанровая природа произведения довольно сложная. Во-первых, это смешение элементов романа и поэмы. Во-вторых, вкрапление элементов биографии. Роман в стихах «Насими» посвящен жизни и деятельности средневекового классика Имамеддина Насими, поэта-бунтаря, философа. В-третьих, в произведении сильны элементы драмы. Не случайно, что произведение «Насими» характеризовали и как историко-драматическую поэму. Драматизм в произведении является производным от драматизма судьбы самого Имамеддина Насими, зверски казненного из-за своих убеждений и взглядов. В-четвертых, в произведении «Насими» художественный вымысел сращен с результатами историко-философского исследования, осуществленного Габилем. Нередко можно встретить и такую характеристику произведения, как поэма-исследование. Произведение является детищем авторского исследования биографии и наследия И. Насими: раскрыты идейно-философские концепции эпохи Насими, а также история жизни и подвижничества Насими, воссозданы образы его сподвижников, близких, других исторических лиц. Габиль опирается на хроники, старинные рукописи, литературные источники и произведения самого Насими. Таким образом, можно говорить и о влиянии научных жанров.

Вместе с тем, в романе в стихах «Насими» можно говорить о доминировании смешения романа и поэмы, тогда

как смешение с иными жанрами носит второстепенный характер. Не случайно, что жанровое смешение с элементами биографией, драмой и исследованием различается в зависимости от отдельных частей произведения «Насими» (роман в стихах «Насими» состоит из трех частей), тогда как смешение элементов романа и поэмы наблюдается на протяжении всего произведения, при этом именно эта форма смешения определяет характер повествования, а также особенности фактуально-сюжетной событийности.

Черты романа в стихах можно обнаружить и в произведении Н. Гасанзаде «Нариман» (Nəriman), посвященное жизни и деятельности известного азербайджанского революционера и литератора Наримана Нариманова. Эпическая и романная содержательность повествования позволяет выдвигать тезис о сильном влиянии элементов романа.

§2. СМЕШЕНИЕ РОМАНА С ДРАМАТИЧЕСКИМИ ЖАНРАМИ

Драматичность присуща роману в силу того, что его содержание предполагает развитие конфликтных отношений драматического типа¹. Б.А. Грифцов, проводя параллели между драмой и романом, отмечает, что «роман есть воображаемая драма, воображаемая в подробностях больших, чем то позволяли бы драме театральной, сценические условия»². Б.А. Грифцов приходит к заключению, что роман есть рассказываемая драма³. Такая постановка приводит к содержательному совпадению понятий «роман» и «драма», что несколько некорректно с точки зрения теории литературы. Наличие конфликта в романе предполагает его драматизацию, так как «конфликт по своей сути «драматичен», он предпола-

¹ Лейтес Н.С. Указ. соч., – С. 20.

² Грифцов Б.А. Указ. соч., – С. 27.

³ Там же, – С. 27

гает столкновение более или менее равных сил, предполагает действие и противодействие»¹.

На смешение романного и драматического влияет и то, что сама драматическая литература есть синтез объективного и субъективного начал в художественном творчестве. Шеллинг, представитель немецкой классической философии, характеризовал роман как соединение эпоса с драмой. В.Г. Белинский также рассматривал драму как синтез эпического и лирического способов художественного воспроизведения жизни.

С В.Г. Белинским не согласен В.В. Кожин, который убежден, что драма не является синтезом эпоса и лирики². Согласно его позиции, эпос является синтезом драмы, лирики и присущего ему эпического начала³.

Близость романа и драмы обуславливается широтой художественного воспроизведения реальности. Как отмечал А.В. Чичерин, драма «претендует охватывать жизненные явления с исчерпывающей полнотой»⁴. Вместе с тем характер художественного воспроизведения в драме иной. Справедливо отметил Б.А. Грифцов: «Драма катартична, роман – проблематичен»⁵.

Различна и динамика сюжета: драма отличается большей степенью динамичности сюжета в сравнении с романом, в котором события «медленно, потому что идеи и намерения основного героя должны так или иначе (*auf welche Weisees wolle*)» задерживать развитие целого и приближение развязки»⁶.

¹ Уэллек Р., Уоррен О. Указ. соч., – С. 234

² Кожин В.В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. – М., 1964. – Т. 2. – С. 43.

³ Там же, – С. 43.

⁴ Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – С. 49.

⁵ Грифцов Б.А. Указ. соч., – С. 28.

⁶ Чичерин А.В. Идеи и стиль: о природе поэтического слова. – С. 73.

Динамичность сюжета романа традиционно уступает динамичности драмы, однако значение действия в романе выше. В драме действие служит поводом для раскрытия более значимого. Как подметил Н.Т. Рымарь, «во многих классических драматических произведениях действия-то почти и нет»¹.

Роман и драма отличаются характером конфликтности: в романе «внутренняя» конфликтность героев является доминирующим, тогда как «основу конфликта в драме составляет столкновение положительного героя с чуждыми ему общественными силами, дающими о себе знать как нечто внешнее (отстраненное) по отношению к нему, т.е. внешнее противоречие»². Необходимо обратить внимание и на то, что в романе конфликтность носит мозаичный характер, так как предполагает множество индивидуальных конфликтов³. Наличие некой черты, которая ограничивает степень слияния романа и жанра, приводит к тому, что некоторые писатели на базе собственных романов создают драматические произведения. Ярким примером этого феномена является пьеса М.А. Булгакова «Дни Турбиных», сюжетная линия которой перекликается с романом «Белая гвардия».

Создание автором драматического произведения и романа, основанного на одной фабуле, можно констатировать и в азербайджанской литературе. Например, Н. Нариманов является автором романа и трагедии, известных под одним наименованием «Бахадур и Сона» (Bahadur və Sona). М.С. Ордубади, автор романа «Туманный Тебриз» (Dumanlı Təbriz), также является автором одноименной пьесы, состоящей из шести частей. Популярный азербайджанский писатель, председатель Союза писателей Азербайджана Анар является автором романа «Шестой этаж пятиэтажного дома» (Beş mərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi), а также пьесы «Тахмина

¹ Рымарь Н.Т. Указ. соч., – С. 9.

² Михайлов М.И. Указ. соч., – С. 85.

³ Фокс Р. Указ. соч., – С. 68

и Заур» (Təhminə və Zaur). Следует отметить, что созданные на основе романов пьесы отличаются более упрощенной композицией. Но в то же время, драматическая форма представляет автору более широкие возможности для художественного отображения всей остроты сложившейся конфликтной ситуации.

Различия между романами и драматическими произведениями приводят к тому, что роман и драма не совмещаются полностью: «насколько бы сильно ни был роман драматизирован, т.е. насыщен элементами драмы, он тем не менее в целом остается явлением эпоса»¹. Вместе с тем, взаимодействие романа и драматических жанров приводит к формированию типов романа, которые в теории литературы обозначаются как драматический роман, роман-драма, роман-трагедия, роман-комедия, роман-мелодрама, роман-пьеса и т.д.

Понятие «драма» употребляется в двойственном значении: как для обозначения литературного рода, так и для обозначения жанра. Предлагаем также соотносить определение «драматический роман» и «роман-драму». Целесообразно словосочетание «драматический роман» использовать в отношении группы романов, в которых смешение романного и драматического начал имеет существенное значение, оказывает влияние на жанровые признаки произведения. К вариациям же драматического романа относить роман-драму, роман-трагедию, роман-комедию, роман-мелодраму и роман-пьесу. Деление драматического романа на типы связано с тем, что при смешении романного и драматического начал имеет место вкрапление в роман элементов того или иного драматического жанра: драмы (в узком смысле), трагедии, комедии и мелодрамы. Отдельно следует отметить роман-пьесу: выделение этой вариации драматического романа обусловлено спецификой построения композиции.

Прототипом современного драматического романа можно считать произведение испанского писателя Ф. Рохаса,

¹ Михайлов М.И. Указ. соч., – С. 38

жившего в XV-XVI вв. Современник М. Сервантеса, Ф. Рохас был автором «Трагикомедии о Калисто и Мелибее» (*Tragicomedia de Calixto y Melibea*), которое более известно под названием – «Селестина» (*Celestina*). Особенность жанровой конструкции этого произведения заключается в том, что она соединила в себе черты различных средневековых жанров. При этом это произведение содержит смешение «высоких» и «низких» жанров. Это смешение было связано с тем, что Фернандо де Рохас переплел и соединил изображение жизни «низших» слоев с историей любви двух молодых горожан – Калисто и Мелибеи. Согласно сложившейся на тот период литературной традиции первый аспект изображался авторами с помощью «низких» жанров (например, новеллы), тогда как вторая тематика – с помощью «высоких» жанров. Фернандо де Рохас пошел против этой традиции. Особо следует отметить, что «Трагикомедия о Калисто и Мелибее» не предназначалась для сцены. Поэтому «Трагикомедию о Калисто и Мелибее» нередко относят к жанровой форме, именуемой драма для чтения (*Lesedrama*), тем самым подчеркивая особый симбиоз эпического и драматического начал.

В драматическом романе наблюдается сильное воздействие на сюжет и композицию романа поэтики драмы, что приводит к театрализации художественного мира и хронотопа. Н.С. Лейтес отмечает наиболее основные различия драматического романа: «Драматический роман отличается острой выраженностью конфликтных отношений и драматизмом общей атмосферы. В его сюжетном развитии повышена роль поступков персонажей и столкновений между ними. В композиции драматического романа проступает центростремительная тенденция, выражающаяся в концентрической организации действия, в возрастании его напряженности и наличии кульминации. В драматическом романе большая роль, как правило, принадлежит диалогу. Повествование тяготеет к

сиюминутной изобразительности, к преобладанию показа над рассказом»¹.

Следует также отметить, что театрализация проявляется различно в зависимости от вариаций драматического романа. В романе-драме авторский замысел сконцентрирован на раскрытии посредством взаимоотношения людей в конфликтной ситуации. Герои романа-драмы вступают в бесконечные конфликты, в которых часты противоречия между внутренней свободой (личной тайной) и внешней (событийной) несвободой самовыражения. Театрализация в романе-драме призвана вовлечь читателя полностью в процесс сопереживания и соучастия, повествуя о событиях свершившихся. Р. Барт справедливо отмечает, что в романе, который сходен с драмой, изменяется сам характер повествования и «место» рассказчика в этом повествовании. Если в классическом романе мы сталкиваемся с рассказчиком, который повествует о динамике событий вокруг себя, то под влиянием драмы рассказчик «отказывается от привычной повествовательной позиции: его место – не за столом, не перед своим рассказом; его работа – это, скорее, постоянное перемещение, цель которого – двигаться сквозь повествовательные коды, убирая ими, словно коврами, стены того бесконечного коридора, по которому он путешествует, – то есть пространство текста – примерно так же, как если бы множество писателей одновременно стали составлять мозаику из фрагментов сказаний, чтобы превратить развертывание словесной цепи в сценическое пространство словесного действия»².

В романе-драме современного азербайджанского писателя-переводчика и сценариста Н. Абдульрахмана «Одинокий» (Yalqız) сюжетная линия выстроена вокруг противостояния героя окружающему миру. Отличительной чертой романа является использование метода «потока сознания».

¹ Лейтес Н.С. Указ. соч., – С. 63

² Барт Р. Драма, поэма, роман // <http://www.uic.unn.ru/pustyn/lib/bartes.ru.html>

Методом «потока сознания» передан монолог главного героя. В этом монологе раскрыты внутренние переживания героя, катастрофичность сложившейся в жизни героя ситуации, противоречивость общественно-политической ситуации в целом. Трагедия главного героя преподносится как составная часть общечеловеческой проблемы. Социально-политические противоречия раскрываются через призму внутреннего мира главного героя. Тем самым, читатель становится как бы сопричастным к противостоянию главного героя и к его переживаниям.

Для романа-мелодрамы характерен концентрированный эмоциональный накал, преподносимый на основе локального конфликта. Это главное отличие романа-драмы и романа-мелодрамы. В романе-драме конфликт носит острый социально-политический характер, тогда как в романе-мелодраме конфликт носит характер житейского, касается личных чувств героев. Влияние мелодрамы проявляется при создании напряженности и сгущенности действий¹. Романом-мелодрамой является недавно опубликованное произведение азербайджанского автора К. Гаджи «Как по маслу» (Yağ kimi), главным героем которого является поэт, стремящийся к известности.

Жанровое смешение в романе-мелодраме происходит не только между романом и мелодрамой. В силу того, что мелодрама, будучи драматическим жанром, склонна к взаимодействию с другими жанровыми и родовыми формами², наблюдается широкий спектр типов мелодрамы: историческая мелодрама, лирическая мелодрама, авантюрная мелодрама, детективная мелодрама, фантастическая мелодрама и т.д. Например, многоплановое жанровое смешение можно наблюдать в романе-мелодраме Д.Д. Морье «Французова бухта» (Frenchman's Creek). Во многих исследованиях это

¹ Вознесенская Т.И. Литературно-драматический жанр мелодрамы. – М., 1996. – С. 14

² Там же, – С. 3.

произведение преподносится как исторический роман-мелодрама. Кроме этого в произведении прослеживаются и элементы приключенческого романа. Сюжетная линия построена вокруг темы любви: главная героиня Дона Сент-Коламб оставляет великосветский мир и уединяется в замке Наврон, на побережье Корнуолла. На этом побережье героиня и влюбляется в пирата, которого все зовут Французом.

Роман-драма и роман-мелодрама в отличие от романа-трагедии, не завершаются катарсисом. С основу сюжетной линии романа-трагедии закладывается непримиримый конфликт. Образцом романа-трагедии является произведение Л.Н. Толстого «Анна Каренина». Автор использует такой композиционный прием как отталкивание ведущих сюжетных линий романа: Кити – Левин, Анна – Вронский. Ведущим приемом в изображении внутренней жизни героев является «диалектика души».

Романы Ф.М. Достоевского являются наиболее известными произведениями, созданными в жанровой форме романа-трагедии. Характеризируя романы Ф.М. Достоевского, В. Иванов в своей известной работе «Достоевский и роман-трагедия» отмечает, что Ф.М. Достоевским приемы трагедии «перенесены» в эпическое повествование: идея вины и возмездия, как центральная идея трагедии, используется Достоевским в своих романах¹. В романе «Преступление и наказание» разворачивается трагедия главного героя Родиона Романовича Раскольникова. Трагичность этого образа проявляется в противоречии его намерений действовать по принципу «все дозволено» с чувством любви к людям, которое живет в нем.

В романе-трагедии «Идиот» разворачивается, прежде всего, трагедия Настасьи Филипповны Барашковой. Роман насыщен эмоционально: как главные герои, так и второстепенные персонажи испытывают страх, ненависть, любовь,

¹ Иванов Вяч.И. Собрание сочинений в 4 томах. – Брюссель, 1987. – Т. IV. – С. 401 – 444.

сострадание, стыд и другие чувства. Особенность художественного отображения эмоций образов заключается в том, что они являются более «рафинированными», чем аналогичные эмоции в реальной жизни, так как представлены писателем в «очищенном» от примесей виде. Влияние драматического начала сказывается на повышенной роли в повествовании жестов и мимики героев.

Ч.Г. Гусейнов является автором нескольких популярных драматических романов. Его перу принадлежат оригинальные по форме и остродраматические по содержанию романы «Доктор Н», «Фатальный Фатали», «Магомед, Мамед, Мамиш», «Семейные тайны». Романы «Доктор Н» и «Фатальный Фатали» можно характеризовать как романы-трагедии. Эти романы посвящены жизни и деятельности двух исторических деятелей Н. Нариманова и М.Ф. Ахундова. Писателем раскрывается вся трагичность судеб этих деятелей. С точки зрения жанровой контаминации эти произведения можно характеризовать также обращением также к элементам документальной литературы: эти романы характеризуются повышенной степенью историзма и биографичности.

Роман-комедия отличается сочетанием не только эпического и драматического начал, но также и смешением с жанрами сатиры. Роман-комедия имеет много общего с сатирическим романом. Так, и в романе-комедии и в сатирическом романе имеет место смешение жанров и родов, но сам характер этого смешения различен. В роман-комедию привносятся как элементы сатиры, так и параллельно с этим драматизируется содержание. В результате, в романе-комедии наблюдается смешение эпического, сатирического и драматического начал.

К жанровой форме романа-комедии можно отнести и произведение Г. Джейкобсона «Вопрос Финклера» (The Finkler Question). Этот роман был отмечен в 2010 году Букеровской премией. Главные герои романа Джулиан Треслов, который терпит подряд фиаско на работе и в семье, и Сэм

Финклер, успешный автор, чьи книги с экстравагантными названиями принесли ему состояние. На фоне диалога школьных друзей Дужлиана и Сэма, а также их школьного преподавателя, Говард Джейкобсон раскрывает проблему этно-религиозной идентичности.

Своеобразной композиционной структурой отличается роман-пьеса. Особенностью романа-пьесы является не только смешение эпического и драматического начала, но и некая инвариативность сюжетной линии, проявляющаяся своеобразно у различных авторов.

В 1991 году выходит в свет роман Дж. Барнса «Как всё было» (Talking it Over), сюжетная линия которого построена на любовном треугольнике. Повествование в романе ведется от имени всех трех героев: одна и та же сцена обыгрывается с трех точек зрения. При этом в каждой трактовке роль и место героев различно. Вариативность событий и трактовок – характерная черта композиционной структуры романа-пьесы.

Роман Л.Н. Андреева «Дневник Сатаны» некоторые ученые относят к жанровой форме романа-пьесы, ссылаясь на специфику построения художественного пространства¹. Жанровая структура этого неоконченного произведения является многогранной. В отношении этого романа нередко используются такие обозначения, как «философский роман», «роман-миф», «неомифологический роман» и т.д. Синтетическая жанровая природа этого романа неоспорима. В романе сказывается влияние документально-публицистической литературы: роман, написан в жанре дневниковых заметок о воплощении Сатаны в теле человека. Е.И. Петрова справедливо отмечает, что роман «Дневник Сатаны» создан как «дневник, написанный в форме пьесы-игры»². Следует также оговориться, что сам автор в текст романа включает рефлекс-

¹ Петрова Е.И. Проза Леонида Андреева: Поэтика эксперимента и провокации: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2010. – С. 9.

² Там же, – С. 18.

тивные штрихи, делая намеки на то, что дневник содержит в себе пьесу. При этом сам дневник композиционно уподобляется пьесе, а герои романа наделяются в этой пьесе теми или иными ролями. Использование автором такой жанровой формы неслучайно: пьеса предполагает инвариативность трактовок сюжетной линии. На наш взгляд, незавершенность романа является составной частью этой инвариативности: читатель получает возможность самостоятельно продлить сюжетную линию в соответствии с собственными фантазиями.

В азербайджанской литературе черты романа-пьесы можно найти в произведении И. Фахми «Аквариум» (Akvarium) который известен более как театральный роман. Сюжетная линия романа выстраивается вокруг судьбы одного человека, который к сорока годам добивается исполнения всех желаний, но не в силах преодолеть заточения в «аквариуме». Аквариум выступает как некий пространственно-духовный ограничитель, в котором помещается главный герой, который соотносится с бессловесной рыбой. Ограниченность художественного пространства сближает произведение с пьесой. Кроме того, автор вычерчивает возможную инвариативность сюжетной линии: с одной стороны, реализованный путь успешного человека, отказавшегося от свободы и независимости; с другой стороны, нереализованная судьба, опирающаяся на ценности свободы и добра, гармонии и красоты. Примечательно, что название «Аквариум» в самом произведении используется тройственно: как наименование ресторана и театра, а также как название произведения одного из персонажей Сахиба (который является к тому же руководителем театра). И. Фахми выстраивает замкнутый круг: произведение «Аквариум» ставится на подмостках театра «Аквариум». Этим самым писатель раскрывает весь драматизм тщетных инициатив по преодолению «аквариума»: вся духовная и творческая энергия Сахиба поглощается театром «Аквариумом». Писатель ставит проблему о необходимости

трансформации всей системы для обеспечения индивидуального счастья и общечеловеческих ценностей. Однако третий уровень «аквариума» (название самого романа) обрамляет первые два (названия произведения Сахиба и театра), фактически вовлекая самого автора в ловушку «аквариума». «Аквариумное» обрамление свидетельствует о нигилистическом отношении писателя к поставленной проблеме, хотя с другой стороны, создает различные уровни инвариативности сюжетной линии.

§3. СМЕШЕНИЕ РОМАНА С ДОКУМЕНТАЛЬНЫМИ ЖАНРАМИ

На современном этапе жанр романа активно взаимодействует с документальными, публицистическими и научными жанрами, нередко образуя гибридные жанровые конструкции, в результате чего формируются жанровые конструкции с доминирующим межродовым жанровым смешением. Подобные жанровые конструкции наряду с элементами жанра романа, включают элементы, как только документальных, только публицистических или только научных жанров, так и смешивают элементы вышеобозначенных жанров, что приводит к пестрой жанровой мозаике романов данной группы и предоставляет автору широкое поле для жанрового экспериментирования. Не случайно, что начиная с XX века, как у автора, так и у читателя, популярностью пользуются романы, которые в той или иной степени близки к документальной, публицистической и научной литературе. При этом исследователи все чаще апеллируют к таким понятиям как «документальность литературы», «публицистичность литературы», а также «документально-художественная литература», «публицистически-художественная литература», «научно-художественная литература», и т.д.

Термин «документальность литературы» прочно вошел в научный обиход, но долгое время его содержание связывали с проблемой соотношения в произведении худо-

жественного вымысла и объективной истины. Приемлемым является понимание документальности как художественного метода. Понимание документальности как метода раскрывает П. Куприяновский. Он справедливо подчеркивает, что говоря о документальности, мы «имеем дело с творческим отбором, систематизацией и обобщением подлинных фактов и документов, которые, соединяясь, сцепляясь друг с другом, подчиняясь авторской концепции, создают определенный идейный и эмоциональный настрой, без коего нет образного воплощения действительности».¹ Вместе с тем, в трактовке П. Куприяновского не хватает посылки о том, что документальность как метод предполагает также определенное взаимодействие конструкций художественных и документальных жанров.

Исходя из данного понимания документальности, можно дать четкое определение понятию «документально-художественная литература». В научных кругах в качестве синонимов документально-художественной литературе функционируют и другие понятия: «документальная литература», «газетно-журнальная документалистика», «литература факта», «человеческий документ», «литература нон-фикшн / non-fiction», «автодокументальный текст», «эго-документ» и т. д. Однако наиболее ёмко содержание рассматриваемого феномена охватывает словосочетание «документально-художественная литература», так как фиксирует как документальное, так и художественное начало: «В таких произведениях можно выделить два основных организующих начала – документальное и художественное. Документальное начало объективно, прямо не связано с личностью автора, для него характерно воспроизведение реальных документов (в их числе и «человеческих»: дневников, писем и т.п.), или оно лежит непосредственно в подоснове, произведения и управляет его художественной структурой. Документализм в таких случаях

¹ Куприяновский П. Доверие к жизни: литературоведческие и литературно-критические статьи. – Ярославль, 1981. – С. 133.

становится жанровой доминантой. При этом документ приобретает «самостоятельное эстетическое значение»¹, что характерно для современного искусства в целом. Художественное же начало сказывается в отборе, активном авторском осмыслении документов, их оценке, компоновке, обобщении и конкретизации, в художественном вымысле»².

Следует отметить, что среди теоретиков имеются разногласия по поводу сущности данного литературного феномена. Существующие взгляды можно разделить на три группы:

- документально-художественная литература как род литературы;

- документально-художественная литература как литературный жанр;

- документально-художественная литература как синоним термина «документализм», понимаемый как особое качество литературы и публицистики.

Выделение документально-художественной литературы в качестве особого рода или жанра несостоятельно. Документально-художественная проза охватывает достаточно обширный круг явлений, сопряженных с процессами жанрового смешения.

На наш взгляд, документально-художественная литература – это художественные произведения, подвергшиеся вкраплению элементов документальных жанров, в результате которых произошли изменения художественного жанрового содержания. При этом эти произведения могут быть принадлежать различным родам и жанрам литературы. Интерес представляет позиция И. Янской и В. Кадрина, которые выделяют документально-художественную литературу в зави-

¹ Палиевский П.В. Роль документа в организации художественного целого / П.В. Палиевский // Проблемы художественной формы социалистического реализма: Аспекты изучения. Художественная форма и действительность. В 2 т. – М., 1971. – Т. 1. – С. 421.

² Квитченко О.Г. Указ. соч., – С. 12.

симости от степени трансформации сознания художника: документальная литература предполагает малую степень трансформации, художественная – большую, а документально-художественная – среднюю¹. К сожалению, эти исследователи не раскрывают вопросы жанрового смешения. Косвенно рассматриваемую проблему затронула Е.Г. Местергази в своей докторской диссертации: «Жанровое своеобразие литературы с главенствующим документальным началом позволяет выделить в ней чистые (первичные) и сложные (вторичные) жанры, функционирующие на нескольких уровнях. При этом именно развитие таких жанров, как «невывымышленный рассказ», «документальная повесть», «документальный роман» накладывает особый отпечаток на литературу XX в.»². Выделение первичных и вторичных жанров подразумевает также обозначение проблематики жанрового смешения. На гибридный характер американской документально-художественной прозы указывает и Ж.Г. Коновалова в своем исследовании, не раскрывая «механизма» этой гибридизации³.

Формы взаимодействия документальных и художественных жанров, в том числе и романа, могут быть различными и характеризуются, в первую очередь, глубиной художественной переработки документа (исторического факта). С точки зрения влияния документальных жанровых форм на роман можно условно разделить на четыре группы.

К первой группе относятся те формы проникновения документальных жанров, когда жанровые признаки романа подвергаются трансформации, обычно приводя к появлению типа романа.

К данной группе можно отнести следующие формы взаимодействия документа и романа:

¹ Янская И., Кардин В. Пределы достоверности. – М., 1981. – С. 72.

² Местергази Е.Г. Указ. соч., – С. 5.

³ Коновалова Ж.Г. «Американская мечта» в художественно-документальной литературе США во второй половине XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2009. – С. 7.

- сохранение основной событийной канвы, о котором свидетельствует документ (исторический факт), при вводе в художественное произведение побочных вымышленных сюжетных линий и побочных сцен;

- исключение художественного вымысла на фоне чего автор включает документ в текст или в событийность романа.

Наиболее известными разновидностями романа, написанными с обращением к форме взаимодействия документа (исторических фактов), при котором сохраняется основная событийная канва при вводе в художественное произведение побочных вымышленных сюжетных линий и побочных сцен, являются исторический роман, роман-хроника, биографический и автобиографический роман, роман-дневник, роман-мемуары.

Следует подчеркнуть, что для многих произведений рассматриваемой группы наряду со смешением художественных и документальных форм, наблюдается также смешение художественных и публицистических жанров. Так, переплетение элементов документальных и публицистических жанров с жанром романа можно зафиксировать в романах «Год осла» Б. Бээкмана, «ТАСС уполномочен заявить» Ю. Семёнова и т.д.

В некоторых случаях смешение в произведении элементов художественных, а также документальных и публицистических жанров, а в некоторых случаях еще и элементов научных жанров, обусловлено обращением автора к жанру, который имеет близость, как с документальной, так и с публицистической и/или научной литературой. При этом такие жанры могут иметь различные вариации, в которых доминирующим началом может быть не только художественность, но и наряду с ним документализм, публицистичность, либо научность. Например, эссе как жанр имеет различные модификации: историографическое или автобиографическое эссе с подчеркнутым документальным началом, философское эссе

с доминирующим публицистическим началом и т.д. Проблема жанровой идентификации при этом усугубляется тем, что к жанру эссе причисляют и произведения, которые обладают неявно выраженной жанровой принадлежностью.

Во избежание терминологической путаницы следует подчеркнуть, что термин «документально-художественная литература» охватывает не только прозу, опирающуюся на исторические факты (в том числе документально зафиксированные), ни и прозу, использующую такие жанры как мемуары, дневники и записные книжки: «Изначально «художественно-документальной прозой» или сходным образом называли мемуары, дневники и записные книжки писателей и иных авторов, чьи сочинения, как полагали исследователи, были значимы не только в аспекте фактографическом, но и в аспекте эстетическом. Сюда также относили произведения, авторы которых в художественной форме описывали реальные события, называя настоящие имена всех действующих лиц, вводя в ткань художественного повествования подлинные (или же выдаваемые за таковые) документы. Акцент смещался либо в сторону документальности, либо в сторону художественности»¹. Подобный подход не позволяет очертить границы документально-исторической литературы.

Обращение автора к форме дневника или мемуаров предоставляет широкие возможности для задействования элементов различных жанров. И.В. Фоменко справедливо отмечает, что форма дневника позволяет отказаться от каких бы то ни было жанровых ограничений². Н.Н. Кознова подчеркивает, что «мемуары писателей не обладают полным спектром всех свойств документалистики, публицистики или

¹ Местергази Е.Г. Указ. соч., – С. 13.

² Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. – Тверь, 1992. – С. 60.

художественной прозы, но их элементы, бесспорно, присутствуют в мемуарных текстах»¹.

Выделение документально-исторической литературы требует соотношение ее с узконаправленным пониманием документа, различного от публицистических жанров, а в некоторых случаях и с условием разделения документа и факта: «границы документальной литературы выявятся гораздо строже, если относить к ней произведения, в которых именно документ (а не факт) определенным образом управляет художественным целым»². Но в столь узком понимании документально-историческая форма может пониматься лишь в контексте использования такой формы взаимодействия художественного и документального компонентов как исключение художественного вымысла на фоне чего автор включает документ в текст или в событийность романа (данная форма будет рассмотрена ниже).

Исторический роман самая распространенная форма документально-художественного романа. Тенденция к историзму и созданию исторических произведений, имеющих хотя бы условную привязанность с историческими фактами, проявила себя еще в рамках античного и средневекового романа. Греческий роман содержал в себе зачатки исторической художественной словесности. П.А. Гринцер отмечает интерес средневековых авторов к историческим произведениям: «Первые рыцарские романы во Франции – «Роман об Александре», «Роман о Бруте», «Роман о Трое Бенуа де Сент-Мора» и «Роман о Фивах» – были романами историческими или точнее, псевдоисторическими, мифологизирующими исторические предания и легенды»³. Однако в современном своем понимании исторический роман нельзя вос-

¹ Кознова Н.Н. Мемуары русских писателей-эмигрантов первой волны: концепции истории и типология форм повествования: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2011. – С. 32.

² Квитченко О.Г. Указ. соч., – С. 11.

³ Гринцер П.А. Указ. соч., – С. 17.

принимать как детище «исторических» античных, рыцарских и куртуазных романов. Появление современного исторического романа было сопряжено с процессами «замещения» псевдоисторических работ ранних периодов. Начало процессов «замещения» совпадает с эпохой Возрождения. В качестве примера можно привести работу испанского историка Хинес Перес де Ита, создавшего «Историю гражданских войн в Гранаде» (*Historia de las guerras civiles de Granada*) (ч. I – 1595, ч. II – 1604). «История гражданских войн в Гранаде» - это полухудожественное произведение и полуисторический трактат. Это произведение положило начало жанру «гражданского романа», к которому восходит исторический роман в европейской литературе. При этом процессы «смещения» от документального начала к художественному характеризуют динамику развития исторического романа.

Исторический роман имеет значительный потенциал для «смещения», который позволяет говорить о наличии различных типов исторического романа. Так, В.Я. Малкина фиксирует два таких типа: авантюрно-психологический и авантюрно-философский исторический романы. Различия между ними В.Я. Малкина видит в степени соотношения историзма и готического антропологизма¹. Следует отметить, что данное деление исторических романов не различные группы не является единственным. Малкина В.Я. использует лишь один аспект, который и позволяет ей «фиксировать» одно из проявлений «смещения».

Вопрос о соотношении художественного и исторического времени является одним из значимых в историческом романе. На неразрывность художественного и исторического времени в художественном произведении обращали внимание многие авторы и исследователи. А.С. Пушкин отмечал, что под романом мы понимаем художественное

¹ Малкина В.Я. Поэтика исторического романа // Проблема инварианта и типология жанра: на материале русской литературы XIX-начала XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М. 2001. – С. 6.

прозаическое изложение самой истории¹. Исторический роман в некоторых случаях становится площадкой для озвучивания альтернативной вариации истории. Например, такую нагрузку нес канадский исторический роман, который вступил «в полемику с официальной историографией»².

Для выделения исторического романа как отдельного типа романа характер соотношения художественного и исторического имеет первоочередное значение. По мере развития литературоведческой мысли данное соотношение понималось различно, а значит и к историческим романам выдвигались различные требования: некоторые требовали правдоподобности в отображении исторических персонажей и событий, другие наоборот, считали, что придерживаться доминирующих исторических знаний не обязательно. Известна также позиция, что историческими романами могут признаваться любые романы, которые отображают события, имевшие место определенное время тому назад. Якобы роман, фабула которого основана на далеком прошлом, может являться историческим романом, а роман, отображающий события не столь далекого времени, не может считаться историческим. Н.А. Дорогова к историческому роману относит «всякий роман, в котором время изображаемых событий – не время автора, а иное, в котором он не жил и судить о котором он может не по собственным впечатлениям, а только опосредствованно – через различные источники»³.

¹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 томах. Автобиографическая и историческая проза.. – М.-Л., 1949. – Т. 8. – С. 102.

² Гольшева А.И. Канадский роман после второй мировой войны. – Псков, 2000. – С. 122

³ Дорогова Н.А. Исторический роман в европейской литературе XIX века: К проблеме развития жанра // В кн.: Проблемы прогрессивной литературы Запада XVIII-XIX вв. Ученые записки Пермского государственного университета. – Пермь: Издательство Пермского университета, 1972. – № 270. – С. 86.

Такой подход методически необоснован: художественное воспроизведение в сюжете событий, имевших место в период, предшествующий жизни писателя, не может являться единственным критерием исторического романа.

Во-первых, исторический роман характеризуется особой формой художественного вымысла в романе, а не просто повествует об имевшихся событиях¹. Этим исторический роман и отличается от иных типов романа, событийная основа которых предшествует исторической эпохе писателя.

Во-вторых, исторический роман не просто повествует о прошлом, для него «характерна положительная модернизация, стирание граней времен, узвание в прошлом вечного настоящего»². Например, именно такое соотношение прошлого и настоящего характерно для романа К. Рансмайра «Последний мир» (*Die letzte Welt*, 1988)³. Хотелось бы обратить внимание на роман Ю.В. Чеменземинли «Между двух огней» (*İki od arasında*), другое название романа «В крови» (*Qan içində*). В романе отображена общественно-государственная деятельность поэта XVIII века Моллы Панаха Вагифа, героическая борьба народа против иноземных завоевателей, гаджарского нашествия. «Узнавание в прошлом вечного настоящего» проявляется в романе в оценке политических целей и действий Вагифа. Писатель рассматривает политику Ибрагим хана и Вагифа (был везиром Ибрагим хана) с позиций азербайджанской национальной государственности начала XX века.

Исторический роман «пропускает» прошлое через призму романтической традиции и романтизма⁴. Иными словами, исторический роман отражает художественную интер-

¹ Стеблин-Каменский М.И. Указ. соч., – С. 170.

² Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – С. 177.

³ Райнеке Ю.С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия): Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2002. – С. 134.

⁴ Уэллек Р., Уоррен О. Указ. соч., – С. 249

претацию тех или иных исторических фактов, событий и тенденций, имеющих кардинальное значение для народа, нации или иной социальной общности. Обратимся к историческому роману А. Гусейнова «Салах ад-Дин. Рыцарь исламского Востока», в котором автор реконструирует период правления неординарного султана и талантливого полководца, в отношении которого существует множество противоречивых исторических и литературных источников. Основная черта авторской интерпретации истории в этом романе подмечена Ч. Гусейновым в статье «Чем нам интересен сегодня Салах ад-Дин?»: «Автор реконструирует на основании документов крестовые походы, и тут концептуальный стержень – Иерусалим, город трех религий, где могут и должны мирно уживаться синагога, церковь и мечеть»¹. Оценка религиозных ценностей Иерусалима как наследия всего человечества – это современный подход, основанный на принципах толерантности. Вряд ли в эпоху Крестовых походов проблема толерантности занимала умы ратников, сталкивающихся на поле брани. Таким образом, авторская реконструкция истории осуществлена в контексте современных общественно-политических воззрений.

На сегодняшний день в литературоведении нет единого понимания того, что относить к историческим романам: «нет четкой дефиниции исторического романа. Определения, дающиеся в различных литературоведческих словарях, недостаточны для того, чтобы прояснить специфику именно этого жанра и четко выявить круг произведений, к нему относящихся. Ни одно из определений не соединяет в качестве признака жанра черты авантюристичности и историзма: не ставятся вопросы о литературных традициях и об инварианте»².

Специфическое соотношение документального и художественного начал, в том числе в хронотопе, является наи-

¹ Гусейнов Ч.Г. Чем нам интересен сегодня Салах ад-Дин? // Наука и религия. – 2009. – № 9. – С. 42-44.

² Малкина В.Я. Указ. соч., – С. 9.

более существенным критерием, позволяющим отделить исторический роман от других типов романа, в том числе от квазиисторического романа, от романа-фэнтези и т.д.

Исторический роман, будучи гибридной жанровой конструкцией, соединяет в себе литературу и историю¹. В хронотопе исторического романа в художественное время и пространство вплетены реальные исторические события и факты. Писатель создает вымышленный мир, опираясь на реальные исторические факты, события.

В ряде случаев, для обособления исторического романа выдвигают такие критерии как тесная связь с фольклором и наличие исторических персонажей среди художественных образов. На наш взгляд, данные признаки не являются определяющими. Существуют исторические романы, как оторванные от фольклорных корней, так и не имеющих среди художественных героев исторических персонажей.

На этапе своего зарождения исторический роман был подвержен сильному влиянию фольклора. На примере творчества М.Н. Загоскина данную закономерность констатирует М.А. Горбатов в своей исследовательской работе, посвященной проблемам фольклоризма русского исторического романа XIX века. Исследователь отмечает, что на ранних этапах развития исторического романа «обращение к фольклорному материалу становится критерием оценки «качества» исторического романа и мастерства писателя»². Такой подход не обоснован. Во-первых, связь исторического характера с фольклором имеет гносеологический характер, когда историческое мировоззрение автора и современного ему общества содержит пласты, связанные с мифологическими воззрениями. Во-вторых, образцы народного творчества содержат в себе информацию исторического характера, то есть служат как своеобразный источник. Исторический роман таджикского автора Сорбона «Достони писари Худо» («Поэма о сыне

¹ Райнеке Ю.С. Указ. соч., – С. 26.

² Горбатов М.А. Указ. соч., – С. 3.

Божьем») охватывает древние мифы и легенды. Мифы и легенды используются автором для интерпретации исторических событий и явлений, для конструирования авторского видения таджикской истории.

Но образы фольклора как своеобразного документального свидетельства могут и отсутствовать в историческом романе. Определяющий характер приобретает соотношение жанровых признаков романа с элементами документальных жанров, а смешение с фольклорными жанрами носит второстепенный характер.

Наличие в историческом романе исторических персонажей не является определяющим поджанровым признаком. Например, в азербайджанской романистике примером такого романа может служить произведение Ю.В. Чеменземинли «Девичий родник» (Qızlar bulağı), который исследователями определяется как исторический роман или этнографический роман. На последнюю оценку (этнографический роман) подталкивает исследователей именно тот факт, что среди образов романа нет исторических персонажей. Вместе с тем, «Девичий родник» является интересным образцом исторического романа, в котором художественно отображен период огнепоклонничества. Справедливо мнение В.Я. Малкиной о том, что в историческом романе художественные образы отображают те или иные социально-исторические силы¹. На наш взгляд, помимо социально-исторических сил и групп образы в историческом романе могут отображать и определенные идейные постулаты.

Историческим романом является роман А.П. Макулу «Саттар-хан». В романе «Саттар-хан» раскрываются события, слившихся воедино национально-освободительного движения и антишахской революции, создано широкое полотно жизни Южного Азербайджана конца XIX и первых десятилетий XX века. Наряду со смешением в данном произведении жанровых характеристик романа и историко-документаль-

¹ Малкина В.Я. Указ. соч., – С. 7.

ных форм, имеет место также влияние жанра биографии. В силу этого произведение часто характеризуют как историко-биографический роман.

Образцами исторических романов являются такие произведения как «Снежный перевал» (Qarlı aşırım) Ф. Керимзаде и «Между двух огней» (В крови) (İki od arasında (Qan içində)) Ю.В. Чеменземинли.

В качестве особого типа романа, близкого к историческому роману, Т.Е. Сорокина выделяет историософский роман. Формулируя оценку жанровой природы книги Д.Е. Галковского «Бесконечный тупик» как историософского романа, Т.Е. Сорокина отмечает, что «роман Галковского ставит задачу превратить в неклассический роман самое русскую историю, построить сложную систему примечаний, призванных оформить образ историко-культурного хаоса, который должен на разных уровнях (интуитивном в том числе) закрепить многочисленные мотивы, формирующие концептуальное поле русской традиции. «Романный характер» обнаруживается Галковским в самой русской истории, обретающей не только идейную, но и, что очень важно, эстетическую форму»¹. Вместе с тем, подобная оценка жанровой природы «Бесконечного тупика» является сомнительной. Несомненно, что жанровая конструкция «Бесконечного тупика» носит композитный характер. С одной стороны, «Бесконечный тупик» является философским романом, с другой – имеет черты исторического романа. При этом роман характеризуется многообразием примечаний (в общей сложности 949 примечаний), что делает его гипертекстом.

В теории литературы от исторического романа принято отличать роман-хронику. Отличительной особенностью романа-хроники является специфическое отображение исторического начала: сюжет и композиция романа подчиняются алгоритму исторических событий. Подобное

¹ Сорокина Т.Е. Художественная историософия современного русского романа: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Краснодар, 2011. – С. 9

раскрытие художественного и исторического восходит еще к шекспировскому циклу хроник, который последовательно раскрывает царствования английских королей, начиная от Ричарда II.

Роман-хроника сужает сферу «применения» художественного вымысла значительно: «пусть все будет как в жизни» – таков, в принципе, девиз автора романа – хроники»¹. Автор должен был строго следовать жесткой логике исторических событий. Конечно, вымысел в романе-хронике необходим, но он должен реализовываться на основе исторических фактов и подтверждаться документами эпохи. Роман-хроника претендует на объективность отраженных событий, что сказывается и на характере повествования.

Примечательно, что жанр романа-хроники нередко используется для отображения масштабных исторических событий, таких как потеря государственности, смена общественной формации и т.д.

В романе М. Горького «Дело Артамоновых» на фоне истории трех поколений фабрикантов Артамоновых и ткачей Морозовых разворачивается весь драматизм российской истории с 1861 года по 1917 год. «Дело Артамоновых» – это детище кризиса монархической России. Кризис германской империи породил роман-хроники Т. Манна «Будденброки: Распад одной семьи», также как и кризис британской империи – цикл произведений крупной прозы Дж. Голсуорси «Сага о Форсайтах». Формат романа-хроники позволил М. Горькому и Т. Манну раскрыть всю глубину общественной трансформации на протяжении нескольких поколений одной семьи. Этим роман-хроника предвосхищает роман-эпопею².

В современной азербайджанской литературе образцом романа-хроники является произведение А. Исаева «Гянджа и гянджинцы: история, люди, судьбы» (Gəncə və gəncəlilər: tarix, insanlar, talelər), выдержавшего в Азербайджане несколь-

¹ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – С. 144.

² Там же, – С. 151.

ко изданий. Роман повествует об истории одного города и его населения, в произведении сам город Гянджа выступает как собирательный образ. Особенностью этого произведения является то, что сюжетная линия выстроена не вокруг судьбы одной семьи, а вокруг судьбы населения одного города на протяжении нескольких поколений. Это сближает роман «Гянджа и гянджинцы: история, люди, судьбы» с романом-эпопеей. Вместе с тем, рассматриваемый роман не трансформируется в роман-эпопею. И главная причина этого: отсутствие масштабного эпического описания судьбы целого народа.

Роман-хроники открыт для контаминации элементов других жанров и родов. Разнохарактерное жанровое смешение характеризует роман Б.К. Зайцева «Золотые узоры». Несомненно, что «Золотые узоры» – это роман-хроники. В романе от имени главной героини раскрывается в хроникальном порядке события, развернувшиеся после прихода большевиков к власти. В романе чувствуется влияние таких жанров как биография, исповедь, поэма.

Роман-хроники и роман эпопея имеют много схожего и в некоторых случаях могут сочетаться в одном и том же произведении. В качестве примера можно привести эпопею И.С. Шмелева «Солнце мертвых». Рассматриваемое произведение представляет собой непревзойденный образец художественно-документальной прозы. При этом «Солнце мертвых» и можно отнести к роману-эпопее и к роману-хронике. Хроникальность сказывается на сюжете, композиции, характере повествования. Событийность романа раскрывается хронологически последовательно («день за днем»¹). В «Солнце мертвых» мы сталкиваемся с межродовой и внутрижанровой формами смешения.

Среди современных азербайджанских романов-хроник можно привести произведение А. Джафарлы «Злополучные

¹ Литература русского зарубежья («первая волна» эмиграции: 1920—1940 годы). В 2 ч. – Волгоград, 2003. – Ч. 1. – С. 71-72.

горы» (Bələli dağlar, 2004). Сюжет романа построен вокруг ста пятидесяти летней истории одной семьи. Особенностью рассматриваемого произведения с точки зрения жанрового является сочетание художественного и документального начал. Художественное время «Злополучных гор» протяженное, более полтора века. На протяжении столь длительного времени раскрывается судьба одной семьи, разные поколения которой вынуждены были бороться за свое существование, борясь против различных агрессоров и тирании.

Интерес представляет и роман-хроники Э. Гусейнова «Шах Аббас» (Şah Abbas, 2008). Хронотоп романа отличается соблюдением хронологии исторических событий. Сюжетная линия романа построена хронологически. Развитие сюжетной линии идет от описания войн Шах Аббаса I с Османской Империей, в Средней Азии, на Кавказе и т.д.

В отличие от романа-хроники, роман биография (биографический роман) охватывает жизнь не семьи, а одного человека. Биографический роман является гибридной жанровой формой. В.Ф. Ходасевич в предисловии к роману-биографии «Державин» (1931) пишет, что биографический роман является гибридной жанровой формой. Синтетический характер романа и жанра биографии приводят к тому, что роман-биография становится типом романа, который имеет широкий «жанровый диапазон». Исследователь беллетризованной прозы Г.В. Казанцева отмечает, что «роман, повесть, очерк, рассказ – самостоятельные жанры художественной прозы – используются биографом в другом жанре – биографии – как вспомогательное средство для оформления биографического повествования»¹. Оценка В.Г. Казанцевой носит спорный характер. Если оценка синтетической природы романа-биографии не вызывает нареканий, то понимание В.Г.Казанцевой соотношения романа и биографии в романе-

¹ Казанцева Г.В. Беллетризованные жизнеописания В.П. Авенариуса в контексте эволюции биографической прозы: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2011. – С. 11.

биографии является ошибочным. В романе-биографии роман продолжает оставаться доминирующим жанром.

В романе-биографии происходит смешение не только жанровых характеристик романа и биографии, но и других жанров. Например, роман британского автора Дж. Барнса «Попугай Флобера» (Flaubert's Parrot, 1984) соединяет в себе черты не только романа и биографии, но также исповеди и эссе. «Попугай Флобера» (Flaubert's Parrot) можно характеризовать и как антироман. Текст произведения содержит множество сносок и справок к книге, над которой работает рассказчик, но получается, в результате, что это и есть основной текст. В качестве примера предрасположенности биографического романа к различным типам жанрового смешения из азербайджанской литературы можно привести произведение М. Чеменли «Фред Асиф» (Fred Asif), презентация которого состоялась в 2010 году. Жанровое смешение в произведении «Фред Асиф» носит разноплановый характер. Кроме смешения элементов романа и биографии, имеет место влияние жанров военной прозы, политического и исторического романов.

Функция биографического начала в романе-биографии трансформируется. Биография является жанром научно-художественной литературы. Однако роман-биография – это, в первую очередь, образец художественно-документальной прозы, а не художественно-научной прозы. Например, в романе А. Ниджата «Непоколебимый Мир Джафар» (Sarsilmaz Mir Səfər), вышедшем в свет в 2009 году, художественный вымысел превалирует над документальностью и над научной достоверностью приведенных фактов. Писатель создает вымышленный художественный мир, в котором событийность перекликается в некоторой степени с биографией Мир Джафара Багирова, азербайджанского партийного и государственного деятеля советского периода. Роль Мир Джафара Багирова в истории Азербайджана вызывает немало дискуссий среди исследователей, даются порой совершенно проти-

воположные оценки. А. Ниджат выдвигает свою художественную интерпретацию деятельности Багирова, не уделяя должного внимания документально-исторической правдоподобности в художественном вымысле. «Исследовательская» составная не проявляется в жанровой конструкции «Непоколебимого Мир Джафара».

Вместе с тем, в биографическом романе сохраняется влияние научных жанров. Например, в биографических романах Г.Н. Седова «Балерина» (2010), Б. Челеби «Вор в законе Бахтияр» (Lotu Vəxtiyar, 2004) переплетается художественное и документальное начала. В 2010 году малым тиражом (всего двести экземпляров) был опубликован роман «Ненаписанная рукопись» (Yazılmayan yazı) С. Ахмедли. Роман опубликован посмертно и носит автобиографический характер. «Ненаписанная рукопись» отличается особым влиянием научного начала. Будучи известным литератором и народным писателем С. Ахмедли поднимает вопросы о современном состоянии и перспективах развития азербайджанской литературы и литературоведения. В качестве примера можно было бы привести сцену, в котором описывается диалог автора и поэта Габилы о поэме Мирмехти Сеидзаде.

Г.Н. Седов в своем романе «Балерина» растягивает художественное время на столетие (1872-1971), охватывающее период жизни героини романа – известной балерины Матильды Феликсовны Кшесинской. М.Ф. Кшесинская родилась 19 (31) августа 1872 года в Лигово (под Петербургом), скончалась 6 декабря 1971 года в Париже. Сюжетная линия романа отражает эпизоды жизни героини. Роман написан на основе подлинных исторических документов, что и позволяет говорить о «Балерине» как о документальном романе.

Роман Б. Челеби «Вор в законе Бахтияр» преподносится писателем читателю как документальный и криминальный. Сюжетная линия романа построена вокруг воровской «карьеры» Бахтияра Керимова. Роман можно характеризовать переплетением художественного, публицистического и

документального начал. Примечательно, что научное (исследовательское) начало в романе вынесено за текст произведения. Схожие особенности жанровой конструкции присущи и другому роману Б. Челеби «Нариман ТТ» (ТТ Nəriman), вышедшему в свет в 2009 году. Автор справедливо определяет жанровую природу произведения «Нариман ТТ» как документальный криминальный роман.

Если биография – это описание жизни третьего человека, то автобиография – это описание жизни самого автора (писателя, рассказчика). Определение автобиографии, данное Ф. Лежёнем, является наиболее распространенным: «Автобиография является прозаическим текстом с ретроспективной установкой, посредством которого реальная личность рассказывает о собственном бытии, причём делает ударение именно на своей личной жизни, особенно на истории становления своей личности»¹. Опубликованный в 2010 году, роман С. Сахавата роман «Беготня» (Qaçhaqaç) представляет собой прозаический текст с ретроспективной установкой, в котором автор раскрывает события из различных стадий своей жизни, параллельно вводя в текст свои размышления о тех или иных литературных процессах.

В XX веке жанр автобиографии приобретает особую популярность благодаря предрасположенности этого жанра к взаимодействию с различными жанровыми формами, способности синтезировать различные родовые свойства². Л.Б. Караева в своей исследовательской работе отмечает синтетичность жанра автобиографии, вынося на защиту следующий тезис: «литературная автобиография объединяет в себе исторический, литературный и антропологический жанры»¹. Этот тезис справедлив в части признания контаминации в автобиографию элементов различных жанров. Но Л.Б. Караева допускает две неточности: во-первых, в автобиографии

¹ Lejeune Ph. L'autobiographie en France. – Paris, 1971. – P. 138.

² Караева Л.Б. Английская литературная автобиография: трансформация жанра в XX веке: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2010. – С. 8.

присутствует одинаково сильное влияние документальных и публицистических жанров: во-вторых, автобиография объединяет не отдельные жанры, а будучи жанром, объединяет элементы (характеристики) различных жанров.

Синтетичность романа и автобиографии сказываются на романе-автобиографии. Роман-автобиографию можно характеризовать многоплановостью жанрового смешения. Во-первых, роман-автобиография отличается своей документальностью. Во-вторых, роман-автобиография склонен к внутрижанровому смешению: в частности, с такими типами романа как роман-исповедь, роман воспитания, различными типами художественно-документальных романов и т.д. Например, художественно-публицистический роман-исповедь Ж.Ж. Руссо «Исповедь» (*Confessions of Jean-Jacques Rousseau (Les Confessions)*) является одновременно и романом-автобиографией. В свою очередь, автобиографический роман В. Войновича «Автопортрет. Роман моей жизни!» можно характеризовать и как роман-мемуары. «Автопортрет. Роман моей жизни!» совмещает повествование о жизненном пути и эпическое раскрытие исторических событий. Исследователь мемуарной литературы Г.Г. Елизаветина проводила грань между мемуарами и автобиографией именно по степени концентрации внимания писателя на повествовании событий из собственной жизни, или же на повествовании событий, сопровождающих жизненный путь автора. Г.Г. Елизаветина отмечала, что если мемуары в большей степени есть повествования об исторических событиях, то автобиографии – есть повествования о собственном жизненном пути¹.

Автобиографическим романом считается роман Б. Пастернака «Доктор Живаго». Проблему синтетичности «Доктора Живаго» затрагивал еще А. Вознесенский, отметивший, что роман написан методом «метафорической автобиографии». Академик Д.С. Лихачев подчеркивает особый

¹ Елизаветина Г.Г. Становление жанров автобиографии и мемуаров // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. – М., 1982. – С. 253.

характер автобиографичности в романе «Доктор Живаго»: «Перед нами вовсе не роман, а род автобиографии самого Пастернака – автобиографии, в которой удивительным образом нет внешних фактов, совпадающих с реальной жизнью автора». Автобиографичность романа определяют композицию и фабулу этого романа, его сюжетную линию и язык повествования. В романе существует как бы два плана: внешний, повествующий об истории жизни доктора Живаго, и внутренний, отражающий духовную жизнь героя. И именно этот внутренний план повествования является автобиографическим. Среди исследователей есть и такие, которые не настаивают на определении «роман-автобиография». Например, И. Кондаков считает, что «Доктор Живаго» – «не просто итог всего предшествовавшего творчества поэта и прозаика Б. Пастернака, но именно концентрированное и «свернутое» единство всего предшествующего творческого пути художника»¹.

Однако проблема жанрового смешения в этом романе на этом не исчерпывается. «Доктор Живаго» относят также и к лирическому роману. Проанализировав художественное значение стихов, которые имеются в романе «Доктор Живаго», Д.С. Лихачёв отмечает: «Эти стихи написаны от одного лица у стихов один автор и один общий лирический герой. Ю.А. Живаго – это и есть лирический герой Пастернака, который и в прозе остаётся лириком»². Стихотворения в романе объединены четырьмя основными тематическими мотивами: поэзия на евангельские сюжеты, о природе, человеческих отношениях и ассоциации с мировой духовной культурой. Вместе с тем стихи объединены одной сверхидеей: смерти нет для того, кто оставляет после себя духовные ценности.

¹ Кондаков И. Роман «Доктор Живаго» в свете традиций русской культуры // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1990. – Т. 49. – № 6. – С. 537.

² Лихачев Д.С. Размышления над романом Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Пастернак Б. Избранные произведения в двух томах. – СПб., 1998. – Т. 2. – С. 7.

Наличие интегрирующей идеи для лирических отступлений и стихотворных вставок характерно для лирического романа. Кроме этого, роман «Доктор Живаго» исповедален. Он содержит в себе признаки исповеди.

В некоторых случаях в качестве жанровой разновидности автобиографического романа выступает роман-дневник. Роман-дневник основан на сплетении двух жанров – романа и дневника. Возникновение романа-дневника было связано с развитием психологического романа.

Одним из наиболее интересных романов-дневников в российской прозе является произведение И.А. Бунина «Окаянные дни» (1928). В этом романе автор пытается отобразить гибель старой России, трагические последствия утери старых ценностей, разрушения традиционного уклада, а также предпринимает попытку понять причину этих трагических событий. Обращение к дневнику позволяет автору переплести личное и общественное в единый событийный поток, соблюдая хроникальность событий и возвышаясь над личным: «В «Окаянных днях» личное отступает на второй план, доминирует же почти болезненное «вглядывание» в происходящее, стремление распознать в нем грядущее. Бунин, воспринимающий случившееся с Россией как личную трагедию, поднимается над частным, мелким и бытовым¹.

Роман-псевдодневник является широко распространенной вариацией романа-дневника. В романе-псевдодневнике автор конструирует дневник своего художественного героя. Если роман-дневник основан на дневниках, в которых отражается череда событий из жизни автора, его мысли и переживания, то в романе-псевдодневнике дневник выступает лишь как внешняя оболочка, которая заполняется автором от имени образа-повествователя. В романе-псевдодневнике не приходится говорить о влиянии документальности, хотя форма дневника и используется для создания «эффекта реаль-

¹ Литература русского зарубежья («первая волна» эмиграции: 1920-1940 годы). – С. 36.

ности» описанным событиям. В качестве примера можно привести роман английской писательницы Х. Филдинг «Дневник Бриджит Джонс» (Bridget Jones's Diary, 1998), экранизированный в 2001 году. Псевдодневник положен также в основу произведения Дж. Джедамуса «Роман потерь» (The Book of Loss), в котором сюжетная линия передается через дневник жительницы средневекового (X век) японского города Хейан-Ке (ныне известен как Киото).

Роман-дневник близок к таким типам романа как роман-мемуары и роман воспоминание. Так как с историко-документальной точки зрения мемуары уступают дневнику¹, то и в романе-мемуарах граница художественного вымысла шире, чем в романе-дневнике. Роман-дневник отличается от романа-мемуаров и направленностью повествования: в романе-дневнике автор сосредоточен на своей личности, тогда как в романе-мемуарах – на окружении. Роман-мемуары склонен к разноплановому жанровому смешению, хотя доминирующим является смешение характеристик романа и мемуаров.

Из современной азербайджанской прозы можно отметить роман-мемуары Г. Садыгзаде «Каспий стал последним пристанищем» (Son mənzili Xəzər oldu). Это произведение содержит в себе черты исторического романа, романа-биографии, документального романа. Схожие особенности жанрового смешения имеются и в романе Г. Садыгзаде «Мой злополучный брат» (Mənim pakam qardaşım), что не случайно. «Мой злополучный брат» де факто является продолжением романа «Каспий стал последним пристанищем».

Жанровое смешение романа и мемуаров характерно для творчества А. Велиева. Его произведения «Орлы Зангезура» (Zəngəzur qartalları), «Воспоминания Будага» (Budağın xatirələri), «Прошедшие дни» (Ötən günlər) являются романами-мемуарами, при этом наблюдается также сильное влияние

¹ Егоров О.Г. Литературный дневник XIX века (История и теория жанра): Дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2003. – С. 5.

жанра биографии. Романы А. Велиева содержат также много этнографических сведений.

Вторую подгруппу произведений, где жанровые признаки романа подвергаются трансформации, составляют романы, в которых наблюдается исключение художественного вымысла на фоне чего автор включает документ в текст или в событийность романа. Подобная форма жанрового взаимодействия может приводить к формированию таких разновидностей романа, как документальный роман, документально-исторический роман и т.д.

Если документальный роман соотнесен с исторической эпохой создания художественного произведения, то документально-исторический – с предшествующими историческими эпохами. Документальный роман является разветвлением реализма, призванным отражать художественное осмысление неких политических событий: «Установка на документальность стала четко координироваться злободневностью, политической значимостью отображаемого. Документальный роман – прежде всего его документально-художественная разновидность – органично трансформировался в жанровую структуру романа политического, где жанровой доминантой стала политическая тема»¹ – пишет О.Г. Квитченко.

Оценка О.Г. Квитченко жанровой природы политического романа как формы документального романа не совсем точна. Политический роман входит в документально-художественную прозу, но не является ответвлением непосредственно документального романа. При этом О.Г. Квитченко отмечает, что вопрос о жанровой природе политического романа не решен до конца литературоведами, но вместе с тем фиксирует, что «в политическом романе документализм остался неизменным жанровым атрибутом, перестав, однако играть главную структурообразующую роль»². В полити-

¹ Квитченко О.Г. Указ. соч., – С. 14.

² Там же, – С. 15.

ческом романе мы сталкиваемся с такой формой взаимодействия документа и романа как сохранение основной событийной канвы, о котором свидетельствует документ (исторический факт), при вводе в художественное произведение побочных вымышленных сюжетных линий и побочных сцен. В теории литературы сформирована и позиция, согласно которой выделение политического романа в качестве отдельной разновидности жанра не является обоснованной. По мнению Р. Уэллека и О. Уорре, политический роман можно выделять с позиций социологических, но не с позиции литературы¹. Однако такой подход не учитывает особенности художественного изложения в политическом романе, который подвержен влиянию как документального, так и публицистического изложения.

Сюжет в документальных произведениях автор выстраивает в строгом соответствии с описанными в документе фактами или с представлениями об исторической последовательности событий: «Литератор творчески переосмысливает исторический факт с помощью художественных деталей, авторских рассуждений. Основой сюжета является развитие исторических событий, участие в них лиц, интересующих автора»².

Развитие документального романа связывают с именем Т. Капоте, который назвал данную форму «nonfiction novel» («невымышленный роман»). Широкую популярность получил «невымышленный роман» «Хладнокровное убийство» (The Grass Harp, 1966), в котором автор добивается органичного сращивания художественности и документальности.

¹ Уэллек Р., Уоррен О. Указ. соч., – С. 249.

² Игнашов А.В. Зарубежные и русские источники в работе автора над художественно-документальным произведением: литературно-исторические аспекты изучения проблемы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2009. – С. 10.

Н. Мейлер продолжил традицию Т. Капоте. В его романах «Нагие и мертвые» (The Naked and the Dead) и «Американская мечта» (An American Dream) апробируется выдвинутый им же тезис: «history as a novel, novel as a history» («роман как история, история как роман»). Роман «Нагие и мертвые» (The Naked and the Dead, 1948) считается одним из лучших художественных произведений американской литературы о Второй мировой войне. Событийность романа основана на истории штурма и захвата Анапопея, которая дополняется вкраплениями от имени художественных персонажей, также экскурсами в прошлое действующих лиц. Н. Мейлер активно занимается документальной романистикой в 90-ые годы прошлого столетия. В качестве примера можно привести следующие произведения:

- роман «История Освальда» (Oswald's Tale, 1995), сюжетная линия которого основана на биографии Ли Харви Освальда, обвиненного в убийстве американского президента Дж.Ф. Кеннеди;

- роман «Евангелие от Сына Божия (The Gospel According to the Son, 1997), в котором излагается жизнь Иисуса Христа.

Особое внимание следует уделить немецкому автору Р. Хоххуту, популярному своими драматургическими произведениями. Широко известен его роман «Любовь в Германии» (Eine Liebe in Deutschland, 1978), сюжет которого построен на расследовании событий в немецком городе Бромбах в период фашистского правления.

Одним из скандальных документальных романов является произведение палестинского автора Суада (Souad) «Сожжённая заживо. Жертва закона мужчин» (Burned Alive: a Victim of the Law of Men), переведённое и на русский язык. Этот документальный роман посвящен трагическим событиям из жизни молодой палестинки.

Документальным романом, который содержит в себе элементы романа-биографии, является совместное произ-

ведение Э. Ахундовой и М. Гусейнзаде «Алиовсат Гулиев. Он писал историю». Этот роман посвящен жизни и деятельности азербайджанского ученого-историка А. Гулиева. Несмотря на то, что в произведении раскрывается жизненный и творческий путь одного человека, считать его просто романом-биографией было бы ошибочным. В роман вводится дискурс о национальной исторической школе. Герои романа ведут острую полемику в отношении тех или иных исторических фактов, выдают детальную оценку отдельным исторически значимым документам.

В 2010 году был опубликован роман С. Рустамханлы «Федаи Дифаи» (*Difai fədailəri*), который читателю преподносится как документальный роман. С позиций жанрового смешения художественных, документальных и исторических жанров «Федаи Дифаи» является документально-историческим романом. Сюжетная линия романа строится вокруг деятельности существовавшей в начале XX века подпольной организации «Дифаи». Автор романа активно использует архивные материалы и официальные документы по данной организации. Отнесение произведения к документально-историческим романам связано с тем, что роман характеризуется не только художественной переработкой документов о деятельности подпольной организации, но и также с авторской художественной трактовкой исторических событий, современником которых С. Рустамханлы не мог являться (речь идет о событиях начала XX века).

Ко второй группе относятся формы взаимодействия, не приводящие к появлению отдельного типа романа, но трансформирующие содержание романа. В данную группу входят такие формы как:

- основательная художественная переработка документа (исторического факта), в результате чего «документализм» отходит на второй план, определяя лишь основу событийности художественного произведения;

- использование документов (исторических фактов) для построения второстепенных сюжетных линий, необходимых для полного раскрытия авторского замысла;

- включение документа в художественное произведение целиком (например, решений органов государственной власти, общественных и партийных структур, переписки и т.д.), что оказывает влияние на фабулу и идейную основу художественного произведения.

Примером использования первой формы являются романы Ю. Везира «Студенты» (Studentlər) и «В 1917-ом году» (1917-ci ildə). В качестве примера первой формы можно привести и роман Ч. Гусейнова «Не дать воде пролиться из опрокинувшего кувшина», который посвящен жизни пророка Мухаммеда. Автор широко использует существующие теологические работы по Сире для раскрытия сюжетной линии.

Мастерски использовал документы (исторических фактов) для построения второстепенных сюжетных линий, необходимых для полного раскрытия авторского замысла, В. Бабанлы в романе «Потаенные», в котором автор выстраивает в главной сюжетной линии события из жизни азербайджанского поэта Самеда Вургуна, а также из деятельности Иосифа Сталина.

Включение документа в художественное произведение целиком (например, решений органов государственной власти, общественных и партийных структур, переписки и т.д.), оказывающего влияние на фабулу и идейную основу художественного произведения, имеет место в романе С. Рустамханлы «Вершина смерти» (Ölüm zirvəsi). В текст данного произведения автор вкрапливает отрывки из официальной (дипломатической) переписки Джавад хана.

Третью группу составляют формы взаимодействия документальных и художественных жанров, когда структурно художественное произведение сохраняет элементы документального жанра, а содержательно – включает элемент художественности. Данная форма взаимодействия документаль-

ных и художественных жанров часто приводит к появлению трансграничных, переходных жанровых конструкций. Одним из наиболее ярких примеров можно считать книгу А. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ».

Не случайно, что многие исследователи документально-художественной литературы уклоняются от определения жанра данного произведения. Например, Е.Г. Местергази в своей исследовательской работе, уделяя особое внимание данному произведению, не дает оценку жанровой форме. Е.Г. Местергази упоминает лишь о сопутствующем «авторском» жанре (вторичным по своей конструкции)¹, руководствуясь солженицыновским определением «опыт художественного исследования». Именно так характеризовал А. Солженицын свое произведение. Сложность определения жанровой конструкции данного произведения исходит из того, что в «Архипелаге ГУЛАГ» доминирует не художественное начало, а документальное. «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына создан в трансграничной, переходной жанровой форме, которая содержит в себе элементы жанров художественной прозы, но ближе к жанрам документальной и публицистической литературы. «Архипелаг ГУЛАГ» написан в форме переходной (трансграничной) документально-публицистически-художественной жанровой конструкции, в которой задействовано художественное исследование.

Еще одно произведение «лагерной прозы», жанровая природа которого вызывает дискуссии – это произведение «Вишера» В. Шаламова. Сам автор характеризовал произведение как антироман, что не случайно. В произведении «Вишера» документальное начало также доминирует над художественным. Несмотря на все различия между солженицыновским «Архипелагом ГУЛАГ» и варлаамовской «Вишера» эти произведения сближает сам принцип построения жанровой конструкции. Жанровую конструкцию произведения «Вишера» тоже можно характеризовать как переходную

¹ Местергази Е.Г. Указ. соч., – С. 17.

(трансграничную) документально-публицистически-художественную.

Обращение к переходным трансграничным жанровым конструкциям необходимо было А. Солженицыну и В. Шаламову для художественного отображения перипетий советской истории середины XX века, укладывая документализм в канву художественного повествования. «Традиционная» литературная словесность, с присущими ей жанрами, не позволяла обеспечить необходимую содержательную нагрузку. Учитывая, что «Архипелаг ГУЛАГ» и «Вишера» объединены единой проблематикой, то условно жанровую конструкцию можно обозначить как «лагерная» документально-публицистически-художественная проза.

Четвертую группу составляют различные вариации включения автором в художественные произведения псевдодокументов, которые используются для раскрытия авторского замысла, но преподносятся читателю как реально существующие документы.

Можно говорить о псевдодокументальном романе, как специфической разновидности романа. Псевдодокументальный роман – это тип романа, которому присущи имитация документальности, фальсификация и мистификация. В англоязычной литературе можно встретить такой термин как *mockumentary* (от англ. *to mock* «подделывать» и *documentary* «документальный»), который используется как заимствованное слово также в других языках. Художественные образцы псевдодокументального романа соответствуют по внешним признакам документальным романам, но их событийность, в отличие от документальных романов, является вымышленной и специально «замаскирована» под исторические факты.

В качестве примера можно привести роман «Каменный мост» А. Терехова, который был номинирован второй премией «Большой книги - 2009». Роман представляет собой пример вкрапления элементов научного исследования и де-

тектива в жанровую конструкцию романа. Примечательно, что А. Терехов дает детальную и правдоподобную реконструкцию сцен и событий, касающихся прошлого. Событийное ядро данного романа выстроено вокруг выдуманного расследования трагической истории, случившейся в июне 1943 года, когда сын наркома из ревности застрелил дочь посла Уманского и покончил с собой.

§4. СМЕШЕНИЕ РОМАНА С ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИМИ ЖАНРАМИ

Проблемы, связанные с жанровой спецификой документально-художественной литературы, до сих пор окончательно не решены. Одна из наиболее острых теоретических проблем: соотношение документально-художественной литературы и публицистически-художественной литературы. В соответствии с наиболее распространенной в западной теории позицией публицистические и документальные жанры составляют единый массив nonfiction («литература non-fiction»). Термин «nonfiction» нередко используется для обозначения литературы, воспроизводящей «реальность без участия вымысла»¹. Однако документальное и публицистическое отображение предполагает использование различных приемов и стилей изложения. Исследователи выделяют такую отличительную особенность публицистически-художественных произведений, как присутствие «наряду с публицистичностью (обращением к актуальным проблемам современности и прямой авторской оценкой описываемых явлений) художественной образности, эмоциональной насыщенности текстов, глубины авторского обобщения действительности»², что не свойственно для документально-художественной литературы. Отличия между публицистически-художественной и документально-художественной литературой обусловлены различными жанрами, которые используются в

¹ Местергази Е.Г. Указ. соч., – С. 14.

² Коновалова Ж.Г. Указ. соч., – С. 6.

ходе создания гибридных жанровых конструкций. Естественно, что публицистически-художественная литература обращается к публицистическим жанрам, документально-художественная литература, соответственно, – к документальным жанрам. Схожесть публицистически-художественной и документально-художественной литературы обуславливается тремя факторами. Во-первых, доминированием межродовой формы жанрового смешения. Во-вторых, «близостью» документальных и публицистических жанров. В-третьих, смешением художественного жанра с «нетрадиционными» жанрами (мемуары, эссе, дневник и т.д.). При этом характеристика «нетрадиционности» не предполагает отсутствие жанровых традиций, а подразумевает, что эти жанры находятся как бы в «промежутке» между художественной литературой и иными формами словесности¹. Вышеназванные характеристики относятся и к научно-художественной литературе, которая будет рассмотрена далее.

Разделение документально-художественной и публицистически-художественной литературы необходимо осуществлять в соответствии с особенностями жанровых конструкций, в частности в соответствии с различиями жанрового смешения.

Следует отметить, что в рамках публицистики принято делить жанры на информационные, аналитические и художественно-публицистические. Выделение художественно-публицистических жанров в публицистике осуществляется по критерию обращения автора к художественной типизации, предполагающей отображение действительности в эмоционально-образной форме². В публицистике к художественно-публицистическим жанрам относят очерк, памфлет и т.д. Для литературоведческих целей такой подход методологически неприменим. Во-первых, в связи с жанровой приро-

¹ Бочаров С. Этические вопросы психологической прозы // Вопросы литературы. – 1978. – № 3. – С. 263.

² Тертычный А.А. Жанры периодической печати. – М., 2000. – С. 7-8.

дой конструкций, формируемых на стыке публицистики и художественной словесности. В теории публицистики речь идет о «первичных» жанрах, тогда как в понимании теории литературы – о «синтетических» жанрах, воплотивших в себя элементы художественных и публицистических жанрах. Отсюда и разница в «перечнях» жанров, относимых теорией публицистики и теорией литературы к рассматриваемой категории. Так, в литературоведении к публицистически-художественной литературе относят произведения, созданные с обращением к элементам таких жанров как заметка, рецензия, репортаж и другие, которые с позиций теории публицистики относятся к информационным и аналитическим жанрам. Если говорить о жанровом смешении в гибридных романских формах, которые инкорпорировали в себя элементы жанров публицистики, то необходимо зафиксировать появление целого соцветия публицистически-художественных романов, в том числе эпистолярного романа, романа-эссе, романа-очерка, романа-репортажа, романа-интервью, романа-исповеди, романа-памфлета и т.д. В целом эти типы романов можно условно обозначить как публицистические романы. А.Г. Бочаров под публицистическим романом предлагает понимать такой роман, «в котором публицистика пронизывает всю художественную ткань романа, когда она доминирует над сюжетом, образами, деталями, когда она ведёт повествование»¹.

В большинстве случаев проникновение жанра письма в роман можно характеризовать как результат художественно-публицистического взаимодействия. Между тем, в ряде случаев письмо может выступать и как документ. То есть имеет место слияние художественного, документального и публицистического начал. В качестве примера можно привести некоторые эпистолярные произведения, в которых документальное начало проявляет себя так же существенно, как

¹ Бочаров А.Г. Существует такое качество – публицистичность // Вопросы литературы. – 1958. – № 10. – С. 93.

и публицистическое начало. Дело в том, что сами письма подразделяются на две группы: институциональные (официальные, деловые) и персональные (личные). При этом между этими группами нет четко очерченной границы: отдельные письма характеризуются наличием как институциональных, так и персональных аспектов, что особенно ярко выражено в ритуальных и этикетных письмах.

Эпистолярный роман представляет тип романа, который сыграл особую роль на стадии становления романистики и не утратил свою актуальность по сей день. Эпистолярный роман приобрел особую популярность в XVIII веке¹. В качестве примера можно привести роман в письмах «Опасные связи» (*Les liaisons dangereuses*, 1782) французского автора Ш. Лакло, являвшегося генералом наполеоновской армии. В некоторых изданиях этого романа дается его полное имя «Опасные связи. Или письма собранные в одном частном кружке лиц и опубликованные господином Ш. де Л. в назидание некоторым другим». Всего роман состоит из 175 писем, при этом согласно заверениям автора переписка подлинная. Из русской литературы этого периода можно привести роман «Письма Эрнеста и Доравры» Ф.А. Эмина, опубликованный в 1766 году. «Письма Эрнеста и Доравры» – это сентиментальное произведение о любви аристократки и бедного дворянина. Примечательно, что в романе Ф.А. Эмина прослеживается влияние барочного романа. В форме сборника писем был создан роман А. Шаига «Двое страдальцев» (*İki müzterib*, 1905). Письма в романе отражают чувства, переживания, эмоции главных героев.

Влияние барочного романа на эпистолярный роман М.М. Бахтиным трактуется как следствие того, что эпистолярный роман произошел из вводного письма барочного романа. Вместе с тем, в теории литературы доминирует точка зрения, что эпистолярный роман произошел посредством развития бытовой переписки, посредством последовательно-

¹ Грифцов Б.А. Указ. соч., – С. 146.

го приобретения последней признаков художественной целостности (Дж.Ф. Сингер, Л. Версини, М.Г. Соколянский, Р.А. Дей, Ч.Е. Кейни)

Хотелось бы обратить внимание на роман «Памела» (Pamela: Or, Virtue Rewarded) С. Ричардсона, который был предшественником таких эпистолярных романов, как «Юлия, или Новая Элоиза» (Julie, or the New Heloise) Ж.-Ж. Руссо и «Опасные связи» (Les liaisons dangereuses) Ш. Лакло. Роман «Памела» был создан на базе «Письмовника», набора стандартных писем на все случаи жизни для малообразованных людей. Роман представляет собой художественную переработку шаблонных форм «Письмовника».

Отличительной чертой эпистолярного романа является не только особенность текстуального изложения, но и наличие эпистолярного романного сюжета, который отличается своеобразной двойственностью – наличием сюжета переписки и сюжета реальной жизни героев. В отличие от циклов, сборников писем, эпистолярный роман характеризуется интегральностью и фабульностью, то есть имеет признаки художественной целостности.

Стоит помнить, что «письмо – промежуточный вид между диалогом и монологом»¹, поэтому его жанровые возможности не достаточны для достижения полифонии. С целью создания эффекта «реальности» и полифоничности авторы используют вставные жанры. Часто обращение к вставным жанрам связано с приемом художественной мистификации, используемого:

- для создания масок автора или образов, замещающих автора;
- для создания иллюзии правдивости «события повествования».

Эпистолярный роман предоставлял автору некоторые возможности для раскрытия внутреннего мира героев. В тео-

¹ Малахова А.М. Поэтика эпистолярного жанра // В творческой лаборатории Чехова. – М, 1974. – С. 313.

рии литературы сформировалась устойчивая позиция, что эпистолярный роман связан с зарождением психологического романа: эпистолярный роман пришелся на период создания психологического романа, пришедшего на смену роману авантюрному. В. Кожинов справедливо отмечал, что психологический роман XVIII века активно использовал форму дружеской переписки или дневника¹.

Эпистолярный роман позволяет отобразить переживания и мысли человека, раскрыть его внутренний мир. Усиление психологического начала можно фиксировать еще в первых эпистолярных романах, например, в романе «Памела» С. Ричардсона².

Особенностью азербайджанского эпистолярного романа является обращение к формату путешествия. В национальном эпистолярном романе жанровое смешение не ограничивается лишь обращением к форме письма. Мотив путешествия в романе предполагает смешение художественного, публицистического и научного начал. Эпистолярными романами, основанными на мотиве дороги, являются романы А. Шаига «Двое страдальцев» (İki müztərib), С.М. Ганизаде «Письма Шейда бека Ширвани» (Məktubəti Şeyda bəy Şirvani), М.С. Ордубади (Məmməd Səid Ordubadi) «Путешествие двух малышей в Европу» (İki çocuğun Avropaya səyahəti).

В романе М.С. Ордубади «Путешествие двух малышей в Европу» мы сталкиваемся как с обращением к эпистолярной форме (то есть речь идет о художественно-публицистическом характере повествования), так и с мотивом странствия, а также с особой формой документализма. В ходе путешествия автор раскрывает отдельные факты и события³. Документализм произведения направлен на критику

¹ Кожинов В. Происхождение романа. – С. 415.

² Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – С. 124

³ Axundlu Y. Mənim ədəbi dünyam (ədəbi-tənqidi məqalələr). – Bakı, 1998. – S. 70.

феодално-патриархального уклада, бытовавшего в Иране в тот исторический период¹.

Существуют ограничения в раскрытии психологизма в эпистолярном романе. А.С. Пушкин в своем незавершенном произведении «Роман в письмах» преодолевает эти ограничения, противопоставляя литературность и реальное пространство. «Роман в письмах» представляет собой переписку двух девушек.

В литературе эпистолярный роман встречается редко². Если эпистолярный роман представляет собой интерес в контексте истории литературы, то для современного литературного процесса актуальным является эссеизация романа. Роман-эссе – это особое явление в современной романистике. Ряд исследователей относят роман-эссе к художественно-документальной прозе³. Большинство же склонно видеть в романе-эссе художественно-публицистическую прозу. Жанр эссе является трансграничным публицистическим, документальным и научным жанром, который имеет свободную форму и композицию, субъективное мнение автора, не претендующего на исчерпывающую трактовку темы. Публицистическое начало в жанре эссе является более существенным, чем документальное или научное. Вместе с тем, трансграничность эссе как жанра делает роман-эссе предрасположенным к включению в себя элементов документальных и научных жанров.

Эссеизация романа сопряжена с ориентацией на само-рефлекторное авторское письмо. В романе-эссе событийность должна раскрыть личность самого писателя, его внутренний мир и убеждения.

Во второй половине XX века в азербайджанской романистике начал распространяться жанр романа-эссе. Следует

¹ Mir Cəlal, P. Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. – Bakı, 1988. – S. 265.

² Грифцов Б.А. Указ. соч., – С. 146

³ Лямзина Т.Ю. Жанр эссе (К проблеме формирования теории) // http://www.psujour.narod.ru/lib/liamzina_essay.htm

отметить, что роман-эссе в национальной литературе опирается на широкий пласт философских трактатов, которые были ранее созданы азербайджанскими авторами, рассуждавшими на страницах своих творений о философских и общественно-политических проблемах. В романе-эссе современного азербайджанского автора Эльчина «Махмуд и Марьям» (Mahmud və Məryəm) автор философствует о месте человека в мире, имеющим многослойную структуру, о постепенном отдалении человека от древних пластов сознания, что приводит к потере окружающим миром своей целостности, яркости и привлекательности. К роману-эссе произведение отнес Т. Алишаноглы¹. Вместе с тем, Н.А. Пашаева справедливо отмечает, что в романе «Махмуд и Марьям» народное творчество, в том числе и ашугское творчество, оказало сильное влияние на структуру и поэтику произведения¹. Здесь имеет место быть внутривидовое жанровое смешение романа и фольклора.

Жанровая конструкция романа-эссе «Махмуд и Марьям» вызывает дискуссию в азербайджанском литературоведении. Так, этот роман причисляли и к «исторически-социально-философским произведениям»², и к психологически-философскому роману³, и к «современному философскому роману»⁴ и т.д.

Отсутствие строгих жанровых требований к эссе создает трудности не только для формирования «теории эссе»⁵, но и для разграничения романа-эссе от иных типов романа, созданных при обращении к жанровому смешению с публи-

¹ Paşayeva N.A. Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında insanın bədii-estetik dərk. Xalq yazıcısı Elçinin yaradıcılığı əsasında: Fəliol. elmləri d-ru adı almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın avtoreferatı. – Bakı, 2004. – S. 28.

² Cavadov T.S. Dastan poetikası və roman // Elmi araşdırmalar (elmi-nəzəri məqalələr toplusu) – VII. – Bakı, 2004. – № 3-4. – S. 94.

³ Axundov Y. Tarix və roman. – Bakı, 1988. – S. 156.

⁴ Vəliyev K. Üzü işığa doğru // Elçin. «Mahmud və Məryəm» (müqəddimə). – Bakı, 1982. – S. 5.

⁵ Terrasse J. Rhetorique de l'essai littéraire. - Montreal, 1977. – P. 1.

цистическими жанрами, например романа-очерка. Отметим, что слово «эссе» с французского языка может переводиться и как «очерк».

По вопросу «родовой» жанровой принадлежности очерка сложились две точки зрения. Согласно первой, очерк – это жанр публицистики, а согласно второй, – жанр документальной литературы. На наш взгляд, документальность очерка как публицистического жанра ошибочно трактуется некоторыми исследователями как признак документальной литературы. Будучи публицистическим жанром, очерк характеризуется тем, что отражает зарисовку с натуры. В очерке вымысел играет гораздо меньшую роль, чем в других жанрах.

Все это сказывается и на романе-очерке. В романе-очерке формирование художественной реальности достигается путем художественного описания типичных явлений и сцен. Из описательного по преимуществу характера романа-очерка вытекает и композиционное его построение. Наряду с описательностью событийной основы текст романа-очерка включает в себя авторские публицистические рассуждения, научные обобщения, иногда даже статистический материал. Вместе с тем, научность в романе-очерке не предполагает, что речь идет о научно-исследовательском произведении. Кубинский автор Л. Карбера в предисловии к своему роману-очерку «Заросли» (полное оригинальное название книги – «El monte igbo finda, ewe erisba, vititinfinda (Notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y del pueblo de Cuba)») подчеркивает, что представленные записки публикуются «без малейших притязаний на научность»¹. Подчеркивая научно-исследовательскую значимость «Зарослей» российский исследователь И.Б. Ишкова отмечает, что, несмотря на минимальность авторского вымыс-

¹ Cabrera L. El monte igbo finda, ewe erisba, vititinfinda (Notas sobre las religiones, lamagia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y del pueblo de Cuba). – Miami, 2000. – С. 7.

ла, документальность переданного материала, жанровую конструкцию произведения нужно характеризовать как роман-очерк, хотя такая жанровая конструкция не является общепризнанной в литературоведении¹.

Структурно роман-очерк представляет собой художественное произведение, состоящее из разделов, что сближает этот тип романа с циклом рассказов. Именно таковым является роман И. Фахми «Коллаж из Бакинской истории» (Bakı tarixindən kollaj). Это художественно-публицистическое произведение носит этнографический характер и подвержено сильному влиянию очерка. Примечательно, что роман состоит из фрагментов, внутренне не связанных друг с другом.

Следует также учитывать, что в художественной литературе очерком называют также тип рассказа, отличающийся большей описательностью, затрагивающий преимущественно социальные проблемы.

Нередко романы-очерки «рождаются» из циклов-рассказов. Например, роман-очерк советского писателя Г. Шилина «Прокаженные» был первоначально задуман и создавался как цикл очерков-рассказов. Автор романа прожил некоторое время в лепрозории, прочел большую специальную лепрологическую литературу, консультировался лепрологами-практиками. Событийную основу романа-очерка «Прокаженные» составляют реальные факты. Наряду с бытом лиц, зараженных проказой, Г. Шилин на страницах своего романа преподносит читателю также свои мысли и доводы, утверждения и заключения ученых и врачей по вопросам профилактики проказы, лечения прокаженных.

В начале XX века европейская романистика, экспериментирующая жанровыми формами в поисках новых возможностей, представила читателю новый тип романа – роман-репортаж.

¹ Ишкова И.Б. Креольский язык босаль в художественной литературе Кубы второй половины XIX- середины XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2009. – С. 12.

В 1926 году публикуется роман-репортаж «Люизит, или Единственно справедливая война» (Levisite oder Der einzig gerechte Krieg) немецкого писателя Б. Роберта. Публицистичность и документальность этого произведения спровоцировали судебное преследование Бехера по обвинению в государственной измене. В романе анализируются социально-экономические причины и последствия войн.

А. Сент-Экзюпери, внесший во французскую литературу новые идеи, публикует романы-репортажи: в 1929 году «Южный почтовый» (Courrier Sud), в 1931 году «Ночной полет» (Vol de nuit), в 1939 году «Планета людей» (Terre des hommes). Роман «Южный почтовый» (Courrier Sud) посвящен реалиям летчиков, покоряющих стихию, а также быту племен, живущих в африканской пустыне. «Ночной полет» (Vol de nuit) тоже посвящен летчикам. Застигнутый поднявшимся ураганом герой романа летчик Фабьен борется за спасение самолета и собственной жизни. Роман «Планета людей» (Terre des hommes), который в 1939 году был удостоен Большой премии Французской академии, также посвящен летчикам.

А. Сент-Экзюпери в своих произведениях predeterminedил основные характеристики романа-репортажа: повествование от имени автора (действующего лица), направленное на создание «эффекта присутствия», «хронометричность» и фактографичность изложения, динамичность сюжетной линии, социально-политическая злободневность затронутой проблематики, небольшой размер текста и т.д.

В 1930 году французский автор швейцарского происхождения Ф. Созе, известный под псевдонимом Б. Сандрар, публикует роман-репортаж «Ром. Тайная жизнь Жана Гальмо» (Rhum-L'aventure de Jean Galmot). В 1936 году Б. Сандрар публикует роман-репортаж «Голливуд, Мекка кинематографа» (Hollywood, la Mecque du cinéma). В романе «Ром. Тайная жизнь Жана Гальмо» описываются приключения легендарного француза Жана Гальмо, ставшего крупным зем-

левладельцем в Гвиане. В романе «Голливуд, Мекка кинематографа» (Hollywood, la Mecque du cinéma) автор описывает свои впечатления от двухнедельного пребывания в Голливуде, раскрываются реалии американской киноиндустрии.

Роман-репортаж остается интересным французским авторам и в период после Второй мировой войны. В 1951 году К. Пьер публикует роман-репортаж «Джимми» (Jimmy), в котором критикуется американский образ жизни и послевоенная политика США во Франции.

Широкое распространение роман-репортаж получает в американской литературе. Американский автор Н. Мейлер является автором таких романов-репортажей как «Армии ночи» (The Armies in the Night, 1968), «Майами и осада Чикаго» (Miami and the Siege of Chicago), «Бой» (The Fight, 1975). Роман «Армии ночи» описывает пацифистский марш в Вашингтоне. В этом романе есть глава «Почему мы во Вьетнаме?». Эта фраза превратилась в популярный антивоенный слоган. Следует отметить, что теме войны во Вьетнаме посвящены романы-репортажи не только в американской литературе, но и в литературе иных народов. В качестве примера можно привести роман-репортаж итальянского автора О. Фаллачи (Oriana Fallaci) «Ничего и да будет так» («Niente e così sia», 1969).

Роман Н. Мейлера «Майами и осада Чикаго» (Miami and the Siege of Chicago) в художественно-публицистической форме преподносит перипетии съездов республиканской и демократической партий США в период президентской кампании 1968 года. В романе «Бой» (The Fight) сюжетная канва построена вокруг матча между легендарными боксерами Мохаммедом Али и Джорджем Форменом. Сталкиваются два великих боксера, чьи характеры, мировоззрения и жизни противоположны буквально во всем, а отношения между героями напряжены до предела. Роман «Бой» – это художественный репортаж с боя.

В современной азербайджанской литературе роман-репортаж представлен слабо, но все же намечается интерес авторов к этой жанровой конструкции. Оригинальностью отличается произведение А. Айлисли «Герань Масан» (Ətirşah Masan). Сама тематика подталкивает автора к использованию элементов репортажа. Политические реалии раскрываются в этом произведении параллельно сюжету о личной драме главной героини Сураи. Сталкиваются две парадигмы: корыстные политико-экономические принципы групп и общечеловеческие ценности. «Репортажность» позволяет автору вплести эти две крайности в единый сюжет.

Одним из наиболее «молодых» публицистических романов является роман-интервью. Интервью популярный и распространенный жанр, имеющий множество типов. Основу интервью составляет получение информации у респондента: «Интервью – акт коммуникации, предполагающий диалогическое общение журналиста с респондентом в ситуации последовательного чередования вопросов и ответов, с целью получения информации, мнений и суждений, представляющий общественный интерес»¹. Эта характеристика переносится и в роман-интервью. Композиционную основу романа-интервью составляют беседы с главным героем, его окружением. Событийность романа-интервью определяется содержанием этих бесед.

В 2000 году вышел роман «Сэр» А. Наймана. Большая часть текста романа представляет собой расшифрованные беседы автора с И. Берлином. Характеризуя свой роман А. Найман отмечал, что: «Я не пишу документальной прозы. Я пишу нечто, похожее на нее. Я написал «Рассказы о Анне Ахматовой», книгу «Сэр» об Исайте Берлине. Но это не мемуары. Мемуары – жанр воспоминаний, мой жанр – понимание вспомненного. Я пишу о том, что, оказывается, означала какая-то фраза, поступок или жест. «Сэр», например, написан

¹ Ильченко С.Н. Интервью в журналистском творчестве. – СПб., 2003. – С. 10.

без отступления от фактов судьбы главного героя, с использованием записанных с ним диалогов, но в то же время с жизнью И. Берлина соплагаются судьбы, которых он избежал»¹. Автор правильно подмечает, что роман «Сэр» не является художественно-документальной прозой, хотя отличается своим документализмом. В романе «Сэр» доминирующим выступает смешение художественного и публицистического начал, тогда как документальное начало (несомненно, что оно присутствует) отнесено на второй план.

Одним из интересных романов-интервью можно считать книгу А. Толубеева «В поисках Стржельчика. Роман-интервью о жизни и смерти артиста»². В романе элементы жанра интервью гармонично вплетены в жанровую конструкцию романа. Композиция романа включает беседы с людьми, знавшими народного артиста СССР Владислава Стржельчика. Роман состоит из бесед с женой В. Стржельчика Людмилой Шуваловой, коллегами-артистами Людмилой Макаровой, Алисой Фрейндлих, Светланой Крючковой, Олегом Басилашвили, Сергеем Юрским и т.д., сотрудниками театра, а также из авторских «показаний». Следует отметить, что «В поисках Стржельчика. Роман-интервью о жизни и смерти артиста» можно отнести к «романам о художнике», в данном случае к «роману об артисте». Это проявляется в способе проявления художественной рефлексии и в форме композиционного построения, которое предполагает включение в произведение текстов, преподносимых автором как творения самих образов.

В современной азербайджанской литературе интерес представляет собой роман В. Ёлчиева «Надежды умирают последними» (Sonuncu ölən ümidlərdir, 2008), в котором композиционная структура выстраивается вокруг интервью жур-

¹ Интервью с А. Найманом «У нас есть писатели, но нет литературы» // Российская газета. – 2003. – 24 ноября. – № 3352.

² См.: Толубеев А. В поисках Стржельчика. Роман-интервью о жизни и смерти артиста. – М., 2008.

налиста с подругой главной героини Наили. Жанровая структура этого произведения сложная. С одной стороны мы можем наблюдать влияние публицистической литературы (сказывается и то, что автор В. Ёлчиев является незаурядным профессиональным журналистом), а с другой стороны имеет место смешение романного начала с элементами драматических жанров.

Следует отметить, что в теории литературы принято выделять роман-исповедь, который в некоторых аспектах может соотноситься с романом-интервью, а в некоторых с автобиографическим романом. Под исповедью традиционно понимают как церковный или общинный ритуал самоотчета, так и литературно-публицистический и философский жанр. Одним из наиболее известных романов, в котором присутствуют элементы жанра исповеди, является роман Ж.-Ж. Руссо «Исповедь» (*Confessions of Jean-Jacques Rousseau (Les Confessions)*). Жанровое смешение в этом романе проявляется не только в сочетании характеристик жанров романа и исповеди, но также и жанра автобиографии. Автобиографичность романа-исповеди связана с тем, что герой такого произведения близок автору по своему жизненному опыту и мироощущению, а часто и по социальному статусу. Следует отметить, что в западной литературной традиции автобиографичность исповеди восходит к сочинению Августина Блаженного «Исповедь» (*Confessiones*). Состоящая из тринадцати сочинений августиновская «Исповедь» считается первым образцом автобиографии в европейской литературе. В течение длительного времени этот манускрипт служил образцом для европейских писателей.

Роман-исповедь характеризуется также контаминацией с драматическими жанрами. В романе-исповеди наблюдается ступенчатое усиление напряжения в развитии сюжета¹, приводящее к «нервному» разворачиванию конфликта.

¹ Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII-XX веков. – С. 92.

При этом сам конфликт характеризуется трагизмом судьбы главного героя¹. Драматизм в романе-исповеди проявляется и в повествовании: доминирующий способ репрезентации речи-монолога героя-рассказчика преподносит события сквозь призму восприятия этого героя. Такой способ повествования предоставляет автору ряд дополнительных преимуществ при раскрытии авторского замысла. Анализируя роман Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» (The Catcher in the Rye, 1951) О.А. Филимонова отмечает, что «Сэлинджер выбирает самую экспрессивную из возможных романских форм – форму романа-исповеди. Рассказ ведется от лица подростка, речь которого представляет материал для лингвистического анализа. Стилю речи Холдена, кажущемуся столь индивидуальным и своеобразным, присуща универсальность, дающая возможность составить представление о свойственной подросткам манере выражать свои мысли и чувства и о речевой манере всего поколения»².

Автобиографичность романа-исповеди Анара «Без вас» (Sizsiz) связана с тем, что это произведение автор посвятил светлой памяти своих родителей, выдающихся мастеров азербайджанской поэзии: отцу Расулу Рзе и матери Нигяр Рафибейли. Особенностью этого романа является также и присутствие в нем литературной рефлексии.

Следует отметить, что жанровая конструкция современных романов-исповедей представляет собой сложную синтетическую матрицу, что вызывает дискуссии среди исследователей. Например, в теории литературы до сих пор нет единого мнения о жанровой принадлежности романа В. Брюсова «Огненный ангел». Некоторые исследователи относят роман к авантюрно-философскому типу истории-

¹ Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII-XX веков. – С. 92.

² Филимонова О.А. Бытийная и характеризующая пропозиции в смысловой организации художественного текста (на материале перевода и оригинала романа Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2007. – С. 10

ческих романов¹, другие считают этот роман образцом символистской прозы с синтетической жанровой структурой². По мнению О.И. Осиповой, «недостаточно обозначить роман «Огненный ангел» как роман-исповедь, исторический, готический, символистский роман, необходимо рассмотреть возможность столь же многоуровневого восприятия жанра, изначально заложенного автором»³.

Несомненно, что доминирующей чертой романа-исповеди является сочетание жанровых черт романа и исповеди. Вместе с тем, проблема жанрового смешения в романе-исповеди этим не ограничивается. Исповедь как таинство проявляется в романе в новой содержательности: романы-исповеди оказываются гносеологически связаны с религиозной традицией, что подталкивает автора к контаминации элементов религиозных и эпических жанров. То есть можно говорить о межродовом жанровом смешении не только в контексте смешения художественного и публицистического начал, а также о внутривидовом жанровом смешении. Наличие сложных, переплетающихся схем жанрового смешения и создает для исследователей трудности при классификации произведений подобных брюсовскому «Огненному ангелу».

Многогранная жанровая конструкция характерна для романа С. Азери «Исповедь заключенного студента: биографический документальный роман» (Tələbə məhbusun etirafları: bioqrafik sənədli roman)⁴. Как видно из названия, автор претендует на то, что роман является биографически-документальным. На наш взгляд, рассматриваемый роман вписывается в жанровую форму романа-исповеди. Следует отметить, что роман посвящен жизни автора, в нем раскрывается

¹ См.: Малкина В.Я. Указ. соч.

² См.: Ильёв С.П. Русский символистский роман: Аспекты поэтики. – Киев, 1991.

³ Осипова О.И. Жанровое своеобразие прозы В. Брюсова 1900-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Владивосток, 2009. – С. 13.

⁴ См.: Azəri S. Tələbə məhbusun etirafları: bioqrafiksənədli roman. – Bakı, 2007.

его судьба, жизнь его семьи, а также его окружения и современников. Это не означает, что в романе нет документальности. Наряду с публицистическим началом, в романе проявляется и влияние документальных жанров. Однако контаминация элементов документальных жанров не трансформирует композиционную структуру произведения.

Публицистичность нередко сочетается с сатирой. Одним из наиболее значимых публицистических жанров, в котором остро проявляет себя сатира, является памфлет. Памфлет (англ. pamphlet) – злободневное публицистическое произведение, цель и пафос которого – конкретное гражданское, преимущественно социально-политическое, обличение. Памфлет сочетает в себе характеристики как публицистических, так и сатирических жанров. Кроме этого, памфлеты могут облачаться в различные жанровые формы – письма, прокламации, пародии, рецензии. Таким образом, памфлет содержательно и структурно предрасположен к взаимодействию с различными жанрами, в том числе и с художественными. Смешение памфлета с художественными жанрами может привести к появлению своеобразных жанровых форм: роман-памфлет; пьеса-памфлет и т.д.

Синтетизм романа и памфлета приводит к тому, что роман-памфлет функционирует как жанровая форма, сочетающая в себе разные формы жанрового смешения. Обычно в романе-памфлете одновременно можно обнаружить межжанровое (межродовое и внутривидовое жанровое) и внутрижанровое смешение.

Например, в романе-памфлете К. Чапека «Война с саламандрами» (*Valka s mloky*, 1936) смешение художественного жанра романа и публицистического жанра памфлета приводит к межродовому жанровому смешению. Взаимодействие с публицистическими и научными жанрами проявляется и в форме вставных частей: мировоззренческая и философская дискуссия в романе разворачивается в двух вставных трактатах – «Закат человечества» В. Мейнерта и аноним-

ный «ИКС предупреждает». Таким образом, межродовое жанровое взаимодействие проявляется и в композиционной структуре романа «Война с саламандрами». Своеобразной формой межродового смешения в романе К. Чапека «Война с саламандрами» представляет собой пародирование газетных заметок, научных трактатов, политических программ и лозунгов.

Внутриродовое жанровое смешение в романе «Война с саламандрами» проявляется в обращении к мифическим поверьям. Выбор в романе образа саламандры как некоего истребителя человеческого рода основан на существовавших некогда легендах и мифах. К мифам о саламандре обращались еще Плиний в «Естественной истории», авторы «Физиологуса», Марко Поло, Парацельс т.д.

Внутрижанровое смешение в романе «Война с саламандрами» проявляется в том, что это произведение содержит черты таких типов романа как сатирический роман, фантастический роман, роман антиутопия и, наконец, роман-миф.

Особое внимание необходимо обратить на роман-фельетон. Появление романа-фельетона связано с публикацией романов в периодических изданиях. В 1800 году в парижской газете «Journal des Débats» был предусмотрен раздел «feuilleton», в котором публиковалась не вошедшая в другие рубрики информация. В конце 30-х годов XIX века в этом разделе французских газет стали частями публиковать романы, в том числе «Век» А. Дюма, «Вечный жид» (Le Juif errant) Э. Сю, «Старая дева» (La Vieille Fille) О. Бальзака. Идея публиковать в «feuilleton» романы принадлежит Э. Жирардену. Термин «фельетон» здесь – память об изначальном месте размещения в газете, а не указание на совмещение двух жанровых конструкций. Азербайджанская романистика пошла несколько иным путем: опубликование в периодических изданиях частями романа привело к становлению не романа-фельетона, а «маленького романа» как специ-

фической жанровой конструкции характерной только для конкретного исторического периода – конец XIX века – начало XX века.

Феномен азербайджанских «маленьких романов» был связан с особой ролью в области просвещения, которую взяла на себя национальная периодика в этот период. Литературные произведения в большей степени распространялись благодаря газетам, а не в форме отдельных книг и брошюр. Писатели «подстраивались» под требования издателей газет: если во Франции публиковались объемные романы, которые делились на части таким образом, что в каждой газете отрывок романа обрывался на интригующей сцене, то в Азербайджане издатели желали публиковать произведения, которые бы можно было опубликовать сразу или в нескольких номерах. Отсюда и основные характеристики «маленького романа»: небольшой объем текста; наличие упрощенной, но динамичной сюжетной линии; фрагментарная обрисовка образов и художественного пространства, являющегося в большей части статичным; совпадение художественного и концептуального времени; пониженная насыщенность художественного пространства на фоне повышенной интенсивности художественного времени¹.

§5. СМЕШЕНИЕ РОМАНА С НАУЧНЫМИ ЖАНРАМИ

Контаминацию научных жанров и романа, взаимодействие научного и романного начал можно разделить на несколько типов. Во-первых, развитие научной мысли нередко оказывает влияние на фабулу и сюжет произведения. Во-вторых, романы могут создаваться с использованием композиционной архитектуры научных жанров. Подобные формы взаимодействия приводят к формированию устойчивых романских форм. Так, в рамках первого типа смешения можно говорить о таких типах романа как роман-путешествие (ро-

¹ См.: Шарифова С.Ш. Указ. соч., – С. 176-187.

ман-странствие), педагогический роман, фантастический роман (в том числе роман-утопия, роман-антиутопия). Как следствие второй формы смешения можно говорить о таких типах романа как роман-исследование, «научный роман».

Мотив пути является одним из наиболее древних в литературе. Еще в античной литературе выделялись описания морских (периплы - *περίπλος*) и сухопутных (периегезы - *περιήγησις*) путешествий. Однако в современной литературе нет единой позиции о характеристиках путешествия как литературоведческого феномена. На синтетичность, многоплановость природы путешествия обращал внимание еще Н.Г. Чернышевский, который отмечал, что путешествие соединяет «в себе элементы истории, статистики, государственных наук, естествознания»¹. Проявление научности связано с тем, что «в путешествии описываются наблюдения, впечатления путешественника, его открытия и приключения»².

Н.Г. Чернышевский писал, что путешествие, как жанр, есть «отчасти роман, отчасти сборник анекдотов, отчасти история, отчасти политика, отчасти естествознание»³.

Многие российские исследователи социалистического периода характеризовали путешествие как жанр. Например, В.М. Гуминский в литературно-энциклопедическом словаре предлагает следующее определение: «Путешествие – жанр, в основе которого лежит описание путешественником (очевидцем) достоверных сведений о каких-либо, в первую очередь, незнакомых читателю или малоизвестных странах, землях, народах в форме заметок, записок, дневников, журналов, очерков, мемуаров»⁴.

¹ Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 15 томах // Статьи и рецензии 1856-1857. – М., 1948. – Т. IV. – С. 978.

² Тимофеев Л., Венгеров Н. Указ. соч., – С. 124.

³ Чернышевский Н.Г. Указ. соч., – С. 978.

⁴ Гуминский В.М. Путешествие // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 314-315.

Однако в более поздних исследованиях российских исследованиях начинает постепенно утверждаться позиция, что путешествие не является жанром, а представляет собой литературное явление, которое может воплощаться в жанрах литературных родов: роман, повесть, пьеса, поэма и т.д. В своей монографии Т.Т. Давыдова и В.А. Пронин¹, справедливо относят путешествие к межродовым формам литературы. Роман-путешествие является одним из проявлений этой межродовой формы.

В азербайджанском литературоведении остается распространённой позиция, что путешествие является жанром. Например, такой точке зрения придерживаются Х. Мамедов², Э. Салимова³, А. Сарачлы (Мамедов)⁴ и т.д. Следует оговориться, что позиция азербайджанских литературоведов связана с жанром восточной классической средневековой литературы *səyahətnamə* (путешествие). Традиционно, *səyahətnamə* сочетал в себе эпическое и лирическое начало. В качестве примера можно привести произведение Афзаладдина Ибрагима ибн Али Хагани Ширвани «Подарок двум Иракам» (*Töhfətül-İraqeyn (İki İraqın töhfəsi)*, XII век)⁵. В названном произведении описываются странствия автора по Ближнему Востоку. Средневековый жанр *səyahətnamə* представлял собой текст либо стихотворный, либо рифмованный прозаический. С учетом того, что *səyahətnamə* обладала статичным жанровым ядром и устойчивыми жанровыми признаками, его можно относить к жанру. Следует также средневековую *səyahətnamə* отличать от произведений Нового времени и последующего периода, когда слово «*səyahətnamə*» употреблялось авторами в наименовании произведений, что-

¹ См.: Давыдова Т.Т., Пронин В.А. Теория литературы. – М., 2003.

² См.: Məmmədov X.Q. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan maarifçi-realist ədəbiyyatı. – Bakı, 1978.

³ Səlimova E. Səfərnəmələr haqqında // «Elm». – 1991. – 30 avqust.

⁴ См.: Məmmədov Ə. Azərbaycan bədii nəsrinə XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəlləri. – Bakı, 1983.

⁵ Хагани Ширвани. *Töhfətül-İraqeyn*. – Bakı, 1959.

бы подчеркнуть особенности сюжетной линии. Например, произведение А. Ахвердиева «Путешествие Мозалан бека» (Mozalan bəyin səyahətnaməsi, 1908).

Если азербайджанская литература апеллирует к жанру səyahətnamə, то Истории русской литературы известна жанровая форма хождения, которая охватывает произведения, различные по объему и стилю повествования: «дошедшие до нас хождения по особенностям содержания, назначению и структуре далеко не однородны, они делятся нами на пять различных жанровых разновидностей: очерковые литературные произведения, краткие практические указатели маршрута путешествия, записи устных рассказов о путешествии («сказки»), статейные списки, легендарные или вымышленные рассказы о путешествиях»¹.

Смешение романного начала с элементами научных жанров в романе-путешествии проявляется в форме присутствия в художественном произведении небеллетристических элементов. Е.А. Стеценко к таким небеллетристическим элементам относит: путешествие как основа сюжета; автобиографичность; описание природы; центральный образ автора-рассказчика; дневники и письма; устные истории². Композиционная структура произведения может не отвечать строгим романным требованиям. Деление на главы и романы обычно соотносится с этапами путешествия. «Обычно в книгах путешествия смена глав – это прежде всего смена мест описания», – пишет В.Б. Шкловский³. Маршрут путешествия ста-

¹ Прокофьев Н.И. Древнерусские хождения как произведения очерковой литературы // Художественно-документальные жанры (вопросы и истории). Тезисы докладов на межвузовской научной конференции (май 1970 года). – Иваново, 1970. – С. 19.

² Стеценко Е.А. История, написанная в пути... (Записки и книги путешествий в американской литературе XVII-XIX вв.). – М., 1999. – С. 160.

³ Шкловский В.Б. Избранное. В 2-х т. – Т. 1. – С. 145.

новится структурообразующим фактором¹. Часто образ героя романа-путешествия (романа-странствия) не ставится автором в центр художественного внимания: движение героя в пространстве используется автором как прием для отображения пространственного и социально-статического многообразия мира². Динамике путешествия «подчинены» также фабула и сюжет произведения. Для романа-путешествия характерна документальность и публицистичность: в произведении подчеркивается особая роль факта, а изложение авторской позиции по этим фактам носит публицистический характер.

Эти характеристики присущи роману А. Джафарзаде «Из края в край» (Eldən elə, 1992), посвященному Гаджи Зейналабдину Ахунду Искандер оглы Ширвани (Nası Zeynalabdin ibn Axund İskəndər Şirvani, 1780-1838), географу-путешественнику, историку, этнографу, просветителю и поэту. В пояснении к названию романа автор использует словосочетание – исторический роман. Историко-документальное начало в романе сильно выражено. Вместе с тем, на композиционную структуру, сюжет и фабулу произведения сказывается влияние таких факторов как «мотив пути» и биографичность. Композиционная структура в романе, динамика сюжета предопределяется маршрутом путешествия Зейналабдина Ширвани, а хронотоп романа – фактами из биографии исследователя-географа. Событийная канва романа передвигает нас по маршрутам путешествий исследователя, который провёл в путешествиях по Азии и Африке 37 лет.

В произведении «Из края в край» жанровое смешение с научными жанрами проявляется и в использовании автором романа сведений из книг самого Зейналабдина Ширвани: «Луга путешествия» (Riyazüs-səyahət, 1822, «Сады путешест-

¹ Шачкова В.А. Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2008. – № 3. – С. 280.

² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – С. 188.

вия» (Hədaiqüs-səyahət, 1827) и «Цветник путешествия» (Bus-tanus-səyahət, 1833).

С учетом вышесказанного, жанровую природу романа А. Джафарзаде «Из края в край» (Eldən elə) было бы более правильно определить как роман-путешествие, при этом подчеркнув, что в произведении сильны элементы жанров научной (в том числе и исторической) литературы и биографии.

История становления и развития романа-путешествия, свидетельствует об усилении документальности. В произведениях с «воображаемым путешествием» документальность и публицистичность сведена к минимуму, тогда как отчетливо присутствуют черты, характерные для авантюрной литературы.

Педагогические произведения были известны еще античной литературе. Один из древних образцов античного педагогического романа является произведение Ксенофонта «Воспитание Кира» (Κύρου παιδεία), в котором автор излагал свои взгляды на образование и воспитание. Современный педагогический роман (роман воспитания) связывается с произведением Ж.-Ж. Руссо «Эмил, или О воспитании» (Emile: or, On Education, 1762), посвященным проблемам воспитания гражданина для буржуазного общества¹.

Особое внимание педагогическому роману уделено немецком Просвещении. В немецком литературоведении для обозначения педагогического романа используется термин «Bildungsroman». Для немецкой литературоведческой мысли Bildungsroman – это тип романа, получивший распространение в литературе немецкого Просвещения, содержание которого составляет психологическое, нравственное и социальное формирование личности главного героя. По мнению А.В. Луначарского, Bildungsroman – это «роман, посвященный

¹ Кирьянов Н.В. Указ. соч., – С. 104.

изображению процесса» формирования молодого существа в законченную человеческую личность»¹.

Следует отметить, что образцы Bildungsroman присущи не только немецкой литературе. Например, эту жанровую форму переняла английская литература. В качестве примера можно привести произведение Ч. Диккенса «Дэвид Копперфильд» (David Copperfield). В русской литературе к Bildungsroman можно отнести роман Н.М. Карамзина «Рыцарь нашего времени» (1802-1803).

Влияние педагогики и психологии как отраслей науки проявляется в особенностях отображения главного героя. Сюжетная линия выстраивается вокруг трансформации героя: «Изменение самого героя приобретает сюжетное значение, а в связи с этим в корне переосмысливается и перестраивается весь сюжет романа»².

Не случайно М.М. Бахтин использует и такой термин как «роман становления человека». Например, в педагогических романах Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (Wilhelm Meister's Apprenticeship) и Г. Келлера «Зеленый Генрих» (Der grüne Heinrich) герой проделывает путь от юношеского максимализма к трезвому самоограничению, не предполагающему отчаяния или же, наоборот, отказа от идеалов³. В. Дильтей в своей работе «Жизнь Шлейермахера» (Leben Schleiermachers, 1870) отмечал, что в произведениях Гете и иных романах «школы Вильгельма Мейстера» показывается человеческое формирование на разных ступенях, в разных формах, в разных жизненных эпохах⁴. Нравственное и интеллектуальное совершенствование главного героя – вот,

¹ Луначарский А.В. Собрание сочинений в восьми томах. М. Горький. Советская литература. Статьи, доклады, речи (1904—1933). – М., 1964. – Т. 2. – С. 176

² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – С. 200-201.

³ Lukacs G. Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik. – Berlin, 1920. – P. 95-155

⁴ Dilthey W. Das Leben Schleiermachers [The life of Schleiermacher]. Edited and supplemented by H. Mulert. 2nd ed. – Berlin, 1922. – Vol. 1. – P. 24-25.

что становится основной авторской идеей. Художественное воплощение этой идеи требует от автора обращения к научным достижениям. В педагогическом романе автор обычно сталкивает две школы становления личности, художественно раскрывает связь «ученик-учитель»¹. Швейцарский педагог И.Г. Песталоцци (1746-1827) является автором популярного произведения «Лингардт и Гертруда» (Lienhard und Gertrud, 1781), в котором раскрывает собственный метод обучения в народной школе, основанный на сочетании процесса преподавания с производительным трудом. Песталоцци претворил этот метод в жизнь в приюте для детей-сирот в Нойхофе. Нойхофский опыт и лег в основу произведения «Лингардт и Гертруда».

Для фантастической литературы, в том числе и фантастического романа, характерным является предрасположенность к смешению с мифологией. Это обусловлено тем, что истоки фантастической литературы лежат в мифотворческом народнопоэтическом сознании, породившем мифы и легенды. Как и мифология, фантастика (от греческого – *phantastike* искусство воображать) отказывается от выяснения причинных связей и вероятностей описываемых событий, игнорирует закономерности, смешивает действительность и сверхъестественное. Фантастическая литература подчеркнуто неправдоподобно отображает мир. Признак фантастики – фантастическое допущение. В фантастическом допущении сам характер неправдоподобности не является волюнтарным. Фантастическое допущение связано с состоянием науки, а также с представлениями о перспективах научного развития. Этим фантастическое допущение и отличается от мифологического (мифоэпического), сказочного и мистического допущений. В некоторых произведениях возможно слияние фантастического и мифологического допущения. Например, сплетение фантастического и мифологического допущения

¹ Гайжюнас С.В. Указ. соч., – С. 13

имеет место в произведении С. Эльджанлы (Sadıq Elcanlı) «Площадь кровавых воронов» (Qanlı quzğun meydanı, 1994).

Основная функция фантастики в художественных произведениях – показать, что будет представлять собой то или иное явление, та или иная тенденция в своем перспективном развитии. Эта функция фантастической литературы тесным образом связана с состоянием развития науки. На наш взгляд, именно смешение научного и художественного начал позволяет провести некую грань между серьезной фантастической литературой и произведениями в стиле *fantasy*, которые получили большое распространение в последнее время. Сам термин «*fantasy*» с латинского языка переводится как фантазия.

Хотелось бы обратиться к фантастическому роману Э. Махмудова «Корабль вселенной» (Kainat gəmisı, 1957). Автор в романе говорил о наличии на Луне вулканов. Это предположение сочеталось с открытием Н.А. Козырева, который только в 1958 году (то есть через год после издания романа) обнаружил извержение вулкана в кратере Альфонс и получил диплом на открытие, а Международная ассоциация астронавтики наградила его платиновой медалью с бриллиантовым изображением Большой Медведицы.

Фантастическая литература, под влиянием научных жанров, приобретает такую черту, как новизна мира, создаваемого в художественном произведении. *Fantasy* обращается к подсознательному, к архетипам, тогда как фантастика обращается к разуму, рациональному началу. На новизну отображения мира в фантастике обращал внимание К.Д. Мэлмгрен: «*novum* – элемент отстранения, заставляющий читателя бросить непредвзятый свежий взгляд на предложенный в повествовании мир»¹.

¹ Malmgren C.D. *Worlds Apart: A Theory of Science Fiction* / C.D. Malmgren // *Utopian Thought in American Literature – Untersuchungen zur literarischen Utopie und Dystopie in den USA* / ed. A. Heller., W. Hölbling., W. Zacharsiewicz. – Tübingen, 1988. – P. 29.

Как разновидности фантастического романа можно выделить научно-фантастический роман, роман-утопию и роман-антиутопию. Термин «научная фантастика» был введен в оборот в 1926 году Х. Гернсберком. Х. Гернсберг этим понятием охватывал широкий пласт произведений технологических приключенческих повествований. Традиционными для современной научной фантастики стали темы судьбы изобретения и ответственности ученого перед человечеством и своей совестью за изобретение. Эта тематика воспринята и научно-фантастическим романом. Например, в романе Л.М. Аскерова «Человек с Того Света», опубликованного в Баку в 1990 году, сюжетная линия выстроена вокруг последствий открытий ученого Артамонцева, раскрывшего природу Пространства-Времени и предоставившего человеку возможность перемещаться во времени. Судьба ученого составляет основу сюжета в научно-фантастическом романе Дж. Нахичеванлы «Украденный астроном на планете женщин» (Oğurlanmış astronom qadınlar planetində, 2009). Сюжетная линия романа обогащена любовной интригой главного героя астронома Надира и инопланетянки. На фоне приключений в романе затрагиваются проблемы существования Вселенной, а также наиболее острые современные социально-политические проблемы человечества.

Не во всех произведениях, в которых ставится проблема ответственности за необычное изобретение, можно найти все признаки научно-фантастического романа. Хотелось бы обратиться к роману немецкого автора Г.Г. Эверса «Альрауне. История одного живого существа» (Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens, 1911). Несмотря на то, что сюжетная линия романа построена на рождении необычного существа в результате научного эксперимента, произведение ближе по своим жанровым характеристикам к роману-мифу. Роман связан с мифом об альрауне, который в европейской мифологии означает духа низшего порядка. Альраун – это существо, обитающее в корнях мандрагоры, очертания кото-

рых напоминают собой человеческие фигурки. Не случайно, что в романе Г.Г. Эверса легенда об альрауне связывается с казнью на кресте. Романый персонаж Альраун является де-тищем казненного преступника. Автор вводит интертекстовую ссылку на религиозные тексты, выстраивая собственную художественную интерпретацию мифических представлений.

Жанр романа-утопии, из которого рождается антиутопия, берёт начало от платоновского мифа об Атлантиде. Романы-утопии опираются на научные истины своего времени или на возможное развитие науки в будущем.

Во всех этих трех рассматриваемых вариациях фантастической романистики имеет место быть сочетание мифологизма и научности: на композицию, сюжет и фабулу оказывают параллельное влияние оба фактора. Но в научно-фантастическом романе доминирует влияние представлений о состоянии и перспективах развития «точных» отраслей науки, естествознания и техники, тогда как для утопии и антиутопии большое значение имеет развитие социально-политических и философских наук. Условно можно выделить два типа фантастического допущения: естественнонаучное допущение и гуманитарно-научное допущение. В научно-фантастическом романе, романе-утопии и романе-антиутопии присутствуют оба типа допущения, но в научно-фантастическом романе превалирует естественнонаучное допущение, а в романе-утопии и романе-антиутопии – гуманитарно-научное допущение. Кроме характера фантастического допущения роман-утопия и роман-антиутопия отличаются от научной фантастики также и обращением к элементам сатирических жанров.

Возможно присутствие этих двух типов фантастического допущения в одном произведении. Например, «Эре-вон» («Erewhon» – анаграмма от «Nowhere», в переводе с английского – «нигде») С. Батлера, «О дивный новый мир» (Brave New World) и «Остров» (Island) О. Хаксли, являясь

научно-фантастическим романом, в то же время являются и антиутопией. В романе «Эрево́н» С. Батлер в сатирическом стиле описывает эволюцию машин, классифицируя их по семействам, родам и видам, по способам питания и т.д. Не случайно, что первые три главы романа «Эрево́н», вначале появившиеся под названием «Дарвин среди машин», были пародией на книгу Ч. Дарвина «Происхождение видов методом естественного отбора, или выживание благоприятствуемых пород в борьбе за жизнь» (*On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, 1859). В романе О. Хаксли «О дивный новый мир» также высмеивается дарвиновская теория и культ машины. «Остров» содержит в себе сатиру на нравы и идеи английского общества второй половины XIX века.

Отличительной чертой фантастического допущения в утопиях и антиутопиях является его философско-мировоззренческая содержательность. Например, французский мыслитель, считающийся основателем теории разделения государственной власти на три ветви, Ш. Монтескьё в своем романе «Персидские письма» (*Lettres persanes (Persian Letters)*, 1721) не только критикует общественную жизнь современной ему Франции, но и отображает философские размышления об идеальной республике¹.

Утопическое общество конструируется в романе М.А. Талыбова «Вопросы жизни или книга Ахмеда» («*Məsai-il-ül-həyat və kitabı Əhməd*», 1894). Композиционной особенностью этого произведения является то, что утопическим является только одна часть произведения. Произведение «Вопросы жизни или книга Ахмеда» является романом воспитанием. Роман состоит из трех книг. Книга третья «Красная республика» содержит в себе описание идеальной страны, которая противопоставляется с шахским режимом Ирана. Утопия «Красной республики» вобрала в себе традиции, как

¹ Кирьянова Н.В. Указ. соч., – С. 97

европейской утопической мысли, так и восточной философии. В произведении заметно влияние творчества утопистов Томаса Мора, Томмазо Кампанелла и т.д. Вместе с тем, отображенные в «Красной республике» идеи созвучны произведениям Абу Наср Мухаммад ибн Мухаммад аль-Фараби «Трактат о взглядах жителей добродетельного города», Низами Гянджеви «Искандер-наме» (İsgəndərnamə), Месихи «Варга и Гюльша» (Vərqa və Gülşa).

М.А. Талыбов является автором также другого романа «Пути добродетели» («Məsalükül-möhsini», 1905), в котором в одном из эпизодов описывается утопический поселок Байсангур. В этом поселке введена система представительной демократии в форме избираемого всеми жителями совета старейшин. В период шахского Ирана такие произведения оценивались как революционная пропаганда.

Если философские размышления в утопии обусловлены тем, что в ней проектируется идеальное будущее, то в антиутопии они связаны с факторами социально-политического характера, которые могут привести человечество в тупик, к катастрофе. По словам А.Т. Бегалиева, путь развития литературной утопии – «это движение от философской идеи к художественному образу, от декларируемой концепции совершенного мира к его художественной модели»¹. Философское начало проявляется в антиутопии в связи с тем, что в ней автор дает проекцию на воображаемый социум тех характеристик современного ему общества, которые вызывают наибольшую неприязнь². Именно перенос реальных характеристик и тенденций на антиутопическое общество имел ввиду итальянский писатель и филолог У. Эко в интервью о своем романе «Маятник Фуко»: «Многие думают, что я написал фантастический роман. Они глубоко ошибаются, роман аб-

¹ Бегалиев А.Т. Современная советская литературная утопия: герой и жанр: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Алма-Ата, 1989. – С. 8.

² Browning W.-G. Toward a Set of Standards for Antiutopian Fiction // Cithara. – 1970. – № 10. – P. 18-32.

солютно реалистический». Авторский замысел «Маятника Фуко» сосредоточен вокруг проблемы трансформации религиозных мифов и эзотерических учений в современном обществе: когда «светлые» религиозно-эзотерические концепции способны привести к коллапсу.

Особенностью философского дискурса в антиутопии является не только гиперболическое отображение в нем существующих социально-политических противоречий, но и наличие философских размышлений о пагубных последствиях мер по установлению «идеального» и «справедливого» порядка. Максимализм и необузданность, игнорирование духовных ценностей при принятии тех или иных решений на государственном уровне – на этом построен роман португальского писателя Ж. Сарاماго «Слепота» («Ensaio sobre a Cegueira», 1995). Вводя в сюжет произведения распространение болезни, приводящей к слепоте, автор раскрывает «моральную слепоту» общества и доминирующей системы управления.

В.С. Воронин справедливо отмечает, что «веру в человеческий разум, присущую утопии, в антиутопии сменяет утверждение бессилия человеческого интеллекта»¹. Не случайно, что роман-антиутопия азербайджанского автора А. Акбе-ра называется «Амнезия» («Amneziya», 2010). Амнезия (от древнегреческого ἀ- отрицательная частица и μνήμη – память) – заболевание с симптомами отсутствия воспоминаний или неполными воспоминаниями о произошедших событиях. В произведении автор конструирует тоталитарное общество, в котором вынужден жить главный герой Мурад. Но амнезия в романе – это еще и потеря памяти о своем прошлом и общечеловеческих ценностях со стороны социума. Примечательно, что автор не отсылает нас к отдаленным пространственно-временным характеристикам художественного мира. Художественное пространство соотносится с территорией

¹ Воронин В.С. Законы фантазии и абсурда в художественном тексте. – Волгоград, 1999. – С. 60

Кавказа, а художественное время охватывает 2010-2011 годы. Вместе с тем, раскрытие всех негативных сторон якобы идеального общества прослеживается на протяжении всего романа. Автор подвергает критике попытки создания идеального общества и идеального государства, раскрывая всю тщетность таких инициатив.

Антиутопическим является произведение азербайджанского писателя Анара «Белый овен, черный овен». Особенностью философского дискурса в этой антиутопии является саркастическое сопоставление трех «идеальных» обществ, которые сконструированы на основе трех идеологий: исламской, коммунистической и буржуазной. Подтекстом художественного сопоставления этих трех «идеальных» общественно-государственных конструкций является пессимизм в построении утопического общества, в бессмысленности стремления к сверх идеализированному устройству. Выпячивая недостатки «идеальных» форм общественного устройства, Анар раскрывает внеисторичность общечеловеческих ценностей, значимость иррационального начала в человеке.

В утопии и антиутопии проявляются черты научно-фантастической литературы, но эти понятия не являются тождественными по своему содержанию. Не всякое научно-фантастическое произведение является утопией или антиутопией. Л.О. Мошенская отмечает, что научно-фантастические произведения в литературоведении несправедливо отождествляются с такими жанровыми формами, как утопия и антиутопия¹.

В некоторых случаях утопию и антиутопию представляют как отдельный жанр. Например, А.Н. Воробьева отмечает, что «утопия и антиутопия рассматриваются как единый жанр, совмещающий противоположные знаки одних и тех же

¹ Мошенская Л.О. Указ. соч., – С. 11.

эстетических установок»¹. А.Н. Воробьева дает также перечисление жанровых признаков. Необходимо обратить внимание, что среди перечисленных ею признаков нет ни одного, который бы характеризовал композицию, сюжет и фабулу. А.Н. Воробьева перечисляет следующие признаки: «(1) Изображение коллектива, организации, общества как модели лучшего (утопия) или худшего (антиутопия) государственного строя; (2) Отказ от настоящего, который выражается в радикальных формах: разрыв с привычной средой, эскапистский уход в другое, закрытое пространство, переход в другое время; (3) Коллективный характер утопической цели»².

Утопия (utopia) и антиутопия (dystopia) являются формой проявления фантастической литературы. Фантастика же представляет собой творческий метод, предполагающий использование особого литературного приема для усиления тех или иных качеств текста. В теории литературы нет единой позиции о жанровой природе фантастики: является ли она жанром или же особой жанровой формой. Хотелось бы обратиться к творчеству Аркадия и Бориса Стругацких. Перу этих выдающихся братьев-фантастов принадлежат как фантастические романы («Град обреченный», «Отягощенные злом или сорок лет спустя» и т.д.), фантастические повести («Стажеры», «Понедельник начинается в субботу», «Попытка к бегству», «Путь на Амальтею» и т.д.), так и фантастические рассказы («Забывтый эксперимент», «Шесть спичек», «Испытание СКИБР» и т.д.). Жанровая природа этих произведений различна: роман, повесть и рассказ.

Мировая литература знает множество образцов романов-утопий («Люди как Боги» («Men Like Gods») Г.Д. Уэллса, «Вести ниоткуда» («News from Nowhere») У. Морриса, «Туманность Андромеды» И. Ефремова, «Конец

¹ Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX-начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: Автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. – Саратов, 2009. – С. 8.

² Там же, – С. 8.

радуг» В. Винджа и т.д.) и романов-антиутопий («1984» («Nineteen Eighty-Four») Дж. Оруэлла, «Мы» Е.И. Замятина, «О дивный новый мир» О. Хаксли, «451 градус по Фаренгейту» («Fahrenheit 451») Р. Брэдбери и т.д.). Гораздо реже встречаются повести, а тем более рассказы, написанные в духе утопий и антиутопий. Например, к повести-утопии относят произведение М.А. Булгакова «Дьяволиада». К повести-антиутопии относят «Скотный двор» («Animal Farm») Дж. Оруэлла, «Котлован» А. Платонова. Рассказом-утопией является произведение татарского общественного деятеля, публициста и беллетриста И. Гаспринского (Гаспралы) «Страна блаженства» («Müsülmani Darur Rahat»).

Следует отметить, что в стиле утопии и антиутопии создаются также лирические и драматические произведения. Испанский автор Лопе де Вега является автором поэмы-утопии «Золотой век» («El siglo de oro», 1635). Одним из известных произведений шведского поэта Х. Мартинсона является поэма-антиутопия «Аниара» («Aniara», 1956), повествующая о гибели человечества после тотальной войны. Бельгийский поэт-символист В. Эмиль является автором пьесы-утопии «Зори» («Les Aubes», 1898). Перу А.М. Булгакова принадлежит пьеса-антиутопия «Адам и Ева».

Фантастику (так же, как и утопию, и антиутопию) целесообразно было бы рассматривать как литературное явление, которое более шире, чем категория жанр. В этой связи хотелось бы обратиться к позиции белорусского исследователя М.И. Шадурского: «Жанровый конгломерат, сочетающий в себе черты романного жанра и утопического мировидения. номинируется романом-утопией или утопическим романом»¹.

Если в рассмотренных выше романских жанровых формах смешение романного и научного начала характеризовалось влиянием на сюжет и фабулу, то в научном романе и

¹ Шадурский М.И. Художественная модель мира в романах-утопиях С.Батлера и О.Хаксли. – С. 38.

романе-исследовании смешение проявляется в имитировании в художественном произведении композиционной архитектуры научных жанров.

Научный роман использует оригинальную технику художественного изложения, в котором повествование предполагает развитие событий уже вне связи с фактами науки в реальности. Хотелось бы напомнить, что термин «научный роман» (точнее «экспериментальный роман») был введен Э. Золя, который пытался установить особые методы художественного творчества, не уступавшие методам естественных наук.

Ярким примером переплетения научного и художественного в единое целое является произведение А. Зиновьева «Зияющие высоты», опубликованное в Швейцарии в 1976 году. В теории литературы «Зияющие высоты», с легкой подачи самого автора, часто определяют как социологический роман. Термин «социологический роман» должен был отразить трансформацию в таком произведении социальных идей в слова и поступки литературных персонажей. В «Зияющих высотах» излагаются результаты научного исследования социальных явлений, но делается это с использованием средств художественной литературы. А. Зиновьев характеризовал используемый им в произведении метод как синтетический. Эта синтетичность связана со сплетением двух методов познания – художественного и научного.

В романе-исследовании влияние научного метода сказывается в иной форме. В романе-исследовании персонажи не являются художественным инструментом для отображения научных истин. Наоборот, научные результаты представляют собой питательный материал для фабулы и сюжета. Композиция такого произведения подвержена влиянию как применяемого автором метода исследования, так и полученных результатов. Например, в романе Ю. Дружникова «По следам неизвестного Пушкина», впервые изданном в США в 1992 году, исследуется биография А.С. Пушкина. Компози-

ционно роман состоит из нескольких частей, каждая из которых связана с отдельными результатами авторского исследования.

Примером романа-исследования в современной азербайджанской романистике является произведение Э. Ахундовой «Гейдар Алиев. Личность и эпоха». Роман представляет собой образец научно-художественной прозы. В ходе пятилетней работы над романом Э.Ахундова провела серьезное исследование биографии главного героя – Гейдара Алиева. Э. Ахундова провела интервьюирование известных политических и государственных деятелей, исследовала государственные и личные архивы, использовала информацию, полученную в ходе личного общения с окружением главного героя романа. Трансграничность жанровой конструкции романа проявляется в том, что в нем сочетаются жанровые характеристики художественной, исторической, научной, документальной и публицистической литературы.

Романом-исследованием является произведение азербайджанского автора Т. Али «Идрис-мореход» (опубликовано на русском языке), в котором автор описывает в художественной форме судьбу своего деда. Автор реконструирует события давних времен, собрав по крупицам информацию от знакомых, из архивов. События в романе происходят в Азербайджане и Турции.

Роман-трактат как жанровая конструкция в азербайджанской литературе связан с философскими трактатами средневековой письменной литературы. Современные авторы обращаются к формату «трактат» в случаях, когда в художественный текст вставляется некая социально-политическая проблема, раскрываемая как с позиций беллетристики, так и посредством небеллетристических компонентов. Фактически, речь идет о присутствии элементов научных жанров и эссе. Одним из интересных произведений в азербайджанской литературе, написанных в жанровой форме романа-трактата является произведение А. Гусейнзаде «Политика провока-

ций» («Siyasəti-fürusət», 1908). «Политика провокаций» – это научно-художественное прозаическое произведение. Следует отметить, что на протяжении более чем 70 лет – этот роман был запрещен. В 1908 году роман публиковался в газетах отрывками. И лишь в 1994 году О. Байрамова транслитерирует произведение и издает «Политику провокаций» в форме отдельной книги. В романе в художественно-переработанной форме отражаются реальные события рубежа XIX-XX веков, в том числе и о деятельности Государственной Думы третьего созыва дореволюционной России. Особенностью жанрового смешения в этом романе составляет не только вкрапление в него элементов научных жанров, но и также публицистических. Композиционная структура романа такова, что в него включены очерки, которые и отражают в себе публицистическое начало. А. Гусейнзаде отмечал, что в «Политике провокаций» собрал и отобразил то, что видел в вокруг себя, в реалиях окружающей жизни, наподобие «годовых обзоров, публикуемых газетами».

Рассматриваемый роман вобрал в себя традиции восточной прозы по изложению повествований-хекаяттов, сэфэрнаме, философских и исторических произведений. Например, «Политика провокаций» по ряду признаков перекликается с философским трактатом М.Ф. Ахундова «Письма Кемал-уддовле» («Kəmalüddövlə məktubları»). В романе «Политика провокаций» ясно прослеживается интертекстуальная связь с ахундовским трактатом.

§6. ЖАНРОВОЕ СМЕШЕНИЕ В АУДИРОМАНЕ, КИНОРОМАНЕ И ГИПЕРТЕКСТ-РОМАНЕ

Развитие технических средств коммуникации сказывается на развитии современной романистики. Современные писатели реагируют на общественный запрос, создавая произведения крупной прозы, которые предназначены для аудио и кино воспроизведения, а также распространения по

сети интернет. Соответственно, условно можно выделять аудиороман, кинороман и гипертекст-роман. Аудиороман следует отличать от аудиозаписи романа, написанного первоначально для чтения на бумажном носителе. Точно также как и следует отличать кинороман от сценария кинофильма, созданного на базе романа, а также распространение в электронном формате обычных романов. Создаваемые изначально для аудио, кино и электронной ретрансляции художественные произведения используют возможности соответствующего вида коммуникаций, учитывают психологические и технологические требования и условия ретрансляции информации. Рассматриваемые типы романа представляют собой художественные произведения с креолизованным текстом, то есть с текстом, фактура которого состоит из двух разнородных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык). Аудиороман, кинороман и роман-гипертекст можно объединить в условную группу креолизованный роман, ретранслируемый посредством технических средств коммуникации. Несмотря на отличия между аудиороманом, кинороманом и гипертекст-романом их объединяет одна общая черта: расширение «объема памяти» романа за счет невербальных форм передачи информации. При этом речь идет не о частичной креолизации, когда невербальный компонент играет лишь вспомогательную роль (например, газетные публикации), а о полной креолизации, когда невербальный компонент становится обязательным и неотделимым от вербального элемента. Вместе с тем имеет место быть подчинение невербальной составной вербальной.

Например, наряду с вербальной формой передачи информации читателю, аудиороман может использовать и весь спектр звуков (голоса исполнителей, тембр и тональность этих голосов, музыка, шумы, звуки природы, звуки явлений и т.д.). У автора аудиоромана в арсенале появляется такой инструмент как звуковое оформление своего произведения,

которое может реализовать режиссер и запечатлеть аудиотехника. Звуковое оформление выступает как инструмент развития параллельного сюжета: вербальная информация сопровождается теми или иными звуками (отъезд героя – звуками транспорта, обострение в произведении конфликта – тревожной музыкой и т.д.).

Аудиороман отличается характером повествования (предпочтение отдается повествованию от имени первого лица, сосредоточение авторского внимания на монологах и диалогах) и звуковым оформлением. Пространственно-временные характеристики художественного мира аудиоромана также трансформируются: художественный мир представлен как слышимое пространство и акустический хронотоп. Особое значение приобретает звуковой монтаж, который призван создать целостный звуковой образ. Это еще один фактор, который сказывается на синкретичности аудиоромана, как результата творчества автора и режиссера, а в ряде случаев и композитора.

Первым азербайджанском романом, который был выпущен на аудиодиске, является произведение Э. Ханализаде «Путь» («Yol»). Повествование ведется от имени старца И. Иманова, который повествует о своей судьбе. Сюжетная линия построена на «мотиве пути». В судьбе главного героя концентрируется судьба поколения: эпическое начало трансформируется в некий длительный монолог главного персонажа. Роман сопровождается музыкой (композиторы Г. Гасанзаде и У. Велиева). Посредством музыки подчеркивается внутреннее состояние главного героя, дополнительно создается эмоциональный климат вокруг ключевых событий в фабуле романа. В романе присутствуют и вокальные вставки, которые характеризуют не только сближение романа с вокально-музыкальными жанрами, но отражают усиленное лирическое начало в романе.

Своеобразием отличается роман Х. Мирзы «Конец и начало». Этот роман нельзя отнести к жанру аудиоромана.

Так, первоначально роман был опубликован частями в печати. Однако в последующем автор издал роман в виде отдельной книги. Примечательно, что к книге прилагается CD диск с музыкальными отрывками. По мнению автора, для обеспечения восприятия читателем авторского произведения во всей полноте необходимым является музыкальное сопровождение.

Современному искусству известны такие жанровые формы как кинопоэма (И. Голль «Чапелинада»), киноповесть (А. Вайда «Все на продажу»), киноман. Существуют некоторые проблемы в различии художественного кинопроизведения от киносценария. Сложность жанровой идентификации киномана связана с рядом факторов:

- во-первых, кинематограф не может отрешиться от родства с литературой, имея сценарную форму на определенном этапе¹;

- во-вторых, природа кинематографа синтетична, «в силу чего оказалось крайне трудно выделить основные параметры, родовые типы творческого мышления, формирующего тот или иной киножанр»²;

- в-третьих, киноман сочетает в себе как приемы, характерные для художественной литературы, так и элементы кинематографического мышления;

- в-четвертых, киноман представляет собой полностью креолизованным литературное произведение, в котором невербальный компонент является обязательным и неотделимым от вербального элемента.

Следует особо отметить, что креолизованность киномана предполагает жанровое смешение различных видов искусства.

¹ Козлов Л. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино. – М., 1980. – С. 76.

² Савельева Е.Н. Жанровые и стилистические особенности фильмов сибирской тематики в российском кинематографе 1960-х гг. // <http://www.lib.tsu.ru/mminfo/000063105/305/image/305-062-066.pdf>

Читателю-зрителю текст киноромана преподносится в визуальной форме, при этом текстовая информация чередуется с кинематографическими вставками. Несмотря на то, что визуальная картинка всегда имеет больше информативности, в киноромане доминирующее положение сохраняет текстовая передача информации. Этим кинороман отличается от художественного фильма, в котором используются субтитры. В киноромане кинематографическая картинка подчинена тексту, служит инструментом для раскрытия романного начала. Кинематографические сценки, движение камеры, особенности монтажа кадров и т.д. – все это подчинено тексту художественного произведения. Говоря о хронотопе в киноромане, необходимо отличать от сюжетного времени экранное время (время, которое длится фильм).

Одним из первых к жанровой конструкции киноромана подошел французский поэт и прозаик Ж. Ромен, издавший в 1919 году книгу «Доногоо Тонка или Чудеса науки» («Доногоо-Tonka Ou Le Miracles De La Science»). Ж. Ромен закладывает основные характерные черты данной жанровой формы:

- соблюдение всех приемов сценария;
- ведение повествования в настоящем времени;
- особый характер повествования, сопряженный с развитием кинематографического сюжета в романе.

Одним из культовых кинороманов, который предопределил многие особенности этой синкретической жанровой формы, является произведение А. Роб-Грийе (писатель, режиссер, сценарист, литературный теоретик, основатель французского «нового романа») «В прошлом году в Мариенбаде» (*L'Année dernière à Marienbad*), экранизированного в 1961 году режиссером А. Рене. В фильме, удостоенном «Золотого льва» (*Leone d'Oro*), автор и режиссер смогли объединить образ, текст и камеру. Фильм стал одним из главных авангардных экспериментов французской «новой волны». Вербально-текстовое повествование сохраняет доминирующие позиции.

Не случайно именно в самом фильме голос предшествует визуальному описанию того, о чем повествует автор.

В своем романе А. Роб-Грийе подробно описывает каждую сцену как раскадровку, включая описание закадровой музыки, движение камеры и т.д. А. Роб-Грийе тщательно и детально выписывает пространственные характеристики и сцены романа.

Проблема жанрового смешения в киноромане «В прошлом году в Мариенбаде» не ограничивается сочетанием взаимодействия романного и кинематографического начал. Можно говорить и о научно-фантастической составляющей этого произведения. Считается, что предметом вдохновения А. Роб-Грийе был научно-фантастический роман А. Бьой-Касареса «Изобретение Мореля» (*La invencion de Morel*). В произведении отображены ряд современных автору теорий физики.

Азербайджанской романистике известно несколько образцов киноромана. Особенностью азербайджанского киноромана является его историко-эпическая окраска:

- имеет место смешение с жанрами исторической и документальной литературы;

- в качестве собирательного образа выступает образ народа, тем самым приближая азербайджанский кинороман к роману-эпопее.

В 2005 году публикуется кинороман режиссера К. Гасимова «Двадцать три месяца» (*İyirmi üç ay*). Сюжет романа выстроен вокруг истории Азербайджанской Демократической Республики, просуществовавшей 23 месяца. Кинороман отличается историзмом и документальностью. Не случайно, что автор дает следующее пояснение названия произведения – «художественно-документальный, исторический кинороман». Это пояснение охватывает весь спектр жанрового смешения, характерного для данного произведения. Событийная основа романа следует хронологии исторических событий. Примечательно, что на фоне художественных обра-

зов, прототипами которых являются политические и государственные деятели той эпохи, в качестве отдельного образа выступает образ народа как строителя государства.

В 2008 году в Баку был опубликован роман Н. Адилоглу «Черный плющ» (Qara sarmaşıq), повествующий о боевых действиях в «горячей точке», о политических процессах в Баку в бурные 90-ые годы прошлого столетия. Автор придерживается хронологии разворачивающегося политического процесса. Примечательно, что Н. Адилоглу удается создать образ народа, страдающего и борющегося в котле политических интриг.

Проблема борьбы народа отражена и в произведении А. Али «Туманные горы» (Dumanlı dağlar). Автор определяет жанровую форму этого произведения как кинопритча. На наш взгляд, в «Туманных горах» отчетливо проявляют себя черты киноромана. Вместе с тем романная природа «Туманных гор» подвержена влиянию жанра притчи, но это влияние носит относительно слабый характер. Межродовое жанровое смешение оказывает более значительное влияние на жанровые характеристики, тогда как влияние внутривидового смешения не столь масштабно.

Хотелось бы подчеркнуть, что особое внимание азербайджанского киноромана историко-эпическому характеру повествования не является чем-то исключительным. В этом отношении азербайджанский кинороман воспроизводит черты советского, в том числе русского киноромана. Хотелось обратить внимание на кинороман В.М. Шукшина «Я пришел дать вам волю». Главными персонажами киноромана являются Степан Разин и русский народ. Это роман не столько о биографии С. Разина, сколько о народном движении.

Информационные технологии привели к резкому расширению виртуального пространства. В результате, возникла новая парадигма коммуникативного взаимодействия, что отразилось и на современной литературе – возникла виртуальная (электронная) литература. Появление виртуальной лите-

ратуры расширяет предмет литературоведения. Следует отметить, что виртуальная литература резко отличается от «классической литературы». Виртуальная литература носит массовый характер – отсутствие необходимости издавать произведения, упрощенный способ доведения произведения до массового читателя приводит к росту числа авторов.

Коммуникативное пространство Интернета стало своеобразной жанропорождающей средой¹, которая способствовала как более интенсивному развитию жанроведения в целом, так и возникновению свойственных только этой информационной среде жанров, а также новых форм жарового смещения, то есть привело к усилению полижанровости². При этом коммуникативное пространство Интернета усугубило и без того сложную ситуацию вокруг жанровой классификации художественных произведений, обострив дискурс вокруг жанровых критериев.³ Сегодня большинство исследователей признают необходимость разработки отдельной жанровой системы для информации и литературы, создаваемых и распространяемых с помощью электронно-информационных технологий⁴.

Особое место занимает жанровое развитие художественных произведений, создаваемых для распространения на электронном носителе (СД-литература). Над мультимедийной литературой довлеют формы традиционных литературных жанров. Вместе с тем, нельзя не заметить влияние технологических особенностей мультимедии. Создаваемые в этом направлении литературные произведения впитывают в себя

¹ Erickson T. Указ.соч., – P. 2.

² Arnold J., Miller H. Gender and Web Home Pages. Available on: <http://ess.ntu.ac.uk/miller/cyberpsych/cal99.html>.1999.

³ Щипицина Л.Ю. Дигитальные жанры: проблема дифференциации и критерии описания // Коммуникация и конструирование социальных реальностей: сб. науч. статей. – СПб., 2006. – Ч. 1. – С.377.

⁴ Crowston K., Williams, M. Reproduced and Emergent Genres of Communication on the World Wide Web // The Information Society. – 2000. Vol. 6. – P. 201-215.

элементы дигитальных жанров. Для дигитальных жанров особое значение имеют такие факторы как контекст, паттерны коммуникации, ситуативность, динамизм изменения среды. Необходимо отметить еще одну особенность процессов в виртуальной среде: динамичность дигитальных жанров провоцирует жанровую неустойчивость виртуальной литературы.

Следствием рассматриваемых тенденций является широкое распространение в виртуальной литературе «смешанных» литературных жанров, неканонических жанровых форм и «внежанровых» конструкций. Еще одной особенностью жанрообразования в виртуальной литературе является «сближение» литературных жанров (в том числе и романа) к речевым жанрам, что усугубляет проблему жанровой чистоты и жанровой типологии. При этом сама проблема типологии речевых жанров остается нерешенной и по сей день.

Для раскрытия характера влияния электронно-информационных технологий на развитие литературы необходимо обратиться к понятию «гипертекста». Сегодня активно используются такие понятия как «гиперроман» (hypernovel), «гиперпоэзия» (hyperpoetry), «гиперрассказ» (hyperstory) и т.д. На наш взгляд, целесообразно использовать термин «гипертекст-роман», который по смыслу синонимичен термину «гиперроман». Дело в том, что последний не в полной мере подчеркивает особенности жанрового смешения рассматриваемой категории художественных произведений.

Приставка «гипер» произошла от греческой «hyper», которая переводится как «над», «сверх». Эта приставка используется для образования существительных и прилагательных со значительным превышением предела. Гипер – это определение превосходства в количественном эквиваленте. С точки зрения логики словообразования, термин «гиперроман» выражает не специфику построения текста, а некую «сверхроманную» ипостась.

В свою очередь, понятие «гипертекст» используется для обозначения текста с гипертекстовыми нарративами (hypertextual narratives) на композиционном уровне. Термин «гипертекст» был введен в оборот в 1965 году Т. Нельсоном для обозначения «текста ветвящегося или выполняющего действия по запросу».

Ряд исследователей упрощают сущность гипертекста, сводя его к усложненной форме текста, включающего интертекст. В своей диссертационной работе К.В. Давыдова гипертекст в художественном произведении представляет как текст, который включает в себя несколько текстов: художественный несущий текст и художественный интертекст¹. Действительно гипертекст проявляется в литературном произведении и через интертекстуальность. Однако литературный гипертекст может существовать и вне интертекста, также как и интертекст вне гипертекста. Ошибочно явление гипертекста сводить к любому тексту, в котором обнаруживаются какие-либо ссылки на другие фрагменты. Такой необоснованный подход приводит к «слиянию» контекста, интертекста и гипертекста. Обращение к мнению любого стороннего источника, цитирование иных авторов ошибочно преподносить как гипертекст. С. Корнеев обосновывает, что гипертекстуальность проявляется как разновидность интертекстуальности, но не отождествляет эти понятия². Гипертекстуальность предполагает встраивание по принципу монтажа в единое целое «инородного» отрывка, а не простое использование интертекстуального обращения к его содержанию.

Литературный гипертекст, как особый художественный текст, обладает дополнительными смысловыми оттенка-

¹ См.: Давыдова К.В. Гипертекстуальность как свойство художественного текста: На материале английских художественных текстов: Дис. ... канд. филол. наук. – Армавир, 2006.

² Корнеев С. Теория сетературы // <http://www.netslova.ru/kornev/kornev.htm#ch5>

ми, передаваемыми не только вербальными знаковыми системами. То есть можно утверждать о креолизованном характере такого литературного текста. «Дополнительная» смысловая нагрузка становится возможной благодаря свойствам гипертекста:

- дисперсность структуры: текст выстраивается в форме небольших фрагментов, объединенных в единое целое по принципу монтажа;

- нелинейность повествования: повествование может быть начато с любого фрагмента и «продолжено» в любой последовательности в рамках существующих фрагментов;

- разнородность, предполагающая сочетание текстов, с различными языковыми, стилистическими и жанровыми характеристиками;

- мультимедийность: в гипертексте художественные приемы могут охватывать выбор и сочетание шрифтов, иллюстраций, анимационных вкладок, звукового сопровождения и т.д.

Американский критик И. Хасан выделяет следующие девять признаков гипертекста:

- неопределенность, культ неясностей, ошибок, пропусков;

- фрагментарность и принцип монтажа;

- «деканонизация», борьба с традиционными ценностными центрами;

- отсутствие психологических и символических глубин;

- молчание, отказ от мимесиса и изобразительного начала;

- положительная ирония, утверждающая плюралистическую вселенную;

- смешение жанров, высокого и низкого, стилевой синкретизм;

- театральность современной культуры, работа на публику, обязательный учет аудитории;

- срастание сознания со средствами коммуникации, способность приспосабливаться к их обновлению и рефлексировать над ними¹.

Из этого перечня следующие пункты могут быть оспорены:

- отсутствие психологических и символических глубин;
- молчание, отказ от мимесиса и изобразительного начала;
- положительная ирония, утверждающая плюралистическую вселенную.

Эти характеристики могут быть присущи для отдельных художественных гипертекстов, хотя могут и отсутствовать. Поэтому их неправильно преподносить как квалифицирующие признаки художественного гипертекста. Гипертекст-роман характеризуется определенной психологической глубиной, в некоторых случаях ему присущ символизм. Нельзя говорить об отказе от мимесиса в гипертекст-романе.

Обратимся к роману-гипертексту сербского автора М. Павича «Хазарский словарь» (Хазарски речник), опубликованному в 1984 году. На фоне дискурса о религии раскрывается вся глубина психологического бытия народа, этнической общности. Мимесис в романе проявляется в своеобразии художественной реальности по сравнению с действительным миром. В романе «Хазарский словарь» представлены три различные версии того, как хазарский народ выбирал себе религию. В трех частях романа это событие излагается в словарных статьях, написанных от лица христианина, мусульманина и иудея. Вместе с тем, согласно позиции самого автора М. Павича, обращение к хазарской тематике является художественным приемом, а на самом деле в романе изображена реалии сербского бытия в бытность Социалистической

¹ Hassan I. Указ. соч., – Р. 445-446.

Федеративной Республики Югославия¹. Именно в силу характера созданного художественного мира роман относят к псевдодокументальной и псевдоисторической художественной литературе. При этом в пафосе «Хазарского словаря» отсутствует «положительная ирония, утверждающая плюралистическую вселенную». Следует подчеркнуть, что композиционно роман имеет структуру трех мини-энциклопедий, каждая из которых составлена из источников разных религий: христианства, ислама и иудаизма. Такая композиционная структура позволяет читателю начинать чтение с любого фрагмента произведения, а не обязательно от начала до конца. Издав «Хазарский словарь» на компакт диске, М. Павич узнал от компьютерщиков, что его роман можно читать 2,5 миллионами способами.

Если говорить о типах художественного гипертекста, то мы бы предложили выделять три типа произведений, в которых характер влияния информационных технологий проявляется различно.

Во-первых, «словарный» («энциклопедический») гипертекст. Простейший пример такого гипертекста – это любой словарь или энциклопедия, где каждая статья имеет ссылки к другим статьям этого же словаря. «Словарный» гипертекст может быть и художественным (например, вышеупомянутый роман М. Павича «Хазарский словарь»).

Во-вторых, «сюжетный» гипертекст, когда в произведении в различных вариациях воссоздается одна и та же сюжетная линия. К таковым можно причислить изданный в 2006 году роман К. Еськова «Баллады о Боре-Робингуде. Гиперроман». В этом произведении разворачиваются сюжетные линии походов современных благородных разбойников – латиноамериканский, московский со среднеазиатским орнаментом и глобальный.

¹ Slovinci i Hrvati postavljaju kontroverzni srpski hit // <http://www.nacional.hr/clanak/13109/slovinci-i-hrvati-postavljaju-kontroverzni-srpski-hit>

В-третьих, цифровой гипертекст, который предполагает использование технических возможностей информационных и мультимедийных технологий для раскрытия авторского замысла. Адекватное воспроизведение цифрового гипертекста на бумаге нецелесообразно и изначально не предусмотрено, хотя в некоторых случаях и осуществляется бумажное издание таких произведений. Однако существуют и такие гипертексты, которые не могут быть распечатаны или опубликованы без существенных содержательных потерь. Поэтому они распространяются преимущественно в электронном формате.

Примером цифрового гипертекста является роман Б. Акунина «Квест. Роман – компьютерная игра», изданный и в бумажном формате. Этот роман можно не только читать, но и «играть» в нее. Герои переходят с уровня на уровень, в конце каждого уровня необходимо дать ответ на вопрос, если читатель этого делать самостоятельно не хочет, есть ключи с другой стороны книги (как у любой компьютерной игры есть подсказка в Интернете как перейти на другой уровень). Сюжет выстроен по законам и логике компьютерной игры. Примечательно, что в романе переплетаются две главные сюжетные линии, связанные между собой посредством подсказок-кодов.

Хотелось бы отметить, что обращение Б. Акунина к элементам компьютерной игры не является случайным. Эффект игры является одним из наиболее востребованных возможностей гипертекста, предоставляемых в распоряжение автора. Благодаря этому авторы постмодерна активно обращаются к гипертексту. Именно для литературы постмодерна характерно стремление к тому, что читатель из потребителя художественного текста превратился бы в интерактивного производителя текста. Гипертекстуальность трансформирует текст художественного произведения в открытую систему, доступную для множества интерпретаций.

Специфической формой дигитального гипертекста является сетературный гипертекст, который обращается к возможностям интерактивной коммуникации. Сетература вовлекает читателя в участие в построении читаемого им по сути уже фрактального произведения, делая процесс творения-чтения интерактивным. Следует оговориться, что частичная сетературность может быть присуща и «словарному» гипертексту, в рамках которого читателю предлагается самому сконструировать текст по некоторым весьма свободным правилам, созданным автором и под контролем которого, так или иначе, находятся все составляющие текста. Однако в сетературном гипертексте интерактивность читателя не ограничивается только правилами, созданными автором. Автор-читатель может трансформировать и дополнять художественный текст по своему усмотрению.

Нередко художественные гипертексты подразделяют на «изолированные» и «сетевые». Основанием для того деления является способ распространения произведения в электронном формате. На наш взгляд это деление совпадает с делением на дигитальный и сетературный гипертексты.

«Изолированные» художественные гипертексты предназначены для распространения на электронных носителях. Таковым является художественное произведение М. Джойса «После полудня» (Afternoon), который распространялся в виде компакт-диска. Произведение М. Джойса состоит из 539 условных страниц, которые можно читать подряд, как обычные книги, но в гиперромане есть еще 951 «связка». Каждая «связка» – альтернативный путь.

Феномен « сетевого » (сетературного) гипертекста, проявляется в форме:

- гипертекста, позволяющего читателям создавать комментарии (предоставляется возможность в специальной «гостевой книге» выразить свое восхищение, несогласие и другое мнение);

- гипертекста с коллективным творчеством, который позволяет формировать доступ к тексту для других лиц;

- гипертекста с возможностью автоматической генерации вариаций посредством современных технологий.

К первому типу сетературного гипертекста можно отнести произведение И. Хакамады «Success [успех] в большом городе», которое написано в формате интернет-блога с элементами живого журнала (live journal). В каждой главе романа есть рубрика FAQ (frequently asked questions), в которой присутствуют вопросы-ответы участников и автора. Примечательно, что жанровое смешение в этом произведении осуществляется не только в контексте взаимодействия литературных жанров и дигитальных жанров, но и также в контексте взаимодействия художественных и публицистически-документальных жанров. Например, смешение с такими жанрами как эссе и автобиография.

Примером второго типа сетературного гипертекста является произведение «Роман», выложенное Р. Лейбовым на русскоязычном сайте¹. Р. Лейбов первоначально разместил короткий текст на сайте для всеобщего доступа, предложив читателям продолжить текст с любого места. Д. Манин так описывает структуру «Роман»: «РОМАН видится мне, как эдакое мочало сюжетных линий, т.е. тело не сыпучее, но волокнистое, вроде белковой макромолекулы, у которой есть первичная структура – страницы – аминокислоты, но есть и вторичная – то, как вся цепочка свернута в клубок, так что далекие (если идти по цепочке) места оказываются рядом и прихвачены друг к другу ссылками – без вторичной структуры белок не работает»². К этому типу литературы можно отнести и интернет-проект «Метро 2034»³, созданный в «про-

¹ Роман // http://www.cs.ut.ee/~roman_1/hyperfiction/htroman.html

² Манин Д. Как писать РОМАН: Заметки к теории литературного гипертекста // <http://dialp3.hmti.ac.by/library/press/Internet/inter.net.ru/7/6.html>

³ <http://www.m2034.ru/>

должении» опубликованного в бумажном формате романа Д. Глуховского «Метро 2033». На сайте проекта создана рубрика, в которой публикуются литературные отрывки различных авторов.

В контексте третьего типа сетературного гипертекста определенный интерес представляет собой и так называемый роман формат «романа-оливье», созданного при использовании технологии RandomNovel. Технология RandomNovel в случайном порядке генерирует из художественных обрывков целое художественное произведение. При этом порядок генерации является хаотичным. Технология RandomNovel позволяет в случайном порядке из одних и тех же частей формировать различные художественные конструкции. Таким произведением является «М-книга» А. Налинина¹. Произведение размещено на сайте, который выполнен в виде некоей структуры метро, похожей на московский метрополитен. Ежедневно посредством технологии RandomNovel осуществляется генерация блока из случайных 20 текстов, заранее написанных и размещенных на сайте. В верхней части страницы помещается последний текст (строящаяся линия). Таким образом, «М-книга» представляет собой динамичный художественный текст, отличающийся вариативностью изложения повествования. В этих условиях можно говорить и о динамичности жанрового смешения.

«Словарный» и «сюжетный» гипертексты возникли до появления электронных информационных технологий. Можно говорить о том, что особенности передачи информации в «словарном» гипертексте были заимствованы и для создания дигитального и сетературного гипертекстов. Гипертекст как система организации знания совместила положительные свойства энциклопедии и тезауруса². Идейным же «локомотивом» для распространения дигитального и сетературного

¹ <http://www.andrenalin.ru/>

² Негуторов В.В. Гипертекст как феномен современного общества: Дис. ... канд. филос. наук. – Краснодар, 2003. – С. 11.

художественных гипертекстов стала дальнейшая трансформация постмодернизма. Гипертекст стал «логическим продолжением при помощи новейших технических средств той линии развития постмодернистского искусства, которая связана с разрушением границ артефакта, отказом от причинно-временных связей; «принципом матрешки», позволяющим посредством отступлений, комментариев, маргиналий заглянуть в головокружительную пустоту, бездну сюжета»¹.

¹ Пестерев В.А. Постмодернизм и поэтика романа: историко-литературные и теоретические аспекты. – Волгоград, 2001. – С. 9.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Представленная в данной работе концепция жанрового смешения в романе опирается на коммуникативное понимание жанра, и на социокогнитивное понимание генезиса и развития жанра.

В рамках коммуникативного подхода жанр понимается как набор конвенций, касающихся отношений между автором и адресатом данного текста. Жанр понимается как коммуникативный шаблон (паттерн), такое понимание присуще западному литературоведению. Вместе с тем, это понимание дополняется устоявшимся в советском литературоведении вычленением трех планов жанра: план содержания, план структуры и план восприятия.

Коммуникативное понимание жанра позволяет автору отмежеваться от концептов, отрицающих объективное значение жанра, раскрыть значение смешения жанра как составной части «организации» коммуникативного взаимодействия. Социокогнитивный подход к жанрообразованию позволяет, разделив признаки жанра и признаки жанрообразования, определить значение жанрового смешения в процессе генезиса и развития жанра романа. Необходимо расширить перечень жанрообразующих признаков, составленный последователями социокогнитивного подхода, следующим признаком: формирование устойчивого семантического ядра при наличии нестатичных элементов, не входящих в семантическое ядро.

Под жанровым смешением, или иными словами жанровой контаминацией (от лат. «contaminatio» – соприкосновение, смешение), понимается объединение в одном художественном произведении элементов двух или более жанров, при котором «жанровые признаки» одного из жанров остаются доминирующими.

Коммуникативно-социокогнитивный подход и предлагаемое определение не противоречат постулатам теории первобытного синкретизма, а также теории возникновения жанров постклассицизма.

В современной литературе отсутствуют образцы крупной прозы, которые можно было бы характеризовать как жанрово «чистые». Особенности современной литературы, многомерность художественного сознания не создают условий для появления «дистиллированных» коммуникативных лонов, то есть для «чистых» жанровых конструкций. Сказывается и влияние на литературные произведения принципа *mimesis*. Аристотелевский принцип *mimesis* распространяется не только на явления жизни, но и на литературные произведения.

Для романа проблема «жанровой чистоты» носит более злободневный характер, чем для других жанров, что связано с особенностями данного жанра:

- с одной стороны, многосоставность (универсальность) жанрового содержания романа (объективный и субъективный уровни, на каждом из которых выделяется как романное, так и эпическое начало);

- с другой стороны, многоуровневость семантического ядра жанра романа, позволяющей осуществлять разноплановое вкрапление элементов отдельных жанров в роман.

Коммуникативно-социокогнитивный методологический подход позволяет раскрыть механизм жанрообразования. Жанрообразование носит характер «замещения». «Замещение» обуславливается изменением коммуникативных возможностей жанра в различных культурно-исторических ситуациях. «Замещение» имеет место после того как жанр исчерпал потенциал развития в рамках «диапазона жанра». В пределах же «диапазона жанра» наблюдается процесс «смещения жанра», предполагающий изменение некоторых особенностей жанра при сохранении целостности статического семантического ядра. С одной стороны жанровое смешение

выступает как инструмент создания нового жанра, а с другой – как инструмент эволюции самого жанра, обогащения его содержания и появления в нем различных типов.

«Смещение» жанра носит ограниченный характер и не предполагает в качестве результата формирование нового жанра. Анализ истории литературы свидетельствует, что появление новых жанров сопряжено с процессами жанрового «замещения». Если «смещение» жанра предполагает изменение жанрового содержания художественного произведения без изменения жанровых признаков, то «замещение» жанра предусматривает формирование новой совокупности жанровых признаков. «Смещение» жанра служит инструментом эволюционной адаптации жанровой конструкции под изменение общественно-политических условий, а «замещение» жанра – это инструмент радикальной трансформации литературных процессов под влиянием общественно-политических событий и смены коммуникационной обстановки.

«Смещение жанра» не является одноэтапным процессом, а может осуществляться поэтапно. Это приводит к феномену многоуровневости жанрового смешения. По мере «смещения жанра» наблюдается накладывание новых форм жанрового смешения на существующие. Например, роман (уровень генезиса: синтетичность самого романа как жанра) – детективный роман (первый уровень: смешение с элементами приключенческого и научного романа) – политический детективный роман (второй уровень: смешение с элементами документальных жанров) – роман анти-детектив (третий уровень: смешение различных типов романа). При этом в приведенном примере первый уровень связан с внутрижанровым, второй – с межродовым жанровым смешением, а третий – с внутрижанровым смешением.

Жанровая «чистота» романа невозможна как в силу синкретического характера этого жанра, так и в силу роли писателя как новатора и критика. В романе писатель ставит проблему в своей авторской интерпретации, раскрывает свое

видение этой проблемы, использует художественные приемы, ранее не использованные для раскрытия этой проблемы. Поиск новых художественных приемов и приводит к смешению жанров. Дело в том, что в большинстве случаев использованные новые приемы оказываются уже апробированными в иных жанрах, и лишь в исключительных случаях, можно говорить о создании новых художественных приемов.

Функция авторской критики жанровой конструкции может проявлять себя в нескольких формах:

- отказ автора от жанра в целом и создание нового жанра, в случаях, когда автор уверен, что существующие жанры не способны раскрыть его авторский замысел;

- обращение к «смещению жанра», в случаях, когда автор не считает, что жанр исчерпал возможности для раскрытия его авторского замысла, но критически относится к существующим вариациям того или иного жанра;

- допущение жанрового смешения, когда автор предполагает, что его авторский замысел может быть раскрыт лишь при одновременном обращении к различным жанровым конструкциям;

- художественно-жанровая рефлексия, когда в тексте художественного произведения передается познание жанровой системы и отдельных жанров.

Художественно-жанровую рефлексия следует отличать от жанровой рефлексии и от художественной рефлексии, используемой для целей мистификации. Художественно-жанровая рефлексия – форма проявления авторской критики жанровой конструкции, которая предполагает включение в авторский замысел вопросов познания жанра, переосмысления и переоценки его содержания и признаков. Художественно-жанровая рефлексия обращается к художественной интроспекции, как методу художественного анализа.

«Смещение» в романе элементов различных жанров, и даже литературных родов, является ведущим жанровым фактором, предопределяющим все существующее многообразие

романа. Развитие многочисленных типов романа спровоцировало распространение представлений о «смерти романа». «Пессимисты» допускают методологическую ошибку, когда смешивают понимание жанра как идеалистической конструкции и как реального фактора литературного процесса. Коммуникативно-социокогнитивный подход позволяет автору выстроить обоснованную и последовательную критику концептов, рассматривающих усиление в романе синтетизма как «смерть романа». Роман продолжает активно развиваться, являясь на сегодняшний день одним из самых востребованных и динамичных жанров.

Особенности романа жанра делают условным применение в отношении него такой категории как художественный канон. Жанровый канон образован системой определенных правил, придающих жанру нормативность, которая проявляется на содержательном и формальном уровнях в художественных произведениях.

Условность применения термина «художественный канон» в отношении романа не говорит об отсутствии правил и закономерностей художественного изложения. Существует устойчивая связь проблематики и событийной канвы с сюжетом и фабулой романа.

В отношении жанра романа целесообразно употреблять понятие внутренней меры, которая связана с возведенной в принцип фабульно-сюжетной событийностью.

Следует отметить, что в современном романе жанровое смешение носит разнородный характер.

Во-первых, речь идет о вкраплении в роман элементов других родов – в этом случае мы имеем дело с межродовым смешением. В качестве примера можно привести драматический роман, в котором наряду с эпическими характеристиками, широко присутствуют и драматические элементы.

Межродовое жанровое смешение в романе может приводить к смешению низких и высоких жанров. К межродово-

му жанровому смешению можно отнести и вкрапление в роман элементов документальной (нехудожественной) прозы.

Во-вторых, мы сталкиваемся с вкраплением в роман элементов других эпических жанров. В этом же случае имеет место внутриродовое смешение.

В-третьих, внутрижанровое смешение, которое охватывает вкрапления в произведения крупной прозы характеристик различных типов романа.

Во внутрижанровом смешении «смещение» осуществляется в пределах жанровых признаков романа, что порой приводит:

- к формированию нового типа жанра романа в результате синтеза различных романских жанровых конструкций;
- к композиционной структуре романа в романе;
- к появлению романов, состоящих из частей, отличающихся жанровой конструкцией.

Междовое и внутриродовое смешение условно можно объединить в группу – межжанровое смешение. Это необходимо как для сопоставления с внутрижанровым смешением, так и для определения мотивов автора при вкраплении в роман элементов поэзии, драмы, научно-публицистических жанров и т.д.

Выбор той или иной формы смешения зависит от множества факторов, но в первую очередь, от проблематики, поднимаемой в произведении. В этом проявляется влияние внутренней меры романа, связанной с фабульно-сюжетной событийностью. Жанровое смешение осуществляется не хаотично, а в соответствии с содержанием и проблематикой произведения. Обращение автора к жанрам и их признакам не является абсолютно произвольным актом: содержание авторского замысла и используемый метод художественного познания подталкивают автора к использованию конкретного жанра и художественного приема. При этом если разнообразие авторских замыслов предопределяет также разнообразие идейно-жанровых качеств произведений (в том числе и в по-

вествовании, стилистике, сюжете, фабуле, хронотопе и т.д.), то частичное совпадение авторского замысла придает произведениям некие «родственные» черты, что и служит основанием для соотнесения с различными родами и жанрами.

Жанровое смешение сопряжено также с такими литературными понятиями как «мегажанр» и «метажанр». Путем сопоставительного анализа этих явлений, было определено, что в метажанре доминирует межродовое жанровое смешение, тогда как в мегажанре жанровое смешение носит разноплановый характер. Жанровое смешение в метаромане связано с эссеизацией и саморефлексией литературы. Двуплановая художественная конструкция метаромана предполагает, что на первом плане размещается романский сюжет, а на втором – саморефлекторный сюжет.

Раскрытие сущности внутриродового смешения в романе требует глубокого сравнительного анализ эпоса и романа как жанров, выявления различий в характере повествования, в роли и месте главного героя. Жанровое смешение романа и эпоса имеет место на этапе генезиса романа. Но и в последующем в некоторых типах романа наблюдается вторичная абсорбция элементов эпоса. Вторичная абсорбция имеет место в романе-эпосе, а также в некоторых постмодернистских романах. Эти типы романа «вбирают» те элементы эпоса, которые были не восприняты на стадии генезиса романа.

Для выделения романа-эпопеи недостаточно количественного (объем текста) или содержательного критериев. В качестве еще одного критерия должна применяться вторичная абсорбция признаков эпоса. Вторичная абсорбция оказывает существенное влияние на жанровую природу произведения. Именно под ее воздействием в романе-эпосе наблюдается смешение элементов исторического и философского романов.

Коммуникативно-социокогнитивный подход требует разделения влияния на роман фольклоризма и мифологизма.

Характер жанрового смешения романа с фольклорными произведениями, а также с мифами различен, что приводит к формированию различных типов романа. Например, можно вычленить три типа романа-мифа:

- классический роман-миф, основанный на эксплицировании религиозного и мифологического текста – Библия (βιβλία), поэмы Гомера (Ομηρος), кельтские и германские предания и т. п.;

- авторский роман-миф, который создается без эксплицированного мифологического текста;

- фольклорно-этнический роман-миф, в котором происходит эксплицирование мифа-ритуала.

Особой формой является роман-антимиф, отличительной чертой которого является разрушение содержательного ядра мифа при сохранении мифологической формы.

Внутриродовое смешение проявляет себя и в ходе взаимодействия с жанрами прозы (новелла, повесть, рассказ и т.д.). Целесообразно выделять такие типы романа как роман-новелла, роман-повесть, роман-рассказ и роман-притча.

Роман и новелла схожи в своей синкретичности. Вместе с тем, характер этого синтеза различен еще на стадии генезиса этих жанров. Появление новеллы было ознаменовано смешением средневековых жанров экземпля и фаблио. Роман создавался при смешении плутовского и рыцарского романа, дидактического трактата и ряда других жанров. Можно отметить, что при генезисе романа и новеллы особое место принадлежит «обрамленной повести».

«Обрамление» создает основу для вставных частей в романе, отличающихся жанровой природой. «Обрамленность» имеет связь со свойством полифоничности жанра. Полифоничность романа позволяет обращаться к «обрамлению» как принципу построения композиции и сюжета. Вставные части связаны не только с «обрамлением», но и с «делегированием» полномочий, что восходит к жанру мениппеи.

Влияние «обрамления» проявляется и в романах-циклах. Целостность романа определяется совокупностью циклообразующих факторов, среди которых особое место занимает «сверхидея», скрепляющая составные части цикла. Семантические связи проявляются на организационном уровне. В зависимости от специфики этих связей романы-циклы могут характеризоваться ступенчатым, кольцевым или параллельным построением сюжетных линий.

Межродовое жанровое смешение предполагает вкрапление в роман элементов жанров, не принадлежащих эпосу. Формы и характер жанрового смешения с лирическими, драматическими, документальными, публицистическими, научными жанрами носят различный характер.

Взаимодействия романа с лирическими жанрами может осуществляться в двух форматах: компромисс поэзии с прозаическим изложением (лирическая проза) или же привнесение романного начала в стихотворную форму (роман в стихах: эпическая тема, но стихотворный рифмованный текст).

В самой драме заложен синтез, который предполагает присутствие эпического и лирического начал. Согласно противоположной точке зрения, эпос является синтетическим и включает себя драматическое начало. Главное, что каждый из этих подходов не отрицает, что роман и драматические жанры склонны к жанровому смешению.

Формы смешения романа и драматических жанров различны, что приводит к формированию различных типов романа. Понятие «драматический роман» является интегральным и объединяет такие типы романа как роман-драма, роман-трагедия, роман-комедия, роман-мелодрама, а также роман-пьеса.

Жанровое смешение с жанрами документально-художественной литературы можно раскрыть лишь через понимание документальности как художественного метода. В зависимости от характера жанрового смешения необходимо вы-

делить четыре группы документально-художественной литературы:

- к первой группе относятся те формы проникновения документальных жанров, когда жанровые признаки романа подвергаются трансформации, обычно приводя к появлению типа романа (вариации: сохранение основной событийной канвы, о котором свидетельствует документ (исторический факт), при вводе в художественное произведение побочных вымышленных сюжетных линий и побочных сцен; исключение художественного вымысла на фоне чего автор включает документ в текст или в событийность романа);

- ко второй группе относятся формы взаимодействия, не приводящие к появлению отдельного типа романа, но трансформирующие содержание романа (вариации: основательная художественная переработка документа (исторического факта), в результате чего «документализм» отходит на второй план, определяя лишь основу событийности художественного произведения; использование документов (исторических фактов) для построения второстепенных сюжетных линий, необходимых для полного раскрытия авторского замысла; включение документа в целом в художественное произведение целиком (например, решений органов государственной власти, общественных и партийных структур, переписки и т.д.), что оказывает влияние на фабулу и идейную основу художественного произведения);

- третью группу составляют формы взаимодействия документальных и художественных жанров, когда структурно художественное произведение сохраняет элементы документального жанра, а содержательно – включает элемент художественности (данная форма взаимодействия документальных и художественных жанров часто приводит к появлению трансграничных, переходных жанровых конструкций);

- четвертую группу составляют различные вариации включения автором в художественные произведения псевдо документов, которые используются для раскрытия автор-

ского замысла, но преподносятся читателю как реально существующие документы.

Как и понятие «драматический роман», обобщающий характер необходимо придать понятию «публицистический роман». Публицистический роман объединяет типы романов, в которых жанровые признаки имеют существенные различия. Можно отметить наличие нескольких типов публицистического романа, включая эпистолярный роман, роман-эссе, роман-очерк, роман-репортаж, роман-интервью, роман-исповедь, роман-памфлет и т.д.

Смешение научных жанров и романа принимает различные формы. Во-первых, развитие научной мысли нередко оказывает влияние на фабулу и сюжет произведения. Во-вторых, романы могут создаваться с использованием композиционной архитектуры научных жанров. Подобные формы взаимодействия приводят к формированию устойчивых романских форм. Так, в рамках первого типа смешения можно говорить о таких типах романа как роман-путешествие (роман-странствие), педагогический роман, фантастический роман (в том числе роман-утопия, роман-антиутопия). Как следствие второй формы смешения можно говорить о таких типах романа как роман-исследование, «научный роман», роман-трактат.

Развитие технических средств коммуникации создает новые формы передачи информации. Ответ романистики – создание произведений крупной прозы, которые предназначены для аудио и кино воспроизведения, а также распространения по сети интернет. Соответственно, условно можно выделять аудиороман, кинороман и гипертекст-роман.

Эти типы произведений учитывают особенности ретрансляции посредством соответствующих средств коммуникации, то есть жанровая форма подвержена влиянию не только социальных аспектов коммуникации, но и технических. В силу чего рассматриваемые типы романа являются креолизованными. На мой взгляд, целесообразно объеди-

нить аудиороман, кинороман и гипертекст-роман в одну группу – креолизованный роман, ретранслируемый посредством технических средств коммуникации.

Подытоживая, хотелось бы отметить, что жанровое смешение в современном романе имеет следующие особенности:

- жанровое смешение романа напрямую связано с его эпической сущностью;

- жанровое смешение романа обусловлено социальными условиями (в том числе коммуникативной обстановки);

- в современном романе наблюдается жанровое смешение различного порядка (как вкрапление элементов различных родов и жанров, так и различных типов романа);

- жанровое смешение не затрагивает семантического ядра жанра романа;

- жанровое смешение не затрагивает категорию «признаки жанра», так как не конфликтует с доминирующими в жанре романа приемами художественного повествования;

- жанровое смешение отражает как зрелость романа, так и неисчерпанность на сегодняшний день его ресурсов (несмотря на предположения о «смерти романа»);

- жанровое смешение позволяет роману быть гибким и быстро приспосабливаться к меняющейся социально-политической среде, перенося процессы жанрового «замещения» на уровень «замещения» подтипов жанра (например, псевдоисторический роман был «замещен» историческим», идиллический – психологическим и семейным, аллегорический – философским, плутовской – сатирическим).

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Ağah Sırrı Levend. Türk Edebiyatı Tarihi, I. – Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1973. – 664 s.
2. Axundlu Y.İ. Mənim ədəbi dünyam (ədəbi-tənqidi məqalələr). – Bakı, Maarif, 1998. – 296 s.
3. Axundov Y.İ. Tarix və roman. – Bakı, Yazıçı, 1988. – 190 s.
4. Alışarlı S. «Uşaqlar qaranquş və qurbağa haqqında mahnı oxumalıdır...» // <http://kitabxana.net/?oper=readNews&id=758>
5. Arnold J., Miller H. Gender and Web Home Pages. Available on: [http:// ess.ntu.ac.uk/miller/cyberpsych/cal99.html](http://ess.ntu.ac.uk/miller/cyberpsych/cal99.html). 1999.
6. Azəri S. Tələbə məhbusun etirafları: bioqrafiksənədli roman. – Bakı, «Çaşıoğlu», 2007. – 252 s.
7. Bausch W. Theorie des epischen Erzählens in der deutschen Frühromantik. – Bonn: Bouvier, 1964. – 179 p.
8. Berkenkotter C., Huckin T.N. Genre Knowledge in Disciplinary Communication: Cognition / Culture / Power. Hillsdale. – NJ.: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1995. – 190 p.
9. Bhatia V.K. Analysing genre: Language use in professional settings. – London; New York: Longman, 1993. – 246 p.
10. Browning W.-G. Toward a Set of Standards for Antiutopian Fiction // Cithara. – 1970. – № 10. – P. 18-32.
11. Burgess A. English Literature. – Harlow: Longman, 2000. – 278 p.
12. Cabrera L. El monte igbo finda, ewe erisba, vititinfinda (Notas sobre las religiones, lamagia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y del pueblo de Cuba). – Miami: Ediciones Universal, 2000. – 617 p.
13. Cahangir Ə. Dəmirbaşlar // «Körpü». – 2005. – №1. – S. 251.
14. Caillois R. Puissances du roman. – Marseille: Sagittaire, 1942. – 216 p.
15. Cavadov T.S. Dastan poetikası və roman // Elmi araşdırmalar (elmi-nəzəri məqalələr toplusu) – VII. – Bakı, «Günəş», 2004. – № 3-4. – 414 s.
16. Cavadov T.S. Müasir Azərbaycan romanı: janr təkamülü (XX əsrin 80-ci illəri). – Bakı, «Nafta-Press», 2007. – 152 s.

17. Crowston K., Williams M. Reproduced and Emergent Genres of Communication on the World Wide Web // The Information Society. – 2000. – Vol. 6. – P. 201-215.
18. Çəmənzəminli Y.V. Əsərləri. 3 cildə. – Bakı, «Avrasiya Press», 2005. – Cild 2. – 664 s.
19. Çəmənzəminli Y.V. Əsərləri. 3 cildə. – Bakı, «Elm», 1976. – Cild 2. – 744 s.
20. Dilthey W. Das Leben Schleiermachers [The life of Schleiermacher]. Edited and supplemented by H. Mulert. 2nd ed. – Berlin: W. de Gruyter, 1922. – Vol. 1. – 879 p.
21. Dort B. A la recherche du roman. Tentative de description // Cahiers du Sud. – 1956. – Vol. 42. № 334 (avril). – P. 355-64.
22. Erickson T. Making Sense of Computer-Mediated Communication (CMC): Conversations as genres, CMC Systems as Genre Ecologies // Proceedings of the 33rd Hawaii International Conferences on System Sciences. – Island of Maui: Hawaii, 2000. – Vol. 3. – P. 3011.
23. Əlişanoğlu T. Yeni ədəbi nəsil: axtarışlar, problemlər // http://bizimasr.media-az.com/axiv_2002/may/113/tengid_romani.html.
24. Fiedler Leslie. A. Das Zeitalter der neuen Literatur. Die Wiedergeburt der Kritik // Christ und Welt. – 1968. – 13. 09. – S. 9-10.
25. Fokkema D.W. The semantic and syntactic organisation of postmodernist texts // Approaching postmodernism. / Ed. by Fokkema D.W., Bertens H. – Amsterdam; Philadelphia, 1986. – P. 81-98.
26. Forster E.M. Aspects of the Novel. – London: Edward Arnold and Co, 1953. – 160 p.
27. Fowler A. Kinds of literature An Introduction to the Theory of Genre and Modes. Oxford, Clarendon Press. – London and New York: Oxford University Press, 1982. – 357 p.
28. Hassan I. Making sense: the triumph of postmodern discourse // New literary history. – 1987. – Vol. 18. – № 2. – P. 445-446.
29. Howe I. Politics and the Novel. – New York: Horizon Press, 1957. – 251 p.
30. <http://www.andrenalin.ru/>
31. <http://www.m2034.ru/>
32. <http://www.proza.ru/2009/09/17/1094>
33. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, theory, fiction. – New-York and London: Routledge, 1988. – 268 p.
34. Hüseyn S. Bədbəxt milyonçu yaxud Rzaqulu xan Firəngiməab // «İqbal». – 1914. – 18 aprel. – № 630.

35. Xaqani Şirvani. Töhfətül-İraqeyn. – Bakı, Azərneşr, 1959. – 136 s.
36. Xəlilov Q. Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən. – Bakı, Elm, 1973. – 352 s.
37. İbrahimov S. Nöhəvəs qələmdaşlara // «Məlumat». – 1911. – 6 iyun. – № 5.
38. Kayser W. Entstehung und Krise des modernen romans. – Stuttgart, J.B. Metzlersche, 1954. – 36 p.
39. Kubly H. The Vanishing Novel // The Saturday Review. – 1964. – 2 May. – № 2. – P. 12-15.
40. Qarayev İ. «Yalandır». – Bakı: Çinar-Çap, 2002. – 40 s.
41. Lejeune Ph. L'autobiographie en France. Paris: A. Colin, 1971. – 272 p.
42. Lessing G.E. Hamburgische Dramaturgie. – Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1972. – 648 p.
43. Lukacs G. Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik. – Berlin: Paul Cassirer, 1920. – 170 p.
44. Malmgren C.D. Worlds Apart: A Theory of Science Fiction / C.D. Malmgren // Utopian Thought in American Literature – Untersuchungen zur literarischen Utopie und Dystopie in den USA / ed. A. Heller., W. Hölbling., W. Zacharasiewicz. – Tübingen: Gunter Narr Verlag. 1988. – P. 29
45. Məmmədov Ə. Azərbaycan bədii nəsrinin XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəlləri. – Bakı, Elm, 1983. – 184 s.
46. Məmmədov X.Q. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan maarifçi-realist ədəbiyyatı. – Bakı, Azərbaycan Pedaqoji İnstitutu, 1978. – 112 s.
47. Miller C.R. Genre as Social Action // Quarterly Journal of Speech. – 1984. – № 70 (May). – P. 151-167.
48. Mir Cəlal, P. Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. – Bakı, Maarif, 1988. – 280 s.
49. Nəbiyev V. Azərbaycan bədii nəsrinin janr-üslub təkamülü (XIX-XX əsrlər) // Filol. elm. dok. ... dis. – Bakı, 1992.
50. Orlikowski W.J., Yates J. Genre Repertoire: The Structuring of Communicative Practices in Organizations // Administrative Sciences Quarterly (ASQ). – 1994. – Vol. 33 (4). – P. 541-574.

51. Parrinder P. *Nation and Novel: The English Novel from Its Origins to the Present Day*. – Oxford: Oxford University Press, 2006. – 502 p.
52. Paşayeva N.A. Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında insanın bədii-estetik dərk. Xalq yazıçısı Elçinin yaradıcılığı əsasında // *Filologiya elmləri doktoru adı almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın avtoreferatı*. – Bakı, 2004. – 58 s.
53. Rəfili M. Bolşevik yazıçı // «İnqilab və mədəniyyət». – 1947. – № 4.
54. Salahlı S. Mövlud Süleymanlının romanları. Milli katarsisə çağırır // *Mövlud Süleymanlı. Üç roman. Köç. Ceviz qurdu. Səs*. – Bakı, «Azərbaycan» nəşriyyatı, 2004. – 584 s.
55. Səlimova E. Səfərnəmələr haqqında // «Elm». – 1991. – 30 avqust.
56. Simanowski R. 2003: «Concrete poetry in analog and digital media», in: *dichtung-digital 2/2003, February 2003* // <http://www.brown.edu/Research/dichtung-digital/2003/parisconnection/concret poetry.htm>
57. Skwarczyńska S. *Wstęp do nauki o literaturze*. – Warszawa: PAX, 1965. – T. 3. – 474 p.
58. Slovinci i Hrvati postavljaju kontroverzni srpski hit // <http://www.nacional.hr/clanak/13109/slovinci-i-hrvati-postavljaju-kontroverzni-srpski-hit>
59. Tench R. Public relations writing – a genre-based model // *Corporate Communications: An International Journal*. – 2003. – Vol. 8. – № 2. – P. 139-146.
60. Terrasse J. *Rhetorique de l'essai litteraire*. – Montreal: Les Presses de l'Univ. du Quebec, 1977. – 157 p.
61. Təhmasib M.H. Dədə Qorqud boyları haqqında // *Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqatlar*. – Bakı: Azərbaycan SSR EA, 1961. – 252 s.
62. *The reader's companion to world literature* // *The New American Library*. – 1958. – 493 p.
63. Vəliyev K. Üzü işığa doğru // Elçin. «Mahmud və Məryəm» (müqəddimə). – Bakı, 1982. – S. 3-5.
64. Wellek R. and Warren A. *Theory of literature*. – New York: Harcourt, Brace and co, 1949. – 403 p.
65. Wittstock U. *Leselust: Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur?: ein Essay*. – München: Luchterhand, 1995. – 188 p.

66. Zweig A. Wesen, Sinn und Aufgabe eines Romans // Neues Deutschland (ND). – 27.11.1947.
67. Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. – М.: Просвещение, 1979. – 352 с.
68. Алехнович А.С. Жанровое своеобразие романа Дж.М. Кутзее «В ожидании варваров» // <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Alekhnovich>
69. Аникеева Н.А. Начало европейского романа как «саморефлектирующего» жанра (Филдинг и его предшественники) // О жанрах и жанровых системах. Сборник статей. Весы. № 29. Альманах гуманитарных кафедр Балашовского филиала Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского. – Балашов, 2004. – С. 32.
70. Аникин В.П. Теория фольклора. Курс лекций. – 2-е изд., доп. – М.: Издательство КДУ, 2004. – 432 с.
71. Антонова Е.В. Гуманистическая традиция в романе Торнтон Уайлдера / Е.В. Антонова // II Международные Бодуэновские чтения: Казанская лингвистическая школа: традиции и современность (Казань, 11-13 декабря 2003 г.): Труды и материалы: В 2 т. / Под общ. ред. К.Р. Галиуллина, Г.А. Николаева. – Казань, Издательство Казанского университета, 2003. – Т. 2. – С. 145-147.
72. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М.: Издательство «Художественная литература», 1957. – 183 с.
73. Аристотель. Риторика. Поэтика. – М.: Лабиринт, 2005. – 253 с.
74. Ашуба А.Е. Фольклор как художественно – структурный фактор формирования и эволюции абхазской прозы (адыго-абхазские литературные параллели) (размышления об исторических и фольклорных истоках зарождения и развития абхазской прозы). – Майкоп, Издательство МГТУ, 2004. – 44 с.
75. Бак Д.П. История и теория литературного самосознания: Творческая рефлексия в литературном произведении. – Кемерово, Издательство КемГУ, 1992. – 82 с.
76. Балашов Н.И. Сервантес // История всемирной литературы: в 8 т. АН СССР; Институт мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1985. – Т. 3. – С. 360-372.
77. Бальбуров Э.А. Художественно-философский неосинкретизм в русской литературе начала XX века: Автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. – Новосибирск, 2006. – 45 с.

78. Баранов С.Ю. Функциональное изучение литературы и проблема жанра // Жанры в историко-литературном процессе. Под редакцией проф. В.В. Гуры. – Вологда: Издательство Вологодский Государственный Педагогический институт (ВПИ), 1985. – 152 с.
79. Барина Е.Е. Метатекст в постмодернистском литературном нарративе: А. Битов, С. Довлатов, Е. Попов, Н. Байтов: Дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2008. – 248 с.
80. Барыкина А.В. Жанр новеллы в русской литературе первой трети XIX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2007. – 24 с.
81. Барт Р. Драма, поэма, роман // <http://www.uic.unn.ru/pustyn/lib/bartes.ru.html>
82. Барт Р. С/Z. – М.: Издательство «Ad Marginem», 1994. – 303 с.
83. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
84. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Издательство «Художественная литература», 1975. – 504 с.
85. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Издание четвертое. – М.: «Советская Россия», 1979. – 320 с.
86. Бахтин М.М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) // Вопросы литературы. – 1970. – № 1. – С. 95-122.
87. Бахтин М.М. Эпос и роман.–СПб.: «Азбука», 2000.–304 с.
88. Бегалиев А.Т. Современная советская литературная утопия: герой и жанр: Автореф. дис... канд. филол. наук. – Алма-Ата, 1989. – 21 с.
89. Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. – М.: Просвещение, 1964. – 480 с.
90. Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 9-ти томах. Статьи, рецензии, заметки февраль 1840 – февраль 1841. – М.: Художественная литература, 1978. – Т. 3. – 612 с.
91. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13-ти т. Статьи и рецензии 1841-1844. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1954. – Т. 5. – 863 с.
92. Белый А. Москва. – М.: Советская Россия, 1989. – 768 с.
93. Бельчиков Ю.А. Контаминация // Лингвистический энциклопедический словарь (ЛЭС) / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 238.

94. Бенькович М.А. Автор и Фауст в «Русских ногах» В.Ф. Одоецкого. Жанр. Эволюция и специфика // Межвузовский сборник. – Кишинев, Штинца, 1980. – С. 59-77.
95. Берковский Н. Текущая литература. Статьи критические и теоретические. – М.: Издательство «Федерация», 1930. – 340 с.
96. Боборыкин П.Д. Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века. – СПб.: Санктпетербург типография императорской Академии наук, 1900. – 16 с.
97. Боборыкин П.Д. Методы изучения романа // Северный вестник. – 1894. – № 11. – С. 8-24.
98. Борев Ю.Б. Художественная культура XX века (теоретическая история). – М.: Юнити-Дана, 2007. – 495 с.
99. Бочаров А.Г. Существует такое качество – публицистичность // Вопросы литературы. – 1958. – № 10. – С. 76-104.
100. Бочаров С.Г. Этические проблемы психологической прозы // Вопросы литературы. – 1978. – № 3. – С. 262-270.
101. Бочарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика. – Пермь, Издательство Пермского Университета, 2000. – 252 с.
102. Брагинский И.С. Роман (на Востоке) // Краткая литературная энциклопедия. – М.: «Советская энциклопедия», 1971. – Т. 6. – С. 350-362.
103. Бурлина Е.Я. Культура и жанр. Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. – Саратов: Издательство Саратовского Университета, 1987. – 165 с.
104. Буслаев Ф.И. О литературе. Исследования. Статьи. – М.: Художественная литература, 1990. – 512 с.
105. Бютор М. Роман как исследование. – М.: Издательство МГУ им. М.В. Ломоносова, 2000. – 208 с.
106. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Чернец Л.В. – М.: Высшая школа; Академия, 1999. – 556 с.
107. Верли М. Общее литературоведение. – М.: «Издательство иностранной литературы», 1957. – 240 с.
108. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л.: Художественная литература, 1940. – 648 с.
109. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 408 с.

110. Виндт Л.Ю. Басня как литературный жанр // Поэтика. Сборник статей. Временник отдела словесных искусств Государственного Института истории искусств (ГИИИ). Вып. III. – Л.: «Academia», 1927. – С. 86-101.
111. Вишняков А.Г. Поэтика французского Нового Романа: Автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. – М., 2011. – 40 с.
112. Вісник СевДТУ. - Вип. 89: Філологія: зб. наук. пр. / Редкол.: О.С. Козлов (відп. ред.) та ін. – Севастоп. нац. техн. ун-т. – Севастополь: Вид-во СевНТУ, 2008. – С. 151-153.
113. Вознесенская Т.И. Литературно-драматический жанр мелодрамы: Конспект лекций по курсу «Теория литературных жанров» для направления 520700 «Книговедение». – М.: Издательство Моск. гос. акад. печати (МГАП) «Мир книги», 1996. – 58 с.
114. Вопросы для приемных экзаменов в аспирантуру (специальность: 10.01.02 - «Литература народов Российской Федерации» (татарская литература)) / Составители Загидуллина Д.Ф., Гилязов Т.Ш., Юсупова Н.М. – Казань: Казанский Государственный Университет им. В.И. Ульянова-Ленина, 2010. – 17 с.
115. Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX-начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Саратов, 2009. – 48 с.
116. Воронин В.С. Законы фантазии и абсурда в художественном тексте. – Волгоград, Издательство Волгоградского государственного университета, 1999. – 168 с.
117. Восточная поэтика: Тексты. Исследования, Комментарии. – М.: Восточная литература РАН, 1996. – 342 с.
118. Гайжюнас С.В. Роман воспитания (динамика жанровой структуры). – Вильнюс. Издательско-редакционный совет Министерства высшего и среднего специального образования Литовской ССР, 1984. – 52 с.
119. Гарайев И. Сходка (микророман). – Баку, Гапш-Полиграф, 2000. – 152 с.
120. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм (Эпос, лирика, театр). – М.: «Просвещение», 1968. – 302 с.
121. Гачев Г.Д., Кожин В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. – М.: Наука, 1964. – Т. 2. – С. 17-38.

122. Гвоздева Е.В. Роман о семи мудрецах: К вопросу о жанре обрاملенной повести во французской средневековой литературе // Начало: Сборник работ молодых ученых. АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М., 1990. – С. 4-24.
123. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х т. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – 624 с.
124. Гей Н.К. Искусство слова. О художественности литературы. – М.: Наука, 1967. – 364 с.
125. Гете И.В. Собрание сочинений. В 10 т. // Об искусстве и литературе. – М.: Художественная литература, 1980. – Т. 10. – 510 с.
126. Гойтисоло Х. Ортега и роман // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – С. 282-284.
127. Гольщева А.И. Канадский роман после второй мировой войны. – Псков: ПГПИ им. С.М.Кирова, 2000. – 148 с.
128. Горбатов М.А. Фольклоризм русского исторического романа рубежа 1820–1830-х годов: М.Н. Загоскин и Н.А. Полевой: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2009. – 22 с.
129. Гринцер П.А. Две эпохи романа (вводная статья) // Генезис романа в литературах Азии и Африки. Национальные истоки жанра. – М.: Издательство «Наука» Главная редакция Восточной Литературы, 1980. – С. 3-44.
130. Грифцов Б.А. Теория романа. – М.: Государственная Академия художественных Наук, 1927. – 152 с.
131. Громов П.Т. К вопросу о становлении жанра повести в древнерусской литературе // О жанрах и жанровых системах. Сборник статей // Весы. Альманах гуманитарных кафедр Балашовского филиала Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского. – Балашов, 2004. – № 29. – С. 42.
132. Гудкова С.П. Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980 - 2000-х годов: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Саранск, 2011. – 41 с.
133. Гулиев Г.М. Этапы формирования и развития азербайджанского романа. – Баку, «Элм», 1984. – 238 с.
134. Гулиус Н.С. Художественная мистификация как прием текстопорождения в русской прозе 1980-1990-х гг. (А. Битов, М. Харитонов, Ю. Буйда): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2006. – 26 с.

135. Гуминский В.М. Путешествие // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 314-315.
136. Гуревич А.Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. Exempla, XIII в. – М.: «Искусство», 1989. – 366 с.
137. Гусев В.И. Искусство прозы. – М.: Издательство Литературного Института, 1993. – 108 с.
138. Гусейнов Ч.Г. Чем нам интересен сегодня Салах ад-Дин? // Наука и религия. – 2009. – № 9. – С. 42-44.
139. Давыдова К.В. Гипертекстуальность как свойство художественного текста: На материале английских художественных текстов: Дис. ... канд. филол. наук. – Армавир, 2006. – 205 с.
140. Давыдова Т.Т., Пронин В.А. Теория литературы. – М.: «Логос», 2003. – 229 с.
141. Дауговиш С. О «жанровой памяти» Достоевского (перечитывая М.М. Бахтина) // Literature, folklore, arts. Scientific papers University of Latvia. – Рига: Латвийский университет, 2006. – Vol. 705. – С. 41-45.
142. Декс П. Семь веков романа. – М.: Издательство Иностранной литературы, 1962. – 482 с.
143. Делёз Ж. Платон и симулякр / Пер. с фр. С. Козлова // Новое литературное обозрение (НЛО). – 1993. – № 5. – С. 45-56.
144. Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. – Л.: «Советский писатель», 1980. – 600 с.
145. Днепров В.Д. Некоторые вопросы теории романа // Звезда. – 1956. – № 9. – С. 160-172.
146. Добренко Е.А. Мифологическая модель мира и композиционная структура современного эстонского романа // Жанр и композиция литературного произведения: Историко-литературные и теоретические исследования. Межвузовский сборник / М-во высш. и сред. спец. образования РСФСР; отв. ред. В.Н. Захаров. – Петрозаводск: Петрозаводск. гос. ун-т, 1989. – С. 154-163.
147. Долгенко А.Н. Русский декадентский роман. – Волгоград: «Перемена», 2005. – 254 с.
148. Дорогова Н.А. Исторический роман в европейской литературе XIX века: К проблеме развития жанра // В кн.: Проблемы прогрессивной литературы Запада XVIII-XIX вв. Ученые записки

Пермского государственного университета. – Пермь: Издательство Пермского университета, 1972. – № 270. – С. 85-89.

149. Дубьянская Т.А. Развитие романа на хинди в конце XIX – первой трети XX в: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М.: 2008. – 30 с.

150. Егоров О.Г. Литературный дневник XIX века (История и теория жанра): Дис. ... д-ра филол. наук. – М.: 2003. – 360 с.

151. Егорова И.В. Форма и смысл ранних произведений Чарльза Диккенса: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Калининград, 2009. – 22 с.

152. Елизаветина Г. Г. Становление жанров автобиографии и мемуаров // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. – М.: Наука, 1982. – 390 с.

153. Ефимова Д.А. Библейские мотивы и образы в романах У. Голдинга «Повелитель мух» и «Шпиль»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2009. – 21 с.

154. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. – М.: Искусство, 1981. – 448 с.

155. Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII-XX веков. – Киев-Одесса, Головное Издательство издательского объединения «Вища школа», 1985. – 148 с.

156. Жаринова О.В. Поэтико-философский аспект произведений Виктора Пелевина «Омон Ра» и «Generation «П»»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тамбов, 2004. – 21 с.

157. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток-Запад.–Л.: «Наука» Ленинградская отделения, 1979.– 493 с.

158. Закирова И.Г. Народное творчество периода Золотой Орды: мифологические и исторические основы: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Казань, 2011. – 61 с.

159. Заломкина Г.В. Готический миф как литературный феномен: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Самара, 2011. – 43 с.

160. Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. – М.: Художественная литература, 1973. – 536 с.

161. Захаров В.Н. К спорам о жанре // Жанр и композиция литературного произведения: Межвузовский сбор. – Петрозаводск, Петрозаводский государственный университет, 1984. – С. 3-19.

162. Зусева В.Б. «Фальшивомонетки» А. Жида: роман автора и роман героя // http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2006_1_15.html

163. Ибрагимов М. Собрание сочинений в шести томах. – М.: Художественная литература, 1987. – Т. 3. – 510 с.
164. Иванов Вяч.И. Собрание сочинений в 4 томах. – Брюссель, Foyer Oriental Chrétien, 1987. – Т. IV. – 800 с.
165. Игнашов А.В. Зарубежные и русские источники в работе автора над художественно-документальным произведением: литературно-исторические аспекты изучения проблемы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2009. – 20 с.
166. Иезуитова Р.В. Пути развития романтической прозы // Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра / Под ред. Б.С. Мейлаха. – Л.: «Наука» Ленинградская отделения, 1973. – С. 77-107.
167. Ильёв С.П. Русский символистский роман: Аспекты поэтики. – Киев: Лыбидь, 1991. – 172 с.
168. Ильченко С.Н. Интервью в журналистском творчестве. – СПб.: СПбГУ, 2003. – 93 с.
169. Интервью с А. Найманом «У нас есть писатели, но нет литературы» // Российская газета. – 2003. – 24 ноября. – № 3352.
170. Интервью с Гюнель Анаргызы, автором продолжения романа «Шестой этаж пятиэтажного дома». Эксклюзив // http://www.aze.az/news_intervyu_s_gyunel_40750.html
171. История места: учебник или роман?: сборник материалов первой конференции. – Норильск. – 9-11 декабря 2004. – Фонд культурных инициатив (Фонд Михаила Прохорова); Исследовательский проект «Локальные истории: научный, художественный и образовательный аспекты»; Ежегодная международная конференция «История места : учебник или роман?» (1-ая; 2004; Норильск). - М.: Новое литературное обозрение, 2005. - 320 с.
172. Ишкова И.Б. Креольский язык босаль в художественной литературе Кубы второй половины XIX - середины XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2009. – 18 с.
173. Ищенко О.В. К проблеме жанровых методов в творчестве У.Голдинга // Жанрологический сборник. – Елец, ЕГУ имени И.А. Бунина, 2004. – Выпуск 1. – С. 118-123.
174. Кагирова О.М. Принципы организации романного целого в творчестве Бориса Пильняка 1920-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ижевск, 2006. – 24 с.

175. Казанцева Г.В. Беллетризованные жизнеописания В.П. Авенариуса в контексте эволюции биографической прозы: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2011. – 46 с.
176. Каллер Дж. Теория литературы, Краткое введение. – М.: АСТ* Астрель, 2006. – 158 с.
177. Кальвино И. Незримые города. Замок скрещенных судеб. – Київ, «Лабіринт», «Ніка-Центр», 1997. – 400 с.
178. Караева Л.Б. Английская литературная автобиография: трансформация жанра в XX веке: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2010. – 37 с.
179. Касаткина Т.А. Художественная реальность слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле»: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1999. – 34 с.
180. Квитченко О.Г. Советский роман 1970-х годов (жанровые разновидности): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1986. – 24 с.
181. Керимов Т.Х. Постструктурализм // Современный философский словарь / Под ред. В.Е. Кемерова. – Москва - Бишкек - Екатеринбург: Одиссей, 1996. – С. 391.
182. Кечерукова М.А. Жанровая специфика и проблематика романов-притч Уильяма Голдинга 1950-1960-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2009. – 24 с.
183. Киреева Н.В. Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2011. – 50 с.
184. Кирпиченко В.Н. Новая и современная литература Египта (XIX-XX вв.). – М.: Институт востоковедения РАН, 2003. – 87 с.
185. Кирьянова Н.В. История мировой литературы и искусства. Учебное пособие для вузов. – М.: Флинта, Наука, 2006. – 472 с.
186. Кларк К. Советский роман: история как ритуал. – Екатеринбург, Издательство Уральского университета, 2002. – 262 с.
187. Кожин В.В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. – М.: Наука, 1964. – Т. 2. – С. 39-49.
188. Кожин В.В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. – М.: Советский писатель, 1963. – 439 с.

189. Кожин В.В. Роман – эпос нового времени // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. – М.: Наука, 1964. – Т. 2. – С. 97-172.

190. Козлов Л.К. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино. – М.: Искусство, 1980. – 288 с.

191. Кознова Н.Н. Мемуары русских писателей-эмигрантов первой волны: концепции истории и типология форм повествования: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2011. – 45 с.

192. Кондаков И.В. Роман «Доктор Живаго» в свете традиций русской культуры // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. - 1990. – Т. 49. – № 6. – С. 527-540.

193. Коновалова Ж.Г. «Американская мечта» в художественно-документальной литературе США во второй половине XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2009. – 25 с.

194. Коньков Ю.С. Романы Т. Уайлдера 40-70-х годов. Проблема жанра. – Чебоксары: Издательство Чувашского Университета, 2006. – 92 с.

195. Корзина Н.А. Рамка // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.

196. Корнеев С. Теория сетературы // <http://www.netslova.ru/kornev/kornev.htm#ch5>

197. Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. – М.: Наследие, 1994 – Вып. I. – С. 45-87.

198. Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). – М.: Рудомино, 1998. – С. 77-122.

199. Кроче Б. Эстетика как наука о выражение и как общая лингвистика. – М.: «Intrada», 2000. – 171 с.

200. Крошнева М.Е. Теория литературы: учебное пособие. – Ульяновск, УлГТУ, 2007. – 103 с.

201. Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика: вопросы современных исследований. (Избранные лекции Университета). – СПб.: Изд-во СПб ГУП, 2006. – Вып. 36. – 20 с.

202. Кузьмичев И.К. Введение в общее литературоведение XXI века. – Нижний Новгород, Изд-во Нижегород. гос. ун-та им. Н.И. Лобачевского, 2001. – 322 с.

203. Куприяновский П.В. Доверие к жизни: литературоведческие и литературно-критические статьи. – Ярославль, Верхне-Волжское Книжное Издательство, 1981. – 236 с.
204. Курилов А.С. Литературоведение в России XVIII века. – М.: Наука, 1981. – 264 с.
205. Лазарев А.И. Типология литературного фольклоризма: на материале истории русской литературы. – Челябинск, Челябинский гос. университет, 1991. – 94 с.
206. Ларионова Е.И. Современная турецкая литературная сказка: типология и эволюция жанра: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – 23 с.
207. Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа // Статья в сборнике. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. статья Г.К. Косикова. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. – С. 121-152.
208. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. – Свердловск, Средне-Уральское книжное изд-во, 1982. – 256 с.
209. Лейдерман Н.Л. Жанр и проблема художественной целостности // Проблемы литературных жанров: Материалы 2-й научной межвузовской конференции (30 сентября – 4 октября 1975 г.). – Томск, Томск. гос. ун-т. 1975. – С. 9-11.
210. Лейтес Н.С. Роман как художественная система. Учебное пособие по спецкурсу. – Пермь: Пермский университет, 1985. – 80 с.
211. Литература русского зарубежья («первая волна» эмиграции: 1920-1940 годы): Учебное пособие: В 2 ч. / Под общ. ред. А.И. Смирновой. – Волгоград, Издательство Волгоградского Государственного Университета, 2003. – Ч. 1. – 244 с.
212. Литературная теория немецкого романтизма. Документы // Под ред. со вступ. ст. и коммент. Н.Я. Бурковского. – Л.: ОГИЗ, 1934. – 329 с.
213. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Наука, 1967. – 372 с.
214. Лихачев Д.С. Размышления над романом Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Пастернак Б. Избранные произведения в двух томах. – СПб.: Кристалл, Респекс, 1998. – Т. 2. – С. 5-16.

215. Лихина Н.Е. Актуальные проблемы современной русской литературы: Постмодернизм. – Калининград: Калининградский университет, 1997. – 59 с.
216. Лукач Г. Проблемы теории романа // Литературный критик. – 1935. – № 2. – С. 214-249.
217. Лукач Г. Проблемы теории романа // Литературный критик. – 1935. – № 3. – С. 231-254.
218. Луначарский А.В. Собрание сочинений в восьми томах. М. Горький. Советская литература. Статьи, доклады, речи (1904—1933). – М.: «Художественная литература», 1964. – Т. 2. – 704 с.
219. Лунькова Л.Н. Интертекстуальность художественного текста: оригинал и перевод: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2011. – 38 с.
220. Лямзина Т.Ю. Жанр эссе (К проблеме формирования теории) // http://www.psujournal.narod.ru/lib/liamzina_essay.htm
221. Ляпина Л.Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840-х 1860-х гг: Дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1976. – 147 с.
222. Малахова А.М. Поэтика эпистолярного жанра // В творческой лаборатории Чехова: сборник статей/ред. Л.Д. Опульская. – М.: Наука, 1974. – С. 310-328.
223. Малкина В.Я. Поэтика исторического романа // Проблема инварианта и типология жанра: на материале русской литературы XIX-начала XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2001. – 22 с.
224. Мандельштам О.Э. Конец романа // О поэзии. Сборник статей. – Л.: Асадеміа, 1928. – 99 с.
225. Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Проза / Сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера; коммент. П. Нерлера. – М.: Художественная литература, 1990. – Т. 2. – 464 с.
226. Манин Д. Как писать РОМАН: Заметки к теории литературного гипертекста//[http:// dialp3.hmti.ac.by/library/press/Internet/inter.net.ru/7/6.html](http://dialp3.hmti.ac.by/library/press/Internet/inter.net.ru/7/6.html)
227. Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. – М.: Аспект-Пресс, 1995. – 384 с.
228. Маркович В.М. О лирико-символическом подтексте в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30-50-е годы). – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1982. – 208 с.

229. Матвеев Е.М. Русская ораторская проза середины XVIII века (панегирик в светской и духовной литературе): Дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2007. – 173 с.

230. Мелетинский Е.М. «Историческая поэтика» А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика (Итоги и перспективы изучения). – М.: Наука, 1986. – С. 25-52.

231. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. Курс лекции по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров». – М.: РГГУ, 2000. – 170 с.

232. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. – М.: Издательство восточной литературы [ИВЛ], 1963. – 462 с.

233. Мелетинский Е.М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. – М.: Наука, 1983. – 304 с.

234. Местергази Е.Г. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2008. – 49 с.

235. Мехти Н. Опыт устранения субстанциональной «тяжести» из неустранимого противостояния «своих» и «чужих». Азербайджанский проект симулятивного национализма и симулятивной религиозности // <http://www.southcaucasus.com/index.php?page=publications&id=2341>

236. Михайлов А.В. Новелла // Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ) / Гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1968. – Т. 5. – Стб. 306-308.

237. Михайлов А.В. Роман и стиль // Языки культуры / А.В. Михайлов. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 912 с.

238. Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. – М.: Наука, 1976. – 352 с.

239. Михайлов М.И. Эпос, драма, лирика как роды литературы. – Нижний Новгород, Издательство Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, 2003. – 149 с.

240. Мошенская Л.О. Жанры приключенческой литературы (Генезис и поэтика): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1983. – 24 с.

241. Невская Д. Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведе-

ния «Яма» А.И. Куприна») // Literature, folklore, arts. Scientific papers University of Latvia. - Рига: Латвийский университет, 2006. – Vol. 705. – С. 76-85.

242. Негуторов В.В. Гипертекст как феномен современного общества: Дис. ... канд. филос. наук. – Краснодар, 2003. – 152 с.

243. Неклюдов С.Ю. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов//Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1984. – С. 221-229.

244. Неклюдов С.Ю. Фольклор современного города // Современный городской фольклор // Редакционная коллегия А.Ф. Белоусов, И.С. Веселова, С.Ю. Неклюдов. – М.: Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), 2003. – С. 5-24.

245. Олдрижэ Дж. Мнимый авангард – кому он служит? // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – С. 505-516.

246. Опульская Л.Д. К творческой истории романов Льва Толстого (проблема жанра) // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. – М.: Наука, 1990. – С. 120-147.

247. Осипова К.Т. Винные стихи (хамриййат) в арабской классической поэзии VI-IX вв.: генезис и эволюция: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2007. – 22 с.

248. Осипова О.И. Жанровое своеобразие прозы В. Брюсова 1900-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Владивосток, 2009. – 22 с.

249. Палиевский П.В. Постановка проблемы стиля // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: Стиль. Произведение. Литературное развитие. – М.: Наука, 1965. – С. 7-8.

250. Палиевский П.В. Роль документа в организации художественного целого / П.В. Палиевский // Проблемы художественной формы социалистического реализма: Аспекты изучения. Художественная форма и действительность. В 2 т. – М.: Наука, 1971. – Т. 1. – С. 385-421.

251. Пестерев В.А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. – Волгоград. Издательство Волгоградского Государственного Университета. 1999. – 312 с.

252. Пестерев В.А. Постмодернизм и поэтика романа: историко-литературные и теоретические аспекты: Учебно-методическое пособие. – Волгоград: Издательство Волгоградского государственного университета, 2001. – 40 с.
253. Петрова Е.И. Проза Леонида Андреева: Поэтика эксперимента и провокации: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2010. – 25 с.
254. Пискунов В.М. Роман-эпопея как жанровая закономерность литературы социалистического реализма: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Киев, 1976. – 35 с.
255. Побежимова А.В. Микророман как эпический жанр // Филология и человек. – 2009. – № 3. – С. 189-195.
256. Полушкин А.С. Жанр романа-антимифа в шведской литературе 1940-1960-х годов (на материале произведений П. Лагерквиста и Э. Юнсона): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2009. – 24 с.
257. Поляков М.Я. В мире идей и образ Историческая поэтика и теория жанра. – М.: Советский писатель, 1983. – 368 с.
258. Попова И.М., Хворова Л.Е. Проблемы современной русской литературы. – Тамбов: Издательство Тамбовского государственного технического университета (ТГТУ), 2004. – 104 с.
259. Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики: сб. статей. – М.: Изд-во МГУ, 1983. – 336 с.
260. Поспелов Г.Н. Лирика (Среди литературных родов). – М.: Издательство Московского университета, 1976. – 208 с.
261. Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – М.: Просвещение, 1971. – 272 с.
262. Преображенская Л.И. Ситуация кризиса границы и перестройка композиционной структуры в романе-антиромане Р.Л. Стивенсона «Мастер Баллантрэ» // Мировая литература в контексте культуры // Сборник материалов международной научно-практической конференции «Иностранные языки и литературы в системе регионального высшего образования и науки» (12 апреля 2006 г.), посвященной 90-летию Пермского государственного университета). – Пермь, 2006. – С. 141-147.
263. Приходько Т.Ф. Парабола // Литературный энциклопедический словарь // Под общей редакцией В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 267.

264. Прокофьев Н.И. Древнерусские хождения как произведения очерковой литературы // Художественно-документальные жанры (вопросы и истории). Тезисы докладов на межвузовской научной конференции (май 1970 года) Ивановского гос. пед. ин-та им. Д.И. Фурманова. – Иваново, 1970. – С. 19-21.
265. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 томах. Автобиографическая и историческая проза. – М.; Л.: Акад. Наук СССР, 1949. – Том 8. – 580 с.
266. Райнеке Ю.С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия): Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2002. – 212 с.
267. Ребель Г.М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Ижевск, 2007. – 45 с.
268. Резниченко Т.Н. Проблема жанров в советской литературе (к постановке вопроса): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Киев, 1952.
269. Рейнгольд С. Русская литература и постмодернизм // Знамя. – 1998. – № 4. – С. 209-220.
270. Репенкова М.М. Постмодернизм в литературе Турции: Автореф. дис. д-ра филол. наук, представленной в виде опубликованной монографии. – М., 2010. – 37 с.
271. Рымарь Н.Т. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы. – Воронеж, Издательство Воронежского Университета, 1978. – 128 с.
272. Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. – Воронеж, «Логос-Траст», 1994. – 262 с.
273. Роб-Грийе А. О нескольких устаревших понятиях (совместно с Л.Г. Андреевым) // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – С. 111-118.
274. Роман // http://www.cs.ut.ee/~roman_/hyperfiction/htroman.html
275. Руднева Е.Г. Пафос художественного произведения (из истории проблем). – М.: Издательство Московского университета, 1977. – 162 с.

276. Савельева Е.Н. Жанровые и стилистические особенности фильмов сибирской тематики в российском кинематографе 1960-х гг. // <http://www.lib.tsu.ru/mminfo/000063105/305/image/305-062-066.pdf>

277. Савушкина Н.Н. Роман Владимира Максимова «Прощание из ниоткуда». Типология жанра: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тамбов, 2002. – 21 с.

278. Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. – М.: Языки Славянских культур, 2006. – 896 с.

279. Саморукова И.В. Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение. Типология и структура эстетической деятельности. – Самара, Издательство «Самарский университет», 2002. – 204 с.

280. Самуйлова М.Е. Поэтика эпиграфических и вставных текстов (дневник, письмо) в романе А.С. Байетт «Обладать»: Автореф. дис. ... канд. культурологи – Великий Новгород, 2008. – 23 с.

281. Сапогов В.А. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока // Русская литература XX века (дооктябрьский период). – Калуга, Изд-во Калужского пед. ин-та, 1968. – С. 174-189.

282. Сартр Ж. П. Объяснение «постороннего» // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – С. 91-111.

283. Сквозников В.Д. Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – Т. 2. – С. 173-237.

284. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.

285. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. – СПб.: Невский простор, 2002. – 416 с.

286. Сын отечества. – СПб.: в типографии Н.И Греча, 1828. – № 7. – С. 244.

287. Сысоева О.А. Пародия как жанрообразующий фактор романной прозы Саши Соколова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – 22 с.

288. Соболенко В.Н. Жанр романа-эпопеи (опыт сравнительного анализа «Войны и мира» Л. Толстого и «Тихого Дона» М. Шолохова). – М.: Художественная литература, 1986. – 206 с.

289. Сорокина Т.Е. Художественная историософия современного русского романа: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Краснодар, 2011. – 36 с.

290. Спецкурсы кафедры литературы: Учебно-методическое пособие / Отв. ред. проф. В.В. Компанец. – Волгоград, Издательство Волгоградского Государственного Университета (ВолГУ), 2002. – 76 с.

291. Спивак Р.С. Русская философская лирика: проблемы типологии жанров. – Красноярск, Издательство Красноярского университета. 1985. – 140 с.

292. Спроге Л. Вербализация портрета в русском символизме и акмеизме // *Literature, folklore, arts. Scientific papers University of Latvia*. – Рига: Латвийский университет, 2006.– Vol. 705.– С. 53-60.

293. Стасива Г.Д. Русский научно-фантастический дискурс XX в. как лингвориторический конструкт: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Нальчик, 2010. – 23 с.

294. Стеблин-Каменский М.И. Мир саги. Становление литературы. – Л.: «Наука» Ленинградское отделение, 1984. – 248 с.

295. Стеценко Е.А. История, написанная в пути... (Записки и книги путешествий в американской литературе XVII–XIX вв.). – М.: ИМЛИ РАН, 1999. – 312 с.

296. Стель А. Ответ на вопрос «Нувель критик: «какую пользу вы приносите?» // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – С. 127-132.

297. Сухочев А.С. От дастана к роману. Из истории художественной прозы урду XIX века. – М.: «Наука» главная редакция Восточной литературы, 1971. – 245 с.

298. Тмарченко Н.Д. Типология реалистического романа: На материале классических образцов жанра в русской литературе XIX в. – Красноярск, Издательство Красноярского университета, 1988. – 195 с.

299. Тарасов Ф.Б. Пушкин и Достоевский: Евангельское слово в литературной традиции: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2011. – 48 с.

300. Твардовский А.Т. Собрание сочинений в 6 томах / Статьи и заметки о литературе: Речи и выступления (1933-1970). – М.: Художественная литература. 1980. – Т. 5. – 463 с.

301. Тертычный А.А. Жанры периодической печати. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 312 с.
302. Тетельман А.И. Взаимодействие жанров в творчестве Оскара Уайльда: Авторефер. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2007. – 18 с.
303. Тимофеев Л., Венгеров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов. – М.: Учпедгиз, 1963. – 511 с.
304. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1971. – 464 с.
305. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1976. – 448 с.
306. Титова Е.В. Жанровая типология поэм М.И. Цветаевой // Дис. ... канд. филол. наук. – Вологда, ВГПУ, 1997. – 248 с.
307. Тихомиров С.А. Фольклор современной городской молодежи: аксиологический аспект: Автореф. дис. ... канд. культурологии. – СПб.: 2009. – 26 с.
308. Тынянов Ю.Н. Поэтика, История литературы, Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
309. Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. – М.: Наука, 1969. – 424 с.
310. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против»: сборник статей: перевод с английского, французского, немецкого, чешского, польского и болгарского языков / под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С.37-113.
311. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 томах, академическое юбилейное издание (1828-1928). – М.: Государственное Издательство Художественной Литературы (ГИХЛ), 1951. – Т. 30. Произведения, 1882-1898. – 606 с.
312. Толстой Л.Н. Собрание сочинений в двадцати двух томах. – М.: Художественная литература, 1983. – Т. 13. – 494 с.
313. Толубеев А. В поисках Стрельчика. Роман-интервью о жизни и смерти артиста. – М.: «Артист. Режиссёр. Театр», 2008. – 460 с.
314. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
315. Традиционный фольклор в современной художественной жизни. Авторский коллектив И.И. Земцовский, В.А. Лапин, И.В. Мацевский. – Л.: Ленинградский государственный институт

театра, музыки и кинематографии имени Н.К. Черкасова, 1984. – 139 с.

316. Троицкая А.Л. Интертекстуальный хронотоп готического романа (на материале англоязычных произведений): Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – СПб., 2008. – 18 с.

317. Троицкий В.Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20-30-х годов XIX века. – М.: Наука. 1985. – 280 с.

318. Троицкий Л.Д. Литература и революция. – М.: Политиздат, 1991. – 399 с.

319. Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.

320. Учгюль С. Микророманы Юрия Дружникова как новый жанровый канон // <http://www.druzhnikov.com/text/kritik/7.html>

321. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М.: «Прогресс», 1978. – 326 с.

322. Федоров Ф. Бахтин и теория романа // *Literature, folklore, arts. Scientific papers University of Latvia*. – Рига: Латвийский университет, 2006. – Vol. 705. – С. 8-21.

323. Федяева О.В. Художественное своеобразие романа И.А. Гончарова «Обломов» // <http://festival.1september.ru/articles/517871>

324. Филимонова О.А. Бытийная и характеризующая пропозиции в смысловой организации художественного текста (на материале перевода и оригинала романа Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2007. – 19 с.

325. Фокс Р. Роман и народ / Пер. Т. Рузской; предисл. и примеч. Р. Померанцевой и Ю. Кагарлицкого. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 248 с.

326. Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. – Тверь, Тверской Госуниверситет, 1992. – 124 с.

327. Французская литература, 1945-1990 [Текст] / В.В. Ерофеев [и др.]; отв. редактор Н.И. Балашов. – М.: Наследие, 1995. – 924 с.

328. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра // Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В. Брагинской. – М.: Издательство «Лабиринт», 1997. – 448 с.

329. Хакуашева М.А. Формирование и развитие архетипических образов в кабардинской литературе: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Нальчик, 2008. – 51 с.
330. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). – М.: Издательство Московского Университета, 1986. – 135 с.
331. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2007. – 405 с.
332. Ханмурзаев К.Г. Немецкий романтический роман. Генезис. Поэтика. Эволюция жанра. – Махачкала: ИПЦ ДГУ, 1998. – 331 с.
333. Хизриева П.Р. Лирическая проза и лиризм дагестанской прозы: Дис. ... канд. филол. наук. – Махачкала, 2005. – 164 с.
334. Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, 2-е изд. – М.: Советский писатель, 1972. – 406 с.
335. Чагин А.И. Русская литература сегодня // Вестник Российской академии наук – 2008. – Т. 78. – № 4. – С. 323-327.
336. Чернец Л.В. Литературные жанры. Проблемы типологии и поэтики. – М.: Издательство МГУ, 1982. – 192 с.
337. Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: В 15 томах / Под общ. ред. В. Я. Кирпотина, В. П. Козьмина, П. И. Лебедева-Полянского [и др.]. Статьи и рецензии 1856-1857. – М.: Государственное Издательство Художественной Литературы (ГИХЛ), 1948. – Т. IV. – 982 с.
338. Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – М.: «Советский писатель», 1975. – 376 с.
339. Чичерин А.В. Идеи и стиль: о природе поэтического слова. – М.: «Советский писатель», 1965. – 298 с.
340. Шадурский М.И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова. – М.: Издательство ЛКИ, 2007. – 160 с.
341. Шадурский М.И. Художественная модель мира в романах-утопиях С. Батлера и О. Хаксли: Дис. ... канд. филол. наук. – Минск, 2008. – 166 с.
342. Шарифова С.Ш. Генезис азербайджанского романа: жанровые характеристики романа-хекаята и «маленького романа». – М.: «Московский парнас», 2009. – 208 с.

343. Шачкова В.А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Нижний Новгород, Издательство Нижегородского госуниверситета. – 2008. – № 3. – С. 277-281.
344. Шевырев С.П. Веверлей, или Шестьдесят лет назад // Московский вестник. – 1827. – № 20. – С. 409-432.
345. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
346. Шкловский В.Б. Избранное. В 2-х т. Повести о прозе. Размышления и разборы. – М.: Художественная литература, 1983. – Т. 1. – 639 с.
347. Шкловский В.Б. Избранное. В 2-х т. Тетива. О несходстве сходного. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. – М.: Художественная литература, 1983. – Т. 2. – 640 с.
348. Шкловский В.Б. О теории прозы (на переплете: Теория прозы). – М.; Л.: Круг, 1925. – 190 с.
349. Шкловский В.Б. О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. – 267 с.
350. Шкловский В.Б. Повести о прозе. В 2-х томах. Размышления и разборы. – М.: Художественная литература, 1966. – Т. 1. – 335 с.
351. Шкловский В.Б. Художественная проза. Размышления и разборы. – М.: Советский писатель, 1961 – 667 с.
352. Шлегель Ф.В. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. – М.: Искусство, 1983. – Т. 2. – 448 с.
353. Шлегель Ф.В. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. / Вступ. статья, пер. с нем. Ю. Н. Попова; Примеч. Ал.В. Михайлова и Ю.Н. Попова.– М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с
354. Шулова Я. «Петербург» прорастает в «Москва» // Нева. – 2004. – № 5 // <http://magazines.russ.ru/neva/2004/5/sh17.html>
355. Щипицина Л.Ю. Дигитальные жанры: проблема дифференциации и критерии описания // Коммуникация и конструирование социальных реальностей: сб. науч. статей. – СПб.: Роза мира, 2006. – Ч. 1. – С. 377-389.
356. Эйхенбаум Б.М. О Генри и теория новеллы // <http://www.opozaz.ru/ohenry/ohenry02.html>
357. Эмер Ю.А. Миромоделирование в современном песенном фольклоре: когнитивно-дискурсивный анализ: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Томск, 2011. – 39 с.

358. Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения. – М.: Флинта; Наука, 2004. – 184 с.

359. Эсалнек А.Я. Своеобразие романа как жанра. – М.: Изд-во МГУ, 1978. – 79 с.

360. Янская И.С., Кардин В. Пределы достоверности. – М.: Советский писатель, 1981. – 408 с.

361. Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения (набросок плана)/Контекст 1983: лит.-теоретич. исслед. – М.: Наука, 1984. – 235 с.

**ШАРИФОВА
САЛИДА ШАММЕД КЫЗЫ**

**ЖАНРОВОЕ СМЕШЕНИЕ В РОМАНЕ:
коммуникативно-социокогнитивный подход.
Монография**

Компьютерный дизайн: **Захид Мамедов**
Технический редактор: **Ровшана Низамигзы**

Сдано в набор 17 ноября 2011 года
Подписано в печать 13 декабря 2011 года
Формат 60x84 1/16.
Объем: 25 п.л.
Заказ № 128
Тираж: 1000

*Издатель Независимое литературное агентство
(«Московский Парнас»),
123995, Москва, улица Поварская 52, оф. 24,
телефон 691 – 63 – 41*

*Типография «Элм и Техсил»
Тел: 497-16-32, 050-311-41-89
E-mail: elm_ve_tehsil@box.az
Адрес: Баку, Ичеришехер,
3-й Магомаевский переулок 8/4*