

НЕКОТОРЫЕ ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ПРОЗЫ

ТАТЬЯНА ГЕВОРКЯН

Как известно, типология по жанровому признаку имеет три степени обобщения, соответственно которым выделяются роды, жанры и «жанровые формы», или жанровые разновидности. Однако в современной литературе появляется все больше произведений, для которых однозначное жанровое определение оказывается недостаточным. Так, в поисках более исчерпывающей жанровой квалификации повести порой обращаются к уточнениям типа лирико-документальная, мемуарно-автобиографическая, лирико-мемуарная, наконец, лирическая повесть. Нетрудно заметить, что эти уточнения направлены на выявление качества «строительного материала», а также способа его художественного претворения. Сами по себе эти попытки очень показательны не только как отражение недостаточности одной видовой характеристики, но и как поиски жанрообразующего признака за пределами эпического рода литературы. Ведь лирическая повесть—это лиро-эпический жанр, представляющий собой синтез экспрессивных средств и самого подхода к подбору и обработке материала, присущих лирике и эпосу как родам литературы.

С другой стороны, документальная, мемуарная и автобиографическая (автобиография как жанр) литература сама по себе лежит за пределами беллетристики и может быть включена в художественное произведение и даже составить его суть лишь в претворенном виде, подчиненная образной структуре произведения искусства. Скорее всего, при вышеназванном уточнении жанра перечисляются те жанровые элементы (причем далеко не все), которые присутствуют в этих «повестях». Очевидно также, что каждый из них в отдельности мало что говорит о жанровой принадлежности целого произведения, в противном случае надо предполагать эклектическое их соединение в рамках одного целого.

Сказанное лишний раз подтверждается тем, что часть этих элементов относится ко внелитературной (имеется в виду художественная литература) области, а основной жанрообразующий признак—лиризм прозы—сам по себе неоднороден и возникает при синтезе двух родовых понятий, во многом отражающих два различных видения мира.

Добавим еще одну особенность—включение в структуру произведения высказываний публицистического, литературоведчески-оценочного характера, эссеистические рассуждения о писательском труде, его предмете и целях, технике и т. д. (В. Катаев, Ю. Олеша, В. Шкловский, О. Берггольц, В. Солоухин, В. Конецкий и т. д.), и мы получим картину жанровой пестроты произведений, так условно называемых повестями. Становится очевидной дистанция, существующая между их жанром и традиционным смысловым наполнением термина «повесть».

Возможно мы имеем дело с раздвижением жанровых границ повести. Такое предположение вполне правомерно, так как разрушение межжанровых перегородок, взаимное обогащение и разложение канонических жанров, утвержденных с особой настойчивостью и последовательностью поэтикой классицизма, процесс не новый, подготовленный литературой прошлого века и получивший наибольший размах в мировой литературе XX в., когда каждое крупное произведение большого художника знаменует порой чуть ли не рождение нового жанра. Но в нашем случае мало что удастся уяснить с этих позиций. И причин тому несколько.

Во-первых, раздвижение границ предполагает движение преимущественно в одном каком-нибудь направлении; так, неудовлетворенность рационализмом прозаических жанров толкает писателя в поисках эмоциональной наполненности к лирической стихии, а устав от хитросплетений изощренной фантазии, он припадает к роднику жизненного факта. В общем, вариантов здесь немало. Но с повестями «нового» Катаева, например, дело обстоит сложнее, так как здесь наблюдается одновременное стремление к документальности и лиризму, к почти фактографической точности и видимому пренебрежению к достоверности. Оперировать почти одними только фактами биографии своей и чужой и не брать на себя ответственность за их подлинность—это уже не просто расширение жанровых границ за счет документальности и никак не шаг в сторону жизнеподобия, обеспеченного фактической основой, а литературный прием, который нелегко объяснить даже стремлением к субъективно-лирическому типу повествования.

Во-вторых, о расширении границ определенного, именно этого жанра можно говорить до тех пор, пока, несмотря на модификации и наращения, в основе произведения прочитывается его жанровая принадлежность, специфические жанрообразующие признаки не только присутствуют, но и доминируют. Другими словами, до тех пор, пока уточняющие «жанровые формы» (мемуарно-автобиографическая, лирико-документальная, лирическая и др.) не заслоняют, не нивелируют саму принадлежность к жанру повести.

В нашем случае происходит как раз обратное. Специфику нетрадиционных произведений В. Катаева с большим или меньшим приближением отражают именно эти уточнения, а причисление к жанру повести носит почти условный характер и опирается в основном на средний объем произведения, т. е. сводится к количественной характеристике. Комментируя свои жанровые искания, воплотившиеся, в частности, в «Траве забвенья», В. Катаев пишет: «Я убежден, что в наше время—время взлета научной мысли, комплексного решения многих важных проблем—в искусстве должны сплавляться разные жанры. Ведь то, что раньше считалось несоединимым, теперь соединяется... Мое новое произведение состоит из рассказов, воспоминаний, заметок, осмысленных по-новому цитат. Оно представляет собою своеобразный сплав разных жанров. Происходит примерно то же, что и в печах обжига, в которых при высокой температуре воедино спекаются совершенно разные по составу химические элементы»¹.

Эти слова, сказанные по поводу одного конкретного произведения, обретают гораздо более общую значимость в свете тенденции к жанровому синтезу, характерной для современного литературного процесса. Непосредственным предшественником В. Катаева на этом пути был Ю.

¹ «Книжное обозрение», 1967, № 5, с. 11.

Олеша, последняя книга которого «Ни дня без строчки» явилась принципиальной новацией в области жанра.

В несколько ином плане жанровый синтез осуществлен в романе Ч. Айтматова «И дольше века длится день», а также в «Альтисте Данилове» В. Орлова. В рамках традиционной жанровой сетки трудно определить жанровую принадлежность таких, например, произведений, как «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина, «Письма из разных мест» В. Солоухина, «О» А. Вознесенского, «Твой род», «Мать едет женить сына», цикл рассказов «Август» Г. Матевосяна.

Порой даже возникает вопрос: не изжил ли себя сам принцип типологии по жанровому признаку? Не переросла ли литература все жанровые регламентации и не доказывалось ли это стремлением писателей привлечь выразительные и формальные средства разных жанров для создания единого художественного целого? Однако более убедительным представляется другой вывод: современная литература вырабатывает во многом новый жанровый код, и связано это с задачами литературы, с изменением отношения факта жизненного к факту искусства, с активизацией (вплоть до публицистичности) позиции творца.

Среди писателей нет единодушия в оценке значения жанра. Нам представляется очень ценной бережная в отношении жанра позиция Г. Матевосяна, который, признаваясь, что жанр ему не дается (имеется в виду жанр в традиционном его понимании), утверждает: «Жанры—величайшее открытие человечества. Итог мучительной работы. Сколько за жанровой формой усилий: боли, мести, крови, робости, восторга. Сколько историй было рассказано, а сначала пережито, но не нашло жанра и затерялось во времени! Конечно, все изменяется, и жанровые формы тоже... Но может ли строитель самолета не учитывать летательных возможностей стрелы, а архитектор забыть о существовании формы пирамиды!²».

И в своем творчестве Г. Матевосян, будучи приверженцем очень современных форм сюжетосложения и жанрообразования, будучи в первую очередь естественным в выборе выразительных средств, продиктованных требованиями материала и своей индивидуальности, продуктивно использует старые жанры, пронизывая произведения, противоречивые и многоголосые, глубокой эпичностью, свойственной народному мироощущению и творчеству. Только писатель, знающий и уважающий древнюю народную традицию, мог облечь произведение такого остро современного психологического и социального звучания как «Твой род» в жанровую форму плача.

Именно на путях преодоления вековых традиций в их канонизированной форме и вовлечения их в контекст проблем современной жизни и искусства с последующей трансформацией и переосмыслением становится возможным творчески активное использование той информации, той «мучительной работы», которую вобрал в себя жанр.

«Теория жанров—это своего рода упорядоченность: она помогает классифицировать литературный процесс не с помощью категории времени и места (периодизация и язык), но с помощью категорий чисто литературных, каждая из которых представляет собой определенный вид организации и структуры литературного произведения»,—читаем в «Теории литературы» Р. Уэллека и О. Уоррена.³ Добавим к этому,

² Г. Матевосян, Поэзия языка («Вопросы литературы», 1980, № 12, с. 212).

³ Р. Уэллек, О. Уоррен, Теория литературы, М., 1978, с. 243.

что кроме определенного вида организации и структуры категория жанра подразумевает определенный содержательно-тематический аспект произведения. Жанр характеризует произведение со стороны его содержательно-структурной организации, другими словами, отнесение художественного произведения к тому или иному жанру предполагает наличие в нем определенного спектра содержательных, интонационных и выразительных элементов.

Но литературный жанр—это не только средство классификации уже существующих произведений. Здесь имеется и обратная связь, так как жанр становится неким сводом предписаний, влияющих, а на определенных отрезках истории и определяющих облик создаваемой литературы. Конечно, в первую очередь имеются в виду периоды авторитарности жанра, которые на разных национальных основах связаны с классицизмом.

В другие времена жанр не то чтобы утрачивал эту способность, но проявлялась она не с такой определенностью и не во всех жанрах (в современной литературе жанровым «предписаниям» подчиняются, в частности, детективный и приключенческий роман).

Очевидно, что соблюдение «чистоты» жанра связано с локализацией авторской задачи, с ограничением охвата жизненных явлений и их трактовки (мы здесь не касаемся вопроса об эстетической значимости произведений; можно привести немало примеров, когда в рамках «чистого» жанра создавались подлинные шедевры—сонеты Шекспира, трагедии Расина и др.). Интересно отметить другое—периоды жанровой регламентированности в литературе исторически совпадают с универсализмом в науке. В русской литературе в этом отношении особенно показательна фигура М. В. Ломоносова, научная деятельность которого отличается поразительной широтой охвата, тогда как литературная укладывается в рамки поэтики классицизма с присущей ей нормативностью и авторитарностью.

Современная теория жанров утратила нормативность, она носит, скорее, дескриптивный характер. Жанровая природа произведений искусства в XX в. все усложняется. В музыке, например, появляется такой жанровый гибрид, как балет-оратория или балет-опера. Это уже вторая ступень жанрового синтеза, так как балет и опера сами по себе не являются «чистыми» жанрами, ибо используют в качестве выразительных средств возможности не только инструментальной музыки, но и хореографической пластики и вокала. Привлечение такого богатого арсенала экспрессивных средств вызывает раздвижение содержательных рамок, стремлением более полно раскрыть философскую концепцию мира средствами искусства.

Не в последнюю очередь тенденция к синтезу жанровых элементов в рамках одного произведения обусловлена проблемой литературного героя, способами типизации характера в современной литературе. Так, говоря о проникновении документальной стихии в художественное произведение и о связанной с ним трансформации романного жанра, Д. Затонский приходит к очень интересным выводам. Анализируя «Монток» М. Фриша, «Алмазный мой венец» В. Катаева, «Местопребывание» Г. Канта, он делает заключение, что в этих книгах осуществляется некий жанровый сдвиг романа, сущность которого он склонен видеть в том, что стрелка творческой фантазии перемещается от «образной перестройки, перекомпоновки факта к образному же его про-

чению... И типичное для времени и эпохи начинают искать не в массовидном, а в характерном и оттого единичном, даже аутентичном».⁴

На первый взгляд кажется парадоксальным заявление, что литературный тип, традиционно связанный с представлением о собирательном образе, превращается в яркоиндивидуальный образ, показанный в реальных жизненных условиях его существования. «Живой прототип такого (наиболее показательного) человеческого образа уже не нужно непременно расширять, переосмыслять; его порой достаточно художественно осмыслить, поставив в соответствующий стилистический контекст. Как то делает Катаев со своими героями в книге «Алмазный мой венец», как то делают Фриш и Кант с самими собой.

Нет, документ при этом не превращается в нечто эстетически неполноправное. Он подвергается не меньшей, а, может быть, большей образной обработке, чем, скажем, описание процедуры опротестования векселей в бальзаковских «Утраченных иллюзиях». Однако и в характерах, и в сюжете удельный вес материала, взятого из индивидуальной, невыдуманной человеческой жизни, решительно возрастает.

Образы и обстоятельства не утрачивают при этом типичности. Только их типичность не в образцовости и не в широте, а в органичности, глубинности, диалектичности—одним словом, «неподдельности»—связей с социальной действительностью, с историей».⁵

Очевидно, что такой жанровый сдвиг, связанный с переосмыслением понятия «литературный тип», вносит коррективы в ставшее аксиоматичным определение реалистического метода изображения действительности как изображения «типических характеров в типических обстоятельствах». Логично предположить, что при изменении методов типизации образов для сохранения равновесия и истинности приведенного определения неизбежно меняется и смысловое наполнение другой части—типичности обстоятельств. Решающую роль начинает играть контекст (и не только стилистический), в который помещен образ.

Именно на путях взаимосвязанного преобразования обоих компонентов (тип—обстоятельства, образ—контекст) преодолевается видимая парадоксальность утверждения Д. Затонского, о которой говорилось выше. При этом «контекст» определяется далеко не только одним очевидным тяготением к документализму. Поскольку функция «контекста» явно усложняется при создании типического образа эпохи из нарочито индивидуализированной, единичной личности, то в описании обстоятельств жизни, веяний времени, истории, интеллектуального и эмоционального климата вокруг героя, т. е. в создании «контекста» образа участвуют самые разнообразные средства, привлекаются возможности (формальные и содержательные) разных жанров художественной и нехудожественной литературы и их сочетания.

Таким образом, мы подходим к осознанию одной из возможных причин возникновения «синтетического» жанра, связанной с изменением концепции личности, литературного героя и, не в последнюю очередь, автобиографического героя.

Другой, и важный, вопрос—из какой потребности времени возникло само явление полижанровости произведения в современной литературе? Выше уже говорилось о возможной связи его с изменением прин-

⁴ Д. Затонский, Роман и документ («Вопросы литературы», 1978, № 12, с. 158).

⁵ Там же, с. 162

ципов типизации, шире—с новой концепцией личности в литературе. Но за этим объяснением неизбежно следует очередной вопрос: какие процессы в общественной жизни, в социальном развитии общества так или иначе породили изменение в художественном восприятии и изображении личности, чем обусловлено стремление литературы показать ярко-индивидуальную (но и типичную) личность на широком общественном, историческом фоне, к созданию которого привлекаются возможности многих жанров? Один из возможных ответов дает В. Шкловский: «Новая советская проза соединяет в одно целое новеллу, статью, философское исследование, она многообразна, как многообразна сама жизнь.»⁶ Эта мысль о беспримерной и исключительной сложности и многообразности жизни нашего века стала общим местом во многих рассуждениях. Она настолько примелькалась, что принимается на веру, как правило, без попыток критического анализа. Думается, однако, что мы имеем дело с обычным заблуждением ныне живущего поколения, которое с некоторым высокомерием оценивает жизнь предшествующих поколений. Это связано с тем, что сложности и проблемы прошлого бытия отошли в историю и, утратив жизненную конкретику, видятся нам сегодня не столько в виде острого и противоречивого процесса, сколько в виде их результата, определенного течением времени. Наше преимущество по отношению к ним базируется на временной дистанции. Но мы порой забываем, что наш век со всеми его бурными процессами в социальной, научной, идеологической сфере последующими поколениями будет восприниматься с тех же позиций оценки конечного результата. В этом смысле ни о какой исключительности XX в. не может быть и речи. Другое дело, что в силу коренных социальных преобразований, бурного развития естественных и технических наук, которые принес XX в. и которые обусловили стремительную изменчивость общей картины мира, всех ценностных категорий, возникла потребность ощутить черты устойчивости в самом процессе развития, охватить единым взглядом мир современного человека и осознать роль и место человека в нем. Отсюда и возросший удельный вес познавательной функции современной литературы.

Между наукой и искусством, как между двумя формами познания, связанными соответственно с абстрактным (аналитическим) и конкретным (образным) способами мышления, существует, вероятно, на каждом отрезке исторического развития корреляционная связь. В последние годы много говорят и спорят о влиянии современной научно-технической революции на литературу.

НТР характеризуется, с одной стороны, дифференциацией научных знаний, возникновением узких специальных дисциплин, с другой—зарождением совсем новых областей научных исследований на стыке двух наук (бионика, биохимия, биофизика и др.), т. е. в масштабе всей науки процесс дифференциации уравнивается процессом интеграции. Научное познание в осознании отдельной личности распалось на ряд проблем, дисциплин, открытий, внедрений, наблюдений; обобщение в крупных масштабах для нее—непосильная задача. Разделение труда, узкая специализация в духовной (научной) деятельности—это результат развития науки XX в.

В современной науке возникло некоторое противоречие между узкой специализацией (необходимой в данное время для глубины научно-

⁶ Вступительная статья В. Шкловского в кн.: Ю. Олеша, Ни дня без строчки, М., 1965, с. 7.

го исследования) и глобальными проблемами, поставленными и разрешаемыми ею. Это противоречие с наибольшей рельефностью наблюдается в аспекте личностного вклада каждого научного работника и в возможностях обзора и осознания целостного результата.

Как бы в целях компенсации этих издержек научного познания, искусство в XX в. берет на себя функцию создания единого, всеохватывающего художественного мира, в котором, с одной стороны, через мировоззрение художника отражен современный уровень знаний (в том числе и научных), с другой—через присущую искусству образную систему, стиль, подбор и сочетание экспрессивных средств реализует себя творческая индивидуальность, т. е. иными словами, в произведении искусства создается картина мира, которая несет на себе отпечаток объективной и субъективной стороны творчества. Думается, что именно с этим расширением, усложнением задач и функций искусства и, в частности, литературы, связано отмеченное выше явление полижанровости художественного произведения. Конечно же, такая взаимосвязь характера и особенностей научного и художественного познания мира, которая, на наш взгляд, во многом определила тенденцию к постановке глобальных проблем в произведениях искусства, не может быть прямой и непосредственной. Она есть проявление некоторой сбалансированности в различных сферах духовной деятельности человека и, как таковая, испытывает влияние очень многих факторов, не поддающихся учету. Об этой взаимосвязи можно говорить лишь как об определенной скоррелированности тенденций развития обеих сфер духовной деятельности.

Итак, синтез жанровых элементов в художественном произведении—это, с одной стороны, ответ на внутрилитературную потребность обновления принципов отображения действительности, способов обобщения, типизации; с другой—реакция на сужение поля деятельности каждого индивидуума во внехудожественной сфере.

Остановимся подробно на одном произведении, художественная целостность которого вырастает на основе сложной и неоднородной жанровой структуры. Так, «Трава забвенья» В. Катаева—это не просто новое качество мемуарной литературы. Жанровые границы мемуаров раздвигаются и стираются, в частности, введением в произведение образа вымышленной героини, девушки из совпартшколы Клавдии Зарембы. Сюжетная линия, связанная с ней, это не вставной эпизод, не демонстративный и самодовлеющий показатель духа эпохи; эта сюжетная линия органически вплетена в канву рассказа о Бунине и Маяковском. С ней связано усложнение художественной структуры всего произведения, в которой, с одной стороны, сюжетно-образная линия Клавдии Зарембы сохраняет некоторую автономию (это подчеркивается расщеплением «я» рассказчика, предстающего в одной части книги в образе молодого поэта Рюрика Пчелкина; создается иллюзия того, что между повествователем, вспоминающим о Бунине и Маяковском, и рассказчиком истории Клавдии Зарембы не может быть поставлен знак равенства, они помещены как бы в разные плоскости); с другой стороны, именно образ девушки из совпартшколы, как бы помимо воли автора, становится связующим звеном между двумя частями «Травы забвенья», которые можно назвать «Мой Бунин» и «Мой Маяковский».

Небезынтересен и другой жанровый жест—построение одной части произведения (о Маяковском) по композиционной схеме «центростремительного романа» (по определению Д. Затонского) или, как его еще называют, романа одного дня. Однако В. Катаев видоизменяет эту получившую распространение композиционную форму. Если у Г. Бея и М. Фриша, например, этот один день—день сегодняшний, вобравший в

себя воспоминания, размышления, осмысление большого отрезка жизни, некая черта, некий жизненный итог, в свете которого в совершенно новом смысловом и эмоциональном ракурсе предстают и оцениваются малейшие подробности, детали настоящего, то у Катаева этот поворотный решающий день помещен в прошлое и получает благодаря этому двойную временную перспективу, вернее, кроме обычной в этом случае ретроспективы, обладающей способностью отбрасывать блики в будущее, еще и подлинную прочерченную перспективу в судьбе автобиографического героя. Причем и то и другое оказывается в прошлом, правда, в разных его пластах. Катаев как бы вводит, кроме обычного в руссокой грамматике прошедшего времени еще и *давно прошедшее* и заставляет их взаимодействовать. Во многом это становится возможным потому, что сама «центростремительная» конструкция (от последнего вечера перед самоубийством Маяковского к более ранним его встречам с героем-рассказчиком) относится к одному из главных, но не единственному герою, голос которого, взаимодействуя с голосом рассказчика, звучит в третьем лице, тогда как обычно эта композиционная схема требует иллюзии самовыражения героя вымышленного или автобиографического.

Думается, что трансформация известного приема в «Траве забвения» связана с тем, что он использован лишь как жанровый элемент, взаимодействующий с другими жанровыми «ходами» этого произведения. Добавим к этому еще один прием, ставший привычным в произведениях В. Катаева последних двух десятилетий. Имеется в виду эпическая раздробленность сюжета, мозаичность, разорванность повествовательной ткани, которая подразумевает не столько событийную последовательность и логичность раскрытия замысла, сколько опирается на эмоциональную выдержанность единой заданной тональности. Таким образом активизируется лирическая стихия, что обуславливает выдвижение на первый план образа рассказчика, усложняет его функцию в образной системе, историко-литературной, «фактографической» струе произведения противопоставляет активное субъективное начало.

Но к «синтетическому» жанру, какой бы он не был объективной «формой времени», каждый художник приходит из своей внутренней потребности. В чем же заключается та предрасположенность, которая привела позднего Катаева к этой весьма современной, но не присущей ему ранее жанровой форме? Нам представляется, что для того, чтобы ответить на этот вопрос, надо учесть хотя бы два фактора, правда, совсем разных порядков.

Во-первых, сказалось стремление писателя, оглянувшись на пройденный путь (свой и своих современников) подвести итоги, причем не только личные. Вспоминается высказывание В. Катаева о том, что он очень рано ощутил время, в которое он живет, как великую эпоху, а друзей не иначе, как современников. И вот спустя многие годы настал момент оценить свою роль и роль своего поколения в великих событиях XX в., рассмотреть судьбы людей в их взаимосвязи с революцией, осознать значение и цену выбора пути в революционную эпоху для дальнейшего развития художника.

В этом свете В. Катаев ставит перед собой глобальную задачу. Не странно ли, что для ее осуществления он выбирает не форму развернутого эпического полотна, казалось бы такого подходящего в этом случае, а прибегает к многосоставной и неутвердившейся пока жанровой форме, объединяющим, синтезирующим механизмом которой выступает

лиричность стиля с остро выраженной выдвинутостью, укрупненностью личности автора и его художественного воплощения—автобиографического героя?

И здесь вступает в силу второй и очень существенный фактор. В. Катаев по складу своего дарования художник-миниатюрист. Кажется, ни один серьезный исследователь творчества Катаева не прошел мимо удивительного мастерства писателя, виртуозности его художественных деталей. Художественная деталь у Катаева это не вспомогательный «инструмент», не излишество, не украшение, не дополнение в описаниях природы; она, выполненная тонко и кропотливо, придает емкость образам.

В отличие от более ранних произведений, опирающихся на единый логически разворачивающийся сюжет, в последние годы В. Катаев пишет книги с множеством сюжетных и образных центров, он как бы выписывает несколько миниатюр, соединенных единой мыслью. При таком решении возникают сложности именно в достижении художественного единства, во всяком случае читатель лишается привычной опоры—единства сюжета. Итак, мозаика образов, которая становится монолитной, подчиненная лирической теме. Если не единственный, то, пожалуй, наиболее удачный путь для писателя катаевского склада создать произведение, в котором со всей полнотой выразились бы мастерство миниатюриста и широкий охват жизненного материала эпика. Может быть, именно в этом сочетании двух начал в позднем творчестве В. Катаева сомкнулись уроки таких полярно различных художников слова, как Бунин и Маяковский. В разной степени и в различных проявлениях предшественниками Катаева на этом пути были И. Бабель и Ю. Олеся. В интересующем нас плане особенно важной представляется перекличка и дальнейшее углубление жанрового сдвига, осуществленного в «Конармии» И. Бабеля, с одной стороны, и в «Ни дня без строчки» Ю. Олеши и «новой прозе» В. Катаева—с другой.

«Конармия»—это цикл рассказов с проходными действующими лицами. В первую очередь имеется в виду лирический герой всего цикла Лютов, причем это не только рассказчик, от имени которого ведется повествование. Это драматичный, развивающийся образ интеллигента, попавшего в совершенно чуждую ему среду, с которой его объединяет общая вера в идеалы революции. Вся книга—это путь Лютова к бойцам Первой Конной армии, это нелегкое стремление в жестоких условиях военного похода проверить свою преданность идеалу, свою решимость идти за него до конца. В книге последовательно развернута антитеза двух миров, столкнувшихся в непримиримой борьбе. И наконец, «Конармия» пронизана пафосом народных масс, во многом еще стихийно идущих в революцию. По замыслу и по разворачиванию названных трех линий книга монолитна и глубоко эпична. По способу же исполнения—это цикл новелл, иногда «величиной с ладонь». Но для И. Бабеля с его ювелирной техникой, поразительной емкостью письма даже это минимальное пространство порой кажется избыточным. Так, в рассказе «Переход через Збруч» (объем которого не превышает полутора страниц) находим четыре сюжетных хода, три из которых (описание переправы, остановка на ночлег, кошмарный сон) так или иначе ведут к кульминации (оказывается, что старик, которого приняли за опящего, мертв), а финал, казалось бы, совсем не подготовленный (рассказ беременной еврейки о смерти ее отца)—это и вторая кульминация и развязка всего рассказа. В «Конармии» И. Бабеля осуществлен как бы первый этап жанрового сдвига. Цикл рассказов, каждый из которых сохраняет свою

завершенность и автономию, превращается в монолитное произведение. Формально эта трансформация жанра у Бабеля не закреплена.

Следующий шаг был сделан Ю. Олешей, а вслед за ним и В. Катаевым, в книгах которых самостоятельность отдельных новелл выражена менее отчетливо. Пластика образов, техника переходов, вкрапление вне-сюжетных эпизодов, а главное лирический стиль книг «о времени и о себе» переплавили эти произведения (генетически связанные с циклизированными рассказами) в единое целое со сложной жанровой структурой, тяготеющей, как нам представляется, к новой форме романа. Проследив эволюцию уже трансформированного жанрового образования в позднем творчестве В. Катаева, восходящего к циклу рассказов, нетрудно различить разные ступени его интеграции, представленные соответственно в «Разбитой жизни», «Святом колодезе», «Траве забвенья», «Юношеском романе». Мы выстроили этот ряд по мере усиления синтезирующего, объединяющего начала. При сохранении общего принципа создания целостного художественного мира произведения из кусков—сюжетных единиц, пути их объединения, способы организации каждый раз дают новый результат, новое качество единства.

Но оказывается, что формальный переход в рамки другой структурной организации не является обязательным условием осуществления подобного жанрового сдвига. Примером тому может послужить «Оранжевый табун» Г. Матевосяна, который может с равным правом быть назван циклом рассказов или «свободной» повестью (А. Марченко), несмотря на сохранение формального членения произведения на отдельные рассказы. Вообще жанровая форма циклизированных рассказов оказалась очень продуктивной в свете жанрового сдвига, осуществляемого в современной литературе. По природе своей она представляется переходной между крупной и малой формой прозаического произведения. Даже при сохранении расчлененности на отдельные рассказы она в более или менее проявленном виде несет в себе определенный код объединения составляющих элементов. Объединяющим фактором может послужить тематический пласт, «география» произведения, но все чаще в самом принципе соединения проявляется концептуальная заданность, философия освоения и осмысления жизненного материала. Именно этот последний тип циклизации представлен в творчестве Г. Матевосяна. Основой его, помимо «единства места» (село Цмакут) и определенного стабильного состава персонажей (сохраняющих свою узнаваемость в разных произведениях и при некоторой вариационности), является те глубинные истоки характеров и жизненных ситуаций, та явная преемственность поколений (равно проявляющаяся и в повторяемости судеб, и в отталкивании от сложившегося стереотипа), то ярко выраженное «почвенничество» сегодняшней жизни села, которые дают возможность назвать целый ряд произведений писателя «сагой о Цмакуте».

Подводя некоторые итоги, хочется отметить, что современный «синтетический» жанр представляет собой стадию в становлении новой содержательно-формальной модели жанра. Скорее всего, процесс поиска в этом направлении еще далек от своего завершения. Если воспринимать его как промежуточную форму, а не как сложившийся результат, то можно предположить, что он тяготеет к жанру романа (в силу глубины социальных проблем, затрагиваемых и разрешаемых им) и, возможно, ознаменует один из путей его развития.

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՄՈՎԵՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿԻ
ԺԱՆՐԱՅԻՆ ՈՐՈՇ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ՏԱՏՅԱՆԱ ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ

Ա մ փ ո փ ու մ

Ժամանակակից սովետական արձակին բնորոշ է միջժանրային սահմանների խախտման միտումը, մեկ ստեղծագործության շրջանակներում տարբեր ժանրերի բովանդակային և ձևային միջոցների սինթեզումը: «Սինթետիկ» ժանրի առաջնալը մի կողմից պատասխան է գրականության մեջ իրականության արտացոլման սկզբունքների, ընդհանրացման միջոցների, բնավորության տիպականացման վերափոխման պահանջին, մյուս կողմից՝ վերաբերմունք է գեղարվեստականությունից դուրս ամեն մի անհատականության գործունեության ասպարեզի նեղացման նկատմամբ: Եթե գրականության մեջ ժանրային կարգորջման շրջանները պատմականորեն համընկնում են դիտության մեջ եղած համակողմանիությանը, ապա գիտական իմացության ժամանակակից տարբերակումն էլ համընկնում է ստեղծագործության ժանրային սահմանների ընդլայնմանը: Գիտական և գեղարվեստական աշխարհաճանաչման բնույթի ու հատկությունների այդպիսի փոխադարձ կապը չի կարող լինել ուղղակի և անմիջական: Մարդու հոգեկան գործունեության տարբեր ոլորտներում այն որոշ հավասարակշռության դրսևորում է: