

**Салида ШАРИФОВА**

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОГО  
СМЕШЕНИЯ И ЛИТЕРАТУРНОГО ВЛИЯНИЯ В  
ЗАПАДНОЙ И ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

**Москва – 2021**

**ББК 83.3 (Рос. - Азерб.) 3**

**УДК 881**

**Ш-34**

**ПЕЧАТАЕТСЯ ПО РЕШЕНИЮ УЧЕНОГО СОВЕТА  
ИНСТИТУТА ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ НИЗАМИ ГЯНДЖЕВИ  
НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ НАУК АЗЕРБАЙДЖАНА ОТ 3  
ИЮЛЯ 2019 ГОДА (ПРОТОКОЛ № 6)**

**РЕЦЕНЗЕНТЫ:**

**действительный член НАНА Габиббейли Иса Акбар оглы  
Институт Литературы им. Низами Гянджеви НАНА**

**член-корреспондент РАН Полонский Вадим Владимирович  
Институт Мировой Литературы им. А.М.Горького РАН**

**ШАРИФОВА Салида Шаммед кызы. Теоретические  
проблемы жанрового смешения и литературного  
влияния в западной и восточной литературе. Москва, «У  
Никитских ворот», 2021, 530 с.**

**ISBN 978-5-00170-403-4**

**© Салида ШАРИФОВА, 2021**

# СОДЕРЖАНИЕ

## Раздел I

### Теоретические проблемы современной литературы

Антиподражание как художественный прием в рассказе В. Маканина «Кавказский пленник» .....	8
Глобализация и методологические проблемы литературоведения .....	11
Двухполярность художественного изображения в романе XIX - XX века: диспут реализма и модерна .....	23
Документальность как метод и формы смешения .....	31
Единый язык и единое литературное пространство как предпосылки для политической интеграции .....	40
Жанровые характеристики постмодернистического романа и проблемы деканонизации .....	46
«Миграция» сюжета как фактор развития литературы на современном этапе .....	56
Один пояс – один путь: перспективы исследования и распространения современной литературы Китая .....	69
Проблемы интерпретации и фальсификации в художественно - исторической романистике: сознание автора как фактор трансформации общественного сознания .....	79
Роман-цикл .....	90
Современная мифологизация литературного процесса ....	96
Сравнительный анализ художественной утопии и антиутопии: жанровая природа, особенности фантастического допущения и философского дискурса .....	100
Теории генезиса восточной романистики: проблема взаимодействия жанров в системе Восток – Запад .....	107
«Фабульно - сюжетная» событийность в современных романах .....	112
Фантастическое допущение как основа для формирования пространства (на материале утопий и антиутопий) .....	115

## **Раздел II**

### **Теория жанрового смешения**

Взаимодействие романа с публицистическими жанрами	122
Взаимоотношение романа с фольклором .....	146
Влияние жанрового смешения на эволюцию жанров, виды жанрового смешения .....	155
Внутрижанровое смешение в романе .....	177
Жанровое смешение азербайджанского романа с фольклорными жанрами .....	189
Жанровое смешение романа с жанрами прозы .....	198
Креолизованный роман, ретранслируемый посредством технических средств коммуникации .....	220
Писатель как критик жанровых канонов: «преодоление» жанра в художественном произведении .....	238
Синтетизм романа как эпического жанра .....	244
Смешение романа с драматическими жанрами .....	252
Смешение романа с лирическими жанрами .....	264
Смешение романа с научными жанрами .....	278
Современные тенденции развития романа и их влияние на жанровое смешение .....	290
Соотношение жанров романа и новеллы .....	311
Соотношение жанрового смешения со «смещением» жанра, «диапазоном» жанра и его переходными формами .....	317
Теоретические вопросы «чистоты» жанра романа .....	327
Эпическая сущность романа – соотношение эпоса и романа .....	346
Эпос как источник крупной художественной прозы: сравнительный анализ .....	355

### **Раздел III**

#### **Художественное осмысление советского наследия**

«Альтернативное» художественное осмысление исторического значения и исторических последствий повторной советизации отдельных регионов СССР в произведениях крупной прозы .....	<b>359</b>
Образы России и российского военнослужащего в современной прозе Азербайджана .....	<b>364</b>
Основные проблемы перевода литературоведческих произведений (на материале перевода с русского языка на азербайджанский язык произведения Е.А. Мелетинского «О литературных архетипах») .....	<b>370</b>
Постсоветское литературное наследие Чингиза Айтматова: особенности проблематики и жанровой конструкции .....	<b>375</b>
Проблемы визуализации в художественном произведении исторической памяти о периоде повторной советизации отдельных регионов СССР .....	<b>380</b>

### **Раздел IV**

#### **Отдельные вопросы азербайджанской литературы и литературоведения**

Влияние тюркской мифологии на азербайджанскую романистику .....	<b>385</b>
Дискурс о жанре романа в азербайджанском литературоведении конца XIX - начала XX века .....	<b>391</b>
Жанровые конструкции романа-хикаята и «маленького романа» в азербайджанской литературе конца XIX - начала XX века .....	<b>402</b>
Конвергенция европейских и восточных литературных традиций и фольклора на этапе зарождения азербайджанской романистики .....	<b>415</b>
Образ женщины в современных национальных романах (на примере современной азербайджанской романистики) ...	<b>429</b>

Онтологические связи эпоса «Китаби Деде Коркут» с Великим шелковым путем .....	437
Патриотический призыв в классических азербайджанских фельетонах .....	441
Постмодернистский азербайджанский роман XXI века (обзор современной азербайджанской романистики) .....	446
Рыцарь революции: взлет и падение .....	460
Художественная проза Чингиза Абдуллаева: через призму теории детектива .....	466

## **Раздел V**

### **Отдельные вопросы российской литературы и литературоведения**

Взаимосвязь шолоховской концепции семьи с осмыслением в «Тихом Доне» исторической судьбы донского казачества .....	482
Взгляд в будущее через прошлое: анализ современной костромской литературы в литературно-критических произведениях Наталии Мусиновой .....	492
Жанрообразующее влияние тюркских дастанов на современную прозу крупной формы (на материалах азербайджанской, турецкой, татаро - башкирской и уйгурской литературы) .....	495
Индийская и российская литература: точки пересечения .....	499
Ольга Александровна Овчаренко: статья «Проблема имени в литературе португальского романтизма» .....	503
Феномен «другого» как проблема литературоведения в произведении К.К. Султанова «от дома к миру» .....	505
<b>Замечание .....</b>	<b>517</b>

# РАЗДЕЛ I

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## **Антиподражание как художественный прием в рассказе В. Маканина «Кавказский пленник»**

Одним из показателей высокохудожественного изложения является восприятие читателем содержания романа как реальности, что обусловлено задействованными художественными приемами подражания и/или антиподражания. 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. В литературе встречается, хотя крайне редко, такое явление как антиподражание. Для автора художественного произведения подражание и/или антиподражание имеет двойственное значение. С одной стороны, речь идет о подражании/антиподражании жанровым конструкциям, уже существующим в литературе. С другой стороны, автор не может и не должен избегать содержательного подражания/антиподражания объективному миру. В сюжетной линии произведения вымысел участвует в создании художественной реальности, которая подражает либо антиподражает объективной [2, с. 39]. Жанровое подражание/антиподражание предполагает обращение к уже существующим жанровым формам. Дж. Каллер связывает это со стремлением автора при создании литературного произведения как соблюсти требования устоявшихся форм, так и преодолеть 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» [3, с. 48]. 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. Аристотель в своей «Поэтике» использует подражание (греч. *mimesis*), наряду с «поэзией» (от греч. *poieo* – делаю, творю) для выделения в литературе трех родов: эпическая, трагическая и лирическая поэзия. По мнению Аристотеля, каждый род поэзии отличается способами подражания и повествования [1, с. 45]. В делении на рода у Платона основанием выступает способ поэтического изложения, к числу которого он относит и рассказ, развертывающийся при помощи подражания. В эпоху романтизма доминирует представления о несостоятельности принципа мимесиса: «Ибо в том-то и состоит начало всякой поэзии, – писал Ф. Шлегель, – чтобы упрямить ход и законы разумно мыслящего разума и вновь погрузить нас в прекрасный беспорядок фантазии, в изначальный хаос человеческой природы» [6, с. 391]. В Новейшее время подражание, как художественный принцип, уступает место художественному принципу оригинальности, не исчезая в качестве фактора творчества. Одним из наиболее ярких художественных образцов современной русской литературы, написанной с активным обращением к антиподражанию является рассказ В. Маканина «Кавказский пленник», относимый исследователями к русскому андеграунду [5, с. 324]. В самом названии содержится указание на обращение современного писателя к традиции русской классики. Навеваемые названием ожидания улечиваются по мере чтения произведения. Содержательное антиподражание в рассказе В. Маканина связано с тем, что развертывающиеся военные события и главный герой сконструированы на основе литературных источников XIX века.

В. Маканин «кавказскую» проблематику раскрывает в новом ракурсе. Расширяя метафорическое содержание «пленения», автору удается сместить акцент на проблему индивидуальной свободы человека в российском обществе [4, с. 45]. В результате достигается построение сюжета «Кавказского пленника» по антисхеме сюжетов произведений

А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого. Интерес представляет само название рассказа «Кавказский пленный» а не пленник, как обычно использовалось в русской литературе. По словарю С.И. Ожегова, лексическое значение слова «пленный» – взятый в плен, находящийся в плену. «Пленник» – тот, кто пленен кем- чем- либо. В. Маканин раскрывает пленение любого участника войны, который оказывается под моральным и психологическим давлением насилия, исходящего как в его адрес, так и от него в отношении других лиц. Пушкина и Толстого герои попадают в плен и выби- раются из него, тогда как у Маканина пленение является окончательным. Жанровое антиподражание «Кавказского пленного» В. Маканина проявляется не только в выборе им жанровой формы, отличной от поэмы и повести, но и в па- фосе и в характере повествования. Содержательное анти- подражание в рассказе В. Маканина связано с тем, что раз- вертывающиеся военные события и главный герой скон- струированы на основе литературных источников XIX века. Писатель выступает лишь в роли предвестника трагических событий, которым вновь предстоит разыгаться в Чечне.

### Библиографический список

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957;
2. Бютор М. Роман как исследование. М.: Издательство МГУ им. М.В. Ломоносова, 2000;
3. Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение. М.: АСТ, 2006;
4. Лихина Н.Е. Актуальные проблемы современной русской литературы: Постмодернизм. Калининград, 1997;
5. Чагин А.И. Русская литература сегодня // Вестник Российской академии наук. 2008. Т. 78. № 4 (апрель);
6. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. / Вступ. статья, пер. с нем. Ю.Н. Попова; Примеч. Ал.В. Михайлова и Ю.Н. Попова. М.: Искусство, 1983.

## Глобализация и методологические проблемы литературоведения

Глобализация и информационные технологии оказали неоднозначное влияние на литературный процесс. Социально-политическая и экономическая конъюнктура создала благоприятные условия для появления многочисленных литературных «произведений». 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 художественных произведений в своеобразный товар одноразового пользования. В итоге литература разделилась: современная литература представлена как произведениями, имеющими общественно-историческое и художественно-литературное значение, так и образцами, являющимися кальками многочисленных любовных и детективных романов, романов-ужасов, а также других литературных форм. Издающиеся громадными тиражами произведения второго типа носят угрожающий характер, отрывая современного литературоведа и читателя от художественного осмысления значимых моментов социального бытия, в том числе и национального развития.

В этих условиях перед литературоведением стоит задача «отделить зерна от плевел», выделить из литературного потока произведения, имеющие художественную и социальную ценность, направить читателя на глубокие размышления об окружающем его мире, а не к бесцельному созерцанию красивых слов. По-новому кристаллизуются проблемы определения содержания критерия отбора художественных произведений: возникает научная потребность в переосмыслении методов выявления художественной ценности от-

дельных произведений, в определении их гуманистической направленности, в выявлении методологии их соотношения с культурно-историческими традициями национальной и мировой литературы.

Распространение западной модели общественного развития под влиянием процессов глобализации имеет не только положительные, но также и отрицательные последствия. В литературе и литературоведении плюсы и минусы глобализации отчетливо проявляют себя в соотношении нравственно-ценностных ориентиров отдельных произведений, а также в жанровой трансформации. Трансформация затрагивает все определяющие уровни жанрообразования.

Проблема соотношения общечеловеческих и национальных ценностей в национальных литературах обуславливается ростом культурных связей в результате глобализации и распространения информационных технологий. Увеличение коммуникативного взаимодействия приводит к парадоксальным и противоречивым последствиям. С одной стороны, идет взаимное обогащение национальных культур в результате коммуникативно-культурного обмена, происходит формирование единого мультикультурного глобального пространства. С другой стороны, «вестернизация» приводит к потере не западными культурами своей цивилизационной и национально-религиозной идентичности. «Вестернизация» способствует закреплению подчиненного положения не западных стран, приводит нередко к разрушению 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 не западные 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).

В этих условиях, возникает угроза культурного «обнищания» отдельных народов и национальностей. Искусство в целом, в том числе и литература, оказываются неспособными в полной мере реализовать свою социальную функцию. Зачастую искусство утрачивает свою социальную составную, оно все более становится игровым способом существования художника.

В качестве ответной реакции среди узкого круга интеллектуальных кругов формируется идеология «обоснования» уникальности региональной культурной, в том числе и литературной традиции. Глобализации в сфере культуры противопоставляется некий деревенско-традиционалистский идеал, претендующий на роль «другого» мышления и мироощущения. Функция ядра культурного «противопоставления» возложена например, на 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 соответствия процессов жанров как исторически оправданных типологических групп. Под влиянием культурной 290 локализации усиливается фактор творческой реанимации «элементов архаики» в современных произведениях. «Элементы архаики» оказывают влияние на архитектуральный уровень литературных произведений, отчасти на сюжет и фабулу. Однако, «элементы архаики» не оказывают влияния на процесс жанрообразования. Потенциал «элементов архаики» исчерпывается способностью стать жанровой платформой

для формирования субжанров как отдельных самостоятельных и структурно завершенных литературных форм. Ярким примером является жанровое обнищание литературных произведений, созданных в стиле New Age.

Неслучайно, что некоторыми современными литературоведами современные жанры воспринимаются не как исторически сложившиеся типологические группы, а группы литературных произведений, объединенных определенными конструктивными особенностями (тематическими различиями, субъектно-объектными отношениями, эстетическим качеством или объемом). Исследователи, разделяющие эту точку зрения, полагают, что в литературе нового времени классицистическими «жанровыми наименованиями обладают только стилизации». Действительно, «жанровая маргинальность», «беллетеризация» и подчеркнутая антиэстетичность стали характерными показателями современного литературного процесса. Маргинальность есть следствие разрушения традиционных жанров, или по выражению Л. Гинзбурга результат создания форм «промежуточной словесности». Беллетризация приводит к смешению высоких и низких жанров, их диффузии. Большинство современных литературных произведений характеризуется брутальностью, жестокостью зрения, тягой к патологии, антинормативностью, протестом против классических форм прекрасного, традиционных представлений о гармоничности и соразмерности и т.д. Все это создает дополнительные трудности для жанрового литературоведческого анализа произведений, нивелирует значение сопоставления и противопоставления жанровых признаков, снижает значимость жанрово-исторической преемственности и общности в литературном процессе.

Современный кризис жанров в культуре, в том числе и в литературе, имеет глубокие корни, зиждущиеся на изменении пространственно-временных характеристик. Глобализация, а также сопутствующая ей информатизация, привела к

«свертыванию» («сжатию») социального пространства и времени. Если пространственное «сжатие» все чаще проявляется в противостоянии космополитического и национального, то «сжатие» социального времени к трансформации внутренней конструкции жанра как фактора литературного процесса. В этой связи интерес представляет собой теория хронотопа. Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. В литературоведении существуют различные интерпретации хронотопического комплекса художественного произведения. В разработке теории хронотопа существенно влияние трудов М.М. Бахтина и тартуско-московской школы во главе с Ю.М. Лотманом. Бахтин установил, что жанры (античный, рыцарский, авантюрный роман, и т.д.) отличаются, кроме всего прочего, также характером внутреннего пространства-времени. Бахтин вводит в филологию понятие «хронотоп». Одновременно с ним, тоже в 30-е годы, но независимо от него, Ольга Фрейденберг установила, что в древнегреческих трагедиях время развивалось медленнее, а в комедиях – быстрее. Однако, «сжатие» социального времени существенно стирает дифференциацию построения внутреннего пространства-времени в литературных произведениях различных жанров. Наиболее характерным проявлением этого процесса является «возвращение» мифологии в литературу, в частности в жанре романа. Неомифология становится мощным фактором литературного процесса XX и XXI веков. Наиболее значимые проявления литературной неомифологии: «Властелин колец» Дж.Р.Р. Толкина, «Улисс» Дж.Джойса, «Иосиф и его братья» Т. Манна, «Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса. Авторы «смешивают» мир архаики (эпохи мифа) и мир современности (эпохи индустриального и пост индустриального развития), что создает особый тип хронотопа. В рассматриваемых литературных 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. Архетипические сюжетные мотивы и типы героев подвергаются трансформации, мифологическая аллюзивность переплетается с литературной реминисценцией. В итоге неомифология становится формой философского размышления над поставленными проблемами и формой художественных и религиозно-философских исканий.

Действительно, некоторые современные литературные произведения представляют собой метаконструкции, в рамках которого происходит «встреча» противоположных представлений о жанре и жанров, радикально различающихся своими особенностями, которые описываются в терминах «жанровых требований» и «жанровых признаков». Условно жанровую характеристику некоторых таких произведений можно определить, как мегажанр. Под мегажанром можно понять совокупность различных по форме жанров, объединенных воедино интенцией. Мегажанр, преодолевает родовые и литературно-формальные привязанности традиционного жанра. Вместе с тем, такое «преодоление» имеет свои закономерности. Подавляющее большинство произведений, созданных в метажанровой форме представляют собой необоснованную компиляцию различных жанровых форм, в результате которой теряется взаимосвязь и взаимообусловленность между авторским замыслом, сюжетной линией, фабулой и пространственно-временной конструкцией художественного произведения.

Литературоведческий интерес представляет и проблема мегажанра. Исследовательский интерес к мегажанрам возник в 80-ых годах прошлого столетия. В этот период появился и прочно вошел в литературоведческий оборот этот термин. Тенденция к мегажанровости обуславливается осо-



бенностями современной культуры, построенной на всеобщей информированности обо всем, что умножает интертекстуальные взаимосвязи. В конце XX века происходит «усложнение» искусства в целом, и литературы в частности. Возникает особая форма искусства, которая начинает моделировать вторую «реальность», конкурирующую с действительностью. 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 становится обращение как к мегажанрам, так и к метажанру. Метажанр являет структурный принцип построения мирообраза, который возникает в рамках литературного направления или течения и «становится ядром» бытующей жанровой системы. Социально-общественным подтекстом распространения метажанра выступает процесс становления постиндустриального (информационного) общества.

Часть произведений, созданных якобы в форме метажанра, не отвечают его главному условию – принципу «ведущего жанра», предполагающий собой способ построения художественного мира посредством выделения наиболее конструктивного жанра, а также последовательного отхода от него через использование иных жанров. Помимо того, метажанр является «междисциплинарным», синтетическим явлением: метажанр должен проявлять себя одновременно в разных сферах определенной культуры: в литературе, музыке, живописи, скульптуре и т.д. Естественно, что существенная часть современных литературных произведений, которые созданы в псевдо метажанровой форме, не находят своего «подтверждения» в иных культурных сферах.

Перед литературоведами современности стоит актуальная методологическая проблема определить:

– соотношение общечеловеческих и национальных жанровых особенностей в литературных произведениях;

– скорректировать родовые характеристики, жанровые требования и жанровые признаки с учетом особенностей современной литературной практики.

Жанроцентризм занимает существенное место в современных литературоведческих исследованиях, трансформируясь в «универсальное направление» при сопоставлении различных культурных традиций. М.М. Бахтин неслучайно считал главными героями литературного процесса жанры, во внутренней и внешней структуре которых обнаруживаются особенности определенного этапа исторического развития литературы. Жанроцентризм – это не просто реакция на усложнение процессов жанрообразования, попытка четкого определения требований и признаков жанра, а реакция литературоведческих кругов на трансформацию литературного процесса в целом. Ведь именно процесс зарождения и становления жанров – это жизнь самой литературы, ее живая история во всех ее деталях, повторяющая как общие закономерности, свойственные развитию мировой литературы в целом, так и отмеченные своими неповторимыми, своеобразными жанровыми особенностями, которые обеспечивают этой литературе ее отличительные черты.

Обостряется диспут между теми, кто понимает «жанр» как разновидность произведений, сложившейся в истории национальной литературы, а также теми, кто определяет жанр инвариант, то есть как логическую конструкцию (модель) художественного произведения. Наиболее ярко кризис жанра находит свое выражение в отсутствие четкого понимания того, что является жанровым требованием и жанровым признаком для современного художественного произведения.

В этих условиях, по-новому вычерчивается проблема «чистоты» жанра, жанрового смешения и заимствования сюжетов. Идеино-этический кризис в современной культуре

побуждает авторов к жанровым экспериментам зачастую выходящих за рамки жанрового «поля», образуемого совокупностью чистых и смешанных жанров. В результате, авторское стремление к оригинальности часто приводит к полному игнорированию требований жанров. Наблюдаемое экспериментирование актуализирует также проблему жанрового смешения. Если в ряде случаев это приводит к формированию новых жанров и их подвидов (в том числе и смешанных жанров), то в большинстве своем жанровое экспериментирование – неудачная попытка авторов занять пустую нишу в литературном процессе. Обращаясь к тому или иному жанру, автор каждый раз сталкивается с определенным стереотипом художественного мышления – неспособность автора воспринять и трансформировать этот стереотип приводит к появлению образцов, лишенных ценности с точки зрения теории жанров. Наиболее наглядно глубина данной проблемы высвечивается с позиций концепции «памяти жанра». Ж. Женнет выдвинув идею о том, что жанр представляет собой архитеkst, определил четкие границы для жанрового экспериментирования. Каждое новое произведение в жанре является как бы его новой главой, новым фрагментом, поэтому не должен отрицать его основы. Сам же архитеkst бесконечно длится. Таким образом, перед теорией литературы по-новому ставится задача определения жанровой чистоты современных произведений.

Глобализация трансформирует такую литературоведческую проблему как заимствование сюжетов и жанров. Мир литературы, начиная со сказок, полон блуждающих сюжетов – здесь и Золушка, и Гадкий утенок, и Красавица с чудовищем (она же Аленький цветочек). Сюжет о Фаусте существовал задолго до Гёте, а об Отелло задолго до Шекспира. О Дон Жуане писали Мольер, Байрон, Пушкин. Наличие блуждающего сюжета в литературном произведении не умаляет его художественной и жанровой ценности. Вместе с тем, в современных условиях увеличения потока информа-

ционного обмена обостряется проблема оригинальности произведений. Зачастую недобросовестными авторами осуществляется полное или частичное копирование сюжетов из других произведений (в большей части, написанных на иных языках). Таким образом, перед теорией литературы по-новому формулируется проблема соотношений использования блуждающих сюжетов и плагиата.

Глобализационные процессы усиливают традукцию (заимствование) в национальные литературы результатов процесса жанрообразования современной англоязычной литературы. Не случайно, что за последний период в западном жанроведении широкое распространение получили школы из англоязычных стран: североамериканская и австралийская (сиднейская). Наряду с иными факторами (в том числе и фактором социальной обусловленности) обе теории уделяют особое место текстовой природе жанра, основанной на данных лингвистического анализа. Научная значимость такого подхода неоспорима. Вместе с тем, особое выделение лингвистического элемента приводит к «внедрению» правил англоязычного конструирования литературных текстов в национальные неанглоязычные литературы. Именно в силу этого в национальной литературной среде усилилось значение жанровых требований, формируемых в англоязычном культурном пространстве. Наиболее ярко это проявляется в отношении «чистых» жанров. Скорее всего, это результат кризиса жанровых стереотипов в национальных литературах, как часть общекультурного кризиса. Вестернизация приводит к тому, что в определенной части стирается дифференциация реализации жанровых механизмов в том или ином национально-религиозном пространстве. Например, в литературоведческих кругах традиционно уделялось большое внимание изучению национальных романов, например, английского, французского, русского романа. С позиции жанровой специфики большинство современных романов не позволяют проводить четкие границы различия между

«национальными» романами.

Глобализация и информационные технологии привели к резкому расширению виртуального пространства. В результате, возникла новая парадигма коммуникативного взаимодействия, что отразилось также и на современной литературе – возникла виртуальная (электронная) литература. Появление виртуальной литературы 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 привело к росту числа авторов.

Коммуникативное пространство Интернета стало своеобразной жанропорождающей средой, которая способствовала как более интенсивному развитию жанроведения в целом, так и возникновению новых, свойственных только этой информационной среде, жанров и появлению теории виртуального жанроведения, в задачи которой входит описание и структурирование всего многообразия процессов жанрового становления в виртуальной среде.

Особое место занимает жанровое развитие художественных произведений, создаваемых для распространения на электронном носителе (СД-литература). Над мультимедийной литературой довлеет формы традиционных литературных жанров. Вместе с тем, нельзя не заметить влияние технологических особенностей мультимедии. Например, создаваемые в этом направлении литературные произведения впитывают в себя элементы дигитальных жанров. Для дигитальных жанров особое значение имеют такие факторы как: контекст, паттерны коммуникации, ситуативность, динамизм изменения среды, приводящий к эволюции или трансформации жанра, а также содержание, форму и функциональность самих виртуальных жанров. Необходимо отметить еще одну особенность виртуальной среды: динамич-

ность 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 к речевым жанрам, что усугубляет проблему жанровой чистоты и жанровой типологии. Следует отметить, что проблема типологии речевых жанров остается нерешенной.

В то же время виртуальность создает благоприятные возможности для расширения литературного диспута, а также охвата круга читателей, пользующихся в основном электронными носителями информации. Отдельного внимания заслуживает и проблема «обратной связи» между «бумажным» и дигитальным жанром. Однако, проблемы влияния виртуального литературного процесса на «бумажную» литературу, в особенности в части жанрового развития остаются неизученными в полной мере.

## **Двухполярность художественного изображения в романе XIX-XX века: диспут реализма и модерна**

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 жанр (Кожин, с.341).

На XIX век приходится расцвет реалистического романа, что, по мнению Натальи Самойловны Лейтес, было связано с углублением субъективной стороны романного содержания (Лейтес, с. 9). Зачинателями реалистического направления в западной романистике считают нескольких писателей: во Франции – Проспер Мериме (Prosper Mérimée), Оноре де Бальзака (Honoré de Balzac), Мари-Анри Бейль Стендаля (Marie-Henri Beyle Stendhal), в Англии – Чарльза Диккенса (Charles Dickens). 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» (Кожин, с.137). Роман XIX века представлен множеством подтипов, среди которых особое значение приобретают психологический, социальный и философский романы.

Наряду с «конвенциональным» реалистическим романом на XIX век приходится и параллельное развитие романов, созданных в духе авангардизма (предмодернизм, модернизм и т.д.) (Борев, с.16). Признание авангардистами иллюзорным и недостижимым предлагаемого реалистами решения нравственных проблем бытия обособленной личнос-

ти 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 (Marcel Proust), Дж. Джойс (James Augustine Aloysius Joyce), Ф. Кафка (Franz Kafka), В. Вулф (Virginia Woolf) и т.д.), а также писателей других направлений (В. Набоков, Т. Манн (Thomas Mann) и т.д.) формируются совершенные 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.

Валентин Луи Жорж Эжен Марсель Пруст (Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust) 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. В этом произведении мир преподносится как проекция того, что может в себе удержать сознание. Вслед за М. Прустом эксперименты продолжил Джеймс Августин Алоизиус Джойс (James Augustine Aloysius Joyce), 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 Франца Кафки (Franz Kafka) символы уже не являются ни чистым орнаментом, ни чем-то легко интерпретируемым, а соотношение в тандеме «символ-значение» становится сложным, многосоставным. 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» Вирджиния Вулф (Virginia Woolf) отрицает «симметрично выстроенный» роман в 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. «Лоли-та» – это роман поисков, что и предопределяет доминирование в этом произведении презрения к условному и практическому. Сложная система символов используется Т. Манном (Т. Mann) 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, среди которых наиболее нестандартные решения предпринимают представители постмодернизма.

К середине XX века происходит основательный пересмотр традиционных представлений о литературном характере. Представители «школы нового романа» (Н. Саррот (Nathalie Sarraute), А. Робб-Грийе (Alain Robbe-Grillet), М. Бютор (Michel Butor) и др.) провозгласили полный отказ от классической концепции литературного героя и связанных с этой концепцией способов сюжетно-композиционной организации произведения. В литературоведении это породило полемику о «смерти романа».

На деле же «смерть романа» есть не что иное, как очередной виток развития романа как жанра, 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 приемы художественной мотивировки, характеризуют весь период становления и развития романа как жанра (Мандельштам, с.52).

Поэтому более проникательные исследователи стали обосновывать не «смерть романа», а его трансформацию в роман нового типа, который противопоставлялся традиционному роману. Во французском литературоведении вво-

дится понятие «антибальзаковского» романа, который воспринимается как антитеза традиционного романа (Dort). Чуть позже литературный критик Эмиль Анрио (Emile Henriot) ввел термин «новый роман». Он опубликовал 22 мая 1957 года в газете «Монд» рецензии на романы «Ревность» (La Jalousi, 1957) Алена Роб-Грийе (Alain Robbe-Grillet) и «Тропизмы» (Tropismes, 1939) Натали Саррот (Nathalie Sarraute).

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: соединение элитарности и массовости, деканонизация жанровых структур, разрушение структурности, интертекстуальность, кодировка и символизм, повышение интереса к маргинальному, театрализация и усиление игрового начала и т.д. Следует подчеркнуть, что сочетание элитарности и массовости в постмодернистической 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 определенному 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 Роберта Вальзера (*Robert Walser*). В этом романе, написанном с использованием методов «потока сознания», фабула характеризуется полной редукцией, а сюжетная линия – прерывностью, скачкообразностью развития события.

Следует подчеркнуть, что смешиванию также антиромана модернизма и «нового романа» постмодернизма способствует полемика о соотношении модернизма и постмодернизма в целом. Явления модернизма и постмодернизма не являются идентичными. Постмодернизм возник позже модернизма как попытка осмысления новых тенденций в середине XX века. Философско-теоретической основой этого явления стали концепции постструктурализма, что оказало преопределяющее влияние. Поэтому со второй половины 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» (*Wittstock*, p.42).

В «новом романе» усиливается элемент отрицания традиционных жанровых конструкций. Игнорирование «новым романом» традиционных жанровых конструкций вписывается в рамки постмодернистического восприятия: «Постмодернизм одновременно использует и отвергает, устанавливает и затем разрушает те понятия, которые он подвергает сомнению, – будь то в архитектуре, литературе, кино, филологии, лингвистике или историографии» (Hutcheon, p.3).

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 целого (Wittstock, p.40). Постмодернистическое мировосприятие предполагает фрагментарность бытия: мир предстает в хаотичных и неупорядоченных элементов. Именно благодаря этому в «новом романе» проявляют себя «вещизм» А. Роб-Грийе (A. Robbe-Grillet) (подчёркнуто бесстрастное описание предметов внешнего мира), «подразговор» Н. Саррота (N. Sarraute) (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 постмодернистическом романе жанровое смешение сопряжено с гиперпоблизайцей пародии, точнее иронической пародии. Ирония в постмодернизме приобретает доминирующее значение и предусматривает пародическое сопоставление разных более художественных стилей и жанров. Поэтому постмодернистическому роману свойственно обращение к предшествующим жанровым традициям, но в то же время имеет место и ироническое их «преодоление».

На конец 1980 – начало 1990 гг. приходится основная масса постмодернистических 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) Джона Роберта Фаулза (John Robert Fowles) постмодернистская стилистика сливается с реализмом. «Дэниэл Мартин» (Daniel Martin) представляет собой реалистический биографический роман, но созданный в повествовательной технике постмодернизма (в частности, разрушена хронология, имеется раздвоение повествователя и т.д.).

Таким образом, на сегодняшний день роман действительно – «это становящийся и еще неготовый жанр... жанровый костяк романа еще далеко не затвердел, и мы еще не можем предугадать всех его пластических возможности» (Бахтин, с. 194).

## Литература

1. Dort B. A la recherche du roman. Tentative de deserlip-tion //Cahiers du Sud, 1955, № 334.
2. Hutcheon, L. A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction. New-York-London: Routledge, 1992.
3. Wittstock, U. Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? München: Luchterhand, 1995.
4. Wittstock, U. Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? München: Luchterhand, 1995.
5. Бахтин М.М. Эпос и роман. Санкт Петербург: Издательство «Азбука» 2000.

6. Боров Ю.Б. Художественная культура XX века (теоретическая история). М.: Юнити - Дана, 2007.
7. Кожин В.В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. М.: Советский писатель, 1963.
8. Кожин В.В. Роман – эпос нового времени // Теория литературы. М., 1964, Т.2. С. 137.
9. Лейтес Н.С. Роман как художественная система. Учебное пособие по спецкурсу. Пермь, Пермский университет.1985.
10. Мандельштам О. Конец романа // О поэзии, сборник статей. Ленинград: Асадемия, 1928.

## Документальность как метод и формы смешения

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. Нередки случаи, когда получающиеся гибридные жанровые конструкции наряду с элементами жанра романа включают элементы не только документальных, только публицистических или только научных жанров, но и смешивают элементы последних, что приводит к пестрой жанровой мозаике романов данной группы, 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 часто 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 художественного вымысла и объективной истины. Э. Шик трактует документализм как «ощущение истории», смешивая рассматриваемый феномен с историцизмом.

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» [Куприяновский 1981: 133]. Вместе с тем, в трактовке П. Куприяновского не хватает посылка 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 емко 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 лежит непосредственно в подоснове, произведения и управляет его художественной структурой. Документализм в таких случаях становится жанровой доминантой. Художественное же начало сказывается в отборе, активном авторском осмыслении документов, их оценке, компоновке, обобщении и конкретизации, в художественном вымысле» [Квитченко 1986: 12].

Следует отметить, что среди теоретиков имеются разногласия по поводу сущности данного литературного феноме-



на. Существующие взгляды можно разделить на три группы:

- документально-художественная литература как род литература;

- 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. Интерес представляет позиция И. Янской и В. Кадрина, которые выделяют документально-художественную литературу в зависимости от степени трансформации сознания художника: документальная литература предполагает малую степень трансформации, художественная – большую, а документально-художественная – среднюю [Янская 1981: 72]. К сожалению, эти исследователи не касаются вопросов жанрового смешения в ходе этой трансформации. Косвенно рассматриваемую проблему затронула Местергази Е.Г. 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.» [Местергази 2008: 5]. Выделение первичных

и вторичных жанров подразумевает также обозначение проблематики жанрового смешения. На гибридный характер американской документально-художественной прозы указывает и Коновалова Ж.Г. в своем исследовании, не раскрывая особенности «механизма» этой гибридизации [Коновалова 2009: 7].

Для теории жанров более значимую роль имеет проблема взаимопроникновения жанров в рамках документально-художественной литературы. Следует отметить, что формы такого 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 жанрового 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 подвида романа.

К данной группе можно отнести следующие формы взаимодействия документа и романа:

- 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 использованием формы 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-хрони-

ки, биографический и автобиографический роман, роман-дневник, роман-мемуары.

Следует подчеркнуть, что для многих художественных 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. Семенова и т.д.

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 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.

Примером использования первой формы являются романы Юсифа Везира (Yusif Vəzir) «Студенты» (Studentlər) и «В 1917-ом году» (1917-ci ildə). В качестве примера можно привести и роман Чингиза 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, Видади Бабанлы в романе «Потаенные» (Gizlinlər), в котором автор выстраивает вокруг главной сюжетной линии события из жизни азербайджанского поэта Самеда Вургуну, 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 оказывает влияние на фабулу и идейную основу художественного произведения, имеет место в романе Сабира Рустамханлы «Вершина смерти» (Ölüm zirvəsi). В текст данного произведения автор вкрапывает 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 документальных и художественных жанров часто приводит к появлению трансграничных, переходных жанровых конструкций. Одним из наиболее ярких примеров можно считать книгу Александра Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ».

Не случайно, что многие исследователи документально-художественной литературы уклоняются от определения жанра данного произведения. Например, Елена Георгиевна Местергази в своей исследовательской работе, уделяя особое внимание данному произведению, не дает оценку жанровой форме. Местергази Е. Г. упоминает лишь о сопутствующем «авторском» жанре (вторичным по своей конструкции) [Местергази 2008: 17], 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 трансграничном, переходном жанре, который содержит в себе элементы жанров художественной прозы, но ближе к жанрам документальной и публицистической литературы. «Архипелаг ГУЛАГ» написан в переходной (трансграничной) документально-публицистически-художественной жанровой конструкции, в которой в качестве методологической базы задействовано художественное исследование.

Еще одно произведение «лагерной прозы», жанровая природа которого вызывает дискуссии – это произведение «Вишера» Варлаама 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 (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 основу 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 мокьюментари (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» Александра Терехова, который был номинирован второй премией «Большой книги - 2009». Роман представляет собой пример вкрапления элементов научного исследования и детектива в жанровую конструкцию романа. Примечательно, что Александр Терехов дает детальную и правдоподобную реконструкцию сцен и событий, касающихся прошлого. Событийное ядро данного романа выстроена вокруг выдуманного расследования трагической истории, случившейся в июне 1943 года, когда сын наркома из ревности застрелил дочь посла Уманского и покончил с собой.

### **Список литературы**

Квитченко О.Г. Советский роман 1970-х годов (жанровые разновидности). // Автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва 1986;

Коновалова Ж.Г. «Американская мечта» в художественно - документальной литературе США во второй половине XX века. // Автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Казань, 2009;

Куприяновский П. Доверие к жизни. Ярославль, 1981;

Местергази Е.Г. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века). Автореф. дис. на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2008;

Янская И., Кардин В. Пределы достоверности. М., 1981.

## **Единый язык и единое литературное пространство как предпосылки для политической интеграции**

Мир стал глобальным, а значит, стала глобальной и политическая борьба. Сегодня друг другу противостоят не государства – а группы государств, не нации – а цивилизации. Внешнее проявление этого процесса мы наблюдаем в создании союзов государств. В качестве примера можно привести Британский союз, который под неформальным руководством США, образует единство, основанное на общности языка и веры. Второй пример, это Европейский союз, в рамках которого наблюдается формирование доминирующего германоязычного ядра. Несмотря на всю гуманитарную маску – Европейский Союз – это клуб христианских стран. Турция сама убедилась в этом, столкнувшись с нежеланием ее принятия в эту организацию. Неужели известные своей криминальностью Албания и Румыния более придерживаются требованиям ЕС, чем Турция? Особо следует отметить и Китай – эта гигантская страна пытается объединить вокруг себя многочисленные китайские диаспоры в единую сеть. Сегодня во многих странах Дальневосточного региона и Океании политическая воля не может быть сформирована без учета фактора китайской диаспоры. Китай последовательно реализует собственный вариант американской концепции «слабой силы», которая была сформулирована профессором Джозефом Найем. Китайская версия «мягкой силы» включает в себя умелую работу с зарубежной китайской диаспорой. Чем же отвечает Евразия (ойкумена) на этот вызов? Разобщенностью и противостоянием. Славянский, арабский и тюркский миры – теряют свое цивилизационную идентичность, а значит, неконкурентоспособны на глобальном уровне. Славянский мир растворяется в ЕС. Арабский мир пленен потоком нефтедолларов, который приносит с собой «голландскую болезнь». На войну в Ираке



можно смотреть под разным ракурсом. С идеологической точки зрения эта война против идеологии единого арабского государства, ведь именно правящая до известных событий в этой стране БААС была последней партией панарабизма. Современный Ирак – это страна, где арабы уже хотят защитить свои права хотя бы как национального меньшинства. Глубину кризиса арабской национальной идеи можно привести на одном примере: некоторые арабские страны не могут даже укомплектовать свою армию офицерами, нанимая граждан других стран. Разве такое возможно в Турции? Что же касается тюркского мира то «романтический» порыв 90-х годов прошлого столетия захлебнулся. С одной стороны Турция побоялась стать лидером, потому что истеблишмент страны осознал, что не удастся доминировать в Азербайджане и Средней Азии, где нефтедоллары обеспечили резкое усиление власти. А интегрироваться на базе сетевого принципа Турция не оказалась готовой. Тут сыграло свою роль и этническое противостояние в самой Турции: страна не смогла взять бесповоротный курс на создание единого тюркского политического сообщества. А постсоветским тюркоязычным странам идея тюркского объединения противоречила текущим государственным интересам. Кто-то не хотел ссориться с США (в которой тюркская интеграция оценивается как реальная угроза интересам США), кто-то с Россией (в тот период сильны были сепаратные тенденции в Татарстане), кто-то с Китаем (проблема уйгуров), кто-то с Ираном (например, та же Турция). Не случайно, что даже Тюркский совет, созданный 3 октября 2009 г., не смог охватить все тюркские страны. Исторической особенностью существования тюркского мира является Эль. Периоды существования Эля – это периоды доминирования тюркского этноса. Глобализация дает возможность для восстановления Эля – в форме сетевых общественных структур. Именно по этому пути идут другие. Но для формирования густой сетевой структуры необходимо создать

для этого предпосылки: сформировать единое языковое и культурное пространство. Серьезные исследования в этой области приходится на 90-е годы XX века. Сформировалась целая плеяда исследователей создания единого тюркского языка. Предлагалось множество методологических решений построения этого языка. Самый упрощенный метод – это «очищение» турецкого языка. Несомненно, что такой подход не будет жизнеспособным. Во-первых, турецкий язык не отображает весь спектр фонетических звуков, который присущ тюркским народам. Во-вторых, турецкий язык был сильно подвержен французскому влиянию. Основанное Ататюрком в 1932 г. Турецкое лингвистическое общество очистило турецкий язык от арабского и персидского влияния, взамен усилив «европейское» присутствие.

Для того, чтобы сконструировать единый язык необходимо соблюдать пять принципов. Первый принцип – отказ от использования отдельного существующего языка как базового. Общетюркский язык должен конструироваться как язык «равноудаленный» от всех иных. Только в этом случае рождающийся язык станет политически приемлем для всех тюркских народов. В качестве примера можно привести создание на рубеже XIX–XX веков под влиянием идей Исмаила Гаспралы «общего языка» («Lisan-i umumi»), понятного всем народам тюркского мира. Именно «Lisan-i umumi» обеспечил успех и широкое распространение «Терджимана» во многих регионах Евразии. Авторы «Lisan-i umumi» минимизировали фонетические различия в тюркских языках. Но язык не прижился. И одна из причин в том, что в основу был заложен один из языков – язык крымских татар. Такая же участь была уготована и инициативе лидера Туркестанского Национального Общества Мустафы Чокая. Он с 1929 по 1939 гг. в Берлине издавал журнал «Яш Туркестан», в котором использовался модифицированный чагатайский литературный язык Туркестана. Второй принцип – создание единого алфавита, который бы отображал бы все фонетическое

многообразии тюркских языков. Третий принцип – обращение к орфографическим, грамматическим и фонетическим закономерностям огузского, кипчакского и карлукского языков. Это позволит создать язык, который трудно будет назвать искусственным. Скорее всего, потомки оценят этот процесс как реанимацию прототюркского языка, который бы отвечал требованиям современности. Только такой язык может: а) стать средством общения миллионов, удовлетворяя их насущные потребности; б) отражать ментальность и бессознательное начало тюркских народов. Четвертый принцип – формирование единого лексикона на основе критерия наибольшей распространенности. По мере возможности, язык должен быть очищен от нетюркских корней. К отобранным корневым конструкциям необходимо применять закономерности словообразования, присущие огузскому, кипчакскому и карлукскому языкам. Пятый принцип – замена нетюркских слов тюркскими, в том числе путем образования новых слов из существующего массива тюркских корней. Речь идет не только о персидских и арабских заимствованиях, но и о европейских. Диспут о создании единого языка ведется давно. Необходимость в таком языке обсуждалась и на международном уровне – например, на 11-м съезде тюркских народов, прошедшем в 2007 г. в Баку. Эту проблему затронул и Абель Маггерамов, ректор Бакинского государственного университета, выступая 22 сентября 2010 г. с докладом на международной конференции «Парламентская демократизация в развитии межгосударственных связей». Однако механизм создания и внедрения этого языка на практике не был запущен.

В отношении литературы ситуация более благоприятная. Несмотря на то что сегодня нельзя говорить о наличии единого литературного пространства, есть устойчивые интеграционные тенденции, охватывающие содержательную и жанровую составную литературы тюркоязычных народов. В тематическом (содержательном) разрезе эта близость прояв-

ляет себя в рефлексии при обращении к мотивам тенгрианства и древнетюркской истории: исторические мотивы трансформируются в «бродячие» сюжеты. В различных частях тюркского ареала создаются произведения, событийность которых охватывает доисламский период тюркской истории. В 1991 г. публикуется повесть башкирского автора Булата Рафикова «Всевышние тюрки», в 2004 г. – роман российского писателя Анатолия Сорокина «Голубая орда. Воин без племени», в 2005 г. – роман азербайджанского автора Сабира Рустамханлы «Гек Танры» («Небесный Тенгри»), роман уйгура Ахметжана Аширова «Идикут» и т. д. В жанровом разрезе близость проявляется посредством унификации жанровой системы: под влиянием западной литературы у тюркоязычных народов сформировалась единая по своей конструкции жанровая система, имеющая незначительные «местные» различия. Несмотря на откат «романтической» волны, в тюркоязычных обществах чувствуется потребность в формировании единого языково-культурного пространства. Это продемонстрировал бешеный успех книги Хильми Дуру «Союз тюркских государств. Туранская империя», которая вышла в 2007 г. и стала бестселлером не только в Турции. Площадка для формирования единого культурного пространства создана еще в 1993 г. – Международная организация тюркской культуры (ТЮРКСОЙ). Основной целью организации является сотрудничество с целью сохранения, развития и передачи будущим поколениям общих материальных и культурных памятников тюркских народов. Считаю, что наступило время запускать под эгидой этой организации международную программу по формированию единого языка и единой литературы, которая бы объединила в себе две подпрограммы – по языку и по литературе. Подпрограмма создания единого тюркского языка должна включать в себя комплекс мер: по формированию единого алфавита; по формированию единых фонетических, орфографических и грамматических правил; по созданию уни-

версальных словарей (орфографический, толковый и т. д.); по созданию программ обучения языку и методических пособий. Подпрограмма формирования единого тюркского литературного пространства должна включать в себя комплекс мер: по исследованию тюркской литературы (история тюркской литературы, современная тюркская литература, теория тюркской литературы и т. д.); по преобразованию на единый тюркский язык литературных памятников, а также произведений современной литературы; по созданию общедоступной электронной библиотеки литературных произведений на едином тюркском языке. И только в случае успешной реализации этих подпрограмм мы сможем обеспечить доступность законов в одной тюркской стране для граждан другой тюркской страны. На мой взгляд, лишь после этого можно будет говорить о внедрении на практике политических идей Зии Гёкальпа. А до этого, все попытки интеграции будут оцениваться как обходные маневры элиты одной тюркоязычной страны укрепиться в другой тюркоязычной стране, будь то в сфере политики или экономики.

## **Жанровые характеристики постмодернистического романа и проблемы деканонизации**

На XIX век наряду с «конвенциональным» реалистическим романом приходится и параллельное развитие романов, созданных в духе авангардизма (предмодернизм, модернизм, неомодернизм, постмодернизм и т.д.)<sup>\*</sup>. 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 совершенные 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» экспериментировал с техникой повествования, что привело к формированию целой системы символического отображения мира. В этом произведении мир преподносится как проекция того, что может в себе удержать сознание. Вслед за М. Прустом эксперименты продолжил Джеймс Джойс, который использовал метод «потока сознания» в произведениях «Портрет художника в юности» (1907-1914) и «Улисс» (1914-1921). В романах Франца Кафки символы уже не являются ни чистым орнаментом, ни чем-то легко интерпретируемым, а соотношение в тандеме «символ-значение» становится сложным, многосоставным. Примечательно, что

---

<sup>\*</sup> Борев Ю.Б. Художественная культура XX века (теоретическая история). М.: Юнити - Дана, 2007. С. 16.

романы Ф. Кафки «Америка» (1911-1916), «Процесс» (1914-1918) и «Замок» (1921-1922) остались в разной степени незавершенными. В эссе «Современный роман» В. Вулф отрицает «симметрично выстроенный» роман в пользу повествования, способного отобразить все многообразие человеческого сознания. В.В. Набоков создает причудливый «плутовской» роман «Лолита» (1955 год), 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», датированном 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, среди которых 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. В литературоведении это породило полемику о «смерти романа».

На деле же «смерть романа» есть не что иное как очередной виток развития романа как жанра, 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 харак-

теризуют весь период становления и развития романа как жанра\*.

Поэтому более проницательные исследователи стали обосновывать не «смерть романа», а его трансформацию в роман нового типа, который противопоставлялся традиционному роману. Во французском литературоведении вводится понятие «антибальзаковского» романа, который воспринимается как антитеза традиционного романа†. Чуть позже литературный критик Эмиль Анрио ввел термин «новый роман». Он опубликовал 22 мая 1957 года в газете «Монд» рецензии на романы «Ревность» Алена Роб-Грийе и «Тропизмы» 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: соединение элитарности и массовости, деканонизация жанровых структур, разрушение структурности, интертекстуальность, кодировка и символизм, повышение интереса к маргинальному, театрализация и усиление игрового начала и т.д.

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

---

\* Мандельштам О. Конец романа // О поэзии, сборник статей. Ленинград: Асадемия, 1928. С. 52.

† См.: B.Dort. A la recherché du roman. Tentative de deserliption.//Cahiers du Sud, 1955, № 334.



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» швейцарского писателя Роберта Вальзера. В этом романе, написанном с использованием методов «потока сознания», фабула характеризуется полной редуцией, а сюжетная линия – прерывностью, скачкообразностью развития события.

Следует подчеркнуть, что смешиванию также антиромана модернизма и «нового романа» постмодернизма способствует полемика о соотношении модернизма и постмодернизма в целом. Явления модернизма и постмодернизма не являются идентичными. Постмодернизм возник позже модернизма как попытка осмысления новых тенденций в середине XX века. Философско-теоретической основой этого явления стали концепции постструктурализма, что оказало преопределяющее влияние. Поэтому со второй половины 80-х гг. XX века постмодернизм стал осмысляться как явление, тождественное постструктурализму. Постмодернизм вобрал 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»<sup>\*</sup>.

В «новом романе» усиливается элемент отрицания традиционных жанровых конструкций. Игнорирование «новым романом» традиционных жанровых конструкций вписывается в рамки постмодернистического 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»<sup>†</sup>.

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 целого<sup>‡</sup>. Постмодернистическое мировосприятие предполагает фрагментарность бытия: мир предстает в хаотичных и виденеупорядоченных элементах. Именно благодаря 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 постмодернистическом романе жанровое смешение сопряжено с гиперпоблизайщей пародии, точнее иронической пародии.

---

<sup>\*</sup> Wittstock, U. Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? München: Luchterhand, 1995. P. 42.

<sup>†</sup> Hutcheon, L. A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction. New-York-London: Routledge, 1992. P. 3.

<sup>‡</sup> Wittstock, U. Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? München: Luchterhand, 1995. P. 40.

Ирония в постмодернизме приобретает доминирующее значение и предусматривает пародическое сопоставление разных более художественных стилей и жанров. Поэтому постмодернистическому роману свойственно обращение к предшествующим жанровым традициям, но в то же время имеет место и ироническое их «преодоление».

На конец 1980 – начало 1990 гг. приходится основная масса постмодернистических 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 поздних 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» Фаулза постмодернистская стилистика сливается с релизмом. «Дэниэл Мартин» представляет собой реалистический биографический роман, но созданный в повествовательной технике постмодернизма (в частности, разрушена хронология, имеется раздвоение повествователя и т.д.).

Антижанровость постмодернистического романа связана с деканонизацией жанровых принципов. Речь идет о стирании различий национальных литератур, усилению заимствования сюжетов и самих жанров, росте нелинейности и фрагментарности пространственно-временных характеристик художественного времени романа, 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 центров, 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 проявление деканонизация получила в антироманах (некоторые исследователи используют термин «роман-антироман»), когда писатели сознательно пренебрегают общераспространенными условностями жанра романа. Антироманы (как и антижанры в целом) возникают в периоды смены эпох, когда общественная и литературная мысль обращается к новым парадигмам. На стыке различных эпох, когда определенное направление уже выработало приемы и обзавелось канонами, возникает потребность саморефлексии, иронически отстраненной, пародийной переработки этих канонов, что и воплощается в антижанре.

Антироман-диалог Стерна «Жак-фаталист и его хозяин» основан на отрицании доминировавших на тот момент романских структур. Роман Р.Л. Стивенсона «Мастер Баллантраэ» (*The Master of Ballantrae*, 1889) не укладывается в известные жанровые рамки, в том числе и жанра романа. Этим и объясняется пестрота жанровых обозначений этого произведения, данных различными исследователями: роман, сказка, история \*. Сам автор отдает предпочтение последнему обозначению как наиболее нейтральному.

Деканонизация романа в литературе постиндустриализма связана с понятием деконструкции, введенным в 1964 году Жаком Лаканом и разработанный 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 преднамеренно

---

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

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

Приемы деконструкции разрабатывал также Ролан Барт. В книге «S/Z» (1970) Р. Барт вырабатывает концепцию Текста. В его теории происходит переход от «множества смыслов», которые можно прочесть в произведении в зависимости от установок читателя, к «множественному смыслу», образующего уровнем Текста. Ролан Барт разделяет понятия «текст» от понятия «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 «топом» 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»<sup>\*</sup>.

По мнению, Р. Барта литература имеет собственные топосы (стилевые, сюжетные жанровые и т.д.). Мастерство писателя заключается в ходе деконструкции суметь 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»<sup>†</sup>. Позитивность симулякра состоит в его способности преодолевать условности, разрушать иерархию. Таким образом, в са-

---

<sup>\*</sup> Аристотель. Риторика. М: Лабиринт, 2005. С. 14.

<sup>†</sup> Делез Ж. Платон и симулякр // НЛО. № 5, 1993. С. 53.

мом симулякра заложен потенциал по преодолению жанровых условностей.

Создание симулякра предполагает игру автора, писателя. В постмодернистической 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.

Следует отметить, что деканонизация жанра не предполагает его автоматическое угасание. 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. «Дон Кихот» был антироманом не только как пародия, но как произведение с другими задачами анализа». \* Деканонизация жанра не предполагает отказ от категории жанра в целом. Деканонизация предполагает смену художественного мировидения: переход от замкнутых моделей отображения действительности к модальному типу.

1. Hutcheon, L. A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction. New-York-London: Routledge, 1992;

2. Wittstock, U. Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? München: Luchterhand, 1995;

3. Wittstock, U. Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? München: Luchterhand, 1995;

4. Аристотель. Риторика. М: Лабиринт, 2005;

---

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

5. Боров Ю.Б. Художественная культура XX века (теоретическая история). М.: Юнити - Дана, 2007;
6. Делез Ж. Платон и симулякр // НЛО. № 5, 1993;
7. Мандельштам О. Конец романа // О поэзии, сборник статей. Ленинград: Асадемия, 1928;
8. 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;
9. См.: В. Dort. A la recherche du roman. Tentative de deserliption.//Cahiers du Sud, 1955, № 334;
10. Шкловский В.Б. Избранное. В 2-х т. Т. 1. Повести о прозе. Размышления и разборы М.: Художественная литература, 1983.

## **«Миграция» сюжета как фактор развития литературы на современном этапе**

Феномен «бродячего» («странствующего») 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 культур, 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 странствующих суфийских сюжетов. Так, суфийские сюжеты присущи произведениям турецкого автора Ахмеда Хакиха («Книга Судеб»), персо-язычного поэта Джалаледдина Руми, поволжского автора Хисама Катиба («Джумджума султан») и т.д. Суфийские сюжеты нашли широкое отражение в произведениях многих выдающихся арабских, тюркских и персоязычных авторов. В качестве примера можно привести также проникновение индийской обрамленной повести «Брихаткатха» («Великий сказ») в Европу, которая привела к заимствованию западноевропейской литературой, как сюжетов, так и жанровых конструкций. Проникновение в Европу «Брихаткатха» и других произведений Востока – стало частью активизации междукуль-



турного взаимодействия в период борьбы за Ближний Восток.

В теории литературоведения сформировалась позиция о бесперспективности изучения феномена «бродячего» сюжета. Антти Аарне (Antti Aarne) на материалах сказки утверждал, что ее 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. Антти 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<sup>†</sup>. Однако, в последующем исследователи стали использовать понятия «бродячие» и «постоянные» сюжеты как идентичные, что было методологически необоснованным. 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 Хорхе Луиса Борхеса (Jorge Luis Borges)<sup>‡</sup>, который все сюжетное многообразие делил на четыре сюжета:

- о штурме и обороне укрепленного города;
- о долгом возвращении;
- о поиске;

---

\* Antti Aarne. *Vergleichende Märchenforschungen*. Berlin: Nabu Press, 2010;

<sup>†</sup> Georges Polti. *36 Dramatic Situations*. Book Jungle, 2007;

<sup>‡</sup> Борхес Х.Л. Коллекция // Перевод: В. Кулагина-Ярцева // . СПб, «Северо-Запад», 1992.

- 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 «постоянны» сюжетов позволяет реанимировать сравнительно-исторический подход, который оказал влияние на развитие представлений о «бродячих» сюжетах, но был несколько дискредитирован в связи с злоупотреблением методом аналогии, что приводило к гипертрофированным представлениям о масштабах заимствования западной литературы с Востока.

«Бродячие» сюжеты следует отличать также от «вечных образов». Ошибочен и не обоснован подход, что «бродячий» сюжет обозначает содержательно в теории формалистов то же, что и «вечный образ» в концепции идеалистов. Среди литературоведов часто допускается методологическая ошибка, когда эти два литературных явления смешиваются. При этом присутствие в литературах разных народов и эпох «вечных образов» оценивается как результат заимствования сюжетов (то есть составная «бродячего» сюжета). Появление того или иного «вечного образа» хотя и сопряжено с «вечной символизацией» А.В. Шлегеля, но все же связано с конкретной региональной (национальной) литературой определенного исторического периода. Внеисторичность «вечные образы» приобретают в силу последующего «генерирования» в другой литературной среде. «Вечный образ» представляет собой воплощенный в художественном сознании архетип. В 20-30-ых года 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 обра-

зы» 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 литературного процесса 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 – азербайджанского мыслителя XII века. 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 размерности совпадает с понятием «сверхтипа», используемого Юрием Михайловичем Лотманом, основателем московско-тартуской семиотической школы. Например, Дон Кихот это и «вечный» образ и «сверхтип». Ю.М. Лотман рассматривает «сверхтип» как образ, для которого характер-

но социально-психологическим 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 «вечным образом» и «сверхтип» для периода средневековой тюрко-язычной литературы. Из европейской литературы в качестве образа, который одновременно является и «вечным образом» и «сверхтипом» является Фауст. Так, к этому образу в XVIII веке обращались такие немецкие авторы как Готхольд Эфраим Лессинг, Фридрих Мюллер, Фридрих Максимилиан Клинггер 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. Глобализация активизирует процессы миграции, в том числе и культурного взаимодействия. Глобализация 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

---

\* Лотман Л. М. *Натуральная школа и проза начала 50-х гг.* // История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2.

форм идентичности и сознания, что способствует формированию космополитических форм идентичности.

Формируется глобальное культурологическое пространство, которое отличается хаотичным и неустойчивым набором унифицированных нарративов и этических ценностей. Это создает предпосылки для создания глобальной литературы. Не случайно, что успех и провал современного автора оценивается обществом и литературоведами по популярности произведений за границей. К сожалению, данный подход переносится и в современные исследования по литературе более ранних периодов.

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 информационного потока. Рост скорости и объемов информационного обмена сказывается и на интенсификации 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.

С учетом этого 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 для 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 Гари Штейнгарта «Абсурдистан»,\* 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 факторов процессов культурного заимствования, в том числе и заимствования «бродячих» сюжетов. Большинство массовых изданий содержат «унифицированные» сюжеты, характерные это 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 литера-

---

\* Гари Штейнгарт. Абсурдистан. М. «Амфора», 2007.

туре. Несмотря на то, что такие произведения создаются авторами, проживающими в различных странах, по своему сюжету они во много схожи. Различия проявляются в большей степени побочных сюжетных линиях, что привносит определенное фабульное разнообразие. Однако для таких произведений существует несколько «типичных», «унифицированных» сюжетов. В этом нет ничего удивительного необычного. Подобные «бродячие» сюжеты являются детищем одних и тех же политических технологий, использующих художественное сознание для достижения конкретных политических целей.

Данную ситуацию можно рассматривать и как нарушение авторских прав, но можно рассматривать и с точки зрения «бродячих» сюжетов. В качестве примера можно привести роман Алекса Хейли «Корни» (The Saga of an American Family), который был в 1976 году номинирован книжной премией National Book Award, в 1977 году - Пулицеровской премией. Однако уже в том же 1977 году против автора подали иски Маргарет Уокер и Гарольда 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 Эдриана Джейкобса к писательнице Джоане Роулинг, автору романа «Гарри Поттер и Кубок огня». Иск подавался и против Дэна Брауна, автора романа «Код де Винчи». В большинстве своем такие иски остаются неудовлетворенными, что на наш взгляд связано с наличием в этих произведениях «бродячих» сюжетов. Из последних событий можно отметить парадоксальную схожесть сюжетов цикла романов Стругацких «Мир полудня» с сюжетом сценария фильма, нашумевшего «Аватар», написанного Джеймсом Кэмероном. Следует отметить, что Джеймс 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, во всех этих случаях речь идет не о плагиате, а об обращении авторов к унифицированным сюжетным конструкциям, характерным вышеназванным жанрам и стилям художественной словесности. На тиражирование современной литературой белорусский публицист Валентин Пепеляев в своей статье «Дорога в никуда» уделяет внимание тенденции расширения практики обращения к «бродячим» сюжетам в массовой культуре: «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. Так, 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 «европизации» 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 литературы европейских народов. 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 расходятся; во-вторых, в Северном Азербайджане национальные литературные традиции были преданы забвению впрямь 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 традиционными 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-христианской цивилизацией. Остальные культуры лишь заимствуют эти новые жанры.

Для глобализированной литературе 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 камуфлиро-

вания «стерильности» подобных произведений. Так, наиболее известный роман Орхана Памука «Белая крепость» претендует на жанр исторического романа. События в романе отсылают на в период османского правления. 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 основных произведений, благодаря которому 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 художественные осмысления межцивилизационного разлома. Мнимый 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 рефлексии на нее. Различия в художественном осознании на уровне глобальной и национальной (регионально) литературы можно привести на примерах произведений, основу которых составляет как глобализирующееся бытие, так (повести, романа) так и рефлексия на последствия глобализации.

Отличительная особенность первой подгруппы произведений заключается в том, что в «бродячие» сюжеты используются либо в художественных произведениях модернизма

и постмодернизма, либо в усеченной форме, после их адаптации.

В качестве примера модернистического романа, основанного на «бродячем» сюжете можно указать произведение французского автора Турнье Мишеля (Tournier, Michel) «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 И. Гете при создании «Лесного царя» (в немецком оригинале «Ольховый король»).

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 девушки с тяжелой судьбой, которая встречает обеспеченного человека. Эти произведения с восходящим сюжетом и счастливым окончанием событий.

«Бродячий» сюжет как составной частью рефлексии представляет собой акт самоидентификации с обращением к историческому наследию, к традициям. «Бродячий» сюжет выступает как механизм самосознания. При этом в данном контексте «бродячий» сюжет предстает как инструмент глокализации.

Для тюркского мира в качестве такой рефлексии служит обращение к мотивам тенгрианства и древнетюркской истории: исторические мотивы трансформируются в «бродячие» сюжеты. В различных частях тюркского ареала создаются произведения, событийность которых охватывает доисламский период тюркской истории. В 1991 году публикуется повесть башкирского автора Булата Рафикова «Всевышние тюрки», в 2004 году – роман российского писателя Анато-

лия Сорокина «Голубая орда. Воин без племени»\*, в 2005 году – роман азербайджанского автора Сабира Рустамханлы «Гек Танры» («Небесный Тенгри»)†, роман уйгура Ахметжана Аширова «Идикут» и т.д.

Подытоживая, хотелось бы ответить, что современное литературоведение уделяет немало внимания «бродячему» сюжету. Сформулировано множество тезисов и программных предложений. Однако и по сей день единого подхода не выработано, чему немало способствует замена научных принципов интересами, вытекающими из национально-религиозных предпочтений. В особенности при попытках обосновать «первородность» для конкретной литературы того или иного «бродячего» сюжета.

### Использованная литература:

1. Antti Aarne. Vergleichende Märchenforschungen. Berlin: Nabu Press, 2010;
2. Georges Polti. 36 Dramatic Situations. Book Jungle, 2007;
3. Rüstəmханлы S. Göy tanrı. Bakı: Qanun, 2005;
4. Борхес Х.Л. Коллекция // Перевод: В. Кулагина-Ярцева // СПб, «Северо-Запад», 1992;
5. Гари Штейнгарт. Абсурдистан. М.: Амфора, 2007;
6. Лотман Л.М. Натуральная школа и проза начала 50-х гг. // История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2;
7. Сорокин А. Голубая орда. Воин без племени. Бишкек, 2004.

---

\* Сорокин А. Голубая орда. Воин без племени. Бишкек, 2004.

† Rüstəmханлы S. Göy tanrı. Bakı: Qanun, 2005.

## Один пояс – один путь: перспективы исследования и распространения современной литературы Китая

Современная китайская литература в большей массе остается недоступной для иностранного читателя. С одной стороны, сказывается недостаточность переводов, а с другой – деление современной китайской литературы по периодам, чем по литературным школам. В отличие от политического дискурса в художественной литературе отсутствуют жесткие идеологические ограничения. Государство предоставило плюрализм в литературной среде.

В современной китайской литературе принято деление на пять групп:

- Старшая школа, в которую входят писатели, вошедшие в литературу в 30-40-х годах 20 века, еще до образования КНР. Особым достижением авторов данного периода является изменение художественного языка и стилистики, что наиболее ярко проявилось в китайской поэзии, пережившим кардинальную замену старых жанровых форм на новые. Представители «движения 4 мая 1919 г.» отказались от архаичных выразительных средств, обратились к народному языку.\* Однако тематическое разнообразие литературы данного поколения не отличается широким многообразием. Доминирующая политическая парадигма определила узкий перечень тем, которые могли подниматься в художественных произведениях. Компартия отводит художественной литературе роль пропагандистского инструмента, настаивает на том, чтобы произведения литературы создавались для «широких масс» и соответствовали текущим политическим задачам. Признаваемая властью литература стала лишь формой политической пропаганды, а все остальное безжалостно отсекалось цензорами. Мао Дунь писал, что в то время на

---

\* Цыренова О.Д. Современная китайская поэзия :1980-е годы - начало XXI века. Автореферат дисс. на соискание степени к.ф.н. Улан-Удэ, 2006.

полках остались «восемь пьес и один писатель», и действительно – издаваемых авторов можно было перечислить по пальцам.

- Писатели, вступившие в литературу в 50-х годах. Особой место среди них занимают писатели 57-го года. Лейтмотивом литературы писателей данного поколения является романтическое превозношение революционной борьбы в Китае, воспевание подвигов китайских революционеров. Несмотря на преклонный возраст, писатели данной группы плодотворны и сегодня. События 1989 года создали благоприятные условия для распространения авторов, вступивших в литературу в 50-ые годы. Так, на рубеже 90-ых годов прошлого столетия литературная среда была подвергнута серьезному администрированию, когда ряд авторов и их произведений были занесены в черные списки и доступ к ним широкого круга читателей был ограничен. Ряд авторов были объявлены «дьявольским орудием распространения западного влияния», а сами писатели и их читатели были отнесены к «попавшим в ловушку модернизма, психоанализа, экзистенциализма и других сомнительных веяний». \* К наиболее значимым фигурам «пятидесятников» относятся Ван Мэн, Ли Го-вэнь, Лу Вэнь-фу, Чжан Сянь-лян, Цун Вэй-си, Гао Сяо-шэн и др.

- Писатели, получившие популярность в 70-80 годах 20 века, а также писатели из «грамотной молодежи». Данная группа писателей, совместно с писателями 57-года, определяют основной тренд современной литературной жизни Китая, занимая доминирующую долю по количеству создаваемых произведений и тиражу. Широкое распространение работ писателей данного поколения стало возможно после 3 пленума 11 созыва Коммунистической партии Китая, проведенного в декабре 1978 года, когда вопросы классовой борьбы были отеснены вопросами «социалистической модерни-

---

\* Котова Р.И. Политический климат и культура Китая на рубеже 90-х годов // От закрытого общества к открытому миру: сб. обзоров / сост., отв. ред. Я.М. Бергер. М., 1995

зации». Это привело к широкому распространению «искусству шрамов» и «деревенского реализма». \* Если «литература шрамов» акцентировалась на тяжелых испытаниях китайской истории XX века (особенно в период «Культурной революции»), то литература «деревенского реализма» особое внимание уделяла раскрытию процессов становления социализма на фоне бытовых сцен. Литература, получившая название «литература шрамов», описывала ужасы и страдания во время «десятилетних бедствий» и резко обличала маоизм. В 1977 году в журнале «Народная литература» вышел рассказ Лю Синью «Классный руководитель». В центре повествования дети, чья психика искалечена годами «культурной революции» (детская жестокость в самом ее гипертрофированном варианте), и учитель, который старается им помочь. Примерами «литературы шрамов» являются рассказ Лу Синьхуа «Шрам», повести Лю Синью «Жезл счастья», Шэнь Жуня «Средний возраст», Фэн Цзицзя «Крик» и т.д. Следует отметить, что постепенно «литература шрамов» была сменена литературой «дум о прошедшем». Литература «дум о прошедшем» описывала исторические процессы, отображала жизнь и судьбу реального человека. В качестве примера можно привести работы Ван Мэна. Если «литература шрамов» концентрировалась на критике «культурной революции», то литература «дум о прошедшем» опиралась на парадигму «четырех модернизаций». Например, роман Чжан Ци «Реформатор», повесть Цзян Цзылуна «Симфония кухонной посуды» и т.д. «Литература шрамов», «деревенский реализм» и литература «дум о прошедшем» представляют собой направления в рамках реализма, особый интерес проявляют к прозаическим жанрам, при этом наблюдается высокая степень влияния на прозу такой жанровой формы как автобиография. К этой группе писателей можно отнести

---

\* Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса. Автореферат дисс. на соискание степени кандидата искусствоведения, М., 2008

таких авторов как Чжан Чэн-чжи, Дэн Сянь, Лу Тянь-мин, Ли Жуй, Ван Ань-и, Ши Те-шэн, Хань Шао-гун и др.

- Авангардисты и неореалисты – группа писателей, пришедших в литературу с 80-ых годов прошлого века. К этой группе относятся Чжан Синь-синь, Лю Со-ла, Цань Сюэ, Мо Янь, Су Тун, Лю Хуань, Лю Чжэнь-юнь, Фан Фан, Чи Ли, Е Чжао-янь, Юй Хуа и др. В китайской поэзии этого периода проявил себя феномен «туманной поэзии», для которого характерно уклонение от острых социально-политических тем, а также повышенный символизм поэтического языка. Для работ авторов «туманной поэзии» присуще воссоздание мира детских грез. Наряду с «туманной поэзией» часть авторов наоборот акцентировало внимание на социальной проблематике, что привело к появлению литературы «поиска корней». Литература «поиска корней» была культурным отражением политики «открытых дверей». Так, литература «поиска корней» поднимала вопросы о причинах (в том числе и культурологических) тяжких моментов современной истории Китая. В литературе «поиска корней» слово «корни» (бэнь) символизирует национальные культурные традиции. Авторы активно обращаются к народным легендам и преданиям, через которые раскрываются философские и мировоззренческие взгляды китайца.

- В пятую группу входят самые молодые писатели, начавшие публиковаться в 90-х годах прошлого века и в первой четверти 21 века. Данную группу в Китае именуют порозному - «новое поколение» (синь дай), «позднее поколение» (хоу дай) и т.д. С точки зрения литературных школ особое внимание представители данной группы уделяют постмодернизму. Широкое распространение данная группа получила благодаря распространению интернет технологий. Это оказывает влияние и на жанровые особенности – повышенное внимание уделяется креолизованным жанровым формам, когда интернет технологии оказывают влияние на жанровую структуру произведения. Например, в 2000 году



роман Хань Хань «Тройная дверь» разошелся тиражом свыше 20 миллионов. Академическое китайское литературоведение демонстративно мало уделяет место исследованию данной литературе, вместе с тем именно данная группа наиболее многочисленна и плодотворна. Наиболее известны в этой группе Чэнь Жань, Линь Бай, Хай Нань, Сюй Кунь, Цю Хуа-дун и т.д. Следует особо подчеркнуть, что подобное отношение академических литературных кругов Китая к «новому поколению» обусловлено и тем, что в китайской прозе постмодернизм не сформировался как отдельное литературное направление (например, как в западной литературе). В Китае постмодернизм используется как «новый термин, обобщающий некоторые содержательные и формальные особенности прозы указанного периода». \* При этом реализм и постмодернизм в современной китайской прозе выступают не как отдельные направления, а как взаимодополняющие методы. Глава Института литературы АОН Китая Лю Цзайфу выделил следующие особенности развития современной китайской прозы: «современный реализм» в китайской литературе уже не было «закрытой системы» и теперь включал в себя «мистический», психологический и структурный реализм, что отражало одновременное развитие реализма с иными, нереалистическими творческими методами. † Примечательно, что поэзия «нового поколения» также использует постмодерн только как метод художественного отображения, но не как литературное направление (как в западной литературе). Поэзия «нового поколения» многообразна, объединяет множество различных направлений, при этом постмодерн характерен для незначительного числа поэтических школ (например, «они-изм», «поэтическая школа студентов», «школа избалованных»).

---

\* Завидовская Е.А. Постмодернизм в современной прозе Китая. Автореферат дисс. на соискание степени к.ф.н, М., 2005;

† Сорокин В.Ф. Литература // Китайская Народная Республика в 1986 году. Политика, экономика, идеология. М., 1989;

Примечательно, что для поэзии «нового поколения» характерен декаданс (примечательно, что данный феномен характерен для западной литературы модернизма). Поэты «нового поколения» конструируют свои работы вокруг антигероя, а антигероизм становится ведущим лейтмотивом. Декаданс сказывается и на художественном стиле поэзии «нового поколения», когда авторы особое внимание уделяют «антиобразности» и «антиизысканности», а художественный язык пестрит разговорным стилем и порой даже вульгаризмами, особенно в творчестве «народных поэтов». Следует подчеркнуть, что по вопросу особенностей художественного языка китайская поэзия «нового поколения» разделилась на два лагеря: творчество «народных поэтов» и «творчество интеллигенции».

Основной фактор, оказывающий влияние на тематику и жанровую палитру авторов «нового поколения» - это требования рынка. Не случайно, что особое внимание авторами уделяется тематике сентиментальной любви, а при жанровом анализе произведений – особое внимание уделяется малым жанрам, а также межжанровым формам как детектив и фантастика. Особый интерес к малым жанровым формам связан повышенным вниманием авторов «нового поколения» к индивидуальным качествам и эмоциям главного героя\*. Это привело к распространению такой малой формы повествования как саньвэнь, для которого характерна межжанровое смешение (например, включение в малые прозаические жанры элементов эссе, дневников, писем, заметок и т.д.).

Коммерциализация литературы «нового поколения» не предполагает полного разрыва от официальных идеологий. С одной стороны, это приводит к возникновению аполитичной массовой литературы. Хуан Личжи считал, что в Китае возникла «литература потребления», ее основными чертами он называл «отсутствие углубленности, рассеяние смысла и

---

\* Цыренова О.Д. Современная китайская поэзия :1980-е годы - начало XXI века. Автореферат дисс. на соискание степени к.ф.н. Улан-Удэ, 2006

утрату индивидуальности». \* Китайский поэт и писатель Хань Дун отмечал, что китайская «литература потребления» старается улавливать рыночные тенденции и выдавать работы, которые удовлетворяют потребности читателей в эмоциональной разрядке. † Китай переживает крупнейший литературный бум за всю свою историю. В год выпускается около 30 тысяч художественных книг разных жанров. Одним из необычных проявлений китайской «литературы потребления» служит тренд, когда китайские авторы намеренно создают такие произведения, распространение которых бы было ограничено в Китае. Чэнь Цзяньгуна отмечает, что в угоду иностранному читателю китайские авторы намеренно пишут так, чтобы их книги произвели шок, и чтобы их запретили на родине. ‡

С другой стороны, несмотря на внешнюю дистанцированность авторов «нового поколения» от прогосударственных писательских объединений, первые являются активным проводником «великой китайской мечты». Например, «новое поколение» играет немаловажную роль в формировании нового подхода к истории в китайской литературе. С одной стороны, «новое поколение» отстраняется от официальной трактовки в китайской литературе истории, основанной на марксизме, что выражается в отходе от рационалистического принципа историзма, особое внимание, уделяя мистицизму, а с другой – в рамках «альтернативной истории» отражает современное понимание официальными властями места Китая в мировой системе. Например, роман Цзян Жуна «Волчий тотем», опубликованный в 2004 года. Официальные литературные круги Китая резко раскритиковали ро-

---

\* Вэньсюэпинлунь. Пекин, 1993. № 4.

† Han Dong. New Words, New Roads: Chinese literature in the world. Paper Republic: Chinese Literature in Translation, 2009. Available at: <http://paper-republic.org/authors/han-dong/>. (Accessed: 18 th April 2013).

‡ Ben Blanchard. Chinese writers fail to find global voice: Thomson Reuters. Electron. Data. New York, 2009. N.Y. URL: <http://www.uk.reuters.com/article/2009/04/23/uk-china-literature-idUKTRE53M06620090423?sp=true>(access date: 08.11.2013)

ман. Цзян Жун критически подошел к китайской истории, охватив все ее периоды с древнейших династий до современных реформ. Цзян Жун приходит к мысли о том, что развитие Китая строится на противостоянии между оседлым населением. Роман состоит из отдельных частей, объединенных общей темой, описывающей жизнь кочевников – скотоводов монгольской степи, имеющих глубокую связь с культом волка. В «альтернативных историях» Гэ Фэя, Мо Яня, Лю Хэна повествование о революции концентрировано на развенчание революционного мифа. При этом революционеры часто показываются эгоистичными, мстительными людьми с небезупречной моралью, которые борются за власть и деньги. Одной из особенных черт «альтернативной истории» в современной китайской литературе – это отказ от идеи классовой борьбы.

Представленная в настоящей работе классификация по группам не охватывает всего многообразия китайской литературы. Так, есть феномен современной китайязычной литературы, которая включает в себя произведения современных авторов различных стран, написанных на китайском языке. Китайская «иммигрантская литература», то есть литература китайских писателей-иммигрантов занимает особое место. Примечательно, что основным критерием выделения «иммигрантской литературы» в китайской литературоведческой среде является не место жительства авторов, а содержание художественного произведения. Так к «иммигрантской литературе» относят те произведения, в которых художественное повествование основывается на взаимосвязи и столкновениях разных культур. Свою специфику имеет и современная литература Тайваня. Эти направления китайской литературы также слабо изучены академическими кругами.

Недостаточность академических знаний о китайской литературе конца XX-начала XXI веков существенно мешает популяризации китайских авторов у иностранного читателя.

Массовость современной китайской литературы (несколько миллионов произведений в год) без деления по литературным школам - рождает проблему информационной энтропии, когда читатель не выделяет для себя отдельные произведения как наиболее значимые. В качестве противоположного примера хочется выделить современных популярных латиноамериканских писателей, востребованных читателями многих стран, в том числе и Китая. Четкая литературная направленность этих авторов – постмодернизм или магический реализм – позволяет литературоведам донести до читателя информацию о произведениях, оценить их в сравнении с авторами из иных стран.

Проект Один Пояс – Один Путь открывает новые возможности. С одной стороны, провести обеспечить перевод современных китайских авторов на иностранные языки, а с другой, осуществить литературоведческий анализ этих произведений с точки зрения принципов и методов, характерных западному литературоведению. А это позволит рассматривать литературными кругами различных стран современную китайскую литературу как часть мирового культурного наследия.

### **Литература:**

1. Ben Blanchard. Chinese writers fail to find global voice: Thomson Reuters. Electron. data. New York, 2009. N.Y. URL: <http://www.uk.reuters.com/article/2009/04/23/uk-china-literature-idUKTRE53M06620090423?sp=true> (access date: 08.11.2013);

2. Han Dong. New Words, New Roads: Chinese literature in the world. Paper Republic: Chinese Literature in Translation, 2009. Avail-able at: <http://paper-republic.org/authors/han-dong/>. (Accessed: 18th April 2013);

3. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса. Автореферат дисс. на соискание степени кандидата искусствоведения, М., 2008;
4. Вэньсюэпинлунь. Пекин, 1993. № 4;
5. Завидовская Е.А. Постмодернизм в современной прозе Китая. Автореферат дисс. на соискание степени к.ф.н, М., 2005;
6. Котова Р.И. Политический климат и культура Китая на рубеже 90-х годов // От закрытого общества к открытому миру: сб. обзоров / сост., отв. ред. Я.М. Бергер. М., 1995;
7. Сорокин В.Ф. Литература // Китайская Народная Республика в 1986 году. Политика, экономика, идеология. М., 1989;
8. Цыренова О.Д. Современная китайская поэзия :1980-е годы - начало XXI века. Автореферат дисс. на соискание степени к.ф.н. Улан-Удэ, 2006;

## **Проблемы интерпретации и фальсификации в художественно - исторической романистике: сознание автора как фактор трансформации общественного сознания**

Интерпретация и фальсификация истории в художественно историческом произведении – это два разно-порядковых феномена, которые не всегда могут быть удачно выделены со стороны читателя обывателя. Проблема усугубляется тем, что ревизия истории сегодня стала составной частью политического дискурса, как на национальном, так и на глобальном уровнях. Показателем масштаба проблемы является характер реагирования на него властей России. Не случайно, что в 2009 году в Российской Федерации указом Президента была даже создана «Комиссия по противодействию попыткам фальсификации истории в ущерб интересам России». В условиях массовой информационной бомбардировки общественности историческими фальсификациями подготавливается благодатная почва, на которой моментально произрастет «обновленная» художественно-историческая литература. При этом «ревизионисты» прикрываются с одной стороны правом на свободу мысли, а с другой, особенностями развития постмодернистической литературы, которая часто апеллирует к так называемой «альтернативной» истории.

Следует четко различать авторскую интерпретацию истории и фальсификацию истории в художественном произведении. В социалистическое прошлое произведение «Архипелаг ГУЛАГ».

Александра Солженицына был заклеено как не имеющее художественной и исторической ценности сочинение, содержательная суть которой сводилась партократами к формулировке – «грандиозная фальсификация истории». Но «Архипелаг ГУЛАГ» - это уникальное произведение, кото-

рое вобрало в себя авторское понимание истории и авторское (неповторимое) отображение этой страницы в тексте. Не случайно, что жанровая принадлежность творения «Архипелаг ГУЛАГ» это одна из дискуссионных тем современного литературоведения. С учетом остроты проблемы, необходимо определить литературоведческие принципы различения форм интерпретации истории и форм ее фальсификации.

Интерпретация – понятие многогранное. Современный понятийный аппарат содержит множество определений, концентрирующих различные составные явления интерпретации. В призме интерпретации истории в художественном произведении интерес представляет ее гносеологическая составляющая. Гносеологическое содержание интерпретации сводится к приданию тем или иным явлениям, событиям, тенденциям, а также символам совокупности значений (смыслов).

Поскольку знания об истории фактически представляет собой теоретические предположения, доказывание истинности которых экспериментальным путем является затруднительным, то интерпретация есть неотъемлемая часть истории как науки. Однако следует отличать интерпретацию в исторических и художественно-исторических произведениях. Нередко автору художественного произведения выдвигаются завышенные требования в детальном соблюдении требований историчности и хронологичности. Но насколько обоснованы эти требования для автора художественного произведения? Автор художественного произведения не создает научного знания, претендующего на абсолютную или относительную правдивость. Он конструирует художественное время-пространство, в котором исторические вкрапления имеют конкретное прикладное значение. В силу того, что в художественном произведении перед автором стоит задача по конструированию вымышленного художественного мира, то и степень соответствия этого мира



объективным фактам является условной. Автор художественного произведения обладает более значительным «люфтом» для интерпретации исторических фактов и событий. Автор художественного произведения может:

- «восполнять» исторические события собственными домыслами, переплетая в единое целое реальные и вымышленные факты;

- избирательно извлекать из всей палитры исторических событий, те факты, которые необходимы для раскрытия авторского замысла;

- отображать в своем произведении авторскую (художественную) оценку историческим событиям и фактам.

Историк же не имеет право на такие инсинуации. В силе этого литературная интерпретация может отображать и не господствующую позицию в отношении исторических процессов. В качестве примера можно привести роман Августа Эванс «Макария» (1863), раскрывающий «южное» понимание исторической значимости Конфедерации. «Макария» – это роман времен Гражданской войны о перипетиях этой войны. Роман раскрывает идеи «южности», раскрывает иное понимание независимости для штатов Америки. А вот научно-исторические «эксперименты» подобного рода настороженно будут восприняты научным сообществом.

Данное выше понимание интерпретации истории в художественном произведении соотносится с теорией Робина Джорджа Коллингвуда. Коллингвудовское «проигрывание прошлого опыта» предполагает, что в основе художественно-исторической заложено «проигрывание» процесса мысли с целью погружения в опыт прошлого и тем самым ее оживления в новом историческом контексте. В своей работе «Идея истории. Автобиография» Р. Коллингвуд исходит из того, что «исторический процесс сам по себе есть процесс мысли, и он существует лишь в той мере, в какой сознание, участвующее в нём, осознаёт себя его частью». (5,216) Согласно Р. Коллингвуду, это приводит к слиянию свойств

искусства и науки, что образует «нечто третье»: история предстает как форма сознания, как самоопределяющаяся форма мысли. (5,10)

Автор художественного произведения связан лишь требованиями исторической справедливости, которая, по сути, является ответвлением социальной справедливости. Но понятие справедливости является исторически и социально-динамичным феноменом. То есть, в зависимости от конкретной исторической эпохи и конкретной социальной группы (даже группы со специфической субкультурой) справедливость наделяется различным содержанием. Учитывая, что справедливость включает в себя требование соответствия деяния и воздаяния, то принцип исторической справедливости при отображении художественного произведения предполагает адекватное отображение роли и значения тех или иных исторических событий и тенденций. При таком подходе рождается еще одна проблема – а как же быть с теми произведениями, в которых превалирующим является гротескный пафос, или же с фантастикой. Яркий пример – это роман-антиутопия Джорджа Оруэлла «1984». Событийность произведения нанизана на тезис о противостоянии трех тоталитарных сверхдержав – Океания, Евразия и Остасия. Автором дается собственная трактовка развития будущих событий. Следует отметить, что для фантастических произведений значение критерия исторической справедливости проявляет себя более или менее однозначно.

Неоднозначная ситуация складывается вокруг пародийных произведений.

Литературоведческая оценка художественной ценности авторской интерпретации истории в литературном произведении должна учитывать не только тот аспект, что автор учел требования исторической справедливости, но и жанровую оригинальность произведения. В этом проявляется диалектическое и материальное единство формы и содержания. Особенности авторской интерпретации истории сказываются

ся и на жанровых особенностях произведения, определяют ряд характеристик художественного изложения. В качестве примера можно привести такой феномен в советской литературе как – лагерная проза.

Наиболее выдающиеся образцы лагерной прозы – это упомянутый

«Архипелаг Гулаг» А. Солженицына и произведение «Вишера» Варлаама Шаламова. Примечательно, что жанровая природа этих произведений – вопрос дискуссионный и не до конца решенный.

Например, Елена Георгиевна Местергази в своей исследовательской работе, уделяя особое внимание данному произведению, не дает оценку жанровой форме творению А. Солженицына. Местергази Е.Г. упоминает лишь о сопутствующем «авторском» жанре (вторичным по своей конструкции) (6,17), то есть руководствуется солженицыновским определением «опыт художественного исследования». Именно так характеризовал А. Солженицын свое произведение. Сложность определения жанровой конструкции данного произведения исходит из того, что в «Архипелаг ГУЛАГ»е приемы и методы, используемые при интерпретации исторических событий провоцируют сопоставимое значение художественного и документального начал. Как результат, «Архипелаг ГУЛАГ» - это произведение, созданное в трансграничном, переходном жанре, который содержит в себе элементы жанров художественной прозы, но ближе к жанрам документальной и публицистической литературы. На мой взгляд, «Архипелаг ГУЛАГ» написан в переходной (трансграничной) документально - публицистически - художественной жанровой конструкции, в которой в качестве методологической базы задействовано художественное исследование.

Вопрос о жанровой природе «Вишера» также не нашел однозначного понимания среди литературного сообщества. Сам автор характеризовал произведение как антироман, что

не случайно. В произведении «Вишера» документальное начало также доминирует над художественным. Несмотря на все различия между солженицыновским «Архипелаг ГУЛАГ»ом и варлаамовской «Вишера», эти произведения сближает сам принцип построения жанровой конструкции. Жанровую конструкцию произведения «Вишера» тоже можно характеризовать как переходную (трансграничную) документально-публицистически-художественную.

Обращение к переходным трансграничным жанровым конструкциям необходимо было А. Солженицыну и В. Шаламову для художественного отображения собственного видения (интерпретации) советской истории середины XX века. «Традиционная» литературная словесность, с присущими ей жанрами, не позволяла обеспечить необходимую содержательную нагрузку, в первую очередь при отображении исторических тенденций. Учитывая, что «Архипелаг ГУЛАГ» и «Вишера» объединены своей проблематикой, то условно жанровую конструкцию можно обозначить как «лагерная» документально-публицистически художественная проза. Таким образом, «лагерная проза» – это детище диссидентской интерпретации советской истории, отличающейся от понимания, отраженного в официальной социалистической литературе.

Свою специфику в интерпретации истории имеет постмодернистическая литература. Дело в том, что постмодернизм отходит от понимания истории как линейного процесса. Доминирует понимание истории как вариативного явления. Вариативность истории соотносится с множественностью интерпретаций исторических явлений и фактов. Не случайно, Л. Хатчеон рассматривает современную постмодернистскую прозу как единство художественного, историографического и теоретического дискурса. (1) Постмодернистское художественное произведение представляет прошлое как некий дискурс, в котором стоит вопрос не о нахождении истины, а скорее о той точке зрения.

Постмодернистская методология позволят воспроизводить в произведении (произведениях) историю с огромным количеством вариантов интерпретаций. Романы Г. Свифта («Водоземье», «Последние распоряжения») и П. Акройда («Лондон: Биография», «Альбион: Истоки английского воображения») – это наглядный пример. Роман «Водоземье» (1983) интересен спецификой интерпретации концепции исторического развития, как определенным образом самоупорядоченного движения во времени.

Следует также подчеркнуть, что интерпретация истории в художественном произведении является явлением динамичным, при изменении общественного мнения трансформируется. Это связано тем, что меняется и сознание самого автора. Если брать российскую литературу, то наиболее ярким примером станет интерпретация событий Великой Отечественной Войны. Отражение этой тематики в социалистической литературе известно и не требует дополнительных пояснений. Ревизия исторических событий этой войны некоторыми псевдолиберальными писателями носит явно нелитературный характер. Интерес представляет современное русское художественное понимание сути этой войны. Особенности современной русской литературы приводят к тому, что интерпретация исторических событий этого периода отличается от ранее доминирующего понимания. Речь идет именно о влиянии на жанровую конструкцию (в первую очередь, в контексте постмодерна). Примечательно, что это происходит не в ущерб принципу исторической справедливости. Обратимся к некоторым произведениям.

Например, в произведении Ильи Бояшова «Танкист или «Белый тигр», вышедшем в 2008 году (2), история Второй Мировой Войны сводится к противостоянию духовного начала, но иррационального (образ ВанькиСмерти), и обездушенного разумного начала (образ Белого Тигра). Роман Александра Сегеня «Поп», (7) вызвавший литературный резонанс и экранированный русским кинематографом,

раскрывает вариативность исторических событий. История отображается через миропонимание священнослужителя, оказавшегося между жерновами сталинской репрессивной системы и гитлеровской машиной смерти. Не случайно, что автор в эпиграфе романа «Поп» отмечает, что произведение «посвящается светлой памяти самоотверженных русских пастырей Псковской Православной миссии в годы Великой Отечественной войны». Несмотря на то, что миссия была учреждена оккупационными властями, она сыграла существенную роль в поддержании патриотической идеи в сердцах граждан, невольно оказавшихся под оккупацией. Роман отражает новое видение событий, связанных с миссией, противостоя в этом утвердившемуся в советский период отношению к членам миссии как к предателям.

Интерпретация исторических фактов в художественных произведениях может иметь также «инструментальный характер». Не всегда интерпретация связана с художественным изложением в фабуле исторических тенденций. Не исключено, что интерпретация – всего лишь художественный прием, раскрывающий часть авторского замысла. В качестве примера можно привести интерпретацию исторического образа в отрыве от исторического фона. Обратимся к роману Юрия Владимировича Давыдова «Бестселлер». Автор обращается к образу Иуды. При этом Юрий Владимирович не использует канонический образ Иуды. Он дает собственную интерпретацию героя, создает образ трагического героя, который совершил вынужденное предательство: «...был Искарriot лишенцем – Вседержитель лишил Иуду права выбора». Тем самым, автор трансформирует образ Иуды в идейного антагониста Христа. Цель такой трансформации уже посредством ассоциации раскрыть образ Сталина и Ленина.

О фальсификации истории в художественных произведениях можно говорить тогда, когда имеет место нарушение принципа исторической справедливости. Часто это сопряжено с действиями автора художественного произведения

по обоснованию ненаучных исторических теорий. Зачастую даже осуществляется фальсификация исторических источников, что представляет собой «создание никогда не существовавших документов либо поправки подлинных документов, что связано с целой системой различных приемов и способов. И в том и в другом случае налицо сознательный умысел, рассчитанный на общественное внимание, желание с помощью полностью выдуманных фактов прошлого или искажений реально существующих событий «подправить» историю, дополнить ее не существовавшими деталями». (4,4) Никому не секрет, что в советской литературе была создан целый пласт произведений, возвеличивающих отдельных деятелей компартии. Эти произведения в своем большинстве уже преданы забвению в силу того, что не представляют значимости для литературы.

Связь фальсификации с псевдоисторическими теориями наиболее остро проявляется в литературных произведениях, в которых автор занимает позицию одной из сторон в межэтническом и межрелигиозном конфликте. Зачастую такие литературные произведения направлены на обоснование одной этнической (религиозной) группы на территории, которые заняты другой этнической (религиозной) группой. Авторский замысел сосредоточен вокруг обоснования псевдоисторического права или превосходства одной этнической (религиозной) группы. Нередко такие произведения пытаются также оправдать процессы насильственной ассимиляции этнических (религиозных) групп. В этом случае они сами – инструмент насильственной ассимиляции.

Произведения, характеризуемые фальсификацией истории, условно можно разделить на две группы:

- произведения, в которых фабула (или отдельная фабульная линия) выстроена вокруг драматических событий этнического или религиозного конфликта (при этом сама степень достоверности этих событий может быть различной);

- произведения, в которых основная цель это обоснования мифа о выдуманном «золотом периоде», который отсылает нас к эпохе зарождения той или иной национально-религиозной группы.

Текстологическими признаками таких произведений являются злоупотребления автором:

- эвфемизмами;
- изменениями ассоциативного поля слов и терминов;
- упрощениями, когда посредством упрощения текста редуцируются смысловая нагрузка;
- овеществлениями (например, описание жертв среди мирных жителей как говорилось не иначе как неодушевленной мишени);
- неомифологизацией и т.д.

Следует оговориться, фальсификация может осуществляться также художественными средствами, которые могут сформировать у читателя ложные впечатления, но при том, что автор не прибегает к подделке исторических фактов.

Фальсификация истории в художественном произведении нередко бывает связана с литературной мистификацией, когда читатель вводится в заблуждение по вопросу об авторстве художественного произведения. Классическим примером сочетания этих литературных явлений является «Поэмы Оссиана» Джеймса Макферсона. В этих случаях мистификация выступает как один из инструментов, используемых для фальсификации. Сказанное не означает, что все примеры литературной мистификации сопряжены с фальсификацией исторических фактов.

Фальсификаторы истории хорошо знают коллингвудский тезис о том, что само существование исторического процесса связано с сознанием участвующих в нем лиц. Они пытаются сформировать выгодную им «историю». Когда фальсификация в форме научных документов не выдерживает критики оппонентов, то обращаются к фальсификации в художественной литературе. Цель – трансформация об-



щественного сознания, чтобы уже через некоторое время псевдоистория не вызвала отторжение у общественности.

Проблема фальсификации истории в художественном произведении настолько актуальна, что нередко становится предметом литературной рефлексии. Например, роман Владимира Войновича «Москва, 2042» (3) содержит едкую сатиру на литературную фальсификацию истории в СССР. В романе имеется сцена, когда коллектив коммунистических писателей, выполняя установки руководителя, сочиняет эпопею, живописующую подвиги «Гениалиссимуса» в «Бурят-Монгольской войне». В. Войнович демонстрирует, что процесс создания «фальсифицированного» художественного произведения не сопряжен с сознанием автора.

### Литература:

1. Hutcheon L.A. Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. - N. Y -U 1989;
2. Бояшов И. Танкист или «Белый тигр». СПб: «Издательство К. Тублина, Лимбус Пресс», 2008, 224 стр.;
3. Войнович В. Москва. 2042. М.: «Эксмо», 2007, 384 стр.;
4. Козлов В.П. Тайны фальсификации: Анализ подделок исторических источников XVIII-XIX веков. 2-е изд. М., 1996;
5. Коллингвуд Р.Дж. Идея истории. Автобиография. Перевод и комментарии Ю.А. Асеева. М.: «Наука», 1980;
6. Местергази Е.Г. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века). Автореф. дис. на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2008;
7. Сегень А.Поп. М.: Издательство Сретенского монастыря, 2007, 368 стр.

## Роман-цикл

Нередко первые романы структурно выстраивались как циклы произведений малой прозы. Авторы обращались к 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» (ῥητορικὴ) Аристотеля (Ἀριστοτέλης), который под этим понятием понимал эпические поэмы, написанные после Гомера (Ὅμηρος) 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 трансформации отражения причинно-следственных связей в произведении, тем самым способствуя преодолению изначальной эпико-повествовательной инерции. [3, 112]

Существует множество исследований, в которых раскрываются различные аспекты литературной циклизации. Однако проблема трансформации цикла произведений 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».

[4, 182] Несомненно, что этот тезис можно распространить и на прозу.

На практике очень трудно провести четкое разделение между циклом произведений малой прозы и романом, структурно представляющих собой цикл. Так, цикл произведений Конана Дойля Артура (Sir Arthur Ignatius Conan Doyle) 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 Алена Рене Лесажа (Alain-René Lesage) «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 путешествия позволяют создать логические мосты между событиями, относящимся к фабулам составных частей цикла. Дело в том, что 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...» Ильхама 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». [5, 163] Одна из особенностей данного типа романов является неравноправность включенных в цикл частей. В качестве примера кольцевого построения сюжета можно привести роман Жюль Верна (Jules Verne) «Завещание чудака». Роман «Завещание чудака» – один из наименее известных пост советскому читателю произведений Ж. Верна (J. Verne). В качестве обрамляющей новеллы в «Завещании чудака» выступает история о наследстве.

При параллельном построении идет одновременное повествование нескольких новелл (повестей, рассказов). По мнению Бориса Викторовича 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 к переходам в повествовании от одного плана к другому». [5, 163] Принцип параллельного построения используется в романе молодой азербайджанской писательницы Нармин Кямал (Nərmin Kamal) «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 именами других имен, 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 Торнтона Уайлдера (Thornton Niven Wilder). Жанровые характеристики данного романа сформировались не только под влиянием непосредственно американской, но и под сильным влиянием европейской литературной традиции. [1, 145] 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 Юрий Сергеевич Коньков: «Роман «Норт» определяют, как новеллистический роман, или роман в новеллах. Появление и распространение в литературе такой романной разновидности связано с осознанным или неосознанным стремлением писа-

теля вернуться к истокам романа и проследить те его возможности, которые последующая литература не реализовала или реализовала не в полной мере». [2, 55]

Циклическим романом является произведение британского автора Джулиана Барнса (Julian Barnes) «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 экципирование религиозного текста), исторических документов. В результате, произведение «История мира в 10½ главах» (A History of the World in 10½ Chapters) приобретает черты исторического романа, а также некоторые черты, характерные для романа мифа. Спецификой романа можно считать сочетание историцизма и принципа параллельного построения связей между сюжетами циклов. Это стало возможным в силу того, что для Д. Барнса (J. Barnes) 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, 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.

### **Список литературы:**

1. 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: Изд-во Казан. ун-та, 2003, Т. 2;

2. Коньков Ю.С. Романы Т.Уайлдера 40-70-х годов. Проблема жанра. Чебоксары: Издательство Чувашского Университета, 2006;

3. Ляпина Л.Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840-1860-х годов: АКД. Л., 1977;

4. Сапогов В.А. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1968;

5. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999.

## Современная мифологизация литературного процесса

Одной из характеристик современного литературного процесса является его мифологизация. В XX веке наблюдался резкий отказ от демифологизации, характеризующей литературу с эпохи Средневековья.

Мифологизация характерна и для литературы постсоциалистических стран. Частично это обусловлено остаточным влиянием социалистического искусства. Литература социалистического периода, особенно 20-30-ых годов прошлого столетия, характеризуется симбиозом атеистических и мифологических парадигм. Мифологическому контексту социалистической литературы посвящено исследование Е. Добренко, который в своем произведении «Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении», изданному 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 литературы (Кларк К. Советский роман: история как ритуал / Пер. с англ. Екатеринбург, 2002).

Вместе с тем, мифологизации литературы было свойственно не только социалистической литературе, но, носила повсеместный характер. 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 про-



изведений элементов фольклора, мифологии и квазимифологии.

Как ни парадоксально, 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 с ограниченный порог восприятия (индивидуального и коллективного). Своеобразным выходом из ситуации становится активизация иррационального, что и «возрождает» миф как форму рассуждения и хранения знаний.

Свое влияние 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. Последнее явление имеет широкий диапазон инструментов реализации: 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 произведений Эдуарда Лимонова, которые в определенной степени идеологически продолжают творчество японского автора Юкио 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 иным произведениям современных авторов.

Вышеперечисленные факторы приводят к усилению мифологических элементов в современном искусстве. В литературе это влияет не только на тексты художественных произведений (использование своеобразного поэтического языка и специфической словарной базы), но и на фабулу, сюжет и «спектр» 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.Р.Р. Толкина «Властелин колец», в которой посредством мифологических архетипов своеобразно раскрыто борьбу человечества с нацизмом, а также идея интеграции Европы. Из выбранной фабулы вытекает и специфика сюжетной линии и образы произведения. Обращение к архаическому времени присуще и постсоциалистической литературе. Например, в произведении известного закавказского писателя С. Рустамханлы «Goy Tanrı» («Небесный Тенгри») автор раскрывает современные проблемы через взгляд на прошлое. Обращаясь к утерянной монотеистической вере предков, тенгрианству (была широко распространена на просторах Евразии), С. Рустамханлы фиксирует современные проблемы в этой мифологической системе координат, прогнозирует контуры дальнейшего развития черноморско-прикаспийского региона.

Вместе с тем, не все произведения являются настоль «мифологизированными». В большинстве случаев, произведение подвергается частичному вкраплению мифологических элементов. Мифологические компоненты используются авторами для решения тех или иных «локальных» задач. Например, неомифологическая компонента характеризует роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота». Исследователи подчеркивают широкое использование авторских приемов мифотворчества В. Пелевиным. Если привести пример из литературы народов национальных окраин бывшего СССР, то можно обратиться к роману Анара «Аг qос, qара qос»

(«Белый овен, черный овен»). В одной из сцен, обращаясь к народной сказке (сказка о белом и черном овене, являющимися предвестниками подлунного и подземного миров), автор раскрывает проблему выбора дальнейшего пути развития в современном обществе между такими векторами как усиление демократических, националистических или религиозных начал.

Мифологические архетипы могут также использоваться авторами косвенно, не проявляя открыто себя в произведении. В качестве примера обратимся к известному в 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 сопряжена с историческим периодом, охватывающим 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 раннего Средневековья. В отличие от аффективной мотивации поступков героев (образов) «традиционных» мифологических произведениях, в современных литературных образцах мотивация героев носит морально-психологический окрас.

## **Сравнительный анализ художественной утопии и антиутопии: жанровая природа, особенности фантастического допущения и философского дискурса**

Развитие научной мысли нередко оказывает влияние на фабулу и сюжет произведения. Это взаимодействие приводит к формированию устойчивых романских форм, в том числе фантастического романа. Термин «научная фантастика» был введен в оборот в 1926 году Х. Гернсберком. Х. Гернсберг этим понятием охватывал широкий пласт произведений технологических приключенческих повествований. Как разновидности фантастического романа можно выделить научно-фантастический роман, роман-утопию и романа-антиутопию.

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. Следует особо подчеркнуть также, что роман-утопия выступает как «метажанр» как по отношению к своим производным, так и к роману-антиутопии и его разновидностям (квазиутопии, дистопии, какотопии). (8, с. 84-89). Следует отметить, что 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 антиутопия. (6, с. 11). 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 эстетических установок». (3,

с. 8) 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». (3, с. 8)

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 литературоведения нет единой позиции о жанровой природе фантастики: является ли она (жанр) жанром или же особой жанровой формой. Хотелось бы обратиться к творчеству (перу) 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. Объединяющим же их в один литературный цикл (одно литературное направление) является обращение к единому творческому приему (методу).

Сказанное относится и к утопии и антиутопии. 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 радуг» В. Винджа и т.д.)

и романов-антиутопий «1984» (Nineteen Eighty-Four) Дж. Оруэлла, «Мы» Е.И. Замятина, «О дивный новый мир» (Brave New World) 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 Исмаил-Бея 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 (эпос) о гибели человечества после тотальной войны. Бельгийский поэт-символист Верхарн Эмиль является автором пьесы-утопии «Зори» (Les Aubes, 1898). Перу А.М. Булгакова принадлежит пьеса-антиутопия «Адам и Ева».

С учетом вышесказанного фантастику (так же, как и утопию, и антиутопию) целесообразно было бы рассматривать как литературное направление, в рамках которого могут создаваться произведения в различных жанрах. 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». (8, с. 38)

Во всех трех вышеназванных вариациях фантастической романистики имеет место быть сочетание мифологизма и научности: на композицию, сюжет и фабулу оказывают параллельное влияние оба фактора. Но в научно-фантасти-

ческом романе имеет место быть доминирующее влияние представлений о состоянии и перспективах развития «точных» отраслей науки, естествознания и техники, тогда как для утопии и антиутопии большое значение имеет развития социально-политических и философских наук. Условно можно выделить два типа фантастического допущения: естественно-научное допущение и гуманитарно-научное допущение. В научно-фантастическом романе, романе-утопии и романе-антиутопии присутствуют оба типа допущения, но в научно-фантастическом романе превалирует естественно-научное допущение, а в романе-утопии и романе-антиутопии – гуманитарно-научное допущение. Кроме характера фантастического допущения роман-утопия и роман-антиутопия отличаются от иной научной фантастики также и обращением к элементам сатирических жанров.

Возможно присутствие этих двух типов фантастического допущения в одном произведении. Например, «Эрево́н» («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» Самуэль 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 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» (Brave New World) также высмеивается дарвиновская теория и культ машины. «Остров» (Island) содержит в себе сатиру на нравы и идеи английского общества во второй половине 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 республике. (5, с. 97)

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». (2, с. 8) 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 неприязнь. (1, с. 18-32). Именно перенос реальных характеристик и тенденций на антиутопическое общество имел ввиду итальянский писатель и филолог У. Эко, когда говорил в интервью о своем романе «Маятник Фуко» (*Il pendolo di Foucault*, 1988): «Многие думают, что я написал фантастический роман. Они глубоко ошибаются, роман абсолютно реалистический». Авторский замысел «Маятника Фуко» (*Il pendolo di Foucault*) 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). Введя 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». (4, с. 60)

## Литература

1. Browning W.-G. *Toward a Set of Standards for Antiutopian Fiction* // *Cithara*. 1970, № 10;
2. Бегалиев А.Т. Современная советская литературная утопия: герой и жанр: автореф. дисс. канд. филол. наук. Алма-Ата, 1989;
3. Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, Саратов, 2009;
4. Воронин В.С. Законы фантазии и абсурда в художественном тексте. Волгоград: Издательство Волгоградского государственного университета, 1999, 168 с.;
5. Кирьянова Н.В. История мировой литературы и искусства. М., Флинта, Наука, 2007, 472 с.;
6. Мошенская Л.О. Жанры приключенческой литературы. Генезис и поэтика (10.01.08) Автореферат дисс. на соиск. к. филол. наук Москва 1983, 24 стр.;
7. Шадурский М.И. Художественная модель мира в романах-утопиях С.Батлера и О.Хаскли. Дисс. на соискание

учёной степени кандидата филологических наук. Минск, 2009;

8. Шадурский. М.И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова. Москва: ЛКИ, 2007.

## **Теории генезиса восточной романистики: проблема взаимодействия жанров в системе Восток – Запад**

На конец XIX – начало XX века приходится генезис романа в Азии. Толчком к обращению восточных народов к жанру романа стало привнесение элементов капиталистических отношений [9, с.10-11]. Доминировавшая ранее на Востоке арабо-язычная литература «задержалась» на средневековой стадии развития. Процесс перехода поздне-средневековой 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 пришлось на XIV - XV века [6, с.3].

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» [2, с.19]. 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» [2, с.19]. Катха и акхьяика имеют много общего с литературными эпосами, но в отличие от них не заимствуют свое содержание из фольклора, героических легенд и мифов. Катха и акхьяика объединяло то, что они «противостояли обычным произведениям санскритской литературы, которые непременно опирались на традиционную мифолого-эпическую основу» [2, с.19].

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 о возникновении романа на Востоке, то их объединяет тезис об обусловленности восточного романа историей романа европейского [2, с.5]. 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 Дубянская Т.А. 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» [4, 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» [2, с.4].

Согласно третьему подходу, роман как жанр у некоторых восточных народов приходится на более ранний пери-

од, чем XIX век и основан на местных прозаических традициях. Например, И.С. Брагинский причисляет к классическим китайским романам «Речные заводы» (水滸傳) Ши Найяня (создано в XVI веке) [1, с.361-362]. Е.М. Мелетинский возникновение китайского романа датирует XVIII веком произведением «Сном в красном тереме» (紅樓夢) Цао Сюэциня [7, с.269]. Г.Н. Поспелов же, относит «Сном в красном тереме» к «обширному нравоописательному повествованию», выделяя последнее в качества самостоятельной жанровой группы [8, с.198].

Некоторые исследователи, романное начало фиксируют и в поэмах Низами Гянджеви. В.М. Жирмунский пишет: «Поэмы гениального азербайджанца Низами (около 1140 – 1203 гг.), написанные по фарсидски особенностями напоминают его французского современника Кретьена де Труа, создателя этого жанра на Западе» [5, с.40]. 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 элемент 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» [5, с.40]. Схожая позиция распространяется в азербайджанском литературоведении: литературовед Г. Гулиев в монографии «Этапы формирования и развития азербайджанского романа» [3, с.237] 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», выдвижение 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 привнесением капиталистических элементов, формируются произведения с романным 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 был Л.М. Халбе (1831-1905), написавший роман «Муктамала» (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.

## Библиография

1. Брагинский И.С. Роман (на Востоке) // Краткая литературная энциклопедия. М., 1971, Т. 6;

2. Гринцер П.А. Две эпохи романа (вводная статья) // Генезис романа в литературах Азии и Африки. Национальные истоки жанра. М: Наука, Главная редакция Восточной Литературы, 1980;
3. Гулиев Г. Этапы формирования и развития азербайджанского романа. Баку: ЭЛМ, 1984;
4. Дубянская Т.А. Развитие романа на хинди в конце XIX - первой трети XX в. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, М., 2008;
5. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979;
6. Кирпиченко В.Н. Новая и современная литература Египта (XIX-XX вв.) М.: ИВ РАН, 2003;
7. Мелетинский Е.М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М., 1983;
8. Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1971;
9. Шарифова С.Ш. Генезис азербайджанского романа: жанровые характеристики романа-хекаята и «маленького романа». М.: Независимое литературное агентство. 2009.

## **«Фабульно-сюжетная» событийность в современных романах**

Понятие событийности предполагает, что нечто именуемое событием должно резко менять внутреннюю или внешнюю жизнь человека или социума. В соотношении литературоведения 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, создавая тем самым условия для феномена событийности художественного произведения для читателя. Событийный дискурс проявляет себя в том, что прозаическое произведение ориентировано не только на репрезента-



цию 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 о сюжете с содержательно противоречивой фабулой событийность раскрывается через коллизию, тогда как в произведениях второго типа – события в фабулах не связаны единством взаимного содержательного противоположения. 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 определенные тенденции в современной романистике:

- 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 упорядоченного развития событий, на совокупность определённых мотивов, тем, мировоззренческих подвижек главных героев;

- отход от принципа хронологической последовательности событий, что приводит к появлению многообразных «модификаций» хронотопа романа;

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

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

Все эти тенденции, казалось бы, противоречат содержанию «фабульно-сюжетной» событийности романа. Но в действительности они приводят не к исчезновению «фабульно-сюжетной» событийности романа, а к его трансформации, порой провоцируя рождение новых поджанров романа.

## **Фантастическое допущение как основа для формирования пространства (на материале утопий и антиутопий)**

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, «Эревон» («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 «Эревон» С. Батлер в сатирическом сти-

ле 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. Монтескё 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 республике [5, с. 97].

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» [2, с. 8]. 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 неприязнь [1, с. 18-32]. Именно перенос реальных характеристик и тенденций на антиутопи-

ческое 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 абсолютно 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. Сарамаго «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» [4, с. 60].

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 антиутопия [6, с. 11].

В некоторых случаях утопию и антиутопию представляют как отдельный жанр. Например, А.Н. Воробьева отмеча-

ет, что «утопия и антиутопия рассматриваются как единый жанр, совмещающий противоположные знаки одних и тех же эстетических установок» [3, с. 8]. 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» [3, с. 8].

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 («Забытый 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 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» [7, с. 38].

### Список литературы:

1. Browning W.-G. Toward a Set of Standards for Anti-utopian Fiction // Cithara. – 1970. – № 10. – P. 18-32.

2. Бегалиев А.Т. Современная советская литературная утопия: герой и жанр: Автореф. дис... канд. филол. наук. – Алма-Ата, 1989. – 21 с.

3. Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX-начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Саратов, 2009. – 48 с.

4. Воронин В.С. Законы фантазии и абсурда в художественном тексте. – Волгоград, Издательство Волгоградского государственного университета, 1999. – 168 с.

5. Кирьянова Н.В. История мировой литературы и искусства. Учебное пособие для вузов. – М.: Флинта, Наука, 2006. – 472 с.

6. Мошенская Л.О. Жанры приключенческой литературы (Генезис и поэтика): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1983. – 24 с.

7. Шадурский М.И. Художественная модель мира в романах-утопиях С. Батлера и О. Хаскли: Дис. ... канд. филол. наук. – Минск, 2008. – 166 с.



# Раздел II

## ТЕОРИЯ ЖАНРОВОГО СМЕШЕНИЯ

## Взаимодействие 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 нон-фикшн»). Термин «nonfiction» нередко используется для обозначения литературы, воспроизводящую «реальность без участия вымысла»\*. Однако документальное и публицистическое отображение предполагает использование различных приемов и стилей изложения. Не случайно, исследователи выделяют такую отличительную особенность публицистически-художественных произведений, как присутствие «наряду с публицистичностью (обращением к актуальным проблемам современности и прямой авторской оценкой описываемых явлений) художественная образность, эмоциональная насыщенность текстов, глубина авторского обобщения действительности»†. Что не свойственно для документально-художественной литературы. Отличия между публицистически-художественной и документально-художественной литературы обусловлены различными жанрами, которые используются в ходе создания гибридных жанровых конструкций. Естественно, что публицистически-художественная литература обращается к публицистическим жанрам, документально-художественная литература, соот-

---

\* Местергази Е.Г. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века). Автореф. дисс. на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2008, С. 14.

† Коновалова Ж.Г. «Американская мечта» в художественно-документальной литературе США во второй половине XX века. // Автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Казань, 2009, С. 6.

ответственно, – 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, смешение 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 словесности\*. 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 в жанровом смешении.

Следует отметить, что в рамках публицистики принято выделить жанры на информационные, аналитические жанры и художественно-публицистические жанры. Выделение художественно-публицистических жанров в публицистике осуществляется по критерию обращения автора к художественной типизации, предполагающей отображение действительности в эмоционально-образной форме†. 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 природой конструкций, формируемых на стыке публицистики и художественной словесности. В теории публицистики речь идет о «первичных» жанрах, тогда как в

---

\* Бочаров С. Этические вопросы психологической прозы. Вопросы литературы. 1978, № 3. С. 263.

† Тертычный А.А. Жанры периодической печати. М., 2000. С. 7-8.

понимании теории литературы – о «синтетических» жанрах, воплотивших в себя элементы художественных и публицистических жанрах. Отсюда и разница в «перечнях» жанров, относимых теориями публицистики и 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 смещении в гибридных романских формах, которые инкорпорировали в себя элементы жанров публицистики, то необходимо зафиксировать наличие целого соцветия публицистически-художественных романов, в том числе эпистолярный роман, 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. Бочарев 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»<sup>\*</sup>.

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 также существенно, как и художественно-публицистическое начало. Дело в том, что сами письма подразделяются на две группы: институциональные (официальные, деловые) и персональные (лич-

---

<sup>\*</sup> Бочаров А.Г. Существует такое качество - публицистичность // Вопросы литературы. 1958, N10. Стр. 76-104. С. 93.

ные). 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 подтип романа, который сыграл особую роль на стадии становления романистики и не утерял свою актуальность по сей день. Эпистолярный роман приобрел особую популярность в XVIII веке и в «чистом» виде сегодня не встречается.\* В качестве примера можно привести роман в письмах «Опасные связи» (*Les liaisons dangereuses*, 1782) французского автора Пьера Амбруаза Франсуа Шодерло де Лакло (*Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos*), 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. Не случайно, что и в азербайджанской литературе первый эпистолярный роман – это произведение романтической прозы. В форме сборника писем был создан роман Абдуллы Шайга (*Abdulla Şaiq*) «Двое страдальцев» (*İki müztərüb*, 1905). Письма в романе отражают чувства, переживания, эмоции главных героев.

Из русской литературы этого периода можно привести роман «Письма Эрнеста и Доравры» Федора Александровича 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.

---

\* Грифцов Б.А. Теория романа. Государственная Академия художественных наук. Москва 1927, 152 стр. С. 146

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 литературоведения доминирует точка зрения, что эпистолярный роман произошел посредством развития бытовой переписки, посредством последовательного приобретения последних признаков художественной целостности (Дж.Ф. Сингер, Л. Версини, М.Г. Соколянский, Р.А. Дей, Ч.Е. Кейни)

Хотелось бы обратить внимание на роман «Памелла» (Pamela: Or, Virtue Rewarded) Сэмюэля Ричардсона (Samuel Richardson), который был предшественником таких эпистолярных романов, как «Юлия, или Новая Элоиза» (Julie, or the New Heloise) Жан-Жака Руссо (Jean-Jacques Rousseau); и «Опасные связи» (Les liaisons dangereuses) Шодерло де Лакло (Choderlos de Laclos). Роман «Памелла» был создан на базе «Письмовника», набора стандартных писем на все случаи жизни для малообразованных людей. Роман был посредством переработки 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.

Как уже отмечалось, эпистолярный роман позволяет обращаться не только к эпистолярным жанрам, но и к документальным формам. Это связано с жанровыми особенностями письма как жанра, не позволяющего создать эффект «реальности» переписки и создать полифонию голосов, и отличает роман. Стоит помнить, что «письмо – промежуточ-

ный вид между диалогом и монологом», \* поэтому его жанровые возможности недостаточны для достижения полифонии. С целью создания эффекта «реальности» и полифоничности авторы и 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 теории литературоведения 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. Кожин справедливо отмечал, что психологический роман XVIII века активно использовал форму дружеской переписки или дневника. †

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 «Памелла» С. Ричардсона. ‡

Особенностью азербайджанского эпистолярного романа является обращение к формату путешествия. Таким образом, в национальном эпистолярном романе жанровое смешение не ограничивается лишь обращением к форме письма. Мотив путешествия в романе предполагает смешение художественного, публицистического и научного начал.

---

\* Малахова А.М. Поэтика эпистолярного жанра // В творческой лаборатории Чехова, М, 1974, С. 313.

† Кожин В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. М.: Советский писатель, 1963, С. 415.

‡ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. Курс лекции по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров». Москва 2000, 170 стр. С. 124

Эпистолярными романами, основанными на мотиве дороги, являются романы Абдуллы Шаига (Abdulla Şaiq) «Двое страдальцев» (İki müztərib), Султана Меджида Ганизаде (Sultan Məcid Qənizadə) «Письма Шейда бека Ширвани» (Məktubatı Şeyda bəy Şirvani), Мамеда Саида Ордубади (Məmməd Səid Ordubadi) «Путешествие двух малышей в Европу» (İki çocuğun Avropaуа səyahəti).

В романе Мамеда Саида 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 события.\* Документализм произведения направлен на критику феодально-патриархального уклада, бытовавшего в Иране в тот исторический период.†

Вместе с тем, существует ограниченность возможностей для раскрытия 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 современной литературе эпистолярный роман не встречается.‡ Жанровое смешение романа с жанром письма часто осуществляется посредством вставки в текст художественного произведения отдельных писем. Это является излюбленным методом многих авторов.

Если эпистолярный роман представляет собой интерес в контексте истории литературы, то для современной литературы актуально эссеизация романа. Роман-эссе – это особое явление в современной романистике. Ряд ис-

---

\* Axundlu Y. Mənim ədəbi dünyam (ədəbi-tənqidi məqalələr). Bakı, 1998, S. 70

† Mir Cəlal, P. Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. Bakı, 1988, S. 265

‡ Грифцов Б.А. Теория романа. Государственная Академия художественных Наук, Москва, 1927, 152 стр. С. 146



следователей относят роман-эссе к художественно-документальной прозе.\* 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 саморефлективное 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 отметить, что роман-эссе в национальной литературе опирается на широкий пласт философских трактатов, которые были ранее созданы азербайджанскими авторами, разворачивающимися на страницах своих творений философские и общественно-политические проблемы. В романе-эссе современного азербайджанского автора Эльчина Эфендиева (Elçin) «Махмуд и Марьям» (Mahmud və Məryəm) автор философствует о месте человека в мире, имеющего многослойную структуру, о постепенном отдалении человека от древних слоев, что приводит к потере окружающим миром своей целостности, яркости и привлекательности. К роману-эссе произведение отнес Техран Алишаноглы (Мустафаев).\* Вместе с тем, Пашаева Наргиз Ариф кызы справедливо отмечает, что в романе «Махмуд и Марьям» народное творчество, в том числе и ашугское творчество, оказало сильное

---

\* Лямзина Т.Ю. Жанр эссе (К проблеме формирования теории) // [http:// www.psujour.narod.ru/lib/liamzina\\_essay.htm](http://www.psujour.narod.ru/lib/liamzina_essay.htm)

влияние на структуру и поэтику произведения. \* То имеет место быть внутриродовое 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»,<sup>†</sup> и к психологически-философскому роману,<sup>‡</sup> и к «современному философскому роману»<sup>§</sup> и т.д.

Отсутствие строгих жанровых требований к эссе создает трудности не только для формирования «теории эссе»,\*\* но и для разграничения романа-эссе от иных типов романов, созданных при обращении к жанровому смешению романа и публицистических жанров, 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

---

\* Paşayeva N.A. Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında insanın bədii-estetik dərk. Xalq yazıçısı Elçinin yaradıcılığı əsasında. Filiologiya elmləri doktoru adı almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın avtoreferatı. Bakı, 2004. 58 səh. S. 28.

† Təyyar Salamoğlu. Dastan poetikası və roman. Elmi araşdırmalar (elmi-nəzəri məqalələr toplusu). VII buraxılış. № 3-4. Bakı, Günəş, 2004, 414 səhifə. S. 94

‡ Axundov Y. Tarix və roman. Bakı, Yazıçı, 1988, S. 156.

§ Vəliyev K. Üzü işığa doğru. // Elçin. «Mahmud və Məryəm» (müqəddimə). Bakı, 1982, S. 5.

\*\* Terrasse Jean. Rhetorique de l'essai littéraire. - Montreal: Les presses de l'université du Québec, 1977, P. 1.

путем художественного описания типичных явлений и сцен. Из описательного по преимуществу характера романа-очерка вытекает и композиционное его построение. Наряду с описательностью событийной основы романа-очерка 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 Лидия Кабрера (L. Cabrera) 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».\* Подчеркивая научно-исследовательскую значимость «Зарослей» российский исследователь Ирина Борисовна Ишкова отмечает, что, несмотря на минимальность авторского вымысла, документальность переданного материала, жанровая конструкция произведения нужно характеризовать как роман-очерк, хотя такая жанровая конструкция не является общепризнанной в литературоведении.†

Структурно роман-очерк представляет собой художественное произведение, состоящее из разделов, что сближает этот тип романа с циклом рассказов. Именно таковым является роман Ильгара Фахми (İlqar Fəhmi) «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.

---

\* Cabrera L. 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). Miami, 2000, С. 7.

† Ишкова И.Б. Креольский язык босаль в художественной литературе кубы второй половины XIX- середины XX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2009, 18 стр. С. 12.

Следует также учитывать, что в художественной литературе очерком называют также разновидность рассказа, отличающуюся большей описательностью, затрагивающую преимущественно социальные проблемы.

Нередко романы-очерки «рождаются» из циклов-рассказов. Например, роман-очерк советского писателя Георгия 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 подвид романа – роман-репортаж.

В 1926 году публикуется роман-репортаж «Люизит, или Единственно справедливая война» (*Levisite oder Der einzige gerechte Krieg*) немецкого писателя Бехера Иоганнеса Роберта (*Becher Johannes Robert*). Публицистичность и документальность этого произведения спровоцировали судебное преследование Бехера по обвинению в государственной измене. В романе анализируются социально-экономические причины и последствия войн.

Антуан де Сент-Экзюпери (*Antoine de Saint-Exupéry*), 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.

Антуан де Сент-Экзюпери в своих произведениях предопределил основные характеристики романа-репортажа: повествование от имени автора (действующего лица), направленного 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 Фредерик Созе, известный под псевдонимом Блез Сандрар (Blaise Cendrars), 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 Жан Гальмо, ставшего крупным землевладельцем 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 Куртад Пьер (Pierre Courtade) 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 Норман Мейлер (Norman Kingsley Mailer) 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 Ориана Фаллачи (Oriana Fallaci) «Ничего и да будет так» («Niente e così sia», 1969).

Роман Нормана Мейлера (Norman Kingsley Mailer) «Майами и осада Чикаго» (Miami and the Siege of Chicago) в художественно-публицистической форме преподносит перипетию съездов республиканской и демократической партии 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 усиление интереса авторов к этой жанровой конструкции. Оригинальностью отличается произведение Акрама Айлисли (Əkrəm Əylisli) «Герань Масан» (Ətirşah Masan). Сама тематика подталкивает автора к использованию элементов репортажа. Политические реалии раскрываются в этом произведении параллельно сюжету о личной драме главной героине Сураи. Сталкиваются две парадигмы: корыстные политико-экономические принципы групп и общечеловеческие цен-

ности. «Репортажность» позволяет автору вплести эти две крайности в единый сюжет.

Одним из наиболее «молодых» публицистических романов является роман-интервью. Интервью является одним из наиболее популярных и распространенных жанров, имеющих множество подвидов. 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».\* 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» Анатолия Наймана. Большая часть текста романа представляет собой расшифрованные беседы автора с Исая Берлином (Isaiah Berlin). 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 Исая 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 без отступления от фактов судьбы главного героя, с использованием записанных с ним диалогов, но в то же время с жизнью Исая Берлина соплагаются судьбы, которых он избежал».† Автор правильно подмечает, что роман «Сэр» не является художественно-документальной прозой, хотя отличается своим документализмом. В романе «Сэр» доминирующим высту-

---

\* Ильченко С.Н. Интервью в журналистском творчестве. СПб., 2003, С. 10.

† Интервью с А. Найманом «У нас есть писатели, но нет литературы» // Российская газета. Центральный выпуск, № 3352 от 24 ноября 2003 г.

пает 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 Андрея Толубеева «В поисках Стржельчика. Роман-интервью о жизни и смерти артиста».\* 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 Базилашвили, 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 Вариса Ёлчиева (Varis Yolçiyev) «Надежды умирают последними» (Sonuncu ölən ümidlərdir, 2008), в котором композиционная структура выстраивается вокруг интервью журналиста 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 быть смешение романного начала с элементами драматических жанров.

---

\* См.: Толубеев А. В поисках Стржельчика. Роман-интервью о жизни и смерти артиста. М.: Артист. Режиссер. Театр. 2008, 460 стр.



Следует отметить, что в теории литературоведения 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 присутствует элементы жанра исповеди, является роман Жана Жака Руссо (Jean-Jacques Rousseau) «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 (Aurelius Augustinus) «Исповедь» (*Confessiones*). Состоящая из тринадцати сочинений августиновская «Исповедь» (*Confessiones*) 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 сюжета,<sup>\*</sup> приводящее к «неровному» разворачиванию конфликта. При этом сам конфликт характеризуется трагизмом судьбы главного героя.<sup>†</sup> Драматизм в романе-исповеди проявляется и в повествовании: доминирующий способ репрезентации речи-монолога героя-рассказчика преподносит события

---

\* Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII – XX веков. Киев - Одесса Головное Издательство Издательского объединения «Вища школа», 1985, 148 стр. С. 92

† Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII - XX веков. Киев-Одесса Головное Издательство Издательского объединения «Вища школа», 1985, 148 стр. С. 92

сквозь призму восприятия этого героя. Такой способ повествования предоставляет автору ряд дополнительных преимуществ при раскрытии авторского замысла. Анализируя роман Джерома Сэлинджера (Jerome David Salinger) «Над пропастью во ржи» (The Catcher in the Rye, 1951) Ольга Анатольевна 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»\*.

Автобиографичность романа-исповеди Анара (Anar) «Без вас» (Sizsiz) связан с тем, что это произведение автор посвятил светлой памяти своих родителей, выдающихся мастеров азербайджанской поэзии: отцу Расулу Рзе (Rəsul Rza) и матери Нигяр Рафибейли (Nigar Rəfibəyli). 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 литературоведения до сих пор нет единого мнения о жанровой принадлежности романа Валерия Брюсова «Огненный ангел». Некоторые исследователи относят роман к авантюрно-философскому типу исторических романов,<sup>†</sup> другие считают этот роман образцом символистской прозы с синтетической жанровой струк-

---

\* 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. дисс. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Томск, 2007, С. 10;

† Малкина В.Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра: на материале русской литературы XIX – начала XX века. Дис. ... к. филол. н. – М., 2001;

турой. \* По мнению Ольги Ивановны Осиповой, «недостаточно обозначить роман «Огненный ангел» как роман-исповедь, исторический, готический, символистский роман, необходимо рассмотреть возможность столь же многоуровневого восприятия жанра, изначально заложенного автором».†

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 жанров и эпических жанров. То есть можно говорить о межродовом жанровом смешении не только в контексте смешения художественного и публицистического начала, а также о внутриродовом жанровом смешении. Наличие сложных, переплетающихся схем жанрового смешения и создает для исследователей трудности при классификации подобных произведений Брюсовскому «Огненному ангелу».

Многогранная жанровая конструкция характерна для романа Сабира Азери (Sabir Azəri) «Исповедь заключенного студента: биографический документальный роман» (Tələbə məhbusun etirafları: bioqrafik sənədli roman).‡ 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 его судьба, а также жизнь его семьи, а также его окружения и современников. Это не означает, что

---

\* Ильев С.П. Поэтика русского символистского романа. – Л., 1991.

† Осипова О.И. Жанровое своеобразие прозы В. Брюсова 1900-х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Владивосток, 2009, 19 стр., С. 13.

‡ См.: Azəri S. Tələbə məhbusun etirafları: bioqrafiksənədli roman / Azəri Sabir. - B.: Çarşıoğlu, 2007, 252 s.

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 жанрами. 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 внутржанровое смешение.

Например, романе-памфлет Карела Чапека (Karel Čapek) «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» Вольфа Мейнерта и анонимный «ИКС предупреждает». Та-

ким образом, межродовое жанровое взаимодействие проявляется и в композиционной структуре романа «Война с саламандрами» (*Valka s mloky*). Своеобразной формой межродового смешения в романе К. Чапека (К. Сапек) «Война с саламандрами» (*Valka s mloky*) представляет пародирование газетных заметок, научных трактатов, политических программ и лозунгов.

Внутриродовое жанровое смешение в романе «Война с саламандрами» (*Valka s mloky*) проявляет в обращении к мифическим поверьям. Выбор в романе образа саламандры как некоего истребителя человеческого рода основан на существовавших некогда легендах и мифах. К мифам саламандре обращались еще Плиний в «Естественной истории», авторы «Физиологуса», Марко Поло, Парацельс т.д.

Внутрижанровое смешение в романе «Война с саламандрами» (*Valka s mloky*) проявляется в том, что это произведение содержит черты таких подвидов 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» Александ Дюма (Alexandre Dumas), «Вечный жид» (*Le Juif errant*) Эжен Сю (Marie Joseph Eugène Sue), «Старая дева» (*La Vieille Fille*) Оноре де Бальзака (Honoré de Balzac). Идея публиковать в «*feuilleton*» романы принадлежи Эмилю де Жирардену (Émile de Girardin). Термин «фельетон» здесь – память об изначальном месте размещения в газете, а не указание на совмещение двух жанровых конструкций. Азербайджанская романистика пошла несколько иным путем: публикация в периодических изданиях

частями романа привело к становлению не романа-фельетона, а «маленького романа» как специфической 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 времени.\*

### Список литературы:

1. Axundlu Y. Mənim ədəbi dünyam (ədəbi-tənqidi məqalələr). Bakı, 1998;
2. Axundov Y. Tarix və roman. Bakı, Yazıçı, 1988;
3. Azəri S. Tələbə məhbusun etirafları: bioqrafiksənədli roman / Azəri Sabir. - B.: Çarşıoğlu, 2007, 252 s.;

---

\* См.: Шарифова С.Ш. Генезис азербайджанского романа: жанровые характеристики романа - хекаята и «маленького романа». М., Независимое литературное агентство, 2009, 208 стр. С. 176-187.

4. Cabrera L. 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). Miami, 2000;

5. Mir Cəlal, P. Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. Bakı, 1988;

6. Paşayeva N.A. Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında insanın bədii-estetik dərkisi. Xalq yazıçısı Elçinin yaradıcılığı əsasında. Filiologiya elmləri doktoru adı almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın avtoreferatı. Bakı, 2004. 58 səh.;

7. Terrasse Jean. Rhetorique de l'essai litteraire. – Montreal: Les presses de Funiversite du Quebec, 1977, P. 1.;

8. Təyyar Salamoğlu. Dastan poetikası və roman. Elmi araşdırmalar (elmi-nəzəri məqalələr toplusu). VII buraxılış. № 3-4. Bakı, Günəş, 2004, 414 səhifə;

9. Vəliyev K. Üzü işığa doğru. // Elçin. «Mahmud və Məryəm» (müqəddimə). Bakı, 1982;

10. Бочаров А.Г. Существует такое качество - публицистичность. // Вопросы литературы. 1958, N 10. Стр. 76-104;

11. Бочаров С. Этические вопросы психологической прозы. Вопросы литературы. 1978, № 3;

12. Грифцов Б.А. Теория романа. Государственная Академия художественных наук. Москва 1927, 152 стр.;

13. Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII-XX веков. Киев-Одесса Головное Издательство Издательского объединения «Вища школа», 1985, 148 стр.;

14. Ильев С.П. Поэтика русского символистского романа. – Л., 1991.;

15. Ильченко С.Н. Интервью в журналистском творчестве. СПб., 2003.;

16. Интервью с А. Найманом «У нас есть писатели, но нет литературы» // Российская газета. Центральный выпуск, № 3352 от 24 ноября 2003 г.;

17. Ишкова И.Б. Креольский язык босаль в художественной литературе кубы второй половины XIX- середины XX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2009, 18 стр.;
18. Кожин В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. М.: Советский писатель, 1963;
19. Коновалова Ж.Г. «Американская мечта» в художественно - документальной литературе США во второй половине XX века. // Автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Казань, 2009;
20. Лямзина Т.Ю. Жанр эссе (К проблеме формирования теории) // [http:// www.psujournal.narod.ru/lib/liamzina\\_essay.ht](http://www.psujournal.narod.ru/lib/liamzina_essay.ht);
21. Малахова А.М. Поэтика эпистолярного жанра // В творческой лаборатории Чехова, М, 1974;
22. Малкина В.Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра: на материале русской литературы XIX – начала XX века. Дис. ... к. филол. н. – М., 2001;
23. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. Курс лекции по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров». Москва 2000, 170 стр.;
24. Местергази Е.Г. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века). Автореф. дисс. на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2008;
25. Осипова О.И. Жанровое своеобразие прозы В. Брюсова 1900-х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Владивосток, 2009, 19 стр.;
26. Тертычный А.А. Жанры периодической печати. М.,2000;
27. Толубеев А. В поисках Стржельчика. Роман-интервью о жизни и смерти артиста. М.: Артист. Режиссер. Театр. 2008, 460 стр.;



28. 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. дисс. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Томск, 2007.

## 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 устного творчества и мифов. Это заимствование порождает фольклоризм и мифологизм романа как жанра. 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 литературе (5, с.8). Фольклоризм предполагает использование структурно-художественных элементов народной поэтической культуры, восходящих к определенным жанрам, образно-тематическим рядам, поэтике, языку. Используя термин «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 по сути представляет собой совокупность форм вкрапления в роман характеристик жанров устного народного твор-

чества. Данное понимание 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 фило-софско-этических и национальных проблем жизни» (14).

Фольклоризм романа не означает слияние фольклора и письменной литературы. Фольклор и письменная литература представляют собой различные явления, которые могут в современных условиях существовать и развиваться 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» (11, с. 12). Фольклор необходимо разделять от письменной литературы, хотя сегодня фольклор существует и в письменной форме. Марк Яковлевич 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 искусства (11, с. 12).

Если суждение о том, что фольклор и литература отображают в себе различные типы художественного мышления не вызывает 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 с прошлыми периодами существования человечества. В своем широком понимании фольклор продолжает развиваться и по сей день, в том числе приобретая форму так называемого 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.

Следует уточнить, что «обновление» фольклора допускают лишь сторонники «реформаторского» подхода, тогда как приверженцы «классического» подхода, выдвигая принцип «чистоты», к фольклору относят лишь долговечные и самостоятельные по отношению к историческим периодам образования произведения устного народного творчества (1, с. 8). «Реформаторское» понимание фольклора более шире и охватывает «этнографическую» часть современной городской культуры (10, с.13). На наш взгляд «реформаторское» понимание фольклора должно охватывать и феномен «сетевого фольклора», который охватывает часть «городского фольклора», циркулирующего в телекоммуникационных сетях (12, с. 13). 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» (4, с.41).

Фольклоризм романа как литературное явление исторически изменчив. Фольклоризм романа различен в разных исторических периодах, а также в различных национальных литературах. 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 александровский лирики, грузинский роман – влияние панегирической поэзии). В западноевропейском куртуазном

романе большую роль играла поэзия трубадуров, в персидских романических поэмах – арабская поэзия, так называемая узритская, с ее возвышенным лиризмом» (8, с. 86).

Азербайджанская романистика с самого начала развивалась под влиянием национальной фольклорной культуры. Значительная часть первых образцов крупной прозы представляла собой художественную обработку фольклорных текстов.

Следует также отметить, что на отдельных этапах развития литературы не только фольклор являлся объектом подражания для фольклоризма, но и сам фольклоризм становится объектом подражания для авторов (13, с. 9). Это актуально для постфольклора, в особенности в отношении произведений, написанных в стиле фэнтези или New Age.

Еще одна специфика фольклоризма романа – это ее 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 Михаил Александрович 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, с. 10).

Из перманентного взаимодействия романа и сказки некоторыми исследователями делается вывод, что сказка является главным источником для становления романа как жанра. Такую позицию занимает Елеазар Моисеевич Мелетинский, который утверждал, что «каковы бы не были источники жанра романа, главная роль в его происхождении принадлежит сказке» (9, с. 84).

«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, с. 18). 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 о религиозно - этнической принадлежности: «В отличие от сказки жанр героического эпоса развивается в ходе этнической консолидации» (8, с. 55).

Несомненно, что сказка оказала особое как на этапе формирования романа как жанра, так и на последующее развитие романа. Авторы, в той или иной степени заимствуя содержание сказки, а также присущие сказке как жанру художественные приемы, обогащали свои творения. При этом трансформация «сказочного» повествования обычно осуществляется за счет усиления конфликта, углубления мировоззрения героев, усложнения внутреннего мира, использования художественных приёмов, подчеркивающих антиномическое противостояние 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 (Ə. Naqverdiyev) «Письма вурдалака из ада» (Xortdanın səhənnəm məktubları), Ю. Везира (Y. Vəzir) «Девичий родник» (Qızlar bulağı), А. Шаига (A. Şaiq) «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 других старейшин. «Девичий родник» же по своему сюжету, тематике и способу изложения идентичен народным сказкам. Если говорить о влиянии на сюжет, то можно привести роман Мовлуда Сулейманлы (Mövlud Süleymanlı) «Кочевье» (Köç). В этом романе автор включает в сюжет сцены, которые характерны азербайджанской народной сказке о целителе: например, в сцене об лечении 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 Марка Яковлевича Полякова, что «фольклор не является непосредственной основой литературного развития» (11, с. 12), отметим, что сказка не является непосредственной основой развития романа.

Следует отметить, что Елезар Моисеевич Мелетинский разделяет характер влияния на роман сказки и 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» (8, с. 84). Проникновение мифологических мотивов в роман осуществлялось и осуществляется напрямую – мифологизм романа не предполагает обязательности обращения к жанру сказки. Обращая внимание на постоянное взаимодействие сказки и мифа, Вальтер Скотт (Walter Scott) 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 Клод Леви-Стросс (Claude Lévi-Strauss) 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» (7, с. 136).

В свою очередь и письменная литература оказала свое влияние на жанр сказки. Литература обогащается таким поджанром как литературная сказка. Литературная сказка возникает как письменная фиксация, письменное переложение народной сказки. В результате чего, сказка теряет ряд жанровых свойств, присущих ей изначально, взамен приобретает другие характеристики. На материале турецкой сказки исследовательница Евгения Ивановна 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 реализу-



ется путем усложнения всех его составляющих» (6, с. 10). При этом 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» (6, с. 18) – 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. Если в большинстве своем это влияние фольклора сопряжено с вкраплением отдельных элементов, то в некоторых случаях можно говорить и о жанрообразующем влиянии. В последнем случае можно говорить о формировании поджанров, в том числе и такого как роман-сказка. Е.И. Ларионова ошибочно относит подобное произведение к литературной сказке. Например, ошибочным было бы относить к литературной сказке трехтомное произведение Джона Рональда Руэл Толкиена «Властелин колец» (*The Lord of the Rings*). Жанровую конструкцию толкиеновского произведения можно обозначить как роман-миф.

### **Список литературы**

1. Аникин В.П. Теория фольклора: Курс лекций. М.: КДУ, 2004.
2. Бютор М. «Равновесие фей» // Роман как исследование. М., Изд-во МГУ, 2000.
3. Горбатов М.А. Фольклоризм русского исторического романа рубежа 1820-1830-х годов: М.Н. Загоскин и Н.А. Полевой. Автореф. дисс. диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Саратов, 2009.
4. История места – учебник или роман?: сборник материалов первой конференции, Норильск, 9-11 декабря 2004. Фонд культурных инициатив (Фонд Михаила Прохорова), 2005.

5. Лазарев А.И. Типология литературного фольклоризма. Челябинск, 1991.

6. Ларионова Е.И. Современная турецкая литературная сказка: типология и эволюция жанра. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2008.

7. Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. статья Г.К. Косикова. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000.

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

9. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., Наука, 1963.

10. Неклюдов С.Ю. Фольклор современного города // Современный городской фольклор. – М.: Российский государственный гуманитарный университет 2003.

11. Поляков М.Я. В мире идей и образ Историческая поэтика и теория жанра. М.: Советский писатель 1983.

12. Тихомиров С.А. Фольклор современной городской молодежи: аксиологический аспект. Автореф. дисс. на соискание учёной степени кандидата культурологи. Санкт-Петербург, 2009.

13. Традиционный фольклор в современной художественной жизни. Авторский коллектив И.И. Земцовский, В.А. Лапин, И.В. Мациевский, Л.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии имени Н.К. Черкасова, 1984

14. Федяева О.В. Художественное своеобразие романа И.А. Гончарова «Обломов» // <http://festival.1september.ru/articles/517871/>

## Влияние жанрового смешения на эволюцию жанров, виды жанрового смешения

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 жанра. В частности, такой посыл нередко проявляется в исследованиях о поэзии, когда доминирование лирического начала оценивается как отсутствие смешения жанров. (27, 7) 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». (6, 238)

В свое время проблема жанрового смешения вызвала особый интерес среди 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 приро-

ды». (15, 173) В свойстве романа сплачивать 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». (38, 295) Выделяя синтетизм как свойство, Ф. Шлегель также «противопоставлял» роман с другими жанрами: «Роман – это самая изначальная, самобытная, совершенная 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...». (39, 100)

Опираясь на немецкую романтическую теорию романа, на свойство романа пародировать иные жанры заостряли внимание формалисты. Михаил Михайлович 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». (4, 448 - 449) В свою очередь, В.Б. Шкловский оценивал пародирование как инструмент литературного обновления и развития. (37, 361) 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». (37, 396)

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 жизни, но и на литературные произведения. В античной Греции подражание не считалось задорным. Наоборот, подражание воспринимался 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...». (39, 391) Однако в Новейшее время подражание как художественный принцип уступает место художественному принципу оригинальности, не исчезая как фактор творчества.

Подражание касается не только сюжета, но и «жанровых признаков». Подражание возможно не только в отношении произведений одной эпохи, но также и произведений, разделенных по 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, Сысоева Ольга Алексеевна в своей исследовательской работе жанровую природу произведений крупной прозы Саши Соколова определяет, как роман-пародия. (26, 7) 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 произве-

дении элементов различных жанров. Примечательно, что Ольга Алексеевна сама обращает на это внимание: «С пародийной целью автор использует элементы других жанров. В тексте романа наблюдается не буквальная имитация «речевых» или литературных жанров, а их творческое «преображение»». (26, 7) Однако она уклоняется от исследования жанровой природы и типологии произведений Саши Соколова, не корректно 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 деконструкции. (23, 66)

Следует отметить, что в литературе встречается, хоть и крайне редко, такое явление как антиподражание. В качестве примера можно привести рассказ В. Маканина «Кавказский пленник». В самом названии содержится указание на обращение современного писателя к традиции русской классики. Навеиваемые 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 обществе. (16, 45) В результате достигается построение сюжета «Кавказского пленника» по антисхеме сюжетов произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстого.

Новалис взаимопроникновение жанров справедливо оценивает, как характерную черту эволюции литературы в целом, а не только жанра романа. А Джонатан Каллер связывает это со стремлением автора при создании литературного произведения как соблюсти требования устоявшихся форм, так и преодолеть их граница: «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». (11, 48) 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». (18, 42) Так, в начале XX века наблюдалась, «экспансия жанровых форм живописи в жанры литературы». (25, 53)

Данная форма проникновения элементов жанров становится возможным из-за внешней (синкретической) интертекстуальности романного текста, предполагающего соотношение текста с нетекстовыми источниками. (29, 11) Например, Курт Воннегут в «Завтраке для чемпионов, или Прощай, черный Понедельник» (1973) или Умберто Эко в «Маятнике Фуко» (1988) вводят в текст романа графические рисунки и элементы графики, которые дополняют вербальное содержание. Изображение играет особую роль в романе Итало 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.

В свою очередь внутренняя инетртекстуальность 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»).

Взаимопроникновение жанров как тенденция пассивно проявляла себя в эпоху античности и в средневековье. В связи с чем, Александр Борисович 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». (13, 7)

Тенденция к жанровому взаимопроникновению усиливается после XVIII века. С отходом от классицизма наблюдается также отход от догмата строго 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 жанрового мышления. (33,10) 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». (32, 252 - 253)

Изменение жанра допускалось и формальной школой. Юрий Николаевич Тынянов рассматривая жанр как элемент жанровой системы, фиксирует «смещение» жанра – то есть изменение совокупности жанровых признаков в результате его эволюции. (31, 275 - 276) Вместе с тем, формальная школа уделила недостаточное внимание роли жанрового взаимопроникновения в процессе такого «смещения». Это было обусловлено тем, что формализм в целом дистанцировал искусство и социальный уклад, что стало основой для критики со стороны некоторых советских литературоведов, (12, 434 - 435) так и для недовольства официальных властей в Советском Союзе. (30, 141 - 142) Не случайно некоторые современные исследователи при анализе наследия М.М. Бахтина отмечают, что «в том, что сказано у Бахтина о «природе» «жанровых явлений», нет прямого ответа на вопрос о причинах «возрождения», «обновления» и способности жанра «жить настоящим», помня своё прошлое...» (8, 41)

В связи с этим вспоминается позиция Н.Т Рымаря и В.П. Скобелева, которые 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. (20, 60)

Л.Д. Троцкий, подчеркивая необходимость приемов формального анализа, все же отмечал их недостаточность. (30, 143) Дискуссия с формалистами, Л.Д. Троцкий отме-

чал, что «художественное творчество есть всегда сложная перелицовка старых форм под влиянием новых толчков, исходящих из области, лежащей вне самого искусства». (30, 141 - 142) 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 старых жанров по мере их «замещения».

Таким образом, с одной стороны жанровое смешение выступает как инструмент создания нового жанра, а с другой – как инструмент эволюции самого жанра, обогащения его содержания и появлению в нем различных подвидов. Внутрижанровое многообразие достигается за счет вкрапления в произведения отдельных элементов, присущих другим художественным родам и жанрам. Благо эпическая сущность романа с его универсальностью и синтетичностью допускает это.

По-особенному проблема жанрового смешения проявляется 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 самоцитации.

На примере романа Чарльза Диккенса «Записки Пиквикского клуба» Ирина Валентиновна 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». (9, 14) 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 «Записках Пиквикского клуба» 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». (9, 18)

Романы-продолжения не распространённое явление в истории литературы. В свое время определенный резонанс вызвал роман «Финал. Окончание произведения «Яма» Ипполита Рапгофа, в котором использована повесть А.И. Куприна «Яма». Перу Ипполита Рапгофа несколько романов-продолжений. Это и «продолжения» романа А. А. Вербицкой «Ключи счастья» под названием «Побежденные» (Санкт Петербург, 1912), романа М.П. Арцыбашева «Санин» под названием «Возвращение Санина» (Санкт Петербург, 1914).

Вместе с тем, «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 - продолжениях наблюдается «состояние обмена / диалога», (17, 83) которое может выступать не только фактором, предопределяющим жанровую конструкцию произ-

ведения - продолжения, но и своеобразным катализатором для процессов жанрового взаимопроникновения, если «первичное» произведение и произведение-продолжение создано в различных жанрах.

Самоцитация представляет собой художественный прием, когда автор в своих произведениях приводит отрывки из своих предыдущих произведений. Обычно самоимитация используется как художественный прием, который позволяет в повествование включить мысль самого автора, при этом происходит смешение зон повествователя и выразителя авторского сознания. Самоцитация может иметь место как в форме включения отрывка в основную сюжетную линию, так посредством цитирования от имени персонажа. Задача интегрировать отрывок в общую сюжетную линию произведения оказывает непосредственное влияние на жанровые характеристики по всему тексту произведения. При цитировании же от имени персонажа приводит к вставным отступлениям, когда вставной отрывок и общий текст произведения различаются по своим жанровым характеристикам. Помимо этого самоцитирование провоцирует вкрапление в произведение элементов автобиографии.

В качестве примера можно привести роман Владимира 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, самоцитирование в романе «Прощение из ниоткуда» приводит к вкраплению элементов исторического романа, что приводит к сложной жанровой конструкции произведения. В связи с чем, исследователи отмечают, что «роман «Прощание из ниоткуда» отличается сложной формой субъектной организации, заключающейся в соединении прямого слова безличного повествователя с целой системой

внутренних рассказчиков, выступающих в различных внутривидовых жанрах, взаимодействуя с энергией авторского сознания, выражаемого в подтекстовых и сверхтекстовых (ассоциативных) связях». (21, 6)

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. Последствием подобного смешения являются такие подтипы романа как эпистолярный роман (роман Абдуллы Шаига «Двое страдальцев»), роман - хроники, документальный роман, дидактический роман, роман – утопия (роман Ахмеда Агаоглу «В стране свободных людей»), роман - мемуары (роман Видади Бабанлы «Потаенные»), роман - репортаж (роман Акрама Айлисли «Атиршах Масан») и т.д.

Во-вторых, мы сталкиваемся с вкраплением в роман элементов других эпических жанров (условно 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, возникшие в начале XX века (например, «Бахадур и Сона» Нариман Нариманова) и включающие в себе элементы как романа, так и повести. К данной группе можно отнести и Сейрана Сахавата «Некролог», в котором сильны как романские жанровые признаки, так и элементы жанра рассказа. К внутривидовому смешению следует отнести также влияние на роман мифов и легенд. Следует отметить, что влияние мифов, легенд, сказок на роман наблюдалось не только на этапе становления, но характерно и для современ-

ной романистики. В качестве примера можно привести роман - миф Мовлуда Сулейманлы «Кочевье». В качестве «Небесный Тенгри» Сабира Рустамханлы.

Межродовое жанровое смешение в романе может приводить к взаимопроникновению низших и высших жанров. В теории классицизма такое проникновение недопустимо, в силу четкого дуального противопоставления «низких» и «высоких» жанров. (3, 6 - 7) 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, авантюристичности, так и к жанровой диффузии, (16, 7) подразумевая под последним взаимопроникновение элементов различных жанров.

Смешению «низких» и «высоких» жанров особое внимание уделяет постмодернизм. Известный американский критик Ихаб Хассан, перечисляя характеристики постмодернизма, среди прочих признаков перечисляет и смешение жанров, высокого и низкого, стилевой синкретизм. (2, 445 - 446)

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 подмодернистической конвергенции не привело к снятию противопостав-

ления 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». (1, 81) Постмодернизм лишь оказал влияние на содержания понятий «низкий» и «высокий» жанры.

Взаимодействие «низших» и «высших» жанров имеет ряд особенностей. Во-первых, 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». (28, 4)

Вытеснение «высоких» жанров происходит как в форме «замещения» «высокого» жанра «низким» (речь идет о полном отмирании жанра – например, в XIX веке так были «замещена» ода), так и в форме проникновения элементов жанра. В этом случае, проникновение может быть в двух направлениях: проникновение элементов «низкого» жанра в «высокий» жанр, и, 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. (19, 209 - 220) 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 постмодернистической 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». (22, 145) В самом тексте встречаются непосредственные указания на жанровую схожесть отдельных частей к различным жанрам. 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 межродовой, так и внутриродовой характер. Вместе с тем, проникновение «вторичных» жанров в основном носит характер внутрижанрового смешения.

Внутрижанровое смешение охватывает вкрапления в произведения крупной прозы характеристик различных типов романа. Например, в фантастическом и детективном романе сильно присутствуют элементы романа-приключения (например, роман Гасана Сеидбекли «Верфь»).

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 Ибсена, Гаунтмана, вся натуралистическая драма), поэма (например, «Уайльд Гарольд» и особенно «Дон Жуан» Байрона), даже лирика (резкий пример – лирика Гейне)». (5, 197) «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 диалогизуются, 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)». (5, 199) 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». (34, 348)

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 определения при жанровой характеристике современных художественных произведений, по вопросы жанровой принадлежности которых возникает разночтение критиков и исследователей.

Мегажанровая характеристика присуща роману П. Зюскинда «Парфюмер» («Das Parfüm»). Рассматриваемое произведение содержит внешние признаки детективного и исторического романов, романа-воспитания, романа о художнике.

Подзаголовок «История одного убийцы» намекают читателю, что это детектив. Вместе с тем, указание в начале повествования точного времени, особенности описания Парижа той эпохи сближают это произведение с историческими романами. «Жанровые признаки» романа-воспитания проявляются в описании рождения, воспитания, учебы главного героя. В «Парфюмер» имеются признаки также романа о художнике, что отражено в настойчивом обращении к проблеме гениальности главного героя Гренуя.

Но П. Зюскинд «преодолевает» жанровые условности перечисленных типов романа. Подчеркнутая вымышленность главного героя не позволяет утверждать, что «Парфюмер» – исторический роман. В «Парфюмере» отсутствует избличение и наказание преступника, что является условием детективного романа. Духовная изолированность главного героя от окружающего мира и окружающих людей отдал-

яют 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. В «Парфюмере» содержит пародийный пастиш на детективный и исторический романы, роман-воспитание и роман о художнике.

Любовные, дружеские, семейные отношения как факторы формирования личности, без которых невозможно представить роман воспитания, здесь вообще отсутствуют, герой полностью изолирован духовно от окружающего мира.

Ошибочно было бы мегажанр приписывать литературным произведениям, написанным в русле модернизма или постмодернизма. Мегажанр может проявляться и в произведениях, написанных в духе реализма. В качестве примера можно привести «производственный» роман «Волга впадает в Каспийское море» Бориса Пильняка. Наряду с элементами жанра романа в данном произведении сильны черты научного трактата. (10, 20)

Литературоведческий интерес представляет и проблема метажанра. Исследовательский интерес к метажанрам возник в 80-ых годах прошлого столетия. В этот период появился и прочно вошел в литературоведческий оборот этот термин. Метажанр являет 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, отличающимся всеобщей информированности 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 видо-

вых 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 о метажанре. 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». (24, 53) В качестве примера можно привести «философский метажанр». Другие же исследователи связывают феномен метажанра с отдельным течением или с отдельной эпохой. Понимание метажанра как сверхжанра в рамках культурного течения предполагает, что – это «некая принципиальная направленность содержательной формы..., свойственная целой группе жанров и опромечивающая их семантическое родство». (14, 135) Е. Бурлина. видит метажанр как «ведущий жанр» эпохи, как «сложившийся пространственно-временной тип завершения произведения, выражающий определенную конкретно-историческую концепцию». (7, 45) Несмотря на различия вышеназванных подходов их объединяет один тезис: метажанр представляет собой синтетическое жанровое образование, возникающее на стыке жанрового смешения.

На наш взгляд, метажанр базируется на доминантном межродовом жанровом смешении и это предполагает его отличие от мега жанра. Доминирующим типом жанрового смешения для мегажанра является межвидовое жанровое смешение. Помимо внеродовой направленности метажанр отличает стремление выйти за рамки литературного пространства в иную, более широкую систему координат, тогда как эта тенденция в мегажанре проявляется более слабо. В результате чего метажанровость произведения предполагает особую связь с «производными» жанровыми конструкциями

ми. В качестве примера можно привести роман-утопию. Современные исследователи в романе утопии выделяют метажанровую и жанровую уровни. (36, 38) Роман-утопия выступает как «метажанр» как по отношению к своим производным, но также к роману-антиутопии и его разновидностям (квазиутопии, дистопии, какотопии). (35, 84 - 89)

### **БИБЛИОГРАФИЯ:**

1. Fokkema D.W. The semantic and syntactic organisation of postmodernist texts // *Approaching postmodernism*, ed. by Fokkema D.W., Bertens H. Amsterdam-Philadelphia, 1986.

2. Hassan, Ihab. Making sense: the triumph of postmodern discourse. // *New literary history*, vol. 18, №2, 1987.

3. Баранов С.Ю. Функциональное изучение литературы и проблема жанра // *Жанры в историко-литературном процессе*. Под редакцией проф. В.В.Гуры, Вологда, 1985.

4. Бахтин М.М. Эпос и роман. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.

5. Бахтин М.М. Эпос и роман. Санкт Петербург: Издательство «Азбука», 2000.

6. Бельчиков Ю. А. Контаминация// *Лингвистический энциклопедический словарь*. Гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Советская энциклопедия, 1990.

7. Бурлина Е.Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов, 1987.

8. Дауговиш С. О «жанровой памяти» Достоевского (перечитывая М.М. Бахтина) // *Literature, Folklore, Arts*. 2006. Vol. 705.

9. Егорова И.В. Форма и смысл ранних произведений Чарльза Диккенса. Автореф. дисс. на соискание учёной степени кандидата филологических наук. М., 2009.

10. Кагирова О.М. Принципы организации романного целого в творчестве Бориса Пильняка 1920-х годов.

Автореф. дисс. на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Ижевск, 2006.

11. Каллер Дж. Теория литературы, Краткое введение. М.: АСТ\* Астрель, 2006.

12. Кожин В.В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. М.: Советский писатель, 1963.

13. Куделин А.Б. Средневековая арабская поэтика: вопросы современных исследований. Спб.: Изд-во СПб ГУП, 2006.

14. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. Свердловск: Средне - Уральское издательство, 1982.

15. Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934.

16. Лихина Н.Е. Актуальные проблемы современной русской литературы: Постмодернизм: Калининград: Калининградский университет, 1997.

17. Невская Д. Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна») // *Literature, Folklore, Arts*. 2006. Vol. 705.

18. Попова И.М., Хворова Л.Е. Проблемы современной русской литературы. Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2004.

19. Рейнгольд С. Русская литература и Постмодернизм.// *Знамя*. 1998. № 9.

20. Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж: Логос-Траст, 1994.

21. Савушкина Н.Н. Роман Владимира Максимова «Прощение из ниоткуда». Типология жанра. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Тамбов, 2002.

22. Саморукова И.В. Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение. Типология и структура эстетической деятельности. Самара, 2002.
23. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта: Наука, 2001.
24. Спивак Р.С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск, 1985.
25. Спроге Л. Вербализация портрета в русском символизме и акмеизме // *Literature, Folklore, Arts*. 2006. Vol. 705.
26. Сысоева О.А. Пародия как жанрообразующий фактор романной прозы Саши Соколова. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, М., 2008.
27. Тетельнам А.И. Взаимодействие жанров в творчестве Оскара Уайльда. Авторефер. дисс. на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Казань, 2007.
28. Титова В.В. Жанровая типология поэм М.И. Цветаевой. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Волгоград, 1997.
29. Троицкая А.Л. Интертекстуальный хронотоп готического романа (на материале англоязычных произведений). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Санкт-Петербург, 2008.
30. Троцкий Л.Д. Литература и революция. М.: Политиздат, 1991.
31. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
32. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М.: Прогресс, 1978.
33. Федоров Ф. Бахтин и теория романа // *Literature, Folklore, Arts*. 2006. Vol. 705.

34. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2007.
35. Шадурский М.И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова. Москва: ЛКИ, 2007.
36. Шадурский М.И. Художественная модель мира в романах-утопиях С.Батлера и О.Хаскли. Дисс. на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Минск, 2009.
37. Шкловский В.Б. Избранное. В 2-х т. М.: Художественная литература, 1983, Т. 2.
38. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 1.
39. Шлегель Ф.В. Эстетика. Философия. Критика. М., Т. 2.



## Внутрижанровое смешение в романе

Особой формой реализации потенциала «диапазона жанра» романа, не связанного с обращением к элементам иных жанров, является внутрижанровое смешение, которое является следствием «смещения жанра» за счет раскрытия внутреннего потенциала жанра. Во внутрижанровом смешении «смещение» осуществляется в пределах жанровых признаков романа, что порой приводит:

- к формированию нового подтипа 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 подтипа 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 жанровой природы. Высказываются различные предположения о жанровой природе тех или иных романов. Однако формирование нового подтипа романа вследствие взаимодействия различных типов романских конструкций приводит к формированию к созданию нового подтипа романа.

К числу таких жанровых конструкций относится детективный роман. Ряд исследователей отмечают, что, расположив события в детективе в хронологическом порядке, мы получим приключение [5, с. 77]. Событийность в детективном романе связана с условными авантюрными (приключенческими) 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 следствия [3, с. 13]. И если сюжет преступления вытекает из авантюрной природы детективной литературы, 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 переводиться 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 Эдгара Аллана По принадлежат также и фантастические произведения. Например, «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838) – единственный оконченный роман Эдгара Аллана По.

Готическое «наследие» характеризует как творчество первых авторов, создававших детективы (Эдгар Аллан По, Агата Кристи и т.д.), так и современных авторов. Примечательно, что Эдгар Аллан 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) Агаты Кристи, однако для соблюдения политкорректности сейчас она 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. Кроме того, детективный роман использует и 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. При этом своей двойственной расчлененностью сюжет детективного романа кардинального 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. Бахтин считал, что формируется «специфическая сюжетность замка» [1, с. 394].

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) Ноэля Калефа;

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

- мифический детективный роман, например, «Лес мертвецов» (*La forêt des manes*, 2009) Жана-Кристофа Гранже;

- исторический детективный роман, например, «Имя розы» (*Il nome della rosa*, 1980) Умберто Эко;

- политический детективный роман, например, «Статский советник» (1991) Бориса 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 писатели-детективисты часто «отклоняются» от разработанных сводов правил детективной литературы («десять заповедей детективного романа» Рональда Нокса, а также «двадцать правил для пишущих детективы» Уилларда 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 материалы о деятельности экспертов ООН и сотрудников Интерпола в борьбе с международной преступностью. Главный герой романа Дронго – эксперт, решающий любые ше-

петильные 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. Абдуллаев 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 основа 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, Сурад Гусейнов и другие исторические лица.

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 принадлежать 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 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 часто. В качестве примеров можно привести романы В. Набокова «Дар», Вениамина Каверина «Исполнение желаний» и т.д. В названных двух произведениях сюжет вставных романов сопряжен непосредственно с литературным процессом (в романе «Дар» Федор Константинович Годунов-Чердынцев пишет свой роман о Н.Г. Чернышевском, а в романе «Исполнение желаний» герой придумывает свою версию романа о А.С. Пушкине). Таким образом, вставные романы представляют собой «роман творения», тогда как «Дар» и «Исполнение желаний» не являются таковыми.

Подобные романы часто встречаются и в западной литературе. В романе Андре Жида «Фальшивомонетчики» изображается писатель, который предпринимает попытку создать роман. В композиции романа Олдоса Хаксли «Контрапункт» (*Point Counter Point*, 1928) также можно выделить роман в романе. Необычайная композиционная конструкция использована в романе Итало Кальвино «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 рома-

нов, 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» (*Qətl günü*) вставные романы имеют относительно самостоятельные сюжетные линии, характеризуются различными художественными образами и событийностями. Вместе с тем вставные романы сливаются в единую сюжетную линию. Цементирующим началом выступает идея о неадекватном, порой жестоком обращении к поэтам, интеллигентам 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*) Джона Рональда Руэла Толкина, тетралогия «Звонок» (*Ringu*, 1991) Кодзи Судзуки.

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

«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 вышла в 1898 году, представляет из себя 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» социализма [6, с. 11], то вторая часть – как психологический роман, повествующий о внутреннем мире людей их размышлениях и эмоциях Ч. Абдуллаев [6, с. 313]. Отсюда и некоторые различия в проблематике 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 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. Следует 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.

В качестве переходной формы, содержащей в себе элементы различных родов литературы, является метрическая проза, которая представляет собой произведения с силлаботоническим упорядочиванием ритма прозаического текста – белый стих, версэ (verset) и велибр. Белый стих – это стих, не имеющий рифмы, но, обладающий определённым размером. Версэ представляет собой строфическую прозу, состоящую из сверхкратких абзацев, напоминающих сверхдлинные стихотворные строки. Велибр (vers libre) – система рифмованных строк, ритмичная гармония которых базируется лишь на интонационной схожести.

В качестве переходных форм романа с использованием данной формы жанрового смешения 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-стихе – рифмованный текст вбирает в себя жанровые признаки романа (сочетание тематики и фабулы прозаического романа и поэтической формы). Широкую известность имеет роман поэма «Молодая гвардия» А.А. Фадеева. Твардовский А.Т. 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.» [4, с. 312]. Одно из самых значительных произведений русской словесности – это роман в стихах «Евгений Онегин» Александра Сергеевича Пушкина.

Переходной жанровой формой можно характеризовать 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 азербайджанском 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 поемах как «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун» и «Искандер-наме» [2, с. 28].

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 Николая Носова «Приключения Незнайки и его друзей».

Переходную (пограничную) форму, воплотившую в себе элементы различных жанров литературы в пределах рода, представляют собой произведения также произведения, в которых смешиваются жанровые признаки романа, повести и/или рассказа. В качестве примера из азербайджанской литературы можно привести произведение «Йоанн Павел II» (II İohann) Афага Масуда.

В качестве переходной (пограничной) формы, воплощающей в себе элементы различных типов в пределах одного жанра можно отметить такой средневековый драматический жанр как интерлюдия, являющихся переходной формой от моралите 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, сочетающих элементы различных типов в пределах одного жанра, является методологически сложным. Существование таких форм возможно лишь в тех жанрах, в которых имеется большой спектр внутрижанрового разнообразия (например, жанр романа). В качестве переходной формы можно признать политический роман, который сочетает в себе черты как документального романа, 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 в период с падения царской власти 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» методологически необоснованно, так как жанровая конструкция политического романа предполагает историцизм событийности.

Таким образом, такие литературные явления как жанровое смешение, «смещение» жанра, «диапазон жанра» и переходные формы жанра соприкасаются. «Смещение» жанра выступает как результат использования авторами, в том числе и инструмента 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, внутриродовое и

внутрижанровое смешение), но не приводят к появлению устойчивых длительных периодов типов жанровой конструкции.

### Литература:

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. [Текст] / М.М. Бахтин. - М.: Худож. лит., 1975;

2. Гринцер П.А. Две эпохи романа (вводная статья) // Генезис романа в литературах Азии и Африки. Национальные истоки жанра. [Текст] / П.А. Гринцер - М.: Наука. 1980;

3. Мошенская Л.О. Жанры приключенческой литературы. Генезис и поэтика. [Текст] / Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук: Л.О. Мошенская - Москва 1983;

4. Твардовский А.Т. Собрание сочинений. В 6-ти томах [Текст] Т. 5 / А.Т. Твардовский - М.: Художественная литература. 1980;

5. Caillois R. Puissances du roman. [Текст] / R. Caillois - Marseille. 1942;

6. Salahlı S. Mövlud Süleymanlının romanları. Milli katarsisə çağırır.// Mövlud Süleymanlı. Üç roman. Köç. Ceviz qurdu. Səs. Bakı, «Azərbaycan» nəşriyyatı. 2004.

## Жанровое смешение азербайджанского романа с фольклорными жанрами

Азербайджанский роман как часть этнической культуры подвержен влиянию национальной фольклорной традиции. Неслучайно, что значительная часть первых образцов крупной азербайджанской прозы представляла собой художественную обработку фольклорных текстов. Влияние фольклорной традиции приводит к заимствованию романом жанровых характеристик устного народного творчества. Такое заимствование рождает феномен фольклоризма романа как жанра.

Под фольклоризмом понимается единство художественных принципов отражения действительности в фольклоре и литературе [4, с. 8]. Фольклоризм предполагает использование структурно-художественных элементов народной поэтической культуры, восходящих к определенным жанрам, образно-тематическим рядам, поэтике, языку. Фольклоризм романа, по сути, представляет собой совокупность форм вкрапления в роман элементов жанров устного народного творчества. 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. Данное понимание фольклоризма романа не противоречит постулатам концепции «этнографического» (Р. Дорсон) или концептуального (Д. Гоффман) фольклоризма.

Используя термин «фольклоризм романа», мы подразумеваем проникновение в роман элементов жанров фольклора за исключением элементов эпоса (героического эпоса). Разделение влияния героического эпоса от иных форм народного творчества (следует помнить, что ряд эпосов имеют авторов – «Илиада» и «Одиссея» Гомера и другие). Такое разделение необходимо в силу того, что влияние эпоса на

роман носит несколько иной характер: во-первых, сама эпическая сущность романа связана с влиянием эпоса; во-вторых, формирование романа-эпопеи и романа-хроники происходило на фоне вторичной абсорбции характеристик эпоса.

Гегель называет роман «буржуазной эпопеей». Этим немецкий философ также предполагает, что роман является литературным жанром, который в эпоху развития капиталистических отношений сменяет героический эпос. При этом в гегелевской формулировке фиксируется как наличие в романе признаков эпической поэзии, так и признаков, связанных с буржуазной эпохой. Эпическая сущность героического эпоса и романа сближает их. Но существуют и различия между данными жанрами, которые ошибочно было бы сводить только к тому, что эти жанры используют предметом повествования разнопорядковые факторы [2, с. 21].

В ряде романов можно наблюдать сочетание влияния сказочного начала и повторной абсорбции характеристик героического эпоса. Такие формы жанрового взаимодействия не являются исключительными случаями и связаны с онтологической совместимостью сказочного и мифологического допущения. В качестве примера можно привести роман азербайджанского автора Мовлуда 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. Вместе с тем, сюжетная линия и фабула романа, создаваемое художественное пространство-время связаны с эпосом «Книга моего деда Коркуда», а также с национальными азербайджанскими дастанами.

В большинстве случаев обращение романистов к жанрам устного творчества не оказывает влияния на сюжет и фабулу, хронотоп и событийность романа, а лишь применяются как художественный прием, призванный обогатить эт-

нокультурную палитру в произведении. Вместе с тем, в ряде случаев вставки из произведений устного народного творчества приобретают иное значение: они сказываются на характеристиках и содержании романа. Подобное взаимодействие романа наблюдается со многими жанрами фольклора:

- с пословицами и поговорками: Агиль Аббас в романе «Град» (Dolu) обострение конфликтной ситуации раскрывает словами одного из персонажей, цитирующего азербайджанскую пословицу – содержание пословицы предугадывает и предвещает дальнейшее развитие сюжета;

- с баяты (баяты – жанр азербайджанского фольклора, состоящего из стихотворных четверостиший, напоминает русские частушки): Сабир Рустамханлы посредством включения баяты в текст романа «Вершина смерти» (Ölüm zirvəsi) передает героизм населения города Гянджи и главного героя Джавада хана, погибающего в борьбе с иноземцами;

- с народными песнями: Исмаил Шыхлы в начале романа «Буйная Кура» (Dəli Kür) вставляет песенный отрывок, который «концентрирует» в себе судьбу главного героя Джахандара аги;

- с колыбельной: в романе «Град» (Dolu) Агиля Аббаса момент смерти одного из персонажей Дракона (прозвище молодого человека) сопряжен с колыбельной матери, которая в этой сцене олицетворяет образ Матери-Родины;

- с иными жанрами устного народного творчества.

Жанровой фольклорной формой, влияние которой может привести к трансформации самого романа, является сказка. Взаимодействие романа и сказки настолько тесное, что некоторыми исследователями делается вывод, что сказка является главным источником для становления романа как жанра: «каковы бы не были источники жанра романа, главная роль в его происхождении принадлежит сказке» [6, с. 84]. На наш взгляд, роман как жанр ближе к героическому эпосу, чем к сказке. Внутренняя неизменяемость героя в сказке сужает значение этого жанра в генезисе романа.

Влияние героического эпоса проявляется более масштабно – в самой эпической сущности романа. Перефразируя тезис Марка Яковлевича Полякова, что «фольклор не является непосредственной основой литературного развития» [8, с. 12], отметим, что сказка не является непосредственной основой развития романа, хотя и оказала влияние на роман как на этапе становления, так и в последующие периоды.

Романисты, в той или иной степени заимствуя содержание сказки, а также присущие сказке как жанру художественные приемы, обогащали свои творения. Но включение элементов сказки не приводило к замещению романного начала сказочным, романное начало оставалось эпическим. Этот тезис подтверждают азербайджанские романы: например, «Девичий родник» (Qızlar bulağı) Ю. Везира, «Герои нашего века» (Əsrimizin qəhrəmanları) А. Шаига и др. «Девичий родник» по своему сюжету, тематике и способу изложения идентичен народным сказкам. Сильно влияние сказочного допущения. В «Героях нашего века» действия Магеррама напоминают образы из народных сказок – Пир баба (дедушка Пир), Нур баба (дедушка Нур) и других старейшин. Вместе с тем, вышеназванные произведения являются романами, не являясь формой проявления литературной сказки. Следует подчеркнуть, что в романе трансформация «сказочного» повествования обычно осуществляется за счет усиления конфликта, углубления мировоззрения героев, усложнения внутреннего мира, использования художественных приёмов, подчеркивающих антиномическое противостояние и противоречивость действий.

Формы взаимодействия романа и сказки различны. Можно говорить о следующих формах обращения романа к сказке:

- фрагментарное включение: сказка включается в состав романа, раскрывает конкретную художественную задачу (например, в романе Гарагана (Эльхана) «А»: сцена противостояния главного героя Анара со сказочным персонажем



дивом используется в завязке, далее по тексту произведения автор не обращается к сказочному допущению);

- сказочный интертекст, который проскальзывает на всем протяжении текста романа (в качестве примера, можно привести интертекстуальное обращение к сказке «Меликмамед» в романе-антиутопии Анара «Белый овен, черный овен» (Ağ qoç, qara qoç): именно отталкиваясь от сказочного противостояния добра и зла автор ведет нить сюжетной линии);

- сказочный сюжет закладывается в основу романного, однако автор отказывается от сказочного допущения (в произведении Ильяса Эфендиева «Сказка о Сарыкейнек и Валехе» сюжет произведения построен на любовной интриге молодой пары в современном обществе, перекликается с сюжетом одноименной сказки, но нет сказочных явлений и сказочных персонажей);

- литературная сказка - роман.

Литературная сказка в форме романа является особой формой взаимодействия сказки с жанрами письменной литературы. Литературная сказка – это межродовая жанровая форма, объединяющая такие жанровые конструкции как роман-сказка, рассказ-сказка, стихотворные сказки, сказки-пьесы и т.д. В азербайджанской литературе интерес представляют такие прозаические произведения как цикл рассказов - сказок Сулеймана Сани Ахундова «Страшные сказки» («Ахмед и Малейка», «Аббас и Зейнаб», «Нураддин» и т.д.), сборник сказок Азизы Джафарзаде «Сказки моей матери», книга Лидии и Закира Кулиевых «Дивенок Чудо: Сказки», состоящая из трех сказок «Дивенок Чудо», «Чудо в стране людей», «Сказка о Шахбулагском Орленке», повесть-сказка Алисатгара Атакишиева «Путешествие Ибрагима» и т.д. Азербайджанской литературе известны и стихотворные литературные сказки: Абдулла Шаиг автор таких сказок как «Тык - тык ханум» («Tıq-tıq xanım»), «Хороший друг», «Лиса - паломница»; перу Микаила Мушфига принадлежат

«Шенгюль, Шюнгюль, Менгюль» («Şəngül, Şüngül, Məngül»), «Крестьянин и змея» («Kəndli və ilan»). Мамедгусейн Тахмасиб является автором таких сказок-пьес как «Весна» («Bahar»), «Цветущие мечты» («Çiçəklənən arzular»), «Индийская сказка» («Hind nağılı») и т.д.

Несмотря на все жанровые отличия вышеназванных произведений, они имеют схожие характеристики, связанные:

- с обращением к сказке как к материалу для создания событийной основы;

- с использованием сказочного допущения;

- с заимствованием сказочных персонажей.

Литературная сказка как межжанровая форма является синкретической: объединяет «в своей структуре компоненты разных жанров, выступает 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» [5, с. 10]. При этом литературная сказка существенно стирает жанровые границы, проявляя тенденцию в трансформации в метажанр. Однако литературную сказку ошибочно относить к метажанру.

Особенностью азербайджанской романистики является замещение авторской литературной сказки-романа авторским романом-дастаном. Поэтому в азербайджанской литературе широкое распространение литературная сказка получила в форме, рассказов, повестей и их циклов, но не в форме литературного романа-сказки. «Замещающая» роль романа-дастана связана с тем, что дастан, сочетает в себе сказочное и мифологическое начала, использует как сказочное, так и мифологическое допущение. Наличие точек пересече-

ний сказки и дастана позволяют этим произведениям «перетекать» друг в друга не только в романной форме. Например, если в азербайджанской «версии» «Короглу» - это дастан, то в народном творчестве народов Средней Азии мы сталкиваемся с несколько иной вариацией этого произведения, близкой к жанру сказки. Хотелось бы вспомнить сказку Михаила Юрьевича Лермонтова «Ашуг Гариб», которая была написана на основе одноименного азербайджанского дастана.

90-ые годы прошлого столетия – это период краха социалистического мировоззрения, а вместе с тем краха соцреализма как направления в культуре. Вторая половина XX – начало XXI века характеризуется также усилением фольклорных мотивов. Эта тенденция относится не только к азербайджанской литературе, а характеризует всемирный литературный процесс в целом. Спецификой же этой тенденции является феномен «постфольклора». Термином «постфольклор» характеризуется чаще всего лишь часть городской культуры, имеющей фольклорную природу [10].

Следует уточнить, что «обновление» фольклора допускают лишь сторонники «реформаторского» подхода, тогда как приверженцы «классического» подхода, выдвигая принцип «чистоты», к фольклору относят лишь долговечные и самостоятельные по отношению к историческим периодам образования произведения устного народного творчества [1, с. 8]. «Реформаторское» понимание фольклора более шире и охватывает «этнографическую» часть современной городской культуры [7, с. 13]. На наш взгляд, «реформаторское» понимание фольклора должно охватывать и феномен «сетевого фольклора», который распространяется на «городской фольклор», циркулирующий в телекоммуникационных сетях [9, с. 13]. Если говорить о степени влияния «городского фольклора» на современную романистику, то можно как минимум зафиксировать расширение образного ядра (спектра) произведений: «городской фольклор» является одним

«из важнейших средств наращивания многочисленных упаковок образного ядра» [3, с. 41]. «Городской фольклор» проявляется в первую очередь в речевых оборотах литературных персонажей, в стилистике повествования.

Наиболее рельефно «городской фольклор» используется при художественном отображении субкультур. За последнее десятилетие создано множество произведений, в том числе и романов, в которых раскрывается жизнь «воровского мира». К сожалению, книжные лавки ломаются от многочисленных образцов такого типа произведений. Среди всего бесконечного множества таких трудов встречаются и представляющие литературоведческий интерес. В качестве примера можно привести биографический роман современного азербайджанского писателя Бахрама Челеби «Вор в законе Бахтияр» («Lotu Vəxtiyar», 2004), в котором автор активно использует обороты из специфической субкультуры «воров».

Следует отметить, что влияние «городского фольклора» носит не этноонтологический характер, а связано с географическими характеристиками художественного пространства романа. В этом свете хотелось бы обратить внимание на роман молодого азербайджанского писателя Эльчина Сафарли «Сладкая соль Босфора». Сюжет романа переносит нас в современную Турцию. Повествование в романе ведется вокруг судеб жителей этого мегаполиса. Примечательно, что в романе нет закрученного сюжета. Авторский замысел сосредоточен на погружении читателя в среду описываемых событий, что и создает благоприятные условия для художественной передачи стамбульского «городского фольклора».

Взаимодействие азербайджанского романа и фольклорных жанров является динамичным трендом. Авторы стремятся обогатить свои произведения, как культурным национальным наследием, так и элементами «городского фольклора». Постмодернистические тенденции в литературе (как

в мировой, так и в азербайджанской) позволяют утверждать, что в перспективе будут появляться новые формы взаимодействия романа и фольклора.

### Список литературы:

1. Аникин В.П. Теория фольклора: Курс лекций. М.: КДУ, 2004.
2. Грифцов Б.А. Теория романа. М.: Государственная Академия художественных наук, 1927.
3. История места – учебник или роман?: сборник материалов первой конференции, Норильск, 9-11 декабря 2004. Фонд культурных инициатив (Фонд Михаила Прохорова), 2005.
4. Лазарев А.И. Типология литературного фольклоризма. Челябинск, 1991.
5. Ларионова Е.И. Современная турецкая литературная сказка: типология и эволюция жанра. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2008.
6. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., Наука, 1963.
7. Неклюдов С.Ю. Фольклор современного города // Современный городской фольклор. – М.: Российский государственный гуманитарный университет 2003.
8. Поляков М.Я. В мире идей и образ Историческая поэтика и теория жанра. М.: Советский писатель 1983.
9. Тихомиров С.А. Фольклор современной городской молодежи: аксиологический аспект. Автореферат дисс. на соискание учёной степени кандидата культурологи. Санкт-Петербург, 2009.
10. Ядрышкова Л.Г. Фольклор и постфольклор в культурных практиках повседневности. Автореферат дисс. кандидата культурологи. Екатеринбург, 2008.

## Жанровое смешение 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 исследователи (Гусев, 1993). Владимир Иванович 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» (Гусев, 1993). 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 переиначенные 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 провожают нас от мифической сказки к новелле и легенде и доводят до современного романа» (Веселовский, 1989).

Следует также подчеркнуть, что взаимоотношение романа с новеллой, повестью, рассказом или притчей носит дифференцированный характер. Эти 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 романным 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.

Следующей одной 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.

При вставке в роман произведения малой прозы встает вопрос об «обрамленной» композиции. Появление «обрамленной» композиции связывают с индийским жанром «обрамленной повести» (Корзина, 2008). Наиболее известными образцами «обрамленной повести» можно считать «Брихаткатха» (Книга о рождении Великого сказа) Гунадхьи. Данный жанр получил широкое распространение на Востоке.

Например, к жанру «обрамленной повести» относят 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 романа (Гвоздева, 1990). «Обрамленная повесть» оказало влияние и на жанр «exemplum», который как говорилось выше сыграл существенную роль в становлении жанра новеллы. Структурно с жанром «обрамленной повести» перекликаются такие образцы «exemplum» как «Наставление клирикам» Педро Альфонсо (Pedro Alfonso) и «Граф Луканор» (Libro del conde Lucanor) Дона Хуана Мануэля (Don Juan Manuel).

«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 жанровых конструкций, при этом в качестве «рамы» выступает жанровая конструкция произведения, в которую включены вставные части. 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 свойство диалогичности некоторых жанров. Вставные элементы могут повествоваться 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».

Широкое распространение обрамления 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 Федора Михайловича 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. Следует подчеркнуть, что влияние мениппеи прослеживалось еще на этапе античного романа. Традиции мениппеи были восприняты романистикой в последующем. 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 мениппеи. Во-вторых, влияние мениппеи прослеживается и в характере повествования романа с вставным элементом (эпизодом). «Делегирование» полномочий (от формирования об-

разов 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, так и 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 Ильи Юрьевича 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 эпитафия. 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 призван стать ключом к пониманию произведения или даже всего творчества автора. Эпитафия концентрирует в себе дух художественного произведения, отражает авторский замысел. В

своем исследовании М.Е. Самуйлова отмечает, что эпиграфические тексты «выполняют образную, оценочную и методическую функции, выступая в качестве прогнозирующих сообщений об основных тематических, смыслообразующих и сюжетных моментах соответствующих глав» (Самуйлова, 2008). Мария Евгеньевна Самуйлова обращается к роману «Обладать» английской исследовательницы литературы, критику и романисту Антонии Сьюзан Байетт (Antonia Susan Byatt). 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» (Самуйлова, 2008). Таким образом, эпиграф, как своеобразная форма вставного текста, может оказывать непосредственное влияние на жанровые характеристики произведения, в том числе и на характер жанрового смешения.

Как было отмечено выше, 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. Дискуссия была сосредоточена вокруг проблемы смешения жанровых признаков новеллы и романа. Так, критик-журналист С. Ибрагимов (S. İbrahimov) 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» (İbrahimov, 1911). 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 Нариман 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, Камал Талыбзаде (Kamal Talibzadə) к «маленьким» романам причислял произведения «Бахадур и Сона» (Bahadır və Sona) (Нариман Нариманов (Nəriman Nərimanov)), «Герои нашего века» (Əsrimizlənin qəhrəmanları) (Абдулла Шаиқ (Abdulla Şaiq)), «Несчастный миллионер, или Рзакулихан европеец» (Bədbəxt milyonçu, yaxud Rzaquluxan firəngiməab) (Мамед Саид Ордубади (Məmməd Səid Ordubadi)), «В царстве нефти и миллионов» (Neft və milyonlar səltənətində) (Ибрагим бек Мусабеков (İbrahim bəy Musabəyov)), считая их неотъемлемой частью становления и развития азербайджанской романистики.

Позднее термин «маленький» роман» утвердился и в советском литературоведении после появления цикла «маленьких романов» эстонского писателя Энна Ветемаа.

Термин «маленький» роман этимологически наиболее емко отражало специфику произведения «Бахадур и Со́на». Используя это определение, Н. Нариманов фиксировал как жанровую принадлежность произведения «Бахадур и Со́на» – 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 Со́на» Н. Нариманова является «одним из первых, если не самым первым образцом маленьких романов» (Nəbiyev, 1992).

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 Сеид Гусейн (Seyid Hüseyn), 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.)» (Hüseyn, 1914).

Примечательно, что некоторые жанровые особенности «маленького» романа (относительная упрощенность сюжетной линии, фрагментарная (выборочная) обрисовка образов в 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 Со́ны, говорит о преувеличении оценок, ранее данных данному

произведению» (Nəbiyev, 1992). В некоторых случаях «маленький» роман характеризовали как разновидность рассказа. Так, «маленький» роман Мамеда Саида Ордубади «Несчастный миллионер, или Рзакулихан европеец» критик Микаил Рафили (Mikayıl Rəfilı) характеризует как «короткий романтический рассказ» (Rəfilı, 1947). Терминологическая путаница возникала как следствие того, что «маленький» роман, сохраняя в целостности романное начало, вбирало 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 романов 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 смещение оказало сильное влияние на хронотоп «маленького романа». В «маленьких» романах события линейно располагаются в прямой хроно-

логической 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 ли-

ний. 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 жанра романа, сложившегося в ходе внутриродового жанрового смещения. «Маленький» роман – разновидность романа, которая вобрала в себя как признаки большой эпической формы (романа), так и малой прозы. Существующая теоретическая база не препятствует выделению «маленького» романа как одной из многочисленных модификаций романа.

Понятию «маленький» роман» близко и понятие «микроромана». Термин «микророман» впервые появляется в «самиздате» (Учгюль). Хотя некоторые исследователи причисляют к микророману ряд произведений Антона Павловича Чехова (Побежимова, 2009).

Понятие «микроромана» использует Юрий Ильич Дружников, современный русский писатель. Именно так жанрово охарактеризовал некоторые свои произведения Ю.И. Дружников. Иногда Ю.И. Дружникова преподносят как создателя нового подтипа романа – микроромана, отличающегося сжатым текстовым объемом. 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».

Широкое признание жанр микроромана получает в польской литературе. В качестве примера можно привести микророманы польских авторов Эдуард Гузякевич «Афродита», «Генезис», Ежи Анджеевского «Врата рая», Корнеля Филипповича «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.

Не случайно, что микророманы Ю.И Дружникова и «маленькие» романы эстонских писателей Энна Ветемаа и Мати Унта имеют много общих жанровых характеристик. Энн 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). Мати 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 Гараев Исмаил. Его перу принадлежат произведения «Вранье» (Yalan) (автор обозначил жанровую принадлежность как микророман (Qaraev, 2002)), а также произведение «Сходка» (Гараев, 2000) (автор сам определил жанр как повесть, но по признакам это произведение ближе к «маленькому» роману).

Роман-повесть и роман-рассказ, по сути, близки к «маленькому» роману. Российская исследовательница Анна Васильевна Побежимова выдвигает тезис, что микророман можно разделить на две разновидности – микророман-повесть и микророман-рассказ (Побежимова, 2009). Вместе с тем, А.В. Побежимова не сформулировала в статье критерий, на основе которого она проводит разделение на эти подтипы.

На наш взгляд, в качестве такого критерия может служить дифференцированный набор жанров, используемых в ходе внутривидового жанрового смешения. Так, в «малень-

ком» романе-повести (микроромане-повести) с жанром романа в жанровое смешение вступает жанр повести, а в «маленьком» романе-рассказе (микроромане-рассказе) – соответственно с жанром рассказа.

Примечательно, что «маленький» роман в азербайджанской литературе возникает первоначально как роман-повесть. Таковыми являются и вышеназванные «Бахадур и Со-на» Н. Нариманова, и «Герои нашего века» А. Шаига, и «Несчастный миллионер, или Рзакулихан европеец» М.С. Ордубади, и «В царстве нефти и миллионов» И. Мусабекова, и названный автором микророманом «Вранье» (Yalan) И. Гараева (İ. Qarayev).

Роман-повесть в азербайджанской литературе не нашел должного развития. Вместе с тем некоторые художественные образцы можно причислить к этой жанровой форме. Черты романа-повести можно найти в произведении Фируза Мустафы (Firuz Mustafa) «Дверь» (Qapı). 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...» (Фируз Мустафа). Именно 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, сказались в свойстве повышенной документальности. Примечательно, что в пояснении к названию произведения автор дает пояснение «роман-кантата». Использование Фирузом Мустафой слова «кантата» не случайно. Первоначально, под кантатой понимали художественное произведение для одного голоса.

Действительно, в произведение «Дверь» полифоничность носит приглушенный характер. Вместе с тем, сюжетная линия сложная и многосоставная, спектр персонажей широк, а художественное время длительное, хотя и отрывистое. Это и позволяет нам отнести «Дверь» к жанровой форме романа-повести.

К жанровой форме романа-повести можно отнести произведение молодого азербайджанского автора Сеймура Байджана (известного под творческим псевдонимом Сеймур ХХХ) «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, это проблематика произведения, характер авторского замысла и особенности его раскрытия, особенности 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 «ура-патриотизма» 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 произведению. С точки зрения национального самосознания, роман отражает в себе такую тенденцию как рефлексия причин и последствий кровавого этнического конфликта. Вышесказанное свидетельствует о том, что по своей содер-

жательности «Мясо и мясопродукты» не вмещается в рамки повести. В этом произведении 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) автор Афага Масуда (Afaq Məsud) является романом-рассказом. Повествование в данном произведении содержит признаки, присущие рассказу. Вместе с тем автор выходит за рамки рассказа: в «Иоанне Павла II» (II İohann) можно вычленить романное начало.

Еще один интересный образец романа-рассказа в современной азербайджанской литературе произведение «Некролог» (Nekroloq) С. Сехавета (S. Səxavət). 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 произведения (Cavadov, 2007, 152).

Примечательно, что в современной азербайджанской литературе существует еще одно произведение под названием «Некролог», которое также имеет признаки романа-рассказа. Речь идет о постмодернистском романе Хамида Херисчи (Həmid Həriscı) «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 Техран Алишаноглы отмечает, что «пониженная» диалогичность, фрагментарность и эпизодичность сюжета, упрощенное раскрытие образов и т.д. (Əlişanoğlu, 2002) Ставя под сомнение романную 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) Альберта Камю (*Albert Camus*) распространил образ чумы на все бытие в целом. Выстраивая сюжетную линию вокруг событий, связанных с распространением ужасной болезни, А. Камю (*A. Camus*) под образ чумы подносит и фашизм (известная 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 авто-

ру.\* 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 Камала Абдуллы (Kamal Abdulla) 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. Жанры притчи и парабола имеют много общих черт, но в тоже время они являются различными жанрами литературы. Парабола представляет собой небольшое по объему дидактическое повествование, которое движется как бы по кри-

---

\* Кечерукова М.А. Жанровая специфика и проблематика романов-притч Уильяма Голдинга 1950-1960-х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Санкт-Петербург. 2009, С. 9-10.

вой (параболе): начатый с отвлеченных предметов, рассказ постепенно приближается к главной теме, а затем вновь возвращается к началу. Эта особенность повествования приводит к тому, что отличие от притчи, парабола не подавляет предметной, ситуативной основы произведения. \*

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 Джона Максвелла Кутзее (John Maxwell Coetzee) «В ожидании варваров» (Waiting for the Barbarians, 1980) определяет как роман-парабола<sup>†</sup>.

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 судьи);

- двупланность 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);

---

\* Приходько Т.Ф. Парабола // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987, С. 267

<sup>†</sup> Алехнович А.С. Жанровое своеобразие романа Дж.М. Кутзее «В ожидании варваров» // <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Alekhovich/>

- 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 жанра параболы, что проявляется в событийной канве произведения.

Подобная жанровая конструкция присуща и роману Уильяма Джералда Голдинга (William Gerald Golding) «Повелитель мух» (The Lord of the Flies, 1954). В романе поднимается проблема истоков моральной деградации человечества. Автор пытается философски-художественно раскрыть истоки этой деградации. Примечательно, что, как и Дж.М. Кутзее (John Maxwell Coetzee), У. Голдинг (William Gerald Golding) затрагивает проблему империи. Аллегоричный по своему изложению роман-притча «Повелитель мух» (The Lord of the Flies) был задуман У. Голдингом как иронический комментарий к произведению шотландского автора Роберта Майкла Баллантайна (Robert Michael Ballantyne) «Коралловый остров» (The Coral Island, 1884), в котором воспевались оптимистические имперские представления викторианской Англии. В некоторых работах по литературоведению «Повелитель мух» определяется как роман-парабола.\* О.В. Ищенко в своей статье «К проблеме жанровых методов в творчестве У. Голдинга» парабололизм «Повелителя мух» связывает с тем, что в повествовании присутствуют очертания реальных форм жизни.† Хотелось бы оговориться, что роман, будучи эпическим жанром, призван художественно отобразить реальный мир. Более справедли-

---

\* См.: Спецкурсы кафедры литературы: Учебно-методическое пособие // А.И. Смирнова, В.В. Компанец и др.; Отв. Ред. проф. В.В. Компанец. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2002, 76 с. с. 67.

† Ищенко О.В. К проблеме жанровых методов в творчестве У. Голдинга // Жанрологический сборник. Выпуск 1. Елец: ЕГУ имени И.А. Бунина, 2004, С.118-123. С. 118.



вым было бы определять жанровую форму этого произведения как роман-притча. Подобная позиция широко распространена в научных исследованиях, посвященных творчеству У. Голдиена. К роману-притче произведение «Повелитель мух» отнесла Марина Аламовна Кечерукова,<sup>\*</sup> на притчевую «манеру мышления» в романах У. Голдиена ссылается Дарья Александровна Ефимова,<sup>†</sup> при этом уклоняясь от раскрытия характера влияния параболизма. Вместе с тем нельзя отрицать влияние параболизма на роман «Повелитель мух». С точки зрения формирования жанровых признаков в романе «Повелитель мух» (The Lord of the Flies) влияние элементов параболы носит второстепенный характер, проявляясь, в первую очередь, в развитии событийной канвы.

## Список литературы (References)

### 1. Описание статей в журнале и газете

Ищенко О.В. К проблеме жанровых методов в творчестве У.Голдинга // Жанрологический сборник. Выпуск 1. Елец: ЕГУ имени И.А. Бунина, 2004;

Побежимова А.В. Микророман как эпический жанр. // Филология и человек. № 3, 2009;

Ibrahimov S. Nöhəvəs qələmdaşlara. «Məlumat» qəzeti. № 5. 6 iyun 1911;

Hüseyn S. Bədbəxt milyonçu yaxud Rzaqulu xan Firəngiməab. «İqbal» qəzeti, 18 aprel 1914, № 630;

Rəfil M. Bolşevik yazıçı. «İnqilab və mədəniyyət» jurnalı. 1947, № 4;

---

<sup>\*</sup> Кечерукова М.А. Жанровая специфика и проблематика романов-притч Уильяма Голдинга 1950-1960-х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Санкт-Петербург, 2009, 24 стр. С. 3.

<sup>†</sup> Ефимова Д.А. Библейские мотивы и образы в романах У. Голдинга «Повелитель мух» и «Шпиль». Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Санкт-Петербург. 2009, 20 стр. с. 14.

## 2. Описание статей в интернете

Алехнович А.С. Жанровое своеобразие романа Дж.М. Кутзее «В ожидании варваров» // <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Alekhnovich/>;

Учгюль С. Микророманы Юрия Дружникова как новый жанровый канон // <http://www.druzhnikov.com/text/kritik/7.html>;

Фируз Мустафа. Дверь // <http://www.proza.ru/2009/09/17/1094>;

Əlişanoğlu T. Yeni ədəbi nəsil: axtarışlar, problemlər. // [http://bizimasr.media-az.com/arxiv\\_2002/may/113/ten-gid\\_romani.html](http://bizimasr.media-az.com/arxiv_2002/may/113/ten-gid_romani.html);

## 3. Описание книг

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989;

Гараев И. Сходка (микророман). Баку: Гапп-Полиграф, 2000;

Гвоздева Е.В. Роман о семи мудрецах: К вопросу о жанре обрамленной повести во французской средневековой литературе // Начало: Сборник работ молодых ученых. М., 1990;

Гусев В.И. Искусство прозы. М.: Издательство Литературного Института, 1993;

Корзина Н.А. Рамка // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008;

Приходько Т.Ф. Парабола // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987;

Спецкурсы кафедры литературы: Учебно-методическое пособие // А.И. Смирнова, В.В. Компанец и др.; Отв. Ред. проф. В.В. Компанец. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2002;

Cavadov T.S. Müasir Azərbaycan romanı: janr təkamülü (XX əsrin 80-ci illəri). Bakı, Nafta-Press, 2007;

Qarayev İ. «Yalandır». Bakı, «ÇİNAR-ÇAP» müəssisəsi, 2002.

#### **4. Описание диссертаций и авторефератов**

Ефимова Д.А. Библейские мотивы и образы в романах У. Голдинга «Повелитель мух» и «Шпиль». Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Санкт-Петербург. 2009;

Кечерукова М.А. Жанровая специфика и проблематика романов-притч Уильяма Голдинга 1950-1960-х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Санкт-Петербург. 2009;

Самуйлова М.Е. Поэтика эпиграфических и вставных текстов (дневник, письмо) в романе А. С. Байетт «Обладать». Автореф. дисс. на соискание учёной степени кандидата культурологи. Великий Новгород, 2008;

Nəbiyev V. Azərbaycan bədii nəsrinin janr-üslub təkamülü (XIX– XX əsrlər). (Filologiya elmləri doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmuş diss.). Bakı. 1992.

## **Креолизованный роман, ретранслируемый посредством технических средств коммуникации**

Развитие технических средств коммуникаций 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. Это и создает благоприятные условия для контаминации романа с аудио, видео и дигитальными жанрами. 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 частично креолизации, когда невербаль-

ный 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». Повествование ведется от имени старца Ибрагима 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 Хафиза 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 (Иван Голль «Чаплиниада»), киноповесть (Анджей 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 этапе [13, с. 76];

- во-вторых, природа кинематографа синтетична, «в силу чего оказалось крайне трудно выделить основные параметры, родовые типы творческого мышления, формирующего тот или иной киножанр» [4];

- в-третьих, киноман сочетает в себе как приемы, характерные для художественной литературы, так и элементы кинематографического мышления;

- в-четвертых, кинороман представляет собой полностью креолизованное литературное произведение, в котором невербальный компонент является обязательным и неотделимым от вербального элемента.

Следует особо отметить, что креолизованность киноромана предполагает жанровое смешение различных видов искусства.

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. Если говорить о хронотопе в киноромане, то необходимо отличать от сюжетного времени экранное время (время, которое длится фильм).

Одним из первых к жанровой конструкции киноромана подошел французский поэт и прозаик Жюль Ромен, издавший в 1919 году книгу «Доногоо Тонка или Чудеса науки». Жюль 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 Алена Роб-Грийе (писатель, режиссер, сценарист, литературный теоретик, основатель

французского «нового романа») «В прошлом году в Мариенбаде», экранизированного в 1961 году режиссером Аленом Рене. В фильме, удостоенный «Золотого льва», 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 Ален Роб-Грийе подробно описывает каждую сцену как раскадровку, включая описание закадровой музыки, движение камеры и т.д. Ален 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 Алена Роб-Грийе был научно-фантастический роман Адольфа Бьей-Касареса «Изобретение Мореля». В произведении нашли отображение 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 Камрана Гасымова «Двадцать три месяца». Сюжет романа выстроен вокруг истории Азербайджанской Демократической Республики, просуществовавшей 23 месяца. Кинороман отличает



ся историцизмом и документальностью. Не случайно, что автор дает следующее пояснение названия произведения – «художественно-документальный, исторический кинороман». Это пояснение охватывает весь спектр жанрового смещения, характерного для данного произведения. Событийная основа романа следует хронологии исторических событий. Примечательно, что на фоне художественных образов, 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 Нураддина Адилоглу «Черный плющ», 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 удастся создать образ народа, страдающего и борющегося в котле политических интриг.

Проблема борьбы народа отражена и в произведении Акифа Али «Туманные горы». 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 смещение 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 кинорома-

на 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 литературы 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 средой [11], которая способствовала как более интенсивному развитию жанроведения в целом, так и возникновению свойственных только этой информационной среде жанров, а также новых форм жанрового смешения, то есть привело к усилению полижанровости [5]. При этом коммуникативное пространство Интернета усугубило и без того сложную ситуацию вокруг жанровой классификации художественных произведений, обострив дискурс вокруг жанровых критериев [9, с. 377]. Сегодня большинство исследователей признают необходимость разработки отдельной жанровой системы для информации и литературы, создаваемых и распространяемых с помощью электронно-информационных технологий [10, р. 201-215].

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. Например, создаваемые в этом направлении литературные произведения

впитывают в себя 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 Тедом Нельсоном (Ted Nelson) 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 Кира Валерьевна Давыдова гипертекст в художественном произведении представляет, как текст, который включает в себя несколько текстов: художественный несущий текст и художественный интертекст [15]. 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 понятия [1]. 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 оттенками, 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 Ихаб Хасан (Ihab Hassan) 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 ними [12, р. 445-446].

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 романе-гипертексте.

Обратимся к роману-гипертексту сербского автора Милорада Павича «Хазарский словарь», опубликованный 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 Милорада Павича, обращение к хазарской тематике является художественным приемом, а на самом деле в романе изображена реалии сербского бытия в бытность Социалистической Федеративной Республики Югославия [8]. 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 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, Милорад Павич узнал от компьютерщиков, что его роман можно читать 2,5 миллионами способов.

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 Милорада Павича «Хазарский словарь»).

Во-вторых, «сюжетный» гипертекст, когда в произведение в различных вариациях воссоздается одна и та же сюжетная линия. К таковым можно причислить изданный в 2006 году роман Кирилла Еськова «Баллады о Боре-Робингуде. Гиперроман». В произведении разворачиваются сюжетные линии похождения современных благородных разбойников – латиноамериканский, московский со среднеазиатским орнаментом и глобальный.

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 дигитального 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 пост модерна активно обращаются к гипертексту. Именно для литературы постмодернизма 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 ввязывает 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, созданный автором и под контролем которого, так или иначе находятся все составляющие текста. Однако в сетературном гипертексте интерактивность чита-



теля 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 цифровой и сетевой гипертексты.

«Изолированные» художественные гипертексты предназначены для распространения на электронных носителях. Таковым является художественное произведение М. Джойса «После полудня», 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» (сетеватурного) 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 сетеватурного гипертекста можно отнести произведение Ирины 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 цифровых жанров, но и так-

же в контексте взаимодействия художественных и публицистически-документальных жанров. Например, с такими жанрами как эссе и автобиография.

Примером второго типа сетературного гипертекста является произведение «Роман», выложенное Романом Лейбовым на русскоязычном сайте [3]. 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» [7], созданный в «продолжении» 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. Налинина [6]. 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 создателем сайта. В верхней части страницы помещается последний текст (строющаяся 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» гипертекст 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 тезауруса [16, с. 11]. Идейным же «локомотивом» для распространения дигитального и сетературного художественных гипертекстов стала дальнейшая трансформация пост модернизма. 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 головокружильную пустоту, бездну сюжета» [14, с. 9].

## Список литературы

### Интернет-документы:

1. Корнеев С. Теория сетературы // <http://www.netslova.ru/kornev/kornev.htm#ch5>
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. Роман //

[http://www.cs.ut.ee/~roman\\_1/hyperfiction/htroman.html](http://www.cs.ut.ee/~roman_1/hyperfiction/htroman.html)

4. 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>

5. Arnold, J., Miller H. Gender and Web Home Pages. Available on:

<http://ess.ntu.ac.uk/miller/cyberpsych/cal99.html>. - 1999.

6. <http://www.andrenalin.ru>.

7. <http://www.m2034.ru>.

8. Slovinci i Hrvati postavljaju kontroverzni srpski hit // <http://www.nacional.hr/clanak/13109/slovinci-i-hrvati-postavljaju-kontroverzni-srpski-hit>.

### **Статьи из журналов и сборников:**

9. Щипицина Л.Ю. Дигитальные жанры: проблема дифференциации и критерии описания // Коммуникация и конструирование социальных реальностей. Часть. 1. Сб. Науч. Ст. - СПб, 2006, С.377.

10. Crowston K., Williams, M. Reproduced and Emergent Genres of Communication on the World Wide Web // The Information Society. – vol. 6. – 2000, P. 201-215.

11. 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. 2000.

12. Hassan I. Making sense: the triumph of postmodern discourse // New literary history, vol. 18, № 2, 1987, P. 445-446.

### **Монографии:**

13. Козлов Л. Изображение и образ. М.: Искусство, 1980.

14. Пестерев В.А. Постмодернизм и поэтика романа: литературные и теоретические аспекты: Учебно-методическое пособие. Волгоград: Издательство Волгоградского государственного университета, 2001, 40 с.

### **Диссертации:**

15. Давыдова К.В. Гипертекстуальность как свойство художественного текста: На материале английских художественных текстов: диссертация ... кандидата филологических наук. Армавир, 2006, 205 с.

16. Негуторов В.В. Гипертекст как феномен современного общества: Дис. ... канд. филос. Наук. Краснодар, 2003, 151 с.

## **Писатель как критик жанровых канонов: «преодоление» жанра в художественном произведении**

Литературный процесс – это динамичное явление, в котором обновление и развитие носят перманентный характер. Новизна художественного произведения имеет отношение не только к идейной составляющей, но и к жанровой конструкции. Роль отдельных авторов в развитии жанровой системы и отдельных жанров является исключительной. Предание забвению или трансформация существующих и формирование новых жанров – все это связано с художественным сознанием автора. Именно автор «выбирает» определенный тип повествования и совокупность художественных приемов для раскрытия авторского замысла. Например, появление романа в современном понимании связано с отходом Мигеля Сервантеса де Сааведра от существующих канонов повествования, смешение в «Дон Кихоте» элементов новеллы, плутовского романа, «обрамленной повести», «*exemplum*» и т.д.

Аналогичный механизм можно зафиксировать и в ходе «смещения жанра», когда и истечением времени имеет место трансформация жанровых признаков и формирование внутрижанровых типов. Классическим примером могут служить исторические романы Вальтера 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.

Таким образом, Мигель Сервантес де Сааведра и Вальтер 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. Функция критика связано с устойчивостью жанровых признаков: игнорируя существующие жанровые каноны и нарушая требования к жанровым признакам автор в открытой или завуалированной форме их порицает.

Следует также обратить внимание на то, что 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 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.

Так, 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:

- отказ автора от жанра в целом (как форма «пассивной» критики);

- 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;

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

- 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 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 Европе. В азербайджанской литературе этот процесс приходится на XVIII-XIX века. Это период отказа в азербайджанской литературе от традиционных жанровых конструкций, период трансформации жанровой системы в целом. На смену жанровым формам классической восточной литературы постепенно пришли жанры, созданные в рамках западной литературы (роман, новелла, драма и т.д.).

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 наибольшее количество жанров, неиспользуемых современными авторами, являются 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.

Следующие три формы проявления функции авторской критики жанровой конструкции были продемонстрированы на творчестве Мигеля Сервантеса де Сааведра и Вальтера Скотта. В романе Сервантеса «Дон Кихот» мы сталкиваемся с такими формами как:

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

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

Тогда как в исторических романах В.Скотта проявляют себя следующие формы авторской критики

- 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 – 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 содер-

жания и признаков. Художественно-жанровая рефлексия обращается к художественной интроспекции, как методу художественного анализа.

Художественно-жанровую рефлексия 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). Первые четыре формы авторской критики жанровой конструкции отражают противоположные по сущности с жанровой рефлексией явления.

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 рефлексия 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 проявляет себя в «романах о творчестве» (традиционно используется словосочетание – «ро-

ман 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 эпизодически, так и проявлять себя по всему тексту произведения.

В качестве примера художественного произведения, в котором художественно-жанровая рефлексия имеет место на протяжении всего текста, можно привести метароман 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.

## Синтетизм романа как эпического жанра

В литературоведении выделение синтетического свойства эпоса как литературного рода восходит к Платону, характеризовавший эпос как «смешанный» способ повествования (то есть включающий и лирический и драматический способы). Аналогичный тезис озвучивает А.И. Белецкий: «Лирика 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» [7;170].

На «мошной эпической основе в романе осуществляется уже и синтезирование драматических и лирических тенденций с эпической структурой» [20;40]. Как пишет известный западный литературовед: «роман – самый емкий из всех видов поэзии; он допускает возможность различных вариаций, ибо заключает или может заключать в себе... поэзию всех родов и видов» [1;287].

Как итог, роман предстает перед нами как синтетический жанр. Синтетизм присущ искусству в целом [8;23], 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 стихотворная форма [21;209]. Синтетизм связан с самим процессом творчества, с его особенностями. Лессинг писал в «Гамбургской драматургии»: «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, достигнуть ли те высокие цели, которые преследовал автор» [4;287].

Но среди множества литературных жанров именно в романе удельная доля «примеси» зашкаливает за общеприн-

ятые показатели, характерные для иных жанров: «ни один роман не покрывается только одним термином. О чистом соблюдении вида говорить не приходится» [11;143]. Например, А.В. Чичерин в структуре романа выделял трагедийность, драматизированные диалоги, лирические излияния, философски - 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 движением, он историчен и как частица в истории личности, и как страница из истории народа» [24;43].

Развитие многочисленных подтипов романов спровоцировало провокацию о «смерти романа». Западный литературовед Л. Фидлер предрекал: «Традиционный роман... мертв, нет, он не лежит на смертном одре, он просто мертв» [2;10]. 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. Кабли [3;14]. Подобные пессимистические оценки обусловлены:

- как с усложнением получения оценок о принадлежности отдельных современных произведений крупной прозы к жанру романа (в том числе и к его подтипам) как итог присутствия «многих и разных жанровых установок» [8;100];

- так и широким распространением «жанрового критицизма» на фоне превращения романа в ведущий жанр [6;197].

Следует также отметить, что истории развития жанра романа известны попытки «очистить» роман, создать «чистый роман». В 1925 году публикуется роман А. Жида «Фальшивомонетки», представляющий собой модернист-

ский роман, в котором автор пытается отказаться от интриги, характера, внешних элементов как чуждых роману [16;182]. По иронии «чистые романы» стали всего лишь одной из подтипов того множества романов, которые известны современному литературоведению.

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 игнорирование «жанровых признаков», ни как противопоставление жанров друг другу [8;32]. Для жанра характерна «последовательная реализация его потенциала, использование содержательных ресурсов жанровой формы, вызываемое потребностями движущегося художественного сознания, осваивающего новые горизонты «человеческого мира» [17;83]. Реализация этого потенциала осуществляется в том числе 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» [18;62].

Синтетичность романа резко выделяет его на фоне других жанров, «являвшихся «специализированными» и действовавших на неких локальных «участках» художественного постижения мира» [13;210]. Смещение элементов, присущих разным жанрам, К.Г. Ханмурзаев связывал со стремлением романистов «к универсальному, целостному охвату жизни человечества» [23;131]. Таким образом вокруг жанра складывается несколько парадоксальная ситуация: «жанр начинает складываться лишь с нарушением первичной общественной целостности, он движим явлениями социальной атомизации, а цель жанра – в создании художественного синтеза» [15;53].

Углубление процессов синтеза должно было бы привести к «стиранию» границ как между подтипами романа,

так и между некоторыми жанрами в целом [14;61]. От этого отталкивались и сторонники «смерти» жанра. Но жанровое смешение 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, а также ряда иных характеристик жанра романа. Развитие жанра «основано на противостоянии стабильного изменчивому» [19;16]. 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 подтипов жанра романа: «традиционный псевдоисторический роман послужил началом роману подлинно историческому, идиллический - психологическому и семейному, аллегорический - философскому, пародийный - сатирическому». [10;42]

Еще одно следствие «созревания» жанра – это появление художественных образцов, с «повышенной» степенью синтетичности, что оказывает влияние на все элементы про-

изведения. В качестве примера можно привести роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». До сих пор в литературных кругах продолжают 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 (Волад и его свита). При этом все три сюжетные «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.

В произведениях, созданных в период «зрелости», наблюдается установка на сходства 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 жанра [17;83]. Сторонники «смерти» романа не учитывают особенности процессов «замещения» в литературе одних жанров другими, когда одни жанры сменяются другими после того, как полностью истратили потенциал. На сегодняшний же день потенциал



жанра романа не исчерпан. В этой связи вспоминается работа Х. Ортега-и-Гассета «Мысли о романе», 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, пришедшие 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» [9;87]. При этом еще надо учитывать то, что жанру присуща постоянная динамичность, характеризующая подвижностью, постоянной эволюцией и усложнением конструкции [12;42].

Не случайно, что Л.Н. Толстой называл роман «свободной формой» [22;359]. Развивая тезис можно было бы подчеркнуть, что «роман, жанр наиболее свободный, гибкий из всех прочих жанров европейской литературы. Как раз в его достаточно гетерогенную ткань, вмещающую в себя элементы любых других жанров, в том числе и не художественных, могли легко вписываться теоретические пассажи метатексты типа «размышлений о романе». Именно в это время «рождается» жанр современного романа, опирающе-

гося на предшествующие ему жанры и смело экспериментирующего со всевозможными типами нарратива». [5;32]

### Список литературы

1. Bausch V. Theorien des epischen Ürzählens, Bonn, 1964.
2. Fidler L. Das Zeitalter der neuen Literatur. // Christ und Welt. 13.11.1968.
3. Kubly H. The Vanishing Novel // Saturday Review, №2. 1964.
4. Lessing. Namburgische Drama – turcie. Leipzig. 1972.
5. Аникеева Н.А. Начало европейского романа как «саморефлектирующего» жанра (Филдинг и его предшественники) // О жанрах и жанровых системах. Сборник статей. Весы. Альманах гуманитарных кафедр Балашовского филиала Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского. Балашов, 2004, № 29.
6. Бахтин М.М. Эпос и роман. Санкт Петербург: Издательство «Азбука», 2000.
7. Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М.: Просвещение, 1964.
8. Бурлина Е.Я. Культура и жанр. Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов: Издательство Саратовского Университета, 1987.
9. Виндт Л. Басня как литературный жанр. // Поэтика. Временник отдела словесных искусств ГИИИ, Вып. 3, Л., 1927.
10. Гринцер П.А. Две эпохи романа (вводная статья) // Генезис романа в литературах Азии и Африки. Национальные истоки жанра. М.: Наука, 1980.
11. Грифцов Б.А. Теория романа. М: Государственная академия художественных наук, 1927.
12. Громов П.Т. К вопросу о становлении жанра повести в древнерусской литературе. // О жанрах и жанро-

вых системах. Сборник статей. Весы. Альманах гуманитарных кафедр Балашовского филиала Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского. Балашов, 2004, № 29.

13. Долженко А.Н. Русский декадентский роман. Волгоград: Перемена, 2005.

14. Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII - XX веков. Киев-Одесса: Вища школа, 1985.

15. Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. М.: Художественная литература, 1973.

16. Кирьянова Н.В. История мировой литературы и искусства. Учебное пособие. М.: Флинта - Наука, 2007.

17. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. Свердловск: Средне-Уральское издательство, 1982.

18. Лейтес Н.С. Роман как художественная система. Учебное пособие по спецкурсу. Пермь: Пермский университет. 1985.

19. Поляков М.Я. В мире идей и образ. Историческая поэтика и теория жанра М.: Советский писатель, 1983.

20. Рымарь Н.Т. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы. Воронеж: Издательство Воронежского Университета, 1978.

21. Сквозников В.Д. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. М., 1964.

22. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. М.-Л.: Гослитиздат, 1951, Т.30.

23. Ханмурзаев К.Г. Немецкий романтический роман. Махачкала, 1998.

24. Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. М.: Советский писатель, 1975.

## Смещение романа с драматическими жанрами

Драматичность присуща роману как жанру в силу того, что его содержание предполагает развитие конфликтных отношений драматического типа [6, с. 20]. Борис Александрович 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» [3, с. 27]. Б.А. Грифцов приходит к заключению, что роман есть рассказываемая драма [3, с. 27]. Такая постановка приводит к содержательному совпадению понятий «роман» и «драма», что несколько некорректно с точки зрения теории литературы. Более точно соотношение романа с драматическим началом определила Наталья Самойловна Лейтес, которая утверждала, что «роман, предполагает развитие конфликтных отношений драматического типа» [6, с. 20]. Наличие конфликта в романе и предполагает его драматизацию, так как «конфликт по своей сути «драматичен», он предполагает столкновение более или менее равных сил, предполагает действие и противодействие» [10, с. 234].

На смещение романного и драматического влияет и то, что сама драматическая литература есть синтез объективного и субъективного начал в художественном творчестве. Фридрих Вильгельм Йозеф фон Шеллинг (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling), представитель немецкой классической философии, характеризовал роман как «соединение эпоса с драмой». Виссарион Григорьевич Белинский также рассматривал драму как синтез эпического и лирического способов художественного воспроизведения жизни.

С В.Г. Белинским не согласен Вадим Валерианович Кожин, который убежден, что драма не является синтезом эпоса и лирики [5, с. 43]. Согласно его позиции, эпос явля-

ется синтезом драмы, лирики и присущего ему эпического начала [5, с. 43].

Близость романа и драмы обуславливается широтой художественного воспроизведения реальности. Как отмечал Алексей Владимирович Чичерин, драма, как и роман, «pretendует охватывать жизненные явления с исчерпывающей полнотой» [14, с. 49]. Вместе с тем характер художественного воспроизведения различен. Справедливо отметил Борис Александрович Грифцов: «Драма катартична, роман – проблематичен» [3, с. 28].

Различна и динамика сюжета: драма отличается большей степенью динамичности сюжета в сравнении с романом, в котором события развиваются «медленно, потому что идеи и намерения основного героя должны так или иначе (auf welche Weisees wolle) задерживать развитие целого и приближение развязки» [15, с. 73]. Как следствие, хронотоп характеризуется непрерывностью и «необратимостью временного потока» [12, с. 107]. Тогда как композиция и хронотоп драмы предполагает некоторую прерывистость.

Например, в романе Оскара Уайльда (Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde) «Портрет Дориана Грея» (The Picture of Dorian Gray), который именуют и романомтрагедией, текст содержит лишь отдельные значимые моменты в карьере главного героя: «читатель, de facto, не имеет целостной картины трансформации» [13, с. 13].

Несмотря на то, что динамичность сюжета романа традиционно уступает динамичности драмы, значения действия в романе выше. В драме действие служит поводом для раскрытия более значимого. Как подметил Николай Тимофеевич Рымарь, «во многих классических драматических произведениях действия-то почти и нет» [11, с. 9].

Роман и драма отличаются и характером конфликтности: в романе «внутренняя» конфликтность героев является доминирующей, 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» [7, с. 85]. Необходимо обратить внимание и на то, что в романе конфликтность носит мозаичный характер, так как предполагает множество индивидуальных конфликтов [9, с. 68]. Наличие некой черты, которая ограничивает степень слияния романа и драмы, приводит к тому, что некоторые писатели на базе собственных романов создают драматические произведения. Ярким примером этого феномена является пьеса Михаила Афанасьевича Булгакова «Дни Турбиных», сюжетная линия которой перекликается с романом «Белая гвардия».

Создание автором драматического произведения и романа, основанных на одной фабуле, можно констатировать и в азербайджанской литературе. Например, Нариман Нариманов (Nəriman Nərimanov) является автором романа и трагедии, известных под одним наименованием «Бахадур и Сона» (Bahadur və Sona). Мамед Саид Ордубади (Məmməd Səid Ordubadi), 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 «Шестого этажа пятиэтажного дома» (Beş mərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi), а также пьесы «Тахмина 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.

Наличие вышеперечисленных различий между романом 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» [7, с. 38]. Вместе с тем взаимодействие романа и драматических жанров приводит к формированию синкретических подтипов 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 соотнести определение «драматический роман» и «роман-драму». Целесообразно словосочетание «драматический роман» использовать в отношении группы романов, в которых смешение романного и драматического имеет существенное значение, оказывает влияние на жанровые признаки произведения. К вариациям же драматического романа относить романдраму, роман-трагедию, роман-комедию и роман-мелодраму. Деление драматического романа на подтипы 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 Фернандо де Рохаса (Rojas Fernando de), жившего в XV–XVI вв. Современник Мигеля де Сервантеса, Фернандо де Рохас, был автором «Трагикомедии о Калисто и Мелибее» (*Tragicomedia de Calixto y Melibea*), которая более известна под названием «Селестина» (*Celestina*). Особенность жанровой конструкции этого произведения заключается в том, что она соединила в себе черты различных средневековых жанров. При этом произведение содержит смешение «высших» и «низших» жанров, которое связано с тем, что Фернандо де Рохас переплел и соединил изображение жизни «низших» слов с историей любви двух молодых горожан – Калисто и Мели-

беи. Согласно сложившейся на тот период литературной традиции первый аспект изображался авторами с помощью «низших» жанров (например, новеллы), тогда как вторая тематика – с помощью «высших» жанров. Фернандо де Рохас пошел против этой традиции. Особо следует отметить, что «Трагикомедия о Калисто и Мелибее» не предназначалась для сцены. Поэтому ее 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. Наталья Самойловна Лейтес отмечает основные черты 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» [6, с. 63].

Следует также отметить, что театрализация проявляется различно в зависимости от вариаций драматического романа. В романе-драме авторский замысел сконцентрирован на раскрытии посредством взаимоотношений 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 свершив-



шихся. Ролан Барт справедливо отмечает, что в романе, который схож 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» [1].

В романе-драме современного азербайджанского писателя-переводчика и сценариста Наримана Абдульрахмана (Nəriman Əbdülrəhmanlı) «Одинокий» (Yalqız) сюжетная линия выстроена вокруг противостояния героя окружающему миру. Отличительной чертой романа является использование метода «потока сознания». 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 его переживаниям.

Для романа-мелодрамы характерен концентрированный эмоциональный накал, преподносимый на основе локального конфликта. В этом то и отличие романадрамы от романа-мелодрамы. В романе-драме конфликт носит острый соци-

ально-политический характер, тогда как в романе-мелодраме конфликт носит характер житейский, касается личных чувств героев. Влияние мелодрамы проявляется при создании напряженности и сгущенности действий [2, с. 14]. Романом-мелодрамой является недавно опубликованное произведение азербайджанского автора Кэнана Гаджи (Кəнан Насі) «Как по маслу» (Yağ kimi), в котором описываются попытки поэта получить известность. В романе общество отталкивает молодого поэта, который допускает ошибку за ошибкой.

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 формами [2, с. 3], то 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 Дафны Дю Морье (Daphne du Maurier) «Французова бухта» (Frenchman's Creek). В большинстве исследований это 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 Льва Николаевича 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 Федора Михайловича Достоевского являются наиболее известными произведениями, созданными в жанровой форме романа-трагедии. Характеризируя романы Федора Михайловича, Вячеслав 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 романах [4, с. 401–444]. 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» чувству 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, сострадание, стыд и др. Особенность художественного отображения эмоций образов заключается в том, что они являются более «рафинированными», чем аналогичные эмоции в реальной жизни, так как представлены Федором Михайловичем в «очищенном от примесей» виде. Влияние драматического начала сказывается и в повышенной роли жестов и мимики героев.

Чингиз Гасанович 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 охарактеризовать как романы-трагедии. Они посвящены жизни и деятельности двух исторических личностей Наримана Нариманов и Мирза Фатали Ахундова. В романах раскрывается вся трагич-

ность их судеб. С точки зрения жанровой контаминации эти произведения характеризуются также обращением к элементам документальной литературы, повышенной степенью историцизма 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 романе-комедии не просто привносятся элементы сатиры, но и драматизируется содержание. Таким образом, в романе-комедии имеет место быть смешение эпического, сатирического и драматического начал.

К жанровой форме романа-комедии можно отнести и произведение Говарда Джейкобсона (Howard Jacobson) «Вопрос Финклера» (The Finkler Question). Этот роман в 2010 году был отмечен Букеровской премией. Главные герои романа Джулиан Треслов, который терпит подряд фиаско на работе и в семье, и Сэм Финклер, успешный автор, которому книги с экстравагантными названиями принесли состояние. На фоне диалога школьных друзей Джулиана и Сэма, а также их школьного преподавателя Говард Джейкобсон раскрывает проблему этнорелигиозной 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 Джулиана Барнса (Julian Barnes) «Как все 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. Вариатив-

ность событий и трактовок – характерная черта композиционной структуры.

Екатерина Ивановна Петрова роман Леонида Николаевича Андреева «Дневник Сатаны» относит к жанровой форме романа-пьесы, ссылаясь на специфику построения художественного пространства [8, с. 9]. 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: он 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 пьесыигры» [8, с. 18]. Следует также оговориться, что сам автор в текст романа включает рефлексивные 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 Ильгара Фахми ( İlqar Fəhmi) «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, соотносимый 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 помостках 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 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.

## Литература

1. Барт Р. Драма, поэма, роман // <http://www.uic.unn.ru/pustyn/lib/bartes.ru.html>

2. Вознесенская Т.И. Литературно-драматический жанр мелодрамы (конспект лекций по курсу «Теория литературных жанров» для направления 520700 «Книговедение»). – М.: Изд-во МГАП «Мир книги», 1996. – 60 с.

3. Грифцов Б.А. Теория романа / Государственная академия художественных наук. – М., 1927. – 152 с.
4. Иванов Вяч. Собр. соч.: в 4 т. – Брюссель, 1987.
5. Кожин В.В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М., 1964.
6. Лейтес Н.С. Роман как художественная система: учеб. пособие по спецкурсу. – Пермь: Перм. ун-т, 1985. – 80 с.
7. Михайлов М.И. Эпос, драма, лирика как роды литературы. – Н.-Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та им. Н. И. Лобачевского, 2003. – 149 с.
8. Петрова Е.И. Проза Леонида Андреева: Поэтика эксперимента и провокации: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2010. – 25 с.
9. Фокс Р. Роман и народ. – М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1960. – 248 с.
10. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – 326 с.
11. Рымарь Н.Т. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1978. – 128 с.
12. Сартр Ж.-П. Объяснение «постороннего» // Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. / сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – С. 92–107.
13. Тетельнам А.И. Взаимодействие жанров в творчестве Оскара Уайльда: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2007.
14. Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. – М.: Сов. писатель, 1975. – 376 с.
15. Чичерин А.В. Идеи и стиль (о природе поэтического слова). – М.: Сов. писатель, 1965. – 300 с.

## Смещение романа с лирическими жанрами

Неогегельянец Бенедетто Кроче (Benedetto Croce) в своей «Эстетике 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 поэзии [6.С.35]. 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 верной [11.С.25-52; 30-31]. Теория первобытного синкретизма имеет существенное значение для понимания факторов, способствующих смешению 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 начала: древнеиндийские Панчатантра и Махабхарата (महाभारत, Великое сказание о потомках Бхараты), древнекитайский и древнегреческий роман, ирландские саги, древнетюркский дастан «Книга моего Деда Коркуда» и т.д. Таким образом, изначально стихотворное и прозаическое начала были слиты в единое целое в рамках одного текста и лишь впоследствии выделялись в самостоятельные роды литературы.

Примечательно, что этот эволюционный путь повторил и жанр романа. На заре своего становления романы нередко



создавались с использованием стихотворной рифмованной формы, и лишь к XVII веку во французской литературе наблюдается отказ от поэтической формы в пользу прозаической [5.С.55]. 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 форму [15.С.17-18].

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» [9.С.226]. Исследуя романтическую прозу начала XIX века, российский литературовед В.Ю. Троицкий приходит к схожему 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» [16.С.168].

В.М. Жирмунский связывал появление лирического романа, как синкретического жанра, с такими аспектами как конфликт между «личностью и буржуазным обществом, моральный индивидуализм, погружение в мир личных переживаний» [2.С.150]. Лиризм лирического романа сопряжен с тем, что в «нем возобладала концепция человека, собственная лирическому роду литературы» [13.С.60].

Само по себе присутствие лирических стилизованных средств в произведениях прозы не определяет лирическую прозу [19.С.4]. 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 прорыва живит

все создания Зевса... Без лиризма эпопея и драма были бы слишком прозаичны и холодно-равнодушны к своему содержанию» [1.С.227].

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-эпопее 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 «Неукротимая Кура» (*Dəli Kür*) внутренние переживания героини Шахнигяр, 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. Главными 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 образцов 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» [12.С.200]. Лиризм романа историчен «и как частица в истории личности, и как страница из истории народа» [21.С.43]. Лиризм позволяет раскрыть внутреннее становление характера личности, отражает развитие у нее способности к умственной и эмоциональной рефлексии [12.С.199]. Г.Н. Поспелов считает, что именно пафос, экспрессивно отражающий предметно-словесный строй произведения, представляет собой лиризм [12.С.200]. 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 литературоведения 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 также 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.» [5.С.396].

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, неожиданности 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» [3.С.80].

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». [10.С.37]

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. Прообразом 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 сознательно-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 поэзии [17.С.28]. Эта традиция средневековой индийской, арабо-язычной и персоязычной 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», «Искандернаме») жанрообразующих признаков романа. В частности, Г. Гулиев отмечает, что этим произведениям характерно личностное начало, изображение частной жизни героя, «неадекватность героя его судьбе», выдвигание на первый план любовной коллизии, стилистическая многомерность и

т.д. [17.С.28] 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» (*Əfsanəsiz 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 начала составляет роман-поэма. Н.В. Гоголь в ходе работы над «Мертвыми душами» относил произведение то роману, то к поэме [4.С.402]. В издании 1842 года произведение было именовано 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 русского 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 России. Произведение «Мертвые души» по содержанию и глубине является поэмой. Лирическое начало в «Мёртвых душах» реализуется также в авторских отступлениях. В «Мертвых душах» 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.» [14.С.312]. 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» [7.С.222].

Широкую популярность получил роман-поэма ливанского автора Джебрана Халиля Джебрана «Пророк» (The Prophet, 1923). 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 с смешением романного и поэтического начала, в «Пророке» присутствуют признаки притчи, исповеди и эссе. Как прозаическая поэма опубликовано произведение казахского автора Абая 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 литературоведения нередко определяют, как прозаическую поэму. В. Ерофеев обозначил свое произведение как поэму или «трагические листы». Литературные критики относили произведение к жанру поэмы, повести, 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 повество-



вания как целого неизменно принадлежит эпическому началу [8.С.62], однако в романе стихах эпическое начало уступает 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 характеров, но и в смысле бытовой детализации» [20.С.114]. 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» [18.С.12].

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».

В 2005 г. А. Дольским написан роман «Анна» (ставший после «Евгения Онегина» вторым в русской литературе полноценным романом в стихах). 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 вооруженных 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. Основной 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 Имамедина 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 Имамедина Насими, зверски казненного из-за своих убеждений и взглядов. В-четвертых, в произведении «Насими» художественный вымысел связан 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 особенность фабульно-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.

## Литература

1. Белинский, В.Г. Разделение поэзии на роды и виды / В.Г. Белинский; Собр. соч. Т. 3. М. 1978.
2. Жирмунский, В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В.М. Жирмунский; Ленинград, «Наука» Ленинградская отделение, 1979.
3. Иезуитова, Р.В. Пути развития романтической прозы // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра / Р.В. Иезуитова; П., 1973.

4. Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства. Учебное пособие / Н.В. Кирьянова; М., Флинта, Наука, 2007.

5. Кожин, В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк / В. Кожин; М.: Советский писатель, 1963.

6. Кроче, Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Б. Кроче. Москва 2000.

7. Лейдерман, Н.Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы / Н.Л. Лейдерман; Свердловск, Средне – Уральское издательства, 1982.

8. Лейтес, Н.С. Роман как художественная система / Н.С. Лейтес. Учебное пособие по спецкурсу. Пермь, Перм. Ун-т.-1985.

9. Манн, Ю.В. Динамика русского романтизма / Ю.В. Манн; М., 1995.

10. Маркович, В.М. О лирико-символическом подтексте в романе Лермонтова «Герой нашего времени» / И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30 - 50 г.) / Маркович В.М; Л., 1982.

11. Мелетинский, Е.М. «Историческая поэтика» А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы / Историческая поэтика (Итоги и перспективы изучения) / Е.М. Мелетинский; М., 1986.

12. Пospelов, Г.Н. Лирика (Среди литературных родов) / Г.Н. Пospelов; М., 1976.

13. Рымарь, Н.Т. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы / Н.Т. Рымарь; Воронеж, Издательство Воронежского Университета, 1978.

14. Твардовский, А. Собр.соч. в 6-ти томах. Т. 5. / А. Твардовский; М.; Худож. Лит. 1980.

15. Титова, В.В. Жанровая типология поэм М.И. Цветаевой. Диссертация на соискание ученой степени

кандидата филологических наук / В.В. Титова; Волгоград, 1997.

16. Троицкий, В.Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20-30-х годов XIX века / В.Ю. Троицкий; М., 1985.

17. 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.

18. Гудкова С.П. Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980 - 2000-х годов: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Саранск, 2011.

19. Хизриева, П.Р. Лирическая проза и лиризм дагестанской прозы: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.01.02. / П.Р. Хизриева; Махачкала, 2005.

20. Чичерин, А.В. Идеи и стиль (о природе поэтического слова) / А.В. Чичерин; Москва Советский писатель 1965.

21. Чичерин, А.В. Возникновение романа-эпопеи / А.В. Чичерин; Москва, Советский писатель. 1975.

## Смешение романа с научными жанрами

Роман – синтетичный жанр литературы, предрасположенный к жанровому смешению с иными жанрами. 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 них остаются доминирующими. В зависимости от типа жанрового смешения можно говорить о внутрижанровом, внутривидовом и межвидовом смешении. Одной из форм межвидового жанрового смешения является смешение с научными жанрами.

Смешение научных жанров может происходить в формах: а) влияния развития научной мысли на фабулу и сюжет художественного произведения; б) создание романа с использованием композиционной архитектуры научных жанров.

Каждая из форм взаимодействия приводит к появлению особых подтипов романа. Влияние науки на фабулу и сюжет чувствуется в таких романах, как роман-путешествие (роман - странствие), педагогический роман, фантастический роман.

Композиционная архитектура научных жанров в той или иной степени воспроизводится романом-исследованием и «научным романом».

Мотив пути является одним из наиболее древних в литературе. В античности выделялись описания морских и сухопутных путешествий. В современной литературе нет единой позиции о характеристиках путешествия как феномена литературы. На синтетичность путешествия обращал внимание Н.Г. Чернышевский, отмечавший, что путешествие соединяет «в себе элементы истории, статистики, государственных наук, естествознания» (Чернышевский, 1948: 978).

Научность связана с тем, что «в путешествии описываются наблюдения, впечатления путешественника, его открытия и приключения» (Тимофеев, Венгер, 1963: 124).

Многие исследователи социалистического периода характеризовали путешествие как жанр. В.М. Гуминский предлагает определение: «Путешествие – жанр, в основе которого лежит описание путешественником (очевидцем) достоверных сведений о каких-либо, в первую очередь, неизвестных читателю или малоизвестных странах, землях, народах в форме заметок, записок, дневников, журналов, очерков, мемуаров» (Гуминский, 1987: 314–315).

В российских исследованиях начинает утверждаться позиция, что путешествие не является жанром, а представляет собой явление, которое может воплощаться в жанрах различных литературных родов. Т.Т. Давыдова и В.А. Пронин относят путешествие к межродовым формам литературы (Давыдова, Пронин, 2003).

Смешение романного начала с научными жанрами в романе - путешествии проявляется в форме присутствия 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 истории (Стеценко, 1999: 160). Композиционная структура произведения может не отвечать строгим романским 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. Шкловский (Шкловский, 1983: 145). Маршрут путешествия становится структурообразующим фактором (Шачкова, 2008: 280). Часто образ героя романа-путешествия не ставится автором в центр внимания: движение героя в пространстве используется автором как прием для отображения многообразия мира (Бахтин, 1979: 188). Динамике путешествия «подчинены» также фабула и сю-

жет. Роману-путешествию характерны документальность и публицистичность: в произведении подчеркивается особая роль факта, а изложение авторской позиции по этим фактам носит публицистический характер.

Педагогические произведения были известны еще античной литературе. Ксенофонт в «Воспитании Кира» (IV в. до н.э.) излагал свои взгляды на образование-воспитание. Современный педагогический роман связывается с произведением Ж.Ж. Руссо «Эмиль, или О воспитании» (1762), посвященный проблемам воспитания гражданина (Кириянова, 2007: 104).

Особое внимание к педагогическому роману уделило немецкое Просвещение, которое для обозначения подтипа романа использует термин *Bildungsroman*. Это тип романа, содержание которого составляет психологическое, нравственное и социальное формирование личности главного героя. По мнению А.В. Луначарского, *Bildungsroman* – это ««роман, посвященный изображению процесса» формирования молодого существа в законченную человеческую личность» (Луначарский, 1964: 176).

*Bildungsroman* встречается не только в немецкой литературе. Этот подтип романа переняла английская литература. Например, произведение Ч. Диккенса «Дэвид Копперфильд» (1849 - 1850).

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» (Бахтин, 1979: 200 - 201).

Не случайно, что М.М. Бахтин использует термин «роман становления человека». В педагогических романах Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795 - 1796) и Г. Келлера «Зеленый Генрих» (1855) герои проделывают путь от юношеского максимализма к трезвому самоограничению,



не предполагающему отчаяния или отказа от идеалов (Lucacs, 1920: 95 - 155). В. Дильтей в своей работе «Жизнь Шлейермахера» отмечал, что в произведениях Гёте и иных романах «школы Вильгельма Мейстера» показывается человеческое формирование на разных ступенях, в разных жизненных эпохах (Dilthey, 1922: 24–25). Совершенствование главного героя – есть основная авторская идея. Воплощение этой идеи требует от автора обращения к научным достижениям. В педагогическом романе автор сталкивает две школы, раскрывая при этом связи тандема «ученик – учитель» (Гайжюнас, 1984: 13). И.Г. Песталоцци является автором произведения «Лингардт и Гертруда» (1781 - 1787), в котором раскрывает собственный метод обучения в народной школе, основанный на сочетании преподавания с производительным трудом. Песталоцци художественно раскрыл опыт, который был связан приютом для детей - сирот в Нойхофе.

Для фантастической литературы, в том числе и фантастического романа, характерна предрасположенность к смешению с мифологией в силу того, что фантастики лежат в мифотворческом сознании. Как и мифология, фантастика отказывается от выяснения причинных связей и вероятностей описываемых событий, смешивает действительность и сверхъестественное. Фантастике характерно фантастическое допущение, которое не волонтарно, а связано с состоянием и перспективами развития науки. Этим фантастическое допущение и отличается от мифологического, сказочного и мистического допущений.

Основная функция фантастики в художественных произведениях – показать, что будет представлять из себя то или иное явление, та или иная тенденция в своем перспективном развитии. Эта функция тесным образом связана с состоянием развития науки. Смещение научного и художественного начал позволяет провести грань между серьезной фантастической литературой и произведениями *fantasy*.

Фантастическая литература, под влиянием научных жанров, приобретает такую черту как новизна мира. 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» (Malmgren, 1988: 29).

Как разновидности фантастического романа можно выделить: научно - фантастический роман, роман - утопию и романа - антиутопию.

Традиционными для современной научной фантастики стали темы судьбы изобретения и ответственности ученого перед человечеством и своей совестью за изобретение. Не во всех произведениях, в которых ставится проблема об ответственности за необычное изобретение, можно найти все признаки научно-фантастического романа. Несмотря на то, что сюжетная линия романа Г. Эверса «Альрауне. История одного живого существа» (1928) построена на рождении необычного существа в результате научного эксперимента. Произведение ближе по своим жанровым характеристикам к роману-мифу. Роман связан с мифом о альрауне, который в мифологии означает духа низшего порядка. В романе Г. Эверса легенда об альрауне связывается с казнью на кресте. Автор вводит интертекстовую ссылку на религиозные тексты, выстраивая собственную художественную интерпретацию мифических представлений.

Жанр романа - утопии, из которого рождается антиутопия, берет начало от платоновского мифа об Атлантиде. Романы-утопии опираются на научные истины своего времени или на перспективы развития науки.

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 имеет место быть доминирующее влияние представлений о состоянии и перспективах развития

«точных» отраслей науки, естествознания и техники, тогда как для утопии и антиутопии большое значение имеет развития социально-политических и философских наук. Условно можно выделить два типа фантастического допущения: естественно-научное допущение и гуманитарно - научное допущение. В научно-фантастическом романе, романе-утопии и романе - антиутопии присутствуют оба типа допущения, но в научно-фантастическом романе превалирует естественно - научное допущение, а в романе - утопии и романе - антиутопии – гуманитарно-научное допущение. Кроме характера фантастического допущения роман - утопия и роман - антиутопия отличаются от иной научной фантастики также и обращением к элементам сатирических жанров.

Возможно присутствие вышеназванных типов фантастического допущения в одном произведении. Например, «Эревон» (*Erewhon* – анаграмма от *Nowhere*, в переводе с английского – ‘нигде’) (1871) С. Батлера, «О дивный новый мир» (1932) и «Остров» (1962) О. Хаксли, являясь научно-фантастическими романами, в то же время являются и антиутопиями. В романе «Эревон» С. Батлер в сатирическом стиле описывает эволюцию машин, классифицируя их по семействам, родам и видам, по способам питания и т.д. Не случайно, первые три главы романа «Эревон», вначале появившиеся под названием «Дарвин среди машин», были пародией на книгу Дарвина «Происхождение видов методом естественного отбора, или выживание благоприятствуемых пород в борьбе за жизнь». 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 в.

Отличительной чертой фантастического допущения в утопиях и антиутопиях является его философско-мировоззренческая содержательность. Например, Монтескье в романе «Персидские письма» (1721) не только критикует общественную жизнь современной ему Франции, но и отобра-

жает философские размышления об идеальной республике (Кириянова, 2007: 97).

Если философские размышления в утопии обусловлены тем, что в ней проектируется идеальное будущее, то в антиутопии связаны с факторами социально-политического характера, которые могут привести человечество к катастрофе. По словам А. Бегалиева, путь развития литературной утопии – «это движение от философской идеи к художественному образу, от декларируемой концепции совершенного мира к его художественной модели» (Бегалиев, 1989: 8). Философское начало проявляется в антиутопии в связи с тем, что в ней автор дает проекцию на воображаемой социум тех характеристик современного ему общества, которые вызывают наибольшую неприязнь (Browning, 1970: 18–32). Перенос реальных характеристик на антиутопическое общество дает У. Эко основание преподнести роман «Маятник Фуко» (1988) не частью фантастики, а как реалистический роман. Авторский замысел «Маятника Фуко» сосредоточен вокруг проблемы трансформации религиозных мифов и эзотерических учений в современном обществе.

Особенностью философского дискурса в антиутопии является не только гиперболическое отображение в нем существующих противоречий, но и наличие философских размышлений о пагубных последствиях мер по установлению «идеального» порядка. Максимализм и необузданность, игнорирование духовных ценностей – на этом построен роман Ж. Сарамыга «Слепота» (1995). Вводя в сюжет произведения распространение болезни, приводящей к слепоте, автор раскрывает «моральную слепоту» общества.

В. С. Воронин справедливо отмечает, что «веру в человеческий разум, присущую утопии, в антиутопии сменяет утверждение бессилия человеческого интеллекта» (Воронин, 1999: 60).

В утопии и антиутопии проявляются черты научно-фантастической литературы, но эти понятия не являются тож-

дественными по своему содержанию: не всякое научно-фантастическое произведение является утопией или антиутопией. Л.О. Мошенская отмечает, что научно-фантастические произведения несправедливо отождествляются с такими жанровыми формами как утопия и антиутопия (Мошенская, 1983: 11).

Иногда утопию и антиутопию представляют, как отдельный жанр. А.Н. Воробьева отмечает: «утопия и антиутопия рассматриваются как единый жанр, совмещающий противоположные знаки одних и тех же эстетических установок» (Воробьева, 2009: 8). Она перечисляет жанровые 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» (там же). Среди перечисленных признаков нет ни одного, который бы характеризовал композицию, сюжет и фабулу.

Утопия и антиутопия являются формой проявления фантастической литературы. Фантастика же представляет собой творческий метод, предполагающий использование особого литературного приема для усиления тех или иных качеств текста. В литературоведении нет единой позиции о жанровой природе фантастики: является ли жанром или же особой жанровой формой. Перу, выдающихся братьев-фантастов Стругацких принадлежат фантастические романы («Град обреченный» (1975, опубл. в 1988 - 1989)), фантастические повести («Стажеры» (1962)) и фантастические рассказы («Забывтый эксперимент» (1959)).

Сказанное относится и к утопии и антиутопии. Есть множество романов-утопий («Люди как Боги» (1923) Г. Уэллса, «Вести ниоткуда» (1890) У. Морриса, «Туманность Андромеды» (1957) И. Ефремова, «Конец радуг»

(2006) В. Винджа) и романов-антиутопий «1984» (1949) Дж. Оруэлла, «Мы» (1920) Е.И. Замятина, «О дивный новый мир» (1932) О. Хаксли, «451 градус по Фаренгейту» (1953) Р. Брэдбери). Гораздо реже встречаются повести, а тем более рассказы. К повести-утопии относят произведение М.А. Булгакова «Дьяволиада» (1923). К повести-антиутопии относят «Скотный двор» (1945) Дж. Оруэлла, «Котлован» (1930) А. Платонова. Рассказом-утопией является произведение И. Гаспринского «Страна блаженства» (1891).

Фантастику (утопию и антиутопию) целесообразно рассматривать как литературное направление, в рамках которого могут создаваться произведения в различных жанрах. Хотелось бы обратиться к позиции М.И. Шадурского: «Жанровый конгломерат, сочетающий в себе черты романного жанра и утопического мировидения. номинируется романом-утопией или утопическим романом» (Шадурский, 2009: 38).

В отличие от вышерассмотренных подтипов романа, в научном романе и романе-исследовании смешение проявляется в имитировании в композиционные архитектуры научных жанров.

Научный роман использует оригинальную технику художественного изложения, в котором повествование предполагает развитие событий уже вне связи с фактами науки в реальности. Термин «научный роман» (точнее «экспериментальный роман») был введен Э. Золя, который пытался установить особые методы художественного творчества, не уступающие методам естественных наук.

Примером переплетения научного и художественного в единое целое является произведение А. Зиновьева «Зияющие высоты». В литературоведении «Зияющие высоты» (1976) с легкой подачи автора 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 ис-

следования социальных явлений, но делается это с использованием средств художественной литературы.

В романе-исследовании влияние научного метода называется 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» (1992). Композиционно роман состоит из нескольких частей, каждая из которых связана с отдельными результатами авторского исследования.

Жанровое смешение является одним из наиболее существенных инструментов, используемых современными авторами для художественного воплощения авторского замысла. Усложнение системы общественных отношений предопределяет склонность современных писателей к экспериментам в области смешения романа с различными родами и жанрами литературы. Развернувшаяся в XX в. Научно-техническая революция и разворачивающаяся сейчас информационная революция привели к росту влияния научного начала на общественное сознание, в том числе и художественное сознание. В романистике следствием этого влияния являются жанровые конструкции, в которых в романную жанровую конструкцию вкрапливаются элементы научных жанров. По мере дальнейшего развития науки и прогресса можно будет наблюдать развитие типов романа, вобравших в себе элементы научных жанров.

### **Список литературы:**

Browning, W.-G. (1970) *Toward a Set of Standards for Antitopian Fiction* // *Cithara*. – № 10. – P. 18-32.

Dilthey, W. (1922) *Das Leben Schleiermachers* [The life of Schleiermacher]. Edited and supplemented by H. Mulert. 2nd ed. / Vol. 1– Berlin: W. de Gruyter.

Lukacs, G. (1920) *Die Theorie des Romans*. Berlin.

Malmgren, C.D. (1988) *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. – P. 29.

Бахтин, М.М. (1979) *Эстетика словесного творчества* / сост. С.Г. Бочаров. М.: Искусство.

Бегалиев, А.Т. (1989) *Современная советская литературная утопия: герой и жанр: автореф. дисс. ... канд. филол. наук*. Алма-Ата.

Воробьева, А.Н. (2009) *Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: автореф. дисс. ... д. филол.н.* Саратов.

Воронин, В.С. (1999) *Законы фантазии и абсурда в художественном тексте*. Волгоград: Издательство Волгоградского государственного университета.

Гайжюнас, С. В. (1984) *Роман воспитания (динамика жанровой структуры)* Вильнюс: Издательско - редакционный совет Министерства высшего и среднего специального образования Литовской ССР.

Гуминский, В.М. (1987) *Путешествие* // *Литературный энциклопедический словарь* / Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 314-315.

Давыдова, Т.Т., Пронин, В.А. (2003) *Теория литературы*. М. : Логос.

Кирьянова, Н. В. (2007) *История мировой литературы и искусства: учебное пособие*. М. : Флинта ; Наука.

Луначарский, А. В. (1964) *Собрание сочинений в восьми томах*. М. Горький. Советская литература. Статьи, док-



лады, речи (1904 – 1933). – М.: «Художественная литература». Т. 2.

Мошенская, Л. О. (1983) Жанры приключенческой литературы. Генезис и поэтика: автореф. дисс. ... к. филол. н. М.

Стеценко, Е. А. (1999) История, написанная в пути... (Записки и книги путешествий в американской литературе XVII – XIX вв.). М.: ИМЛИ РАН.

Тимофеев, Л., Венгеров, Н. (1963) Краткий словарь литературоведческих терминов. М.: Учпедгиз.

Чернышевский, Н.Г. (1948) Полное собрание сочинений М.: ГИХЛ. Т. IV.

Шадурский, М.И. (2009) Художественная модель мира в романах-утопиях С. Батлера и О. Хаскли: дисс. ... к. филол. н. Минск.

Шачкова, В.А. (2008) Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. № 3. с. 277–281.

Шкловский, В.Б. (1983) Избранное. В 2-х т. М.: Художественная литература. Т. 1. Повести о прозе. Размышления и разборы.

## 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 национальных литератур, усилению заимствования сюжетов и самих жанров, росте нелинейности и фрагментарности пространственно - временных характеристик художественного времени романа, 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 центров, 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 проявление деканонизация получила в антироманах (некоторые исследователи используют термин «роман-антироман»), когда писатели сознательно пренебрегают общераспространенными условностями жанра романа. Антироманы (как и антижанры в целом) возникают в периоды смены эпох, когда общественная и литературная мысль обращается к новым парадигмам. На стыке различных эпох, когда определенное направление уже выработало приемы и обзавелось канонами, возникает потребность саморефлексии, иронически отстраненной, пародийной переработки этих канонов, что и воплощается в антижанре.

Антироман-диалог Стерна «Жак-фаталист и его хозяин» основан на отрицании доминировавших на тот момент романских структур. Роман Р.Л. Стивенсона «Мастер Баллан-

трэ» (The Master of Ballantrae, 1889) не укладывается в известные жанровые рамки, в том числе и жанра романа. Этим и объясняется пестрота жанровых обозначений этого произведения, данных различными исследователями: роман, сказка, история [18, 146]. Сам автор отдает предпочтение последнему обозначению как наиболее нейтральному.

Деканонизация романа в литературе постиндустриализма связана с понятием деконструкции, введенным в 1964 году Жаком Лаканом и разработанный 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 повествовательного хаоса: повествовательная прерывистость, информационная перегруженность текста (зачастую благодаря символическим значениям), стирание грани между реальностью и вымыслом.

Приемы деконструкции разрабатывал также Ролан Барт. В книге «S/Z» (1970) Р. Барт вырабатывает концепцию Текста. В его теории происходят переход от «множества смыслов», которые можно прочесть в произведении в зависимости от установок читателя, к «множественному смыслу», образующего уровнем Текста. Ролан Барт разделяет понятия «текст» от понятия «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 «топом» 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» [3, 14].

По мнению, Р. Барта литература имеет собственные топосы (стилевые, сюжетные жанровые и т.д.). Мастерство

писателя заключается в ходе деконструкции суметь 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» [9, 53]. Позитивность симулякра состоит в его способности преодолевать условности, разрушать иерархию. Таким образом, в самом симулякре заложен потенциал по преодолению жанровых условностей.

Создание симулякра предполагает игру автора, писателя. В постмодернистической 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.

Следует отметить, что деканонизация жанра не предполагает его автоматическое угасание. 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. «Дон Кихот» был антироманом не только как пародия, но как произведение с другими задачами анализа» [20, 229]. 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 Виктора Пелевина «Generation «П»». Автор разоблачает мнимую свободу личности в постсоветском обществе, ориентированном на чуждые идеалы ценности американизированного 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 симулярки [11, 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 соответствия процессов 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, отчасти на сюжет и фабулу. Однако,

потенциал «элементов архаики» не позволяет даже сформировать платформу для формирования новых подтипов жанра 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 Виктор Максимович 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» [12, 71]. Схожей позиции придерживались М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман т.д., которые характеризовали межкультурное взаимодействие как мирный, взаимообогащающий процесс. Вместе с тем, некоторые культурологи взаимодействие культур характеризуют как конфликт (А. Тойнби, С. Хантингтон), а в теории культурно-исторических типов Н.Я. Данилевского и теории локальных цивилизаций О. Шпенглера отстаивается принцип культурной изолированности, что подразумевает отрицание межкультурного диалога.

Глобализация трансформирует такую литературоведческую проблему как заимствование сюжетов и жанров. Мир литературы, начиная со сказок, полон блуждающих сюжетов - здесь и Золушка и Гадкий утенок и Красавица с чудовищем (она же Аленький цветочек). Сюжет о Фаусте существовал задолго до Гёте, а об Отелло задолго до Шекспира. О Дон Жуане писали Мольер, Байрон, Пушкин. Наличие блуждающего сюжета в литературном произведении не умаляет его художественной и жанровой ценности. Вместе с тем, в современных условиях увеличения потока информа-

ционного обмена обостряется проблема оригинальности произведений. Зачастую осуществляется полное или частичное копирование сюжетов из других произведений (в большей части, написанных на иных языках). Таким образом, перед теорией литературы по-новому формулируется проблема соотношений использования блуждающих сюжетов и плагиата.

Глобализационные процессы усиливают традукцию (заимствование) в национальные литературы результатов процесса жанрообразования современной англоязычной литературы. Не случайно, что за последний период в западном жанроведении широкое распространение получили школы из англоязычных стран: североамериканская и австралийская (сиднейская). Наряду с иными факторами (в том числе и фактором социальной обусловленности) обе теории уделяют особое место текстовой природе жанра, основанной на данных лингвистического анализа. Научная значимость такого подхода неоспорима. Вместе с тем, особое выделение лингвистического элемента приводит к «внедрению» правил англоязычного конструирования литературных текстов в национальные неанглоязычные литературы. Именно в силу этого в национальной литературной среде усилилось значение жанровых требований, формируемых в англоязычном культурном пространстве. «Вестернизация» приводит к тому, что в определенной части стирается дифференциация реализации жанровых механизмов в том или ином национально-религиозном пространстве.

Интенсификация заимствования жанров и сюжетов обостряет проблему определения «национальной принадлежности» художественного произведения, в особенности романа. В связи с этим исследователь Х. Гойтисоло обращает внимание литераторов на угрозу утраты романом своих начертаний в результате приоритета космополитическим ценностям в ущерб национальным, что приводит к безликости и выхолощенности» [8, 283-284].



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» [1, 9]. 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 общества» [2, 4]. 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 Чингиз Гусейнов и Чингиз Абдуллаев, широко известные в российских литературных кругах. Например, роман Ч. Гусейнова «Директория ігра» основан на событиях из азербайджанской истории XX века. На русском языке написан роман «Остров Азераиды» Г. Ляtifхан, проживающей в Голландии. Проблематика этого романа 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 Зейналабдина Марагаи «Путешествие Ибрагимбека», Мирзы Абдулрагима Талыбова «Осел книгоноша» 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. Следует отметить, что временно-пространственная фрагментарность является особенностью повествования в эпическом роде, в частности 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» [19, 106]. 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 Итало 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-московской школы во главе с Ю.М. Лотманом. Михаил Михайлович 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, Ольга Фрейденберг 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.Р.Р. Толкин), «Улисс» (Дж. Джойс), «Иосиф и его братья» (Т. Манн), «Сто лет одиночества» (Г. Гарсиа Маркес) «смешиваются» мир архаики (эпохи мифа) и мир современности (эпохи индустриального и пост индустриального 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. Несомнен-

но, что на становление такого типа хронтопа оказала влияние теория относительности А. Эйнштейна (15, 52).

Современная романистика характеризуется устойчивой тенденцией к дереализации событийности романов. Понятие событийности предполагает, что нечто именуемое событием должно резко менять внутреннюю или внешнюю жизнь человека или социума. В соотношении литературоведения 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, создавая тем самым условия для феномена событийности художественного произведения для читателя. 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 о сюжете с содержательно противоречивой фабулой событийность раскрывается через коллизию, тогда как в произведениях второго типа – события в фабулах не связаны единством взаимного содержательного противоположения. В подавляющем большинстве романы представляют собой произведения с содержательно противоречивой фабулой (произведения с сюжетом с фабульной завязкой).

Процессы дереализации событийной основы современных романов спровоцировали определенные тенденции в современной романистике:

- 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 упорядоченного развития событий, на совокупность определённых мотивов, тем, мировоззренческих подвижек главных героев;

- отход от принципа хронологической последовательности событий, что приводит к появлению многообразных «модификаций» хронотопа романа;

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

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

Все эти тенденции, казалось бы, противоречат содержанию «фабульно-сюжетной» событийности романа. Но в действительности они приводят не к исчезновению «фабульно-сюжетной» событийности романа, а к его трансформации, порой провоцируя рождение новых поджанров романа.

Еще одна специфика современной романистики – это тенденция к расширению «памяти жанра». Данная тенденция есть прямое следствие процессов жанрового смешения. Внешним показателем, индикатором данного явления может служить рост количества типов романов. На современном этапе дальнейшее расширение «объема» «памяти жанра» обеспечивается за счет проникновения в романистику внеродовых форм и внежанровых конструкций, а также метапрозы. Все эти факторы тем или иным образом связаны с проблемой жанрового смешения.

В теоретико-литературоведческой мысли к внеродовым формам литературы относят произведения, которые не обладают (или не в полной мере обладают) свойствами эпоса, драмы и лирики. К таким внеродовым относятся 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 авто-

ры научных и художественных произведений. Широко распространена точка зрения о жанровой неопределенности эссе. Однако было бы понимать эссе как внежанровую конструкцию. Одной из особенностей эссе является совмещение и динамичность чередования различных способов повествования, что обусловлено особенностью авторского мышления и его художественного оформления. Дело в том, что эссе конструируется вокруг художественного оформления размышлений автора. Жанровое 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 «упрощает» возможности по включению в произведение элементов других жанров. В частности, позволяет автору вносить в роман отрывки научных произведений, философских рассуждений, политической публицистики, 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. Сам феномен 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)» [4, 7].

Жанровое смешение романа и эссе способствовало рождению такой поджанровой разновидности, как роман-эссе. В современной русской литературе к романам-эссе относятся, например, такие произведения как «Прощание с Нарциссом» А. Гольдштейна и «Конец цитаты» М. Безродного.

Термин «поток сознания» (англ. – stream of consciousness) был введен У. Джеймсом, полагавший, 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» используется авторами модернистических произведений, в том числе и М. Пруст, В. Вулф, Дж. Джемс и т.д. К «поток сознания» обращались представители французского «нового романа» (М. Бютор, Н. Саррот), английского романа «малой темы» (Э. Пауэлл, П.Х. Джонсон) и т.д.

Обращение к «поток сознания» оказывает влияние на жанровые характеристики произведения. Во-первых, художественное видение автором особенностей функционирования «потока сознания» становится приоритетным по сравнению жанровых условностей. Во-вторых, специфический внутренний монолог в «поток сознания» приводит к отходу от эпического повествования.

В обращении к таким формам как очерк, эссе, методу «поток сознания» проявляется склонность современного романа к внежанровости. По мнению некоторых исследователей, искусство в целом стремится преодолеть жанровые ограничения – в предрасположенности к внежанровости отражается «постоянный закон в обновлении искусства, кото-



рый проявляется на протяжении всего нашего столетия и в романе, прежде всего затрагивая, преобразая форму» [17, 159]. Вместе с тем стремление к внежанровости не предполагает полное отрицание жанра в целом. В связи с чем, уместно замечание Хосе 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. Ихаб Хассан, исследующий своеобразие постмодернизма отмечал, что гибридизация, имеющее место под влиянием тенденций внежанровости, может порождать неясные формы: «паралитература», «паракритика», «нехудожественный роман» [14, 381-382].

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 первых 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.

Андре Жид в роман «Фальшивомонетки» (1926) вводит в качестве персонажа своего двойника, который на протяжении всей сюжетной линии рассуждает о проблемах искусства, литературы, и романистики в частности. Ав-

тор романа и его двойник Эдуард на глазах читателей рассуждал о жанровых характеристиках данного романа, а также его конструкции. В 1928 году выходит роман Олдоса Хаксли «Контрапункт». В романе в качестве образа вводится сам романист, который со страниц произведения ведет свой дневник.

Особенностью метаромана является саморефлексирующееся 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 «эссезация» романа, а с другой документальное начало. Активизация последнего, то есть документальности, возможна благодаря «той метахудожественности, которую оно всегда несет в себе» (16, 28).

Следует отметить, что метароману исторически предшествовало появление еще в XIX веке «романа о художнике», жанровые особенности которого частично переключались в метароман.

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 также роман о поэте/писателе («поэтологический роман»), роман о музыканте, роман об актрисе [6, 219]. Например, роман о художнике «Странствия Франца Штернбальда» Л. Тика, роман о поэте «Генрих Фон Офтординген» Новалиса, роман об актрисе «Коринна, или Италия» Ж. де Сталь, роман о певице «Трильби» Дж. Дюморье и т.д.

Иногда в качестве синонима словосочетания «роман о художнике» используют словосочетания «роман о культуре», «роман творения». Вместе с тем, иногда роман о художнике различается как предтеча романа культуры. Гайжюнас Сильвестрес Владиславо роман о культуре преподносит как разновидность романа воспитания [7, 16]. Вместе

с тем, с этим утверждением прибалтийского исследователя следует поспорить. Во-первых, в романе-воспитания и в романе о культуре используются различные схемы жанрового смешения. Если в романе-воспитания доминирует смешение романного начала с научными, публицистическими и дидактическими конструкциями, то в романе о культуре доминирует смешение элементов различных форм искусства. Во-вторых, в романе-воспитания нет четкого требования в отношении главного героя, тогда как в романе о культуре главный герой – это творческая личность, погруженная в процесс творения. Не случайно, что методологическим принципом, позволяющим вычлнить роман о культуре в качестве особого типа романа, служит принцип типологии оформления героя, предложенный М.М. Бахтиным. В третьих, роман-воспитания конструируется вокруг процесса усвоения мировоззренческих установок и нравственных ценностей персонажами (а также читателями), тогда как роман о культуре направлено на 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 культуре (так как для «вычленения» этих типов используются различные основания). В-четвертых, в романе о культуре происходит переплетение двух уровней художественной действительности, что не наблюдается в романе-воспитания. Иными словами в романе о культуре существует художественный мир в художественном мире.

С позиций жанрового смешения роман о культуре отличается предрасположенностью произведения к впитыванию в себя жанровых элементов различных сфер культуры. То, что окончательное формирование романа культуры приходится на XX век является закономерным. Именно на этот период истории культуры приходится усиление жанрового проникновения между произведениями искусства. Жанро-

вое содержание романа культуры предполагает обращение к условностям не только письменной литературы (в частности, к жанру романа), но и также к жанровым конструкциям иных форм искусства. В.Д. Днепров, характеризуя роман культуры, справедливо отмечал, что в нем «через синтез культурной эпохи запечатлевается с эпическим богатством историческое время в его неповторимых особенностях» [10, 419]. Повышенная синтетичность романа о культуре обуславливается двухуровневой структурой художественного мира: с одной стороны, это художественный 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 не первом уровне художественного мира доминирует романное начало, то на втором уровне художественного мира могут доминировать жанровые признаки «создаваемого» художником произведения.

Помимо этого, роман о культуре имеет интертекстуальные связи с религиозной традицией: художник (поэт, актер и т.д.) выступает в романе в двух ипостасях – в качестве человека и в качестве творца. В этом аспекте роман культуры связан с христианскими представлениями. Не случайно, что роман культуры не распространен в азербайджанской романистике.

Понятие гипертекста было сформулировано Теодором Нельсоном в 60-ые годы прошлого столетия. Основной характерной чертой гипертекста Т. Нельсон возможность неожиданного смещения позиции читателя благодаря тому, что повествование текстологически разветвляется, позволяя читателю выбирать различные алгоритмы (различную последовательность) ознакомления с частями текста. Ролан Барт добавляет к характеристикам гипертекста свойство равнозначности подобных алгоритмов [5, 14]. В качестве классического примера к возможности применения различных алгоритмов чтения текста в романе можно привести произведе-

дение итальянского писателя Итало Кальвино «Замок скрещенных судеб». 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 вариациях [13, 381]. 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.

### Библиография:

1. Burgess, A. English Literature: A Survey for Students. Harlow: Longman, 2000.

2. Parrinder, P. Nation and Novel: The English Novel from Its Origins to the Present Day. Oxford: Oxford University Press, 2006.

3. Аристотель. Риторика. М: Лабиринт, 2005.

4. Бальбуров Э.А. Художественно-философский неосинкретизм в русской литературе начала XX века. Автореф. дис. на соискание ученой степени доктора филологических наук. Новосибирск, 2006.

5. Барт, Ролан. С/Z. М., Ad Marginem, 1994.

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

7. Гайжюнас С.В. Роман воспитания (динамика жанровой структуры) Вильнюс Издательско-редакционный совет Министерства высшего и среднего специального образования Литовской ССР, 1984.

8. Гойтисоло Х. Ортега и роман. // Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад. - европ. лит. XX в. Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986.

9. Делез Ж. Платон и симулякр // НЛЮ. № 5, 1993.
10. Днепров В.Д. Идеи и времени и формы времени, М., 1977.
11. Жаринова О.В. Поэтико-философский аспект произведений Виктора Пелевина «Омон Ра» и «Generation «П»». Автореф. дисс. на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Тамбов, 2004.
12. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979.
13. Кальвино, Итало. Незримые города / Замок скрещенных судеб. Київ, Лабіринт, 1997.
14. Керимов Т.Х. Постструктурализм // Современный философский словарь. М.; Бишкек; Екатеринбург: Одиссей, 1996.
15. Крошнева М.Е. К 83 Теория литературы. Ульяновск: УлГТУ, 2007.
16. Местергази Е.Г. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века). Автореф. дис. на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2008.
17. Пестерев В.А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. Волгоград: Издательство ВолГУ, 1999.
18. 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.
19. Стеблин-Каменский М.И. Мир саги. Становление литературы. Ленинград «Наука» Ленинградское отделение 1984.
20. Шкловский В.Б. Избранное. В 2-х т. Т. 1. Повести о прозе. Размышления и разборы М.: Художественная литература, 1983.

## Соотношение жанров романа и новеллы

В теории литературоведения нет однозначного подхода к вопросу о соотношении жанров романа и новеллы. Если одни ученые противопоставляют эти жанры, то другие готовы признать «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 по этому 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 основная, элементарная (это не значит — примитивная)» [5]. При этом новелла противопоставляется также и другим жанрам прозы. Согласно Михайлову А.В. новелла представляет собой жанр, который противопоставлен рассказу по структуре, но сопоставим с ним по объему [3, с. 306-307]. 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» охватывает 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 литературоведения нередко новеллу представляют как разновидность рассказа. Например, Е.М. Мелетинский считал, что различия между этими жанрами непринципиальны, а Б. Томашевский считал, что термин «рассказ» в русском литературоведении используется как синоним понятия «новелла» [4, с. 159]. Не только жанровые характеристики, но и история литературы свидетельствует, что жанры новеллы и 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, выдвигание на первый план изобразительно-словесной фактуры, тяготение к развернутым психологическим характеристикам. Широкое распространение новелла получает после издания книги «Декамерон» (*Decameron*), представляющей собой собрание ста новелл итальянского писателя Джованни Боккаччо (*Giovanni Boccaccio*) и написанной в 1349-1352 годы.

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, данным Ароном Яковлевичем Гуревичем, «*exempla* («примеры») – жанр средневековой назидательной литературы, короткие рассказы, анекдоты. 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 казусов, случаев из жизни, чу-



десных происшествий и древних легенд, рассказ о которых был рассчитан на то, чтобы вызвать изумление, восторг или ужас слушателей проповедей и читателей книг» [2, с. 7]. *Exempla* – это жанр средневековой латинской литературы с ярко выраженной дидактической функцией; восходящий к античной литературе. Первоначально *exempla* представляли собой зарифмованные тексты с поучительным содержанием. Вместе с тем, были созданы *exempla* и в прозаической форме. В подобных прозаических текстах сюжет строился на смешении реальности со сверхъестественным началом. *Exempla* в большинстве своем отражает житие религиозных подвижников. В отличие от иных типов религиозных текстов, *exempla* подвергается влиянию фольклора. Это связано с целевым предназначением *exempla*. Данный жанр использовался в основном для агитации в христианскую веру, что подталкивало к художественному обращению к фольклорному наследию народов, среди которых проводилась миссионерская деятельность. В результате чего, если в церковных литературных жанрах (в том числе и житие святых) довлеет мифологизм, то в *exempla* влияние мифологизма и фольклоризма уравнивается. Наиболее тесную связь *exempla* имеет с жанром сказки. На наш взгляд, равное по глубине воздействия влияние мифологизма и фольклоризма на *exempla* стало одним из факторов, благодаря которому на базе этого жанра стала развиваться новелла. Влияние фольклоризма проявляло себя и в том, что для данного типа произведений не требовалось соблюдение жестких церковных канонов. Это давало определенную свободу для авторского замысла. Используя наработки *exempla*, обращаясь к народным мотивам, а также мотивам, заимствованным из византийской и восточной литературы, европейские писатели создавали первые новеллы. *Exempla* оказала влияние не только на развитие итальянской новеллы, но также и испанской. Например, под влиянием жанра «*exempla*» создана книга «Граф Луканор» (*Libro del conde Lucanor*) Дона Хуана

Мануэля (Don Juan Manuel), литературного метра 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), Филипп де Реми сьёр де Бомануар (Philippe de Rémi sire de Beaumanoir) и т.д.). Событийная основа фаблио сопряжена с мещанской действительностью, что и определяет натурализм этих произведений. В фаблио повествование носит в большинстве случаев антицерковный характер. На фоне сочетания сатиры и антиклерикальности, фаблио содержит в себе элемент нравования, 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 фаблио восточной литературы. Французский филолог-медиевист Гастон Парис (Gaston Paris, 1839-1903) выдвинул «восточную» теорию в применении к фаблио, согласно которой жанр возник непосредственно под влиянием восточных литературных памятников. По сути, «восточная» теория Г. Париса (G. Paris) – 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» (Decamerone) Джованни Боккаччо (Giovanni Boccaccio). Влияние вы-

шерассмотренных двух жанров оказало существенное влияние на жанровые характеристики новеллы: краткость повествования и отсутствие развернутой экспозиции, динамизм разворачиваемых событий, наличие одной сюжетной линии, определяющей ролью 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 жанровым 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 подроб-

ности их жизни, акцентирует внимание на чертах характера-важных для развития действия» [1, с. 12].

### Список литературы

1. Барыкина, А.В. Жанр новеллы в русской литературе первой трети XIX века. [Текст] : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / А.В. Барыкина. - Волгоград, 2007.

2. Гуревич, А.Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников [Текст] : монография / А. Я. Гуревич. - М.: Искусство, 1989.

3. Михайлов, А.В. Новелла. КЛЭ, т.5. [Текст] / А. В. Михайлов. - М., 1968.

4. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика [Текст]: монография / Б.В. Томашевский. - М.: Аспект Пресс, 1999.

5. Эйхенбаум, Б.М. О. Генри и теория новеллы [Электронный ресурс] / Б.М. Эйхенбаум. - Режим доступа: <http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry02.html>.

## **Соотношение жанрового смещения со «смещением» жанра, «диапазоном» жанра и его переходными формами**

Процесс становления и развития жанра 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 свидетельствует 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.

Затронутую проблему Ю.Н.Тынянов обозначил как «смещение» жанра. Под «смещением» Юрий Николаевич понимал процесс изменения жанровых признаков, что позволило исследователю отказаться от понятия жанра как устойчивого типа художественных произведений. «Смещение» в тыняновских работах выступает как жанрообразую-

щая модель. При этом ведущим фактором жанрообразующей функции выступает изменение конструктивного признака.

Подход Ю.Н. Тынянова базировался на формалистическом понимании самой структуры системы жанров, что не позволяло раскрыть проблему устойчивости жанра с позиций историцизма. 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 тезису о растворении 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 данного исследователя плодотворен и конструктивно более гибок. Однако он не раскрывает содержательного аспекта устойчивости жанра.

Принципиально от социологов не отличаются и последователи социокогнитивного подхода, широко распространенного в западном литературоведении. Они сводят проблему устойчивости жанра к динамике коммуникационных, социокогнитивных потребностей общества [7, с. 4].

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

Следует отметить, что «смещение» жанра носит ограниченный характер и не предполагает в качестве результата формирование нового жанра. Анализ истории литературо-

ведения 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» предусматривает формирование новой совокупности жанровых признаков. То есть если «смещение» жанра служит инструментом эволюционной адаптации жанровой конструкции под изменение общественно-политических условий, то «замещение» – это инструмент радикальной трансформации литературных процессов под влиянием общественно-политических. 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. 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 устоявшейся конструкции. «Смещение» жанра сопряжено с наличием в каждом жанре определенного резерва для трансформации «памяти жанра». Так, «смещение» является результатом того, что ядро жанровой конструкции в конкретном художественном произведении может дополняться следующим:

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

– новые элементы и приемы художественного изложения, возникающими под влиянием развития средств коммуникации (не противоречит выводам социокогнитивистов);

– возможность 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 развития 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 данного влияния зависит от того, к какому виду интернет-литературы относится произведение. Так, немецкий исследователь Р. Симановски делит интернет-литературу на три вида: дигитализированная, дигитальная и сетевая [8]. При этом для последней, основанной функционально и эстетически на принципе интерактивности, существенно не только смешение дигитальных и литературных жанров, но и обращение к инструментам интерактивной передачи информации (это не исключает и влияние процессов смещения жанров). В качестве примера можно привести гипертекст «После полудня» (*Afternoon*, 1987) Майкла Джойса (*Michael Joyce*), который был распространен в 1990 году виде компакт-диска, а также гипер-романы, созданные для публикации в сети (например, такие сайты, как «Электронный Лабиринт», «Eastgate» и т.д.).

Но рассматриваемый механизм, используемый при «смещении» жанра, не идентичен следующему инструменту – смешению жанров. Смешение связано с процессами взаимопроникновения жанровых элементов, что в романе получает гипертрофированную форму. «Диапазон жанра» романа является одним из самых широких. Понятие «диапазон жанра» следует отличать от понятия «жанровый диапазон». Под последним обычно понимается совокупность жанров в творчестве отдельного автора (группы авторов) или в цикле произведений. В свою очередь, диапазон жанра – это лите-



ратурное 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» [6, с. 2].

Не следует смешивать также такие термины как «диапазон жанра» и «тематический диапазон жанра». Так, Галина Дмитриевна 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 социальнофилософскую [4, с. 8]. На наш взгляд, такой подход методологически не обоснован. Выделение направлений научной фантастики сопровождается не только с тематическими различиями, но и с конструкционно-жанровыми. Таким образом, 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 хамрийят, опираясь на динамику развития тематического диапазона жанра [3, с. 13].

Следует особо отметить, что термин «диапазон жанра» не получил широкого распространения в литературоведении. Однако уже сегодня он 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) [1, с. 16].

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

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

В качестве переходной формы, содержащей в себе элементы различных родов литературы, выступает метрическая проза, которая представляет собой произведения с силлаботоническим упорядочиванием ритма прозаического текста – белый стих, версэ (*verset*) и велибр. Белый стих – это стих, не имеющий рифмы, но обладающий определенным размером. Версэ представляет собой строфическую прозу, состоящую из сверхкратких абзацев, напоминающих сверхдлинные стихотворные строки. Велибр (*vers libre*) – система рифмованных строк, ритмичная гармония которых базируется лишь на интонационной схожести.

В качестве переходных форм романа с использованием данной формы жанрового смешения можно назвать как ро-

ман-поэму, так и роман в стихах. При этом если в романе-поэме на прозаический текст накладывается некая «поэдность», то в романе-стихе – рифмованный текст вбирает в себя жанровые признаки романа (сочетание тематики и фабулы прозаического романа и поэтической формы). Широкою известностью имеет роман-поэма «Молодая гвардия» А.А. Фадеева. А.Т. Твардовский ее жанровые особенности 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.» [5, с. 312]. Одно из самых значительных произведений русской словесности – это роман в стихах «Евгений Онегин» А.С. Пушкина.

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

Примечательно, что в азербайджанском 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, с. 28].

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 Николая 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 смешиваются жанровые признаки романа, повести и/или рассказа. В качестве примера из азербайджанской литературы можно привести произведение «Кочевье» (1908) Абдуллы Шаика.

В качестве переходной (пограничной) формы, воплощающей в себе элементы различных типов в пределах одного жанра, можно назвать такой средневековый драматический жанр, как интерлюдия – переходная форма от моралите к фарсу. Если же говорить о переходной форме романа данного типа, можно привести в качестве примера роман-сказку. Она представляет собой разновидность литературной сказки. «Переходность» литературной сказки характеризуется сочетанием сказочного и реалистического повествования. В зависимости от особенностей изложения (жанровых признаков и жанрового содержания) можно выделить литературные сказки, близкие к рассказу, повести или роману.

В некоторых случаях переходная (пограничная) форма может отразить в себе смешение как межродовое, так и внутриродовое. Например, такой характер имеют поэмы-сказки «Лиса-паломница» (1910), «Хорошая опора» (1910), «Госпожа Тараканиха» (1911) Абдуллы Шаика, азербайджанского писателя XX века.

В этих произведениях сочетаются элементы поэмы, сказки и рассказа. Выделение переходных (пограничных) форм, сочетающих элементы различных типов в пределах одного жанра, является методологически сложным. Существование таких форм возможно лишь в тех жанрах, в которых имеется большой спектр внутрижанрового разнообразия (например, жанр романа). В качестве переходной формы можно признать политический роман, который сочетает в себе черты документального, документально-исторического, а также исторического романа. Из современной азербай-

джанской литературы можно привести в качестве примера роман «Ангелы и демоны: 1918–1920-ые годы» Алисы Ниджата. Он посвящен политическим реалиям Азербайджана в период от падения царской власти до установления власти Советов. Учитывая жанровую «пограничность» произведения, литературные критики нередко характеризуют его как историко-политический роман. Вместе с тем использование фразеологического оборота «историко-политический роман» методологически необоснованно, так как жанровая конструкция политического романа предполагает историзм событийности.

Таким образом, такие литературные явления, как жанровое смешение, «смещение» жанра, «диапазон жанра» и переходные формы жанра, соприкасаются. «Смещение» жанра выступает как результат использования авторами в том числе и инструмента жанрового смешения. «Диапазон жанра» отражает в себе художественное поле, в рамках которого протекают процессы «смещения» жанра. А переходные формы жанра, в том числе и романа, подвержены влиянию проникновения жанров (межродовое, внутриродовое и внутрижанровое смешение).

### **Библиографический список**

1. Вопросы для приемных экзаменов в аспирантуру (специальность «Литература народов Российской Федерации»), (татарская литература). Казань, 2010;
2. Гринцер П.А. Две эпохи романа (вводная статья) // Генезис романа в литературах Азии и Африки. Национальные истоки жанра. М., 1980;
3. Осипова К.Т. Винные стихи (хамриййат) в арабской классической поэзии VI–IX вв. (генезис и эволюция): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007;

4. Стасива Г.Д. Русский научно-фантастический дискурс XX в. как лингвориторический конструкт: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нальчик, 2010;
5. Твардовский А.Т. Собр. соч. В 6-ти томах. Т. 5. М., 1980;
6. Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969;
7. Berkenkotter C., Huckin T.N. Genre Knowledge in Disciplinary Communication: Cognition / Culture / Power. Hillsdale, NJ, 1995;
8. Simanowski R. Concrete poetry in analog and digital media // [http://www. brown.edu/Research/dichtungdigital/2003/pa-risconnection/concretepoetry.htm](http://www.brown.edu/Research/dichtungdigital/2003/pa-risconnection/concretepoetry.htm).

## 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» (Громов 2004: 42). 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» (Бахтин 1979: 188).

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)» (Уэллек., Уоррен 1978: 252). 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, 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 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 повество-

вания (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» (Белецкий 1964: 170).

На «мощной эпической основе в романе осуществляется уже и синтезирование драматических и лирических тенденций с эпической структурой» (Рымарь 1978: 40). 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» (Vausch 1964: 287).

Как итог, роман предстает перед нами как синтетический жанр. Синтетизм присущ искусству в целом (Бурлина 1987: 23), 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 стихотворная форма (Сквозников 1964: 209). Синтетизм связан с самим процессом творчества, с его особенностями. Лессинг писал в «Гамбургской драматургии»: «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» (Lessing 1972: 287).

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» (Грифцов 1927:



143). Например, А.В. Чичерин в структуре романа выделял трагедийность, драматизированные диалоги, лирические излияния, философско - научные описания 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 сюжетным движением, он историчен и как часть в истории личности, и как страница из истории народа» (Чичерин 1975: 43).

Развитие многочисленных подтипов романов спровоцировало распространение представлений о «смерти романа». Западный литературовед Л. Фидлер предрекал: «Традиционный роман... мертв, нет, он не лежит на смертном одре, он просто мертв» (Fidler 1968:10). 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. Кабли (Kubly 1964: 14). Подобные пессимистические оценки обусловлены:

- как усложнением получения оценок о принадлежности отдельных современных произведений крупной прозы к жанру романа (в том числе и к его подтипам) как итог присутствия «многих и разных жанровых установок» (Бурлина 1987: 100);

- так и широким распространением «жанрового критицизма» на фоне превращения романа в ведущий жанр (Бахтин 2000: 97).

Следует также отметить, что истории развития жанра романа известны попытки «очистить» роман, создать «чистый роман». В 1925 году публикуется роман Андре Жида «Фальшивомонетки», представляющий собой модернистский роман, в котором автор пытается отказаться от интриги, характера, внешних элементов как чуждых роману

(Кирьянова 2007: 182). По иронии «чистые романы» стали всего лишь одним из подтипов того множества романов, которые известны современному литературоведению.

На наш взгляд, жанр романа еще не исчерпал всех своих возможностей и адекватен существующим эстетическим потребностям эпического отражения объективного мира. Жанровый синтетизм нельзя рассматривать ни как игнорирование «жанровых признаков», ни как противопоставление жанров друг другу (Бурлина 1987: 32). Для жанра характерна «последовательная реализация его потенциала, использование содержательных ресурсов жанровой формы, вызываемое потребностями движущегося художественного сознания, осваивающего новые горизонты «человеческого мира» (Лейдерман 1982: 83). Реализация этого потенциала осуществляется в том числе 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» (Лейтес 1985: 62).

Синтетичность романа резко выделяет его на фоне других жанров, «являвшихся «специализированными» и действовавших на неких локальных «участках» художественного постижения мира» (Долгенко 2005: 210). Смешение элементов, присущих разным жанрам, К.Г. Ханмурзаев связывал со стремлением романистов «к универсальному, целостному охвату жизни человечества» (Ханмурзаев 1998: 131). Таким образом вокруг жанра складывается несколько парадоксальная ситуация: «жанр начинает складываться лишь с нарушением первичной общественной целостности, он движим явлениями социальной атомизации, а цель жанра – в создании художественного синтеза» (Затонский 1973: 53).

Углубление процессов синтеза должно было бы привести к «стиранию» границ, как между подтипами романа, так и между некоторыми жанрами в целом (Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII-XIX веков

1985: 61). От этого отталкивались и сторонники «смерти» жанра. Но жанровое смешение 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» (Поляков 1983: 16). 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 подтипов жанра романа: «традиционный псевдоисторический роман послужил началом роману подлинно историческому, идиллический - психологическому и семейному, аллегорический - философскому, пародийный - сатирическому» (Гринцер 1980: 42).

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 литературных кругах продолжаются дискуссии о жанровой природе этого произведения. Кто-то определяет его как ро-

ман-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 сохранения и определенного отставания в сюжетосложении.

Например, стадия зрелости азербайджанского романа приходится на вторую четверть XX века, тогда как 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» (Лейдерман 1982: 83).

Полное раскрытие потенциала семантического ядра жанра романа в азербайджанской литературе происходит на фоне отказа от «маленького романа» и ознаменовано такими романами как – «Тебриз туманный», «Сражающийся город» и «Подпольный Баку» М.С. Ордубади, «Мир рушится» Абульгасана, «Воскресший человек», «Манифест молодого человека» и «Открытая книга» М.Дж. Пашаева, «Поло-

водье» и «Апшерон» Мехти Гусейна, «В крови» Ю.В. Ченземенли, «Шамо» и «Сачлы» С. Рагимова и т.д. Именно на вторую четверть XX века приходится расширение подтипов азербайджанского романа. Для азербайджанской прозы XIX век характеризовался в основном романами - «хекаятами», а начало XX века «маленькими» романами. Но 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 сходства 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 жанра (Лейдерман 1982: 83). 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 Хосе Ортега-и-Гассета «Мысли о романе», 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, пришедшие раньше всех, без труда добыли новые блоки, фигуры, сюжеты. Нынешние рудокопы обнаружили только тонкие, уходящие далеко вглубь каменные жилы». Хосе Ортега-и-Гассета пессимистически оценивает перспективы романа как жанра.

«Пессимисты» допускают методологическую ошибку, когда смешивают понимание жанра как реальной идеалис-

тической 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» (Виндт 1927: 87). При этом еще надо учитывать то, что жанру присуща постоянная динамичность, характеризуемая подвижностью, постоянной эволюцией и усложнением конструкции (Громов 2004: 42).

Не случайно, что Л.Н. Толстой называл роман «свободной формой» (Толстой 1951: 359). Развивая тезис можно было бы подчеркнуть, что «роман, жанр наиболее свободный, гибкий из всех прочих жанров европейской литературы. Как раз в его достаточно гетерогенную ткань, вмещающую в себя элементы любых других жанров, в том числе и не художественных, могли легко вписываться теоретические пассажи метатексты типа «размышлений о романе». Именно в это время «рождается» жанр современного романа, опирающегося на предшествующие ему жанры и смело экспериментирующего со всевозможными типами нарратива» (Аникеева 2004: 32).

Особенности жанра 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. Тамарченко в «Типологии реалистического романа», предлагая в отношении романа использовать понятие «внутренняя мера» (Тамарченко 1988: 10-11). По мнению Н.Д. Тамарченко, понятия «внутренней меры» соответствует понятию «канона» для жанров тради-

циональных или «готовых». Под каноном (в переводе с греческого – руководящий принцип, масштаб), традиционно понимается установленная система устоявшейся художественной символики и семантики, используемая в рамках данного жанра. Позиция Н.Д. Тмарченко входит в рамки теории М.М. Бахтина, который отмечал. 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.

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, что бы описание событий, развертывающихся в художественном пространстве и в ху-

дожественном 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 о сюжете с содержательно противоречивой фабулой событийность раскрывается через коллизию, тогда как в произведениях второго типа – события в фабулах не связаны единством взаимного содержательного противоположения. 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»;

- полимодальность 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, пытаясь обосновать оценку на «жанровую» чистоту. Теория жанров и теоретическая поэтика не ставит перед авторами задач по созданию «правильных» произведений искусства (Косиков 1998: 83), 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. Имен-

но автор «выбирает» определенный тип повествования и совокупность художественных приемов для раскрытия авторского замысла. Само появление романа в современном понимании связано с отходом Мигеля Сервантеса де Сааведра от существующих канонов повествования, смешение в «Дон Кихоте» и «Северной повести» элементов новеллы, плутовского романа, «обрамленной повести», «exemplum» и т.д.

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

Мигель Сервантес де Сааведра и Вальтер 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 себе в некоторой степени бремя разрушителя «чистоты» существующих жанров.

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

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: - отказ автора от жанра в целом (как форма «пассивной» критики);

- 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;

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

- 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 традиционных жанровых конструкций, период трансформации жанровой системы в целом. На смену жанровым формам классической восточной литературы постепенно пришли жанры, созданные в рамках западной литературы (роман, новелла, драма и т.д.).

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 наибольшее количество жанров, неиспользуемых современными авторами, являются 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.

Следующие три формы проявления функции авторской критики жанровой конструкции были продемонстрированы в творчестве Мигеля Сервантеса де Сааведра и Вальтера Скотта. В романе Сервантеса «Дон Кихот» мы сталкиваемся с такими формами как:

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

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

В исторических романах В. Скотта проявляют себя следующие формы авторской критики:

- 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 – 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, как методу художественного анализа.

Художественно-жанровую рефлексия 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). Первые четыре формы авторской критики жанровой конструкции отражают противоположные по сущности с жанровой рефлексией явления.

Художественная рефлексия проявляет себя в форме этически познавательной рефлексии или же в форме творческой рефлексии. Этическипознавательная 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 художественно-жанровую рефлексию трудно вычлениить: 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 проявляет себя 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 эпизодически, так и проявлять себя по всему тексту произведения.

В качестве примера художественного произведения, в котором художественно-жанровая рефлексия имеет место

на протяжении всего текста, можно привести метароман 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.

### **Bibliografiya**

Anikeeva N.A. Nachalo evropejskogo romana kak «samo-reflektirujushhego» zhanra (Filding i ego predshestvenniki) // O zhanrah i zhanrovyh sistemah. Sbornik statej. Vesny. Al'manah gumanitarnyh kafedr Balashovskogo filiala Saratovskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N.G. Chernyshevskogo. Balashov, 2004, № 29.

Bahtin M.M. Jepos i roman. Sankt Peterburg: Izdatel'stvo «Azbuka», 2000. S. 97.

Bahtin M.M. Jestetika slovesnogo tvorchestva. M., 1979.

Bausch V. Theorien des epischen Ürzählens, Bonn, 1964.

Beleckij A.I. Izbrannye trudy po teorii literatury. M.: Prosveshhenie, 1964.

Burlina E.Ja. Kul'tura i zhanr. Metodologicheskie problemy zhanroobrazovanija i zhanrovogo sinteza. Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo Universiteta, 1987.

Vindt L. Basnja kak literaturnyj zhanr // Pojetika. Vremennik otdela slovesnyh iskusstv GIII, Vyp. 3, L., 1927.

Fidler L. Das Zeitalter der neuen Literatur. // Christ und Welt. 13.11.1968.

Grincer P.A. Dve jepohi romana (vvodnaja stat'ja) // Genezis romana v literaturah Azii i Afriki. Nacional'nye istoki zhanra. M.: Nauka, 1980.

Grifcov B.A. Teorija romana. M: Gosudarstvennaja akademija hudozhestvennyh nauk, 1927.

Gromov P.T. K voprosu o stanovlenii zhanra povesti v drevnerusskoj literature // O zhanrah i zhanrovyh sistemah. Sbornik statej. Vesny. Al'manah gumanitarnyh kafedr Balashovskogo filiala Saratovskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N.G. Chernyshevskogo. Balashov, 2004, № 29.

Dolgenko A.N. Russkij dekadentskij roman. Volgograd: Peremena, 2005.

Zhanrovyje raznovidnosti romana v zarubezhnoj literature XVIII-XX vekov. Kiev-Odessa: Vishha shkola, 1985.

Zatonskij D.V. Iskusstvo romana i XX vek. M.: Hudozhestvennaja literatura, 1973.

Kir'janova N.V. Istorija mirovoj literatury i iskusstva. Uchebnoe posobie. M.: Flinta - Nauka, 2007.

Kosikov G.K. Strukturnaja pojetika sjuzhetoslozhenija vo Francii // Kosikov G.K. Ot strukturalizma k poststrukturalizmu (problemy metodologii). M.: Rudomino, 1998.

Kubly H. The Vanishing Novel // Saturday Review, № 2. 1964.

Lejderman N.L. Dvizhenie vremeni i zakony zhanra. Zhanrovyje zakonomernosti razvitija sovetskoj prozy v 60-70-e gody. Sverdlovsk: Sredne- Ural'skoe izdatel'stvo, 1982.

Lejtes N.S. Roman kak hudozhestvennaja sistema. Uchebnoe posobie po speckursu. Perm': Permskij universitet. 1985.

Lessing. Namburgische Dramaturgie. Leipzig. 1972.

Poljakov M.Ja. V mire idej i obraz. Istoricheskaja pojetika i teorija zhanra M.: Sovetskij pisatel', 1983.

Rymar' N.T. Sovremennij zapadnyj roman. Problemy jepicheskoj i liricheskoj formy. Voronezh: Izdatel'stvo Voronezhskogo Universiteta, 1978.

Skvoznikov V.D. Teorija literatury. Osnovnye problemy v istoricheskom osveshhenii. Rody i zhanry. M., 1964.

Tamarchenko N.D. Tipologija realisticheskogo romana: Na materiale klassicheskikh obrazcov zhanra v russkoj literature XIX v. - Krasnojarsk, 1988.



Tolstoj L.N. Polnoe sobranie sochinenij, T.30. M.-L.: Goslitzdat, 1951.

Ujellek R., Uorren O. Teorija literatury. M.: Progress, 1978.

Hanmurzaev K.G. Nemeckij romanticheskij roman. Mahachkala, 1998.

Chicherin A.V. Vozniknovenie romana-jepopei. M.: Sovetskij pisatel', 1975

## Эпическая сущность романа – соотношение эпоса и романа

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 с попытками разделить понимание эпоса как жанра и как рода литературы. При этом «героический эпос» справедливо преподносится как жанр эпоса. Используя же словосочетание «народный эпос», 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» и «Одиссея» 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 наиболее оптимальным является использование термина «эпос» как для обозначения жанра, так и для литературного рода, при условии, что будет автором раскрываться контекстное содержание. В данном разделе исследования мы используем слово «эпос» для обозначения литературного жанра, сравнимого с жанром романа.

«Замещению» романом эпоса особое внимание уделял в своем исследовании Фокс Роман: «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» [10, 80].

Следует также отметить, что, когда Гегель называет роман «буржуазной эпопеей», он также предполагает, что роман является литературным жанром, который в эпоху развития капиталистических отношений сменяет эпос. При этом в гегелевской формулировке фиксируется как наличие в романе признаков эпической поэзии, так и признаков, связанных с буржуазной эпохой.

В литературоведении часто проводят параллели между романом и эпосом, сравнивают эти жанровые конструкции, констатируя совпадающие черты и различия. Несомненно, что роман, также, как и эпос является порождением эпического сознания [9, 3]. 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, 82].

Эпическая сущность эпоса и романа сближает их. Но существуют существенные различия между данными жанрами, которые ошибочно было бы сводить к тому, что эти жанры используются предметом повествования являются разно порядковые факторы. Еще в начале XX в. 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, 21].

Творческий процесс создания романа сопряжен с художественным мышлением автора и с его сознанием, тогда как мифотворчество (в том числе и в ходе создания эпоса) базируется на мифоонтологическом способе художественного 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 человека [7, 60]. 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 Гете и Шиллера, то эпос описывает «абсолютное прошлое». Тогда как роман «концентрирует внимание на субъективных личных качествах персонажа, на развитии частного бытия» [1, 4].

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 равновесия [10, 81].

Тогда как герой романа в результате эрозии старых порядков пытается решить возникающие в связи с этим проблемы, в той или 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 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 по

средством этого и национальную историю [5, 96]. Не случайно, что в античном романе (санскритский, греческий и римский роман создавался в период, совпадающий с эпохой создания эпосов у других народов) судьба героя определяется трансцендентальной субстанцией или судьбой, выпавшие на судьбу героя испытания являются предопределенными и не зависят от его воли.

Отношение между героем романа и социумом чаще всего характеризуется конфликтностью: герой романа выступает против устоявшихся общественных ценностей и догм. В результате герой романа стремится нарушить устоявшееся общественное равновесие, в той или иной степени стремясь установить новое равновесие. В результате, «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 времени» [6, 140].

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 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 переосмысливающим и переоценивающим 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 анонимности (или фиктивности) автора, так и в том что, повествование ведется от имени лица, который сам не был участником повествуемых событий. Следует подчеркнуть, 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 общежития «миром» к собственно общественной жизни, в государстве» [3, 82]. 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 часто герои и эпические враги прототипы имеют исторические прототипы, а сам сюжет перекликается с историей этноса. Нередко в качестве эпических врагов используются инородные племена (эпический фон обычно составляет борьба двух эпических племён или народностей), а «эпическое время» символизирует славное историческое прошлое на заре национальной истории.

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, мораль-

ные 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) [8, 13].

Например, точку зрения ограниченного всеведения, в которой повествование от первого лица или от третьего, но только если оно – 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. Не случайно, что 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 субъектная и временная дистанцированность может иметь место (например, в историческом романе и т.д.), но это не является существенным условием для всех подтипов романа. Нередким явлением в романе является повествование от имени героя. Такой способ повествования присущ Л.Н Толстому, А.П. Чехову, Г. Флоберу, Т. Манну и многим другим мастерам 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 романе «потока 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. Бахтин [2, 222]. Повествователь и слушатель находятся вне художественного времени и за рамками действий эпоса.

В этой позиции упущена одна специфическая деталь. Эпос, как и роман связан со своим слушателем/читателем. Но эпос «создавался» не для современного читателя. Эпос, как и роман, создается для «современника». Для «современников» эпоса это произведение имело существенное значение, так как концентрировало в себе мировоззренческие и нравственные ценности. Следует подчеркнуть, что и романы XVII-XIX вв. не связаны с настоящим читателя наших дней. Не случайно, что романы XVII-XIX вв. некоторыми исследователями не всегда обоснованно относятся к историческим романам.

Аналогичная ситуация и вокруг стиля повествования, как рифмованности, так и пафоса. 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 (P.D. Huet) 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 предназначен для публичного исполнения и даже просто устного воспроизведения, автор имеет большую возможность для несоблюдения как стилистических, так и жанровых условий. 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 повествоваться как героическим пафосом, так и иными.

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 предъявляются меньше условностей, чем к эпосу. В результате, автор романа получает существенную свободу при содержательном наполнении создаваемого произведения, ни 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)

### Примечания

1. 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 Изд-во МГТУ, 2004.

2. Бахтин М.М. Эпос и роман. Санкт Петербург: Азбука, 2000.

3. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр) М., 1968.

4. Грифцов Б.А. Теория романа. М.: Государственная Академия художественных наук, 1927.

5. Декс П. Семь веков романа. М.: Иностранная литература, 1962.

6. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. Свердловск: Средне - Уральское издательство, 1982.

7. Михайлов М.И. Эпос, драма, лирика как роды литературы. Нижний Новгород, Издательство Нижегородского государственного университета им. Н.И.Лобачевского. 2003.

8. Попова И.М., Хворова Л.Е. Проблемы современной русской литературы. Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2004.

9. Рымарь Н.Т. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы. Воронеж: Издательство Воронежского Университета, 1978.

10. Фокс Р. Роман и народ. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960.

## Эпос как источник крупной художественной прозы: сравнительный анализ

Термин «эпос» используется для обозначения, как литературного жанра, так и для литературного рода. Терминологическая двойственность обусловлена первоначальным синкретическим единством проявлений культуры (теория первобытного синкретизма А.Н. Веселовского), так и синкретическим характером эпического художественного мировоззрения, позволяющего творить в различных жанрах. Рассматривая эпос как литературный источник, следует отталиваться от понимания эпоса как жанра.

Появление романа в современном его понимании связано с отходом М. Сервантесом от существующих канонов повествования, со смешением в «Дон Кихоте» и «Северной повести» элементов различных жанров, в том числе и эпоса, рыцарского романа и «обрамленной повести». Примечательно, что рыцарский роман и «обрамленная повесть» также возникли под влиянием эпоса. Если рыцарский роман формировался под влиянием германских и кельтских эпосов, то «обрамленная повесть» под влиянием санскритских эпосов.

Появление новых жанров сопряжено с процессами жанрового «замещения». Роман заменил эпос. «Замещению» романом эпоса особое внимание уделял в своем исследовании Р. Фокс (Фокс, 1960. С. 80). «Замещение» имеет место в случаях, когда жанр не в состоянии реализовывать возложенные на него коммуникативные функции. Эпос в изменившихся коммуникативных условиях перестал реализовать коммуникативную функцию, уступив место жанру. При этом роман сохранил в себе эпическую сущность, характерную для эпоса. Именно эпическая сущность объединяет эпос и роман. Эпическая сущность позволяет в романе сосредотачивать такое количество характеров и событий, ко-

торое недоступно другим жанрам. Эпическое повествование в романе позволяет воссоздавать сложные, противоречивые, многогранные, находящиеся в становлении характеры.

Но есть существенные различия между данными жанрами. Эпос изображает метаисторию этноса, роман – историю жизни человека. При этом действия героя эпоса направлены на защиту этих ценностей, на сохранение сохранившегося общественного равновесия (Фокс, 1960. С. 81), тогда как герой романа пытается решить возникающие в связи с эрозией существующих порядков собственные проблемы.

Источником эпоса являются предания, а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел автора. В силу этого художественный мир эпоса отделен от реального мира автора. Как следствие в эпосе проявляется эпическая дистанция, характеризующаяся 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 общежи-

тия «миром» к собственно общественной жизни, в государстве» (Гачев, 1968. С. 82). 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.

### Список литературы:

Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм (Эпос, лирика, театр). – М.: «Просвещение», 1968.

Фокс Р. Роман и народ / Пер. Т. Рузской; предисл. и примеч. Р. Померанцевой и Ю. Кагарлицкого. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960.

# Раздел III

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ СОВЕТСКОГО НАСЛЕДИЯ

## **«Альтернативное» художественное осмысление исторического значения и исторических последствий повторной советизации отдельных регионов СССР в произведениях крупной прозы**

Художественное осмысление и восприятие повторной советизации неоднозначно в литературе народов постсоветского пространства. Во-первых, существует мощный литературный пласт, инспирированный коммунистическими партиями. В этой литературе вычерчиваются все положительные аспекты повторной советизации. Во-вторых, существует традиция «альтернативного» художественного осмысления исторического факта повторной советизации. Распространению таких произведений способствует доминирование постмодернизма. Постмодернизм отходит от понимания истории как линейного процесса, что допускает понимание истории как вариативного явления. При этом проза выступает как единство художественного, историографического и теоретического дискурса.\* К сожалению, всесторонний и глубокий литературоведческий анализ совокупности художественных произведений, в том числе образцов крупной прозы, данного направления не производился.

Художественную прозу с «альтернативным» отображением повторной советизации необходимо разделить по историко - политическому признаку на литературу, созданную в период господства советской власти, а также, созданную, после распада СССР. Такое деление необходимо в силу различий в преподнесении и художественном «конструировании» истории в произведениях данной группы. Так, в художественных произведениях «советского» периода основной

---

\* Hutcheon L.A. Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. - N. Y -U 1989.

упор делался на раскрытие морального облика, внутреннего мира «патриотов», выступивших против Красной Армии. В постсоветских произведениях уклон несколько иной – основная цель автора, которые может в этом и не признаваться, заключается в «конструировании истории», которая подтверждает историческую непрерывность права на государственную независимость и суверенитет. При этом особой приметой данной подгруппы является акцент на трагедии отдельных лиц, то есть авторский акцент смещается с общенародного уровня на уровень индивидуальной судьбы человека.

Например, освобождение прибалтийских республик Красной Армией от фашистского режима неоднозначно было отражено в литературе периода до 1991 года. С приходом Советов формируется просоветская официозная литература, которая пропагандирует, как латыши, литовцы и эстонцы, объединившись со старшим братом, изгнали старшего брата. Но была и другая литература. Это литература, которая описывала повторную советизацию как национальную трагедию. В этой литературе мифологизировалось движение сопротивления, преподносимая как народная партизанская война «лесных братьев». Автором первой книги о «лесных братьях» был один из партизанских лидеров Юозас Даумантас, известный под псевдонимом Лукша. В 1948 г. ему удалось добраться до США, где он и написал свою книгу «Партизаны за железным занавесом», которая вышла на литовском языке в Чикаго в 1950 году.

В «подпольной» белорусской и украинской литературе на проблему повторной советизации наложилось два исторических факта: во-первых, это события «расстрелянного возрождения», которые были частью сталинских репрессий,\* во-вторых, это отторжение Западной Украиной и Белоруссией социалистической пропаганды.

---

\* Лавриненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933. Поезія – проза – драма – есей. Paris, Instytut Literacki, 1959. // Київ, «Просвіта», 2001



В качестве примера из литературы постсоветского периода можно привести повесть белорусского писателя Василя Владимировича Быкова «Болото»<sup>\*</sup> и рассказ «На болотной стежке».<sup>†</sup> Эти произведения были негативно оценены российским литературоведением и российской общественностью. Дело в том, что автор претендует на «новую правду» о войне, составной частью которой являются бесчинства бойцов Красной Армии на территории Белоруссии. Политическая подоплека видна – это преподнесение советизации как явления, сходного с оккупацией, а значит дающего «право» на восстановление суверенитета.

Проблему повторной советизации затрагивает в романе «Поп» Александр Сегень. Действие романа охватывает крайне сложный период истории: 1941-1944 годы, то есть с периода создания Псковской Православной миссии германским Рейхом по период освобождения Псковщины.<sup>‡</sup> Третья сюжетная линия романа охватывает трагическую судьбу священнослужителей Псковской Православной миссии после того как была восстановлена советская власть. Роман дает «альтернативное» освещение последствий Великой Победы: с одной стороны, это освобождение от фашистского ига, которое создало страшную машину смерти в форме концентрационных лагерей и гетто, а с другой - гибель огромного количества ни в чём не повинных людей в ГУЛАГе.

Интерес представляет также роман Георгия Владимова «Генерал и его армия», в котором в новом ракурсе преподносится образ генерала Власова как фигуры трагической, а те русские люди, которые согласились воевать с оружием в руках в рядах его армии – представлены несчастными жертвами, попавшими в плен по вине бездарного командования.<sup>§</sup>

---

<sup>\*</sup> Быков В.В. Болото. // Дружба народов. 2001. № 7.

<sup>†</sup> Быков В.В. На болотной стежке // Звезда. 2001. № 8.

<sup>‡</sup> Сегень А. Поп: Роман. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2007.

<sup>§</sup> Владимов Г. Генерал и его армия. М.: Книжная палата, 1997.

Автор свое отношение к этой странице истории характеризует «как к большой народной трагедии, всю глубину которой наша литература еще не постигла и не выразила».\* В романе «Генерал и его армия» мастерски отображается атмосфера страха, которая искусственно нагнетается со стороны руководства освободительной Красной Армии.

Художественно-историческое осмысление советизации Восточной Европы не чуждо европейской и американской литературе. Художественная рецепция событий 44-47 годов прошлого столетия представлена в романе Ральфа Питерса «Красная Армия». †Сюжет сконструирован вокруг повторения «советизации» в конце XX века как реальной военно-политической угрозы.

Подводя итоги, хотелось бы отметить, что «альтернативное» видение последствий советизации Прибалтики, а также Украины и Белоруссии в современной литературе этих народов становится основной «версией». Положительная оценка последствий советизации сводится к минимуму. Подобное понимание интерпретации истории в художественном произведении соотносится с теорией Робина Джорджа Коллингвуда. Коллингвудовское «проигрывание прошлого опыта» предполагает, что в основе художественно-исторической заложено «проигрывание» процесса мысли с целью погружения в опыт прошлого и тем самым ее оживления в новом историческом контексте. ‡ Поэтому художественная проза выступает в качестве инструмента возможной апробации «обновленных» подходов. Анализируя литературные тенденции, можно определить, то, в каком направлении будут «заказываться» произведения сугубо исторического плана.

---

\* Владимов Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1998.

† Ralph Peters. Red Army. Pocket Books; New York, N.Y.: 1989.

‡ Коллингвуд Р.Дж. Идея истории. Автобиография. М.: Наука, 1980.

## Список литературы

1. Hutcheon L.A. Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. - N. Y -U 1989.
2. Ralph Peters. Red Army. Pocket Books; New York, N.Y.: 1989.
3. Быков В.В. Болото. // Дружба народов. 2001. № 7.
4. Быков В.В. На болотной стежке // Звезда. 2001. № 8.
5. Владимов Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1998.
6. Владимов Г. Генерал и его армия. М.: Книжная палата, 1997.
7. Коллингвуд Р.Дж. Идея истории. Автобиография. М.: Наука, 1980.
8. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933. Поезія – проза – драма - есей. Paris, Instytut Literacki, 1959. // Київ, «Просвіта», 2001.
9. Сегень А. Поп: Роман. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2007.

## **Образы России и российского военнослужащего в современной прозе Азербайджана**

Образы России и русского военнослужащего в Азербайджанской литературе представляют интересный культурологический феномен в азербайджанской национальной литературе, характеризуемый существенной исторической динамичности. В различные периоды истории отображение России и образ русского в азербайджанской литературе носил дифференцированный характер. Динамика изменения образа русского в азербайджанской литературе обуславливалась с одной стороны, как от сложившейся политической ситуацией, так и особенностями национального самосознания азербайджанцев. В период XVIII – XIX вв. отображение России и русских носило двойственный, зачастую противоречивый характер. Так, с одной стороны в центре внимания авторов был процесс военного захвата Южного Кавказа азербайджанскими писателями давалась оценка данным историческим событиям. С другой стороны, азербайджанские просветители в своих трудах особое место уделяли расширению научно – культурных связей с Россией. В период формирования Азербайджанской Демократической Республики на азербайджанскую литературу сильное влияние оказали планы белогвардейцев и красногвардейцев по захвату Азербайджана. Социалистический период можно разделить на несколько стадий. Так, в период сталинского правления азербайджанское литературное сообщество столкнулось с массовыми репрессиями: национальная творческая элита была либо расстреляна, либо сослана. Воспитанная на идеях ратующего за национальную независимость мусаватизма, творческая элита не восприняла социалистические догмы и насаждающийся образ «старшего брата». Несмотря на то что, литературные произведения были формально посвящены коммунистическому строительству, между строк можно

было прочитать призыв к сохранению национальной идентичности и развитию национальной культуры. В этом контексте интерес представляет творчество Юсифа Везира Чемеменгли. В своих произведениях Ю.В. Чемеменгли затрагивает судьбу азербайджанского народа, как в царский период, так и в эпоху социализма. Публицистические произведения Ю.В. Чемеменгли «Армения и мы», «Пятнадцать дней в Армении», «Общественное мнение» вызвали широкий общественный резонанс. В «Общественное мнение» автор обращается к народу с воззванием противостоять ударам судьбы и поднять свой глас против несправедливости и нарушения прав, в том числе и против проводимой тогдашним союзным правительством национальной политики на Южном Кавказе. Исторической вехой в азербайджанской литературе стала «хрущевская оттепель» – «шестидесятники» новое понимание роли России в истории Азербайджана. В произведениях «шестидесятников» четко различается отношение к России и коммунистическому режиму, образы коммуниста и русского дифференцируются, переосмысливается отношение сталинского режима по передаче Ирану государственного образования в Южном Азербайджане. Ослабление коммунистического режима в конце 80-ых происходила параллельно с ростом интереса к национальным ценностям. Примечательно, что ведущей силой возрождения национальный идей стали «шестидесятники». В новых политических реалиях, когда СССР стали историческим призраком и Азербайджан восстановил национальный суверенитет, азербайджанское литературное сообщество сконцентрировало свое внимание на процессе государственного строительства и оккупации Нагорного Карабаха и иных районов Азербайджана со стороны Республики Армения. События 20 января, а также участие российских военных на наемных началах в военных действиях на стороне военных сил Республики Армения привели к тому, что в общественном сознании и национальной литературе стал складываться образ

русского военнослужащего – захватчика. Во многих литературных произведениях последних лет мы можем встретить искреннее сожаление о том, что по ту сторону фронта среди рядов агрессоров встречаются русские военнослужащие. Вместе с тем, в ряде произведений мы встречаем образ славного солдата – защитника Родины, являющегося этнически русским. Особое место также занимает литературное творчество русской общины Азербайджана, ставший своеобразным культурным мостом между Россией и Азербайджаном. В рассматриваемом контексте среди современных азербайджанских романов наибольший интерес представляют произведения Алибалы Гаджизаде «Чудо», Эльчина Мехралиева «Девяностые годы», Фазиля Гюная «Черная кровь», Агарагима Рагимова «Мой двойственный мир», Нушабы Маммедли «Трель», Махиры Абдуллы «В конце концов», Эльзы Моллаевой «Плач пленных сердец», Нигяр Гараевой «Каменная ограда» и др. Образы России или российского военнослужащего можно встретить в таких современных повестях Алисафы Азаева «Мать солдата» и Керима Дунямалы «Запятнанные кровью годы». В вышеперечисленных произведениях раскрытию образа российского военнослужащего (русского солдата и русского офицера) авторами уделяется особое внимание. Особо следует отметить, что различными авторами демонстрируется противоречивое и неоднозначное отношение по образу российского военнослужащего. Примечательно, что некоторых современных произведениях национальной литературы образы России и российского военнослужащего раскрываются в контексте осмысления истории Азербайджана и отдельных исторических событий. В повести Керима Дунямалы «Запятнанные кровью годы» автором дается оценка межгосударственного противоборства XVIII-XIX вв., когда Кавказ был включен в состав царской России по итогам ирано-российских войн. В повести описываются судьбоносные и трагические последствия ирано-российских войн, а также заключенных Тюрк-

менчайского и Гюлистанского договоров. Особое внимание автором уделяется процессу изменения этнического состава в некоторых районах Северного Азербайджана после включения в состав Российской Империи. Внимание читателей привлекает использование автором «завещания» Петра I, первого российского императора. Следует отметить, что в современной историографии нет единого мнения о подлинности данного документа, который якобы был написан в 1725-ом году и обнаружен в 1738-ом году. Однако, К. Дунямалы использует «завещание» как художественный прием, конструирующий сюжетную линию повести. События XVIII-XIX вв. затрагиваются и в романе Фазиля Гюная «Черная кровь». Негативные демографические процессы и уменьшение удельного веса азербайджанцев в некоторых регионах после вхождения Азербайджана в Российскую Империю – это основные факторы, волнующие автора. В национальной романистике особое внимание уделяется проблеме целенаправленной дискредитации российского военнослужащего со стороны противника, что должно негативно сказаться на азербайджано-российских отношениях. Этот факт ярко отражен в романе Алибалы Гаджизаде «Чудо». В романе автор анализирует события 20 января. В романе отражается четкая позиция и оценка автором данного исторического факта – определенные политические круги прикрывались советским (российским) военнослужащим для достижения узких целей. В романе А.Рагимова «Мой двойственный мир» затрагиваются факты прикрытия своих действий сепаратными группами маской российского военнослужащего. Примечательно, что автор призывает разделять Россию и российские политические круги, реализующие те или иные амбиции. Вместе с тем, в романе затрагивается также факт установления союзнических отношений между Российской Федерацией и Республикой Армения. Использование сепаратистами «русского» прикрытия затронуто также в романе Эльзы Моллаевой «Плач пленных сердец». С целью

провоцирования осложнения азербайджанороссийских отношений, сепаратисты приписывают свои мародерские действия и преступления против человечности российским военным частям, которые дислоцировались в тот период в зоне конфликта. Автор особо показывает, как сепаратистами была организована система дезинформирования азербайджанской стороны. Э.Моллаева в произведении отмечает, что основная цель преступников – это разрушить многовековые добрососедские отношения между народами Азербайджана и России. Вместе с тем, автор в романе подчеркивает факты противозаконной помощи сепаратистам со стороны высокопоставленных чиновников российской армии, что порой оказывало кардинальное влияние на ход боевых действий. Э. Моллаева призывает не смешивать эти факты с позицией российского народа в целом. Еще одна особенность к образу российского военнослужащего в национальной прозе – это использования его как рупора, как нейтрального морального арбитра, дающего нравственную оценку противостоящим сторонам – азербайджанскому солдату и сепаратисту. В этом контексте художественный интерес представляют романы Фазиля Гюная «Черная кровь», А. Рагимова «Мой двойственный мир» и М. Абдуллы «В конце концов». В этих произведениях, непосредственно устами русских военнослужащих, ставших непосредственными свидетелями кровопролитий, дается историческая и нравственная оценка происходившим событиям. Так, русский солдат Иван в романе Ф. Гюная «Черная кровь» сталкивается перед трудным моральным выбором – хочет изменить ситуацию, выступить против бесчинства, но «система» глушит его порывы. В романе «Мой двойственный мир» осуждение идеологии сепаратизма осуществляется именно устами капитана Российской Армии капитана Киселева. Российский кадровый офицер Вася из романа «В конце концов» рупор негибкости и морального превосходства азербайджанского народа. В повести А. Азаева «Мать солдата» на



передний план выводится внутренний мир российского военнослужащего, его моральные и гуманистические ценности. Так, в повести показывается духовный протест российских военнослужащих, совершенных при боевых действиях вокруг Шуши. В современный период в азербайджанской литературе нет однозначного отношения к России и образу русского. Однако укрепление связей между двумя соседними странами создаст благоприятную основу для адекватного отображения в национальной литературе страны, принявшей более чем 2 миллиона азербайджанцев.

**Основные проблемы перевода литературоведческих произведений (на материале перевода с русского языка на азербайджанский язык произведения Е.А. Мелетинского «О литературных архетипах»)**

Наиболее острой проблемой перевода литературоведческих произведений является необходимость сочетания научного и художественного перевода. С одной стороны, перед переводчиком стоит задача перевести с одного языка на другой научный текст, а с другой – осуществить перевод вкрапленных отрывков художественных произведений, которые возможно ранее не переводились. При этом переводчик должен обращаться к наиболее успешным переводам художественных произведений, а при отсутствии таковых – обеспечить художественный перевод самостоятельно.

Например, при переводе на иностранный язык произведения Е.А. Мелетинского переводчик должен обладать глубокими научными знаниями. Е.А. Мелетинский активно пользуется терминами не только литературоведческими и культурологическими, но и таких отраслей знания как философия и психология. Перевод научных текстов предполагает информационную точность перевода: переводчик не может позволить себе ошибку в истолковании того или иного термина или обычного слова, использованного в специфическом его значении. Научный текст его перевод не терпит двойственности смысла и искажения используемых понятий и терминов. Поэтому перевод научного текста требует, прежде всего, ясности в изложении при максимально полном соответствии перевода оригиналу. Этим достигается задача точной трансляции модели научного знания с опорой на логические отношения, стоящая перед переводчиком научного произведения [Пиаже, 2001].

С другой стороны, Е.А. Мелетинский приводит тексты (часто отдельные фразы в кавычках) из художественных

произведений (например, Пушкина, Гоголя, Достоевского и т.д.). Для перевода художественных вкраплений требования к масштабу эквивалентности несколько мягче. Буквальный дословный перевод не только не способен отразить глубину литературного текста, он зачастую не передает и общего смысла текста. В художественном переводе текст дословно может и не совпадать с оригиналом. Главное, чтобы перевод означал для носителей языка перевода то же самое, что значило исходное высказывание для носителей своего языка. Таким образом, целесообразным является сочетание «буквального», «вольного» и точного перевода в зависимости от решаемой переводчиком задачи.

Второй существенной проблемой является особое проявление билингвизма. Под билингвизмом обычно понимают попеременное использование лицом двух или более языков [Weinreich, p. 1]. Билингвизм представляет собой интерференцию двух языков в речи переводчика. Последствием подобной интерференции часто бывает перенос с одного языка на другой фразеологической и семантической структуры единицы перевода или фразы, несмотря на то, что соответствующие единицы или фразы уже существуют в другой форме. Наиболее актуально это при переводе научных дефиниций и определений. Интерференция может быть сведена к минимуму, если переводчик владеет двумя языками с одинаковой легкостью и с одинаковой правильностью [Vogt, 1954, p. 369]. Однако, для перевода литературоведческого произведения этого недостаточного. Снижение уровня интерференции для таких переводов требует владения переводчиком ситуацией в научных литературоведческих средах, а также научным литературоведческим аппаратом на двух языках. В противном случае может иметь место неадекватное использование переводчиком единиц перевода. Например, в произведении Е.А. Мелетинского «О литературных архетипах» в качестве наиболее «сложных» с точки зрения переводов единиц измерения являются фразы и

фразеологические обороты, раскрывающие фольклорную и мифологическую традицию различных народов Античности, Вавилона, Северного Кавказа, Южной Америки, Русского народа и т.д.

Третья острая проблема, характерная для перевода литературоведческих произведений, это проблема сочетания при переводе различных научных школ. Так, для литературоведения различных стран характерна приверженность к различным научным школам. Для примера, литературоведческие школы англоязычных стран существенно отличаются от школ, имеющих в континентальной Европе и России. В рамках этих двух литературоведческих традиций различны даже критерии распределения литературы по содержанию и размеру. Следует сразу оговориться, что при переводе Е.А. Мелетинского «О литературных архетипах» на азербайджанский язык данная проблема не проявила себя остро. Это связано с общим советским историческим прошлым. Так, азербайджанское литературоведение ощущает на себе значительное влияние общесоюзного литературоведения. Это касается и методологических подходов и понятийного аппарата. Вместе с тем, было выявлено, что в азербайджанском литературоведении не существует ряда терминов, которые имеются в произведении Е.А. Мелетинского «О литературных архетипах». При переводе переводчик вынужден формулировать определения на азербайджанском языке. Для более адекватного отображения необходимо снабжать перевод авторскими ссылками, которые внизу страницы предоставляют читателю научную дефиницию. Например, Е.А. Мелетинский в работе «О литературных архетипах» использует такие термины как антигерой-трикстер, синтагматическое развертывание и т.д. Переводчик должен заботиться о доступности текста читателю, потому что иначе теряет смысл и сам текст и его перевод. Особое внимание необходимо обратить на возможные разночтения слов и терминов, различия их смысловых оттенков в языке ориги-

нала и перевода, возможные жаргонные и негативные прочтения этих слов. Поэтому часто при переводе литературоведческого произведения переводчик не только занимается переводом текста, но и расширением понятийного аппарата литературоведения того народа, на язык которого осуществляется перевод. Следует отметить, что ряд терминов вряд ли может быть переведен на другой язык буквально. Дело в том, что в иностранном языке может не быть понятий, соответствующих элементам переводимого понятия.

Четвертая проблема, которая возникает при переводе литературоведческого произведения, это проблема сочетания стилей. Тема научного текста никак не влияет на способ его оформления (все научные тексты в плане выражения унифицируются, в том числе и стилистически). Научный текст и художественный текст в литературоведческом произведении отличаются своей когнитивной и эмоциональной насыщенностью. Данная проблема касается художественных вкраплений в литературоведческое произведение. Если основной текст литературоведческого произведения отражает когнитивную информацию, то есть ее следует осмыслить, практически оценить с точки зрения ее полезности, разумности, согласованности с окружающей нас действительностью, то художественные компоненты отражают эмоциональную (или эмоционально-эстетическую) информацию. Автор научной работы стремится к исключению возможность произвольного толкования, переводимого предложения, вследствие чего в переводе научной литературы редко встречаются такие выразительные средства, как метафоры, метонимии и другие стилистические фигуры. Однако эти фигуры используются в переводе художественных произведений.

Существует тенденция обособить художественный перевод. Художественный перевод в силу его эстетических особенностей как бы отделен от других видов перевода. Дело в том, что «элементом текста может быть не только сло-

во и словосочетание со своим смысловым значением, но и художественный образ, стилистический элемент, ритмический элемент и т.д., то есть элемент художественно-образной системы подлинника» [Гачечиладзе, 1972, с. 83].

Перед переводчиком стоит задача передать особенности этого образа, стилистического и ритмического элемента. При этом передать как в том понимании, которое присуще оригиналу художественного произведения, так и в понимании, которое вложил автор литературоведческого произведения. Например, Е.А. Мелетинский цитирует не только русских писателей, но и обращается к литературе иных народов, при этом, не фиксируя ссылки на конкретные переводы на русский язык (не исключено, что ряд цитирований в авторском переводе и понимании самого Е.А. Мелетинского). Особая сложность при переводе работы Е.А. Мелетинский в работе «О литературных архетипах» создало перевод на азербайджанский язык фразеологических оборотов и терминов из мифологии народов Южной Америки.

## Литература

Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М., «Советский писатель», 1972;

Пиаже Ж. Психогенез знаний и его эпистемологическое значение // Семиотика. Антология. Изд. 2-е. М., 2001;

Vogt H. Contacts of languages, Word, 1954, N 2-3;

Weinreich U. Languages in contact. New York, 1953.

## Постсоветское литературное наследие Чингиза Айтматова: особенности проблематики и жанровой конструкции

Чингиз Торекулович Айтматов – феномен, выходящий за рамки кыргызской национальной литературы. Традиционно Ч. Айтматова называют советским писателем, что справедливо в отношении его творчества, охватывающего период с 60-ых годов прошлого столетия до распада СССР. Этот период в творчестве писателя глубоко изучен советскими и киргизскими литературоведами. В работах А. Акматалиева, К. Асаналиевой, Г. Базарова, В. Коркина, Л. Лебедевой, М. Селиверстова и других литературоведов раскрыты нравственно-этическая проблематика произведений писателя. Жанровые проблемы творчества Ч. Айтматова затрагивали В. Воронов, Г. Гачев, А. Исенов, М. Мискина, В. Левченко и т.д.

Однако постсоветский период в творчестве Чингиза Айтматова остается «белым пятном» для литературоведов и читателей постсоветского пространства. Примечательно, что некоторые постсоветские работы писателя не переведены даже на киргизский и русский языки в полном объеме.

Вместе с тем, по данным ЮНЕСКО, Чингиз Айтматов – один из самых читаемых авторов современности. Ч. Айтматов повторил на Западе успех повести «Джамили». Постсоветские работы Ч. Айтматова многократно печатались зарубежными (особенно немецкими и французскими) издательствами. Если повесть «Джамиля» интересна была европейскому читателю как художественное отображение советской глубинки военного и послевоенного времени, то современные произведения автора вызывают интерес как художественная рецепция евразийской идеи.

В постсоветском творчестве Ч. Айтматова хотелось бы выделить такие произведения как повесть «Белое облако

Чингиз Хана», романы «Тавро Кассандры», «Детство в Киргизии» и «Когда падают горы» («Вечная невеста»). С точки зрения жанровой конструкции и содержания эти произведения отличаются отказом от традиций соцреализма и обращением к постмодернистскому дискурсу. В советской прозе Ч. Айтматова сформировалась единая концепция духовно-нравственных представлений, основанных на социалистических идеалах. Художественное отображение этих идеалов приводило к использованию писателем канонов соцреализма. Несмотря на то, что некоторые советские произведения Чингиза Айтматова отличались повышенным символизмом и этнической окрашенностью, писатель не переступал за рамки советской литературной традиции. Хотя нравственный императив, предложенный Ч. Айтматовым, оказался шире социалистических идей, что и делало автора востребованным со стороны западного читателя.

Ч. Айтматов обращается к фольклорно – мифологическим и историческим истокам, в том числе к поэтике и онтологии мифа. Последнее резко отличает его от многих писателей постсоветского пространства. В 90-ых годах прошлого столетия в национальных литературах бывшего СССР господствующим трендом было обращение к национальной идее и истории. Многие именитые мастера мгновенно из советских писателей превратились в национальных писателей. Ч. Айтматов избрал другой путь. Хотя в своих постсоветских произведениях писатель постоянно обращается к истории, к наследию далеких предков, сюжетная линия направлена на поиск нравственного общечеловеческого идеала, на раскрытие добра как общечеловеческого и вневременного феномена. Жанровой же особенностью постсоветских произведений писателя являются эксперименты в области жанрового смешения. Отойдя от соцреализма, Ч. Айтматов расширил палитру и пределы смешения жанров в одном художественном произведении.



В повести «Белое облако Чингиз Хана» в название произведения выведен образ неба, как центральный элемент Тэнгрианства. Облако, плывущее по небу и меняющее цвет, служит Чингиз Хану средством общения с Вечным Синим Небом. Обращаясь к Тэнгрианству, Ч. Айтматов пытается художественно раскрыть универсальный принцип «Единого» через концепцию Небесного Круга. Белое облако, благоволящее Чингиз Хану, в реализации исторической миссии, исчезает или чернеет, когда правитель превращается в деспота. «Синее Небо» побуждало человека к борьбе против сил зла, подталкивало Чингиз Хана к этой борьбе. С точки зрения жанровой конструкции «Белое облако Чингиз Хана» представляет собой повесть - притчу. На жанровую структуру «Белого облака Чингиз Хана» оказывает существенное влияние и жанр романа. Дело в том, что повесть создана как составная часть романа «И дольше века длится день» («Буранный полустанок»). Роман был опубликован в 1980-ом году, тогда как повесть к роману «Белое облако Чингиз Хана» в 1990-ом году. Следует отметить, что сюжетная линия повести переплетается с судьбой Абуталипа Кутгыбаева, героя романа «И дольше века длится день» («Буранный полустанок»).

В романе «Тавро Кассандры» писатель обращается к образу мифической троянской царевны Кассандры, обладающей даром пророчества. По воле Аполлона пророчества Кассандры никто не верил. Кассандра убеждала троянцев не вводить в город деревянного коня, оставленного у стен Трои эллинами. Однако троянцы пренебрегли прорицаниями Кассандры. Роман «Тавро Кассандры» – это предостережение человечество о губительных последствиях генной индустрии. Сюжетная линия романа сконцентрирована вокруг драмы талантливого ученого, работающего в секретной лаборатории над созданием искусственного человека. Жанровую природу «Тавро Кассандры» можно определить, как роман-антиутопию.

В романе «Детство в Киргизии» автор обращается к фольклорному наследию. Раскрывая на страницах романа события из своего детства Ч. Айтматов вкрапляет в текст отрывки сказок, некогда услышанных от бабушки Аюмхан. С одной стороны, «Детство в Киргизии» - это автобиографический роман. Но с другой стороны, главным героем является на образ самого писателя, а образ бабушки. И сюжетная линия отражает не только реальные события из детства писателя, но и сказочные события, пересказанные бабушкой. Тем самым, имеются все основания отнести произведение к жанровой конструкции романа-сказки.

Роман «Когда падают горы» («Вечная невеста») – это роман о тяжелых 90-ых, которые пережили все постсоветские республики, о времени выбора исторического пути развития. Основная идея произведения – это размышления о приемлемости капитализма. Сюжетная линия выстроена вокруг организации в горах Тянь-Шаня охоты на снежного барса для саудитских богачей. Выбор арабских шейхов не случаен. Опубликованный в 2006 году роман «Когда падают горы» («Вечная невеста») – это размышления писателя о сохранении киргизских ценностей в условиях импорта иностранных ценностей. Ч. Айтматов поднимает вопрос о влиянии глобализации. Традиционные киргизские ценности Ч. Айтматов концентрирует в легенде о Вечной невесты, согласно которой злые силы разлучили накануне свадьбы и навеки обрекли искать друг друга двух влюбленных. Обращаясь к киргизской легенде о Вечной невесте, Ч. Айтматов концентрирует авторский замысел вокруг выбора киргизов. Образ Вечной невесты для Ч. Айтматова – это образ пути, по которому пойдет народ. В уста своего главного героя Арсена Саманчина писатель вкладывает следующие слова, полные горечи: «Забудь, забудь об этой самой «Вечной невесте»! Да кому она нужна, уже в замысле, еще до сцены попса ее топчет. Попса в триумфе. Эпоха попсы! А ты? Или смирайся покорно, или исчезни, не подавая руки... А как

быть? В Москву уехать, там есть свои люди, надежные, но и там пик попсы! Кто его знает? В общем, сплошной туннель и конца не видно...». Повествование в романе носит публицистический характер, что особенно явно проявляется при описании реалий 90-ых годов. С учетом вышесказанного, жанровую природу «Когда падают горы» («Вечная невеста») можно смело определить как философско-публицистический роман.

## **Проблемы визуализации в художественном произведении исторической памяти о периоде повторной советизации отдельных регионов СССР**

Визуализация истории в художественной литературе является одним из действенных инструментов по формированию среди общественности «надлежащих» воззрений. Пожалуй, наиболее эффективным инструментом форматирования общественного сознания является кинематограф. Кино дает скоротечную картинку «истории». Но литература позволяет создавать картинку на среднесрочную перспективу. Поэтому идеологическая борьба за «правильную» историю развернулась не только в киноиндустрии, но и в индустрии художественных произведений. Передовыми участками этого фронта противостояния выступают драматические страницы современной истории, резонансное обсуждение которых чревато политическими последствиями. Например, последствия повторной советизации ряда регионов в ходе Второй Мировой Войны.

На сегодняшний день, активно раскручиваются произведения, которые содержат «альтернативное» художественное осмысление исторических последствий повторной советизации. Распространение подобных произведений облегчается доминированием в литературном процессе тенденций постмодернизма. Постмодернизм отходит от понимания истории как линейного процесса, что допускает понимание истории как вариативного явления. При этом проза воспринимается в теории постмодернизма как единство художественного, историографического и теоретического дискурса\*. Подобное понимание истории соотносится с теорией Р.Дж. Коллигвуда. Коллингвудовское «проигрывание прошлого опыта» предполагает, что в основе заложено «проиг-

---

\* Hutcheon L.A. Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. N. Y. 1989.

рывание» процесса мысли с целью погружения в опыт прошлого и тем самым ее оживления в новом историческом контексте\*.

Прозу с «альтернативным» отображением повторной советизации необходимо разделить по историко-политическому признаку на литературу, созданную в период СССР и после распада страны. Такое деление необходимо в силу различий в визуализации в этих произведениях истории. Так, в художественных произведениях «советского» периода визуализация проводилась посредством раскрытия морального облика, внутреннего мира «патриотов», выступивших против Красной Армии. В современных работах уклон иной – цель автора заключается в визуализации псевдо-истории, которая якобы обосновывает непрерывность государственного суверенитета. Визуализация акцентируется на описании трагедии отдельных лиц. Авторский акцент смещается с общенародного уровня на уровень судьбы человека, чтобы показать негативность установления советского правления на примере одной судьбы. Видимо, на примере судьбы народа труднее это визуализировать (трудно спорить с историческими документами).

Освобождение прибалтийских республик Красной Армией от фашистского режима неоднозначно было отражено в литературе периода еще до 1991 года. С приходом Советов формируется официозная литература, которая пропагандирует, как латыши, литовцы и эстонцы, объединившись со старшим братом, изгнали старшего брата. Но была и другая литература. Это литература «визуализировала» повторную советизацию как национальную трагедию: мифологизировалось движение сопротивления - партизанская война «лесных братьев». Автором первой книги о «лесных братьях» был Юозас Даумантас, известный среди повстанцев под псевдонимом Лукша. В 1948 г. ему удалось доб-

---

\* Коллингвуд Р.Дж. Идея истории. Автобиография. М.: Наука, 1980.

раться до США, где он и написал свою книгу «Партизаны за железным занавесом».

В качестве примера из литературы постсоветского периода можно привести повесть белорусского писателя Василя Быкова «Болото»<sup>\*</sup> и рассказ «На болотной стежке»<sup>†</sup>. Эти произведения были негативно оценены российским литературоведением. Автор претендует на «новую правду» о войне, составной частью которой являются бесчинства бойцов Красной Армии в Белоруссии. Политическая подоплека – это «оценка» советизации как оккупации, а значит дающего «право» на восстановление суверенитета. Историографическая подоплека – формирование новой исторической картины.

Проблему повторной советизации затрагивает в романе «Поп» Александр Сегень. Действие романа охватывает крайне сложный период истории: 1941-1944 годы, то есть с периода создания Псковской Православной миссии Рейхом по период освобождения Псковщины<sup>‡</sup>. Третья сюжетная линия романа охватывает трагическую судьбу священнослужителей миссии после того как была восстановлена советская власть. Роман дает «альтернативное» освещение последствий Великой Победы: с одной стороны, это освобождение от фашистского ига, которое создало страшную машину смерти в форме концентрационных лагерей и гетто, а с другой - гибель огромного количества ни в чём не повинных людей в ГУЛАГе.

Интерес представляет роман Георгия Владимова «Генерал и его армия», в котором в новом ракурсе преподносится образ Власова как фигуры трагической, а русские люди, которые согласились воевать с оружием в руках в рядах его армии – представлены жертвами, попавшими в плен по

---

<sup>\*</sup> Быков В. Болото // Дружба народов. 2001. № 7.

<sup>†</sup> Быков В. На болотной стежке // Звезда. 2001. № 8.

<sup>‡</sup> Сегень А. Поп. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2007.

вине бездарного командования<sup>\*</sup>. Автор свое отношение к этой странице истории характеризует «как к большой народной трагедии, всю глубину которой наша литература еще не постигла и не выразила»<sup>†</sup>. В романе отображается атмосфера страха, которая искусственно нагнетается со стороны руководства Красной Армии.

Подводя итоги, отмечу, что «альтернативное» видение последствий советизации Прибалтики, а также Украины и Белоруссии в современной литературе этих народов недобросовестно используется для визуализации псевдоисторической картинки, не соотносящейся с историческим прошлым. Проза выступает в качестве инструмента возможной апробации «обновленных» подходов в создании «альтернативной» истории.

---

<sup>\*</sup> Владимов Г. Генерал и его армия. М.: Книжная палата, 1997.

<sup>†</sup> Владимов Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1998.

# Раздел IV

## ОТДЕЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ



## Влияние тюркской мифологии на азербайджанскую романистику

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 тюркоязычных народов художественные произведения долгое время создавались на арабском. При этом обращение к мотивам и сюжетам древнетюркских мифов не допускалось ввиду того, что они считались пережитками времен джахилии (невежества).\*

Привнесение элементов капитализма на территорию проживания тюркских народов закономерно спровоцировало 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 в. тюркоязычное население начинает идентифицировать себя как самостоятельные национальности. В результате к первой четверти XX века в османской Турции и на национальных окраинах России складываются тюркоязычные нации: турки, татары, башкиры, азербайджанцы и т.д.

Литературный процесс у тюркоязычных наций носит «индивидуальный» характер, вместе с тем можно наблюдать и некоторые общие черты. Во-первых, это секуляриза-

---

\* Джахилия – в исламской теологии период доисламского существования.

ция литературы. В некоторых произведениях прямо, в других косвенно ставится вопрос о тюркской самоидентификации. Если ранее в художественных произведениях мы встречались с восприятием тюркоязычных как части исламского мира, то в литературе XIX в. уже сильны мотивы тюркской самоидентификации. В качестве примера хотела бы привести отрывок из романа азербайджанского писателя Юсифа Везира «Студенты» («Грех»), написанного в начале XX в. 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» [Чеменземинли: 1976, 70]. Во-вторых, создание произведений в европейских жанровых формах. В-третьих, обращение к тюркскому наследию как содержательному компоненту новой национальной литературы. В азербайджанской литературе это влияние наиболее ярко выразилось в обращении к древним и средневековым дастанам-эпосам. Наиболее сильное влияние оказал древнетюркский дастан «Книга моего деда Коркуда» [Тахмасиб: 1961, 11–12]. Проблематика, сцены, герои из этого дастана не раз воспроизводились в современных азербайджанских прозаических произведениях [Халилов: 1973]. Например, романы «Кочевье» Мовлуда Сулейманлы, «Белый овен, черный овен» Анара, «Неполная рукопись» Камалла Абдуллы, сборник рассказов М. Рзагулузаде «Сила Эля».\* Столь значительное влияние «Книги моего деда

---

\* Эль – многогранное понятие, использовавшееся как в отношении тюркского племенного союза (tyrk qara qamay bodun), так и в отношении ареала распространения тюркских племен, то есть как синоним понятия «родина» – «Вечный Эль» (Мэнге Эль).

Коркуда» на азербайджанскую прозу, в том числе и романистику, обусловлено не только содержательным богатством этого дастана, но и жанровыми особенностями, в том числе и схожестью 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...» [Левент Сирри Агах: 1951, 59]. В азербайджанском литературоведении за дастанами закрепилось понятие «народный роман»: «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» [Халилов: 1973, 28].

Ограничивать влияние тюркских эпосов на современную азербайджанскую прозу и романистику одной только «Книгой моего деда Коркуда» было бы неоправданным. Влияние оказали и такие дастаны-эпосы, как «Огузнаме», «Шах Исмаил», «Короглу», «Гачаг Наби», «Гачаг Керем» и другие. В ряде случаев сюжет, темы и образы дастанов играли не последнюю роль при обращении писателей к прозаическим жанрам, в том числе и к жанру романа. «Ашик Кериб» М.Ю. Лермонтова (пример из русской литературы), «Бахадур и Сона» Н. Нариманова созданы на базе таких дастанов, как «Ашук Гариб» и «Асли и Керем». Дастаны «Шах Исмаил», «Короглу», «Гачаг Наби», «Гачаг Керем», «Саттархан» послужили в качестве основы для многих романов. Влияние дастанов можно зафиксировать в большинстве романов конца XIX – начала XX вв.

В контексте влияния тюркского культурного наследия на азербайджанскую литературу в социалистическую эпоху можно условно разделить на два периода:

– период ярого 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». Поэтому на этот период приходится повышение интереса азербайджанских литературоведов и авторов к народному творчеству, дореволюционной литературе и литературе периода Азербайджанской Демократической Республики. К этому времени относится и научное обоснование преемственности азербайджанской литературы.

90 - ые гг. прошлого столетия – это период краха социалистического мировоззрения, а вместе с тем краха соцреализма как направления в культуре. Вторая половина XX – начало XXI в. характеризуется также усилением фольклорных мотивов. Эта тенденция относится не только к азербайджанской литературе, а характеризует всемирный литературный процесс в целом. Спецификой же этой тенденции является феномен «постфольклора». Термином «постфольклор» характеризуется чаще всего лишь часть городской культуры, имеющей фольклорную природу [Ядрышкова: 2008, 3]. «Постфольклор» в литературе приводит к процессам неомифологизации. Именно неомифология становится мощным фактором литературного процесса XX и XXI вв. Наиболее значимые проявления мировой литературной неомифологии – «Властелин колец» Дж.Р.Р. Толкина, «Улисс» Дж. Джойса, «Иосиф и его братья» Т. Манна, «Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса.

В неомифологических произведениях авторы «смешивают» мир архаики (эпохи мифа) и мир современности (эпохи индустриального и постиндустриального развития), что создает особый тип хронотопа. В рассматриваемых литера-

турных 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 и внутренний мир героев, в частности изображенный в процессе самопознания и самоопределения на фоне этических и гуманистических проблем духовной культуры прошлого. Архетипические сюжетные мотивы и типы героев подвергаются трансформации, мифологическая аллюзивность переплетается с литературной реминисценцией.

В качестве примера из современной азербайджанской литературы можно привести роман Сабира Рустамханлы «Небесный Тенгри» («Göy Tanrı»). 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 орхон-енисейские стелы), ищет ответы на стоящие перед современным тюркским миром вопросы в мифическом прошлом. «Небесный Тенгри» – это произведение о современных проблемах тюрко-язычных наций, отраженных в неомифологическом художественном пространстве.

Подытоживая, хотелось бы отметить, что тюркская мифология является одним из наиболее значимых источников, к которому обращается азербайджанская романистика. Степень и формы влияния тюркской (древней и средневековой) культурной традиции на азербайджанскую романистику различна в зависимости от исторической и политической обстановки. Особенностью же этого влияния на современном этапе является «преломление» через призму неомифологии.

## Литература

Ядрышкова Л.Г. Фольклор и постфольклор в культурных практиках повседневности. Автореф. дис. ... канд. культурологии. Екатеринбург, 2008;

Çəmənzəminli Y.V. III cilddə. II cild. Bakı: Elm, 1976;

Ləvənd Sirri Ağah. Türk Ədəbiyyatı. İstanbul, 1951;

Təhmasib M. Dədə Qorqud boyları haqqında // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqatlar. Bakı, 1961.

Xəlilov Q. Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən. Bakı: Elm, 1973.

## Дискурс о жанре романа в азербайджанском литературоведении конца XIX - начала XX века

Впервые о проблеме романистики в азербайджанской литературе заговорил Мирза Фатали Ахундов. В одном из своих писем он сформулировал тезис о потребности создания романов в национальной литературе: «Сегодня наиболее востребованным для нации и конкурентоспособным в завоевании предпочтений читателя являются такие произведения как драмы и романы. Драматизм является составной частью романа, который требует дополнительных разъяснений. Расспросите об этом у европейцев, в дипломатических миссиях которых вы работаете» (1, 191). М.Ф. Ахундов был хорошо знаком с европейской, в том числе и французской романистикой, с ролью романов в современном литературном процессе и его влиянием на читательскую аудиторию.

Характеризуя роман как жанр, в котором сильны драматические элементы, М.Ф. Ахундов хотел подчеркнуть, что именно в романе общественные противоречия раскрываются наиболее полно и реалистичнее. Силу романа М.Ф. Ахундов видит в той свободе, которую получает автор. Например, М.Ф. Ахундов отмечает, что художественную ценность лирического произведения составляет не только содержание, но и сам язык изложения. В лирическом произведении автор вынужден придерживаться определенных требований ритмичности, тогда как в прозе отсутствуют столь жесткие условия. По мнению М.Ф. Ахундова, в прозаическом произведении, в том числе, романе, автор может полностью сконцентрироваться на содержательном аспекте.

Известный как основатель азербайджанской реалистической драматургии М.Ф. Ахундов, является автором таких прозаических, художественно-философских произведений как «Обманутые звезды, рассказ о Юсиф - шахе» (далее - «Обманутые звезды»), «Письма индийского принца

Кемал – уд - довле к иранскому принцу Джелал-уд-довле и ответ последнего на эти письма» (далее - «Письма Кемал – уд - довле»). Раскрыв новые возможности прозы, Мирза Фатали Ахундов стал предтечей азербайджанской романистики.

Литературовед Фиридун - бек Кочарли (1863 - 1920) призывал азербайджанских авторов обращаться к формату романного жанра. Ф. Кочарли считал, что жанр романа наиболее пригоден для раскрытия социально-политических реалий во всей многогранности, реалистичности и естественности. В письме другу Мирзе Мухаммеду Джафару Гарадажаге, датированному 21 сентября 1889 года, мы можем встретить просьбу Ф. Кочарли и рекомендацию адресату обращаться в творчестве к жанру романа (4, 205-206).

Вместе с тем, трудно согласиться с мыслью Фиридун - бека Кочарли, что слабость и запоздалость развития азербайджанской романистики связаны с бесправным положением азербайджанской женщины. В опубликованной в 1903 - ем году в Тифлисе статье он подчеркивает: «Азербайджанская литература может менее гордиться прозаическими произведениями, на азербайджанском и персидском языках мы не найдем романов. Малое количество прозаических произведений в литературе восточных народов, на наш взгляд, связано с ограничениями, возложенными на женщин, которые не в состоянии оказывать сколь-нибудь значительного влияния на общественно-политическую жизнь своих народов. Коль скоро женщины находятся в тени и лишены возможности играть активную роль в обществе, неприемлемо писать о них как о свободных людях, героях, обладающих собственными идеями и ценностными критериями. Без женщины, связанной с ней тематикой любви, сопряженной с женскими страданиями, без борьбы противостоящих сил добра и зла роман представляет собой скучноватое произведение; такой роман не может оказать плодотворного, благотворного и духовного влияния на читателя. Поэтому не уди-



вительно, что в повести господина Н. Нариманова «Бахадур и Сона» автор использует не образ девушки - мусульманки, а армянки Соны. Аналогично в романе господина С.М. Ганизаде «Письма Шейда бека Ширвани» главной героиней является русская интеллигентка Софья Михайловна» (17, 21; 10, 81-82).

Обратим внимание на некоторые аспекты вышеприведенной позиции литературоведа. Действительно, он прав, когда отмечал, что до 1903 года национальная литература не блещет образцами прозаических романов как по своему жанровому совершенству, так и по количеству. В 1903 году свет увидела повесть - новелла Джалила Мамедкулизаде «Почтовый ящик», с изданием которого начался творческий взлет автора. (14)

Но Ф. Кочарли ошибался, когда отмечал, что нельзя найти романов и схожих с романами произведений на азербайджанском и персидском языках. На момент выхода статьи Фируднин - бека уже были созданы произведения, близкие к романному жанру (о чём далее), как «Обманутые звезды», «Письма Кемал-уд-довле» М.Ф. Ахундова, «Осел книгоноша», «Путь добродетели» и «Книга Ахмеда» М.А. Талыбова, «Дневник путешествия Ибрагим - бека» З. Марагаи, «События в селении Данабаш» Дж. Мамедкулизаде, «Бахадур и Сона» Н. Нариманова, «Письма Шейда бека Ширвани» (это произведение Ф. Кочарли сам относил к романам) С.М. Ганизаде, «Жар души» А. Диванбекоглы и другие романы. Поэтому чуть позже Фиридун - бек Кочарли скорректировал свою позицию (3, 489).

Идея о том, что без главной героини - женщины, без любовного приключения невозможно создать настоящий роман была перенята Фиридун - беком Кочарли из европейской, точнее французской теории романа. В XVII веке французские литературоведы выдвинули данное условие как определяющее для жанра романа. Однако, романы «без любви,

приключений» частое явление для романистики, в том числе азербайджанской, в тот период.

В качестве примера можно привести произведение Джалила Мамедкулизаде «События в селении Данабаш». Образ азербайджанки - героини в национальной романистике сформировался уже через несколько лет после того, как были опубликованы «Письмо Шейда бека Ширвани» (С.М. Ганизаде) и «Бахадур и Сона» (Н. Нариманов).

Основательно проблемами развития азербайджанской романистики занимался также Критик Сеид Гусейн Кязимоглы Садыгзаде (1887 - 1937). Он считал роман самым востребованным прозаическим жанром. В своих литературоведческих статьях он формулировал задачи, которые должна решать отечественная романистика. С. Гусейн поддержал призыв Ф. Кочарли к созданию романов, раскрыв потребность общества в произведениях такого типа. Обратимся к отрывку из его письма, опубликованного в газете «Икбал»: «Романистика – это целое искусство в литературе. Наша литература, как и литература других мусульманских народов, достигла вершин развития в поэзии. В связи с тем, что в прозе имеется относительное отставание, то и романистика находится только на стадии зарождения. Роль романа в развитии нравственности велико. На сегодняшний день нет лучшего средства, чем роман для тех, кто хочет раскрыть свои мысли. Посредством романа можно таким образом раскритиковать воспринимаемые нацией как истины недостатки, что читатель в ходе приятного чтения будет раздумывать о своих недостатках». (8)

Сеид Гусейн как критик предвидел возможности, сокрытые в жанре романа. Размышляя о влиянии романов на общественно-политические реалии, он часто обращался к роману американского писателя Гарриет Бичер – Стоу (1811 - 1896) «Хижина дяди Тома» (1852): ««Хижина дяди Тома» оказала такое влияние на миллионы читателей, что подтолкнула миллионы на участие в войне. Говорят, как минимум

миллионы пожертвовали свои жизни во имя идей независимости и свободы. И этому причина роман «Хижина дяди Тома»». (6)

В начале XX века полемика вокруг проблем романистики в азербайджанском литературоведении ведется уже не вокруг вопроса о необходимости романа, а о том, каким должен быть азербайджанский роман. Литературоведами формулируются требования, которые в последующем были воплощены в «маленьком романе». С. Гусейн писал, что создаваемые романы должны отражать современные общественно - политические реалии, со всех остротой и глубиной раскрыть социально-политические противоречия, а также отличаться психологическим анализом. Словно в ответ на призыв по созданию романа выходит произведение Н. Нариманова «Бахадур и Сона». Оно полностью отвечало требованиям, сформулированным Ф. Кочарли. «Бахадур и Сона» – это литературный образец, новый как по - своему содержанию, так и по форме. Чуть позже появляются романы А. Шаига «Герои нашего века» (1909 - 1918), «Несчастливая семья» (1912), М.С. Ордубади «Несчастный миллионер, или Рзакулихан европеец» (1914), Ю. Везира «Грех» (1914), И. Мусабекова «В царстве нефти и миллионов» (1917) и т.д. Перечисленные произведения восполнили жанровый пробел в литературе, с легкой руки Н. Нариманова родилось повествование, получившее в устах автора название «маленького романа».

Порой позиции литературных критиков отличались излишней бескомпромиссностью. 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 прочте-

нием бескрайних романов. Эпоха романов (приключенческих - С.Ш.) прошла. Востребованы яркие и содержательные, краткие и современные прозаические произведения, известные как новеллы». (5)

Трактовка слов С. Ибрагимова как отказ от жанра романа недопустима. Критик-журналист С. Ибрагимов призывал создавать романы в духе реализма, отмечая, что романы в романтическом духе не актуальны для современного общества. Действительно, реалистические азербайджанские романы были с большим интересом восприняты читателем, оказали резонансное влияние на общественно-политическую среду, тогда как романы в духе романтизма не вызывали такого ажиотажа ни у читателя, ни у литературоведов.

Вокруг права на существование «маленького романа» развернулась жесткая дискуссия. В отношении ряда романов некоторыми литературоведами даже высказывались предположения, что в силу текстологической краткости объема их нельзя относить к романам. В защиту жанра выступил известный писатель и литературный критик Сеид Гусейн, который осудил коллег, пытающихся отговорить авторов от обращения к «маленькому роману»: «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.)». (9)

Анализируя наследие Сеида Гусейна, литературоведы Камал Талыбзаде и Афлатун Мамедов (Сарачлы) отмечают, что Сеид Гусейн, встав на защиту авторов, создающих малообъемные романы, одновременно призывал к созданию «серьезных, монументальных романов» (15, 149; 16, 317). Если даже первые отечественные романы не могли быть сравнимы с европейскими романами того же исторического периода, это не дает оснований недооценивать те достиже-

ния, которые были у первых азербайджанских романистов - реалистов.

Тщательный анализ истории развития отечественной романистики может опровергнуть и точку зрения известного писателя и ученого Мехти Гусейна – она бытовала длительное время не только у него одного, – который связывал появление азербайджанского романа с советским периодом развития азербайджанской прозы. (11, 474)

Подобная позиция имела немало последователей в литературоведении социалистической эпохи. Схожие идеи озвучил и Г. Назарли. По его мнению, до 1920-ого года в азербайджанской литературе тюркскими писателями были созданы всего лишь три - четыре повести, и только «Несчастный миллионер или Рзакулихан европеец» М.С. Ордубади является романом. Остальные же прозаические произведения, согласно позиции Г. Назарли, – это написанные на примитивном уровне «повести - сказания» («большая повесть»), копирующие содержание европейских и российских произведений (13). Г. Назарли начисто отрицал романную природу произведений Джалила Мамедкулизаде, Мирза Абдуррагим Талыбова, Зейналабдин Марагаи.

Никто не отрицает влияние европейской прозы на азербайджанскую романистику. Однако это было не слепое копирование европейской романистики. Аналогичные процессы наблюдались во всех национальных литературах, которые обращались к европейским жанровым конструкциям, в том числе и к роману. Тезис о примитивном копировании азербайджанскими писателями европейских романов является необоснованным и методологически ущербным.

Неслучайно, что сам Г. Назарли использует определение «повесть - сказание» («большие повести»), тем самым подсознательно признавая созданные в то время образцы романной прозой. В этом контексте следует отметить, что на ранних этапах литературоведения романы характеризовались как большие повести, и только в дальнейшем были (бо-

лее) детально расписаны жанровые особенности обеих жанров. К тому же если учитывать, что границы между романом и повестью находятся на столь не удаленном друг от друга расстоянии, что обозначение ряда произведений как «маленькие романы» не будет ошибочным.

В социалистический период нередко использовалось отрицание предыдущих литературных достижений в конъюнктурных, идеологических целях, дабы увязать жанровые успехи влиянием революции, такое положение в первые десятилетия характеризовало отношение в том числе и к русской дореволюционной литературе.

Но были и те, кто возражал необоснованному оттягиванию даты рождения азербайджанской романистики, руководствуясь идеологическими принципами. Интерес представляют критические статьи Мамед Арифа о произведениях «Бахадур и Сона» (Н. Нариманов), «Несчастный миллионер, или Рзакулихан европеец» (М.С. Ордубади). Позиция о формировании азербайджанского романа лишь в социалистический период необоснованна и не подтверждается историческими фактами. (2, 317-318)

В ряде случаев среди литературоведов допускалась также такая методологическая ошибка как обобщение и смешение тенденций развития отдельных прозаических жанров. Так в 1912 году в газете «Каспий» была озвучена позиция, что в отечественной литературе не смогли получить распространения прозаические литературные формы – романы, повести и рассказы (7). На самом же деле к 1912 году в азербайджанской литературе было создано немалое количество романов, повестей и рассказов. Можно утверждать, что к 1912 году в азербайджанской литературе сложились и поджанры романа, среди которых наибольший интерес вызывают объемные романы конца XIX века и «маленькие романы» начала XX века.

Особенностью романов конца XIX - начала XX века являлся синтез канонов европейского романа и жанров вос-

точной письменной прозы. Данное литературное явление было необоснованно использовано Вели Набиевым как основание для отрицания самого существования жанра романа в азербайджанской литературе в конце XIX века. В. Набиев высказал мнение, что восточная поэтика первых азербайджанских прозаических произведений конца XIX - начала XX века не дает оснований считать их романами. (12, 181-187) Однако В. Набиев не обосновывает свою позицию ни сравнительным исследованием поэтики Востока и поэтики Запада, ни доскональным анализом жанровых особенностей первых азербайджанских романов. В целом такая позиция не вписывается в общее русло развития романистики, когда в рамках национальных литератур различных этносов жанр романа приобретает ряд специфических черт, которые не конфликтуют с общими родовыми признаками жанра романа.

Что же касается коротких романов в духе реализма начала XX века, то их авторы подчеркивали, что их произведения отличаются от ранее известных романов (имеются в виду европейские романы). Нариман Нариманов свое произведение «Бахадур и Сона» определил, как «маленький роман». Это словосочетание наиболее емко отражало специфику произведения. С одной стороны, Н. Нариманов фиксировал, что «Бахадур и Сона» – роман, но в то же время имеет отличительные черты, которые не присущи ранее созданным романам. Приставка «маленький» характеризовала не только объем произведения, а отражал также и ряд его поджанровых особенностей.

Словосочетание «маленький роман» прочно вошло в речевой оборот азербайджанских литературоведов уже в первой четверти XX века. Литературовед Камал Талыбзаде отмечал, что такие «маленькие романы» как «Бахадур и Сона» (Нариман Нариманов, 1896 - 1900), «Письма Шейда бека Ширвани» (Султан Меджид Ганизаде, 1898 - 1900), «Герои нашего века» (Абдулла Шаиг, 1909 - 1918), «Несчастный

миллионер, или Рзакулихан европеец» (Мамед Саид Ордубади, 1914), «В царстве нефти и миллионов» (Ибрагим бек Мусабеков, 1917) со всеми сильными и слабыми сторонами являются образцами отечественной романистики и оказали положительное воздействие на литературный процесс.

Подытоживая, хотелось бы отметить, что литературные критики конца XIX – начала XX оказали немалую роль в становлении азербайджанской литературы. В своих публикациях они определяли задачи азербайджанской романистики, направляли авторов, указывали им на совершенные ошибки.

### Использованная литература

1. Axundov M.F. Əsərləri. II cild. II cild. Bakı. Azərnəşr. 1951.
2. Arif M. Ədəbi tənqidi məqalələri. Bakı, EA nəşriyyatı, 1953.
3. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi materialları. II cild. II hissə. Bakı. 1926.
4. Həsənova R. XIX əsrdə Rusiya - Azərbaycan ədəbi əlaqələri tarixindən. Namizədlik dissertasiyası. Bakı, BDU-nun nəşriyyatı, 1991.
5. İbrahimov S. Nöhəvəs qələmdaşlara. «Məlumat» qəzeti, 6 iyun 1911, № 5.
6. «İqbal» qəzeti, 25 oktyabr 1913, № 489.
7. «Kaspi» qəzeti, 1912, № 264.
8. Kazımoğlu S. «Can yangısı». «İqbal» qəzeti, 25 – 27 oktyabr, 1913, № 489, № 490.
9. Kazımoğlu S. «Bədbəxt milyonçu yaxud Rzaqulu xan firəngiməab». «İqbal» qəzeti, 18 aprel 1914, № 634.
10. Köçərli F. Seçilmiş əsərləri. Bakı, EA nəşriyyatı, 1963.
11. Mehdi Hüseyn. Ədəbiyyat və sənət məsələləri. Bakı, «Azərnəşr», 1958.



12. Nəbiyev V. M.F. Axundov fenomeni. «Azərbaycan» jurnalı, 1993, № 9 - 10.
13. Nəzərli H. Boy atan və ümidlər verən romançı (M.S. Ordubadi). «Ədəbiyyat qəzeti», 15 aprel 1934.
14. «Şərqi Rus» qəzeti. Tiflis. Qeyrət mətbəəsi, 16,18 yanvar 1904, № 5,6.
15. Saraçlı (Məmmədov) Ə. Azərbaycan bədii nəsr (XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəlləri). Bakı, «Elm», 1983.
16. Talıbzadə K. XX əsr Azərbaycan tənqidi. Bakı, «Elm», 1966.
17. Кочарлинский Ф. Литература азербайджанских татар. Тифлис. 1903.

## **Жанровые конструкции романа-хикаята и «маленького романа» в азербайджанской литературе конца XIX - начала XX века**

Историческое развитие романа как жанра обнаруживает довольно большие региональные различия, вызванные неравномерностью социально-экономического развития и индивидуальным своеобразием истории каждой страны, в том числе и литературным наследием. Вместе с тем, индивидуальность в становлении и развитии жанра в национальных литературах не выходит за рамки, характерные истории развития этого жанра в целом. Во всех национальных литературах, хотя каждый раз по-своему, процесс становления романа проходит какие-то определенные и по-видимому закономерные этапы.

Зарождение романа приходится на период постепенного разложения феодального строя и возвышения торговой буржуазии. Возникают романы, которые по - своему художественному принципу являются натуралистическими, а по тематико - композиционному содержанию - авантюрными.

Азербайджанская романистика также не стала исключением. Таковыми являются азербайджанские романы конца XIX - начала XX века. Несмотря на «запоздалость» становления романистики в Азербайджане, национальная романистика не избежала закономерностей развития романа как жанра. Но временное «запаздывание» генезиса азербайджанской романистики сказалось и на содержании натуралистичности первых романов. Эти романы в большей части написаны в духе реализма. В этом отличие отечественной романистики этого периода.

Первые азербайджанские романы отличались своей социально-политической актуальностью. Авантюренность же проявляла себя своеобразно: для раскрытия авантюрного начала авторы обращались к элементам традиционных жан-

ров восточной литературы, в особенности к хекаятам, ахвалатам, сэфэрнаме, саргузаштам и т.д. Такими произведениями являются «Обманутые звезды, рассказ о Юсиф - шахе» (далее - «Обманутые звезды»), «Письма индийского принца Кемал-уд-довле к иранскому принцу Джелал-уд-довле и ответ последнего на эти письма» (далее - «Письма Кемал-уд-довле») Мирзы Фатали Ахундова, «Осел книгоноша», «Книга Ахмеда», «Пути добродетелей» Мирзаы Абдуррагим Талыбова, «Дневник путешествия Ибрагим - бека» Гаджи Зейналабдина Марагаи, «Письма Шейда бека Ширвани» Султана Меджида Ганизаде и т.д.

С укреплением промышленной буржуазии авантюрный, натуралистический роман постепенно теряет свое значение. В мировой прозе начинает господствовать социально – бытовой роман. Расцвет социально-бытового романа по времени совпадает с периодом роста и расцвета промышленно – капиталистического общества. Но переход капиталистической системы в стадию империализма приводит к отходу от социально-бытового романа. В романистике происходит возврат к натурализму, к психологизму. В романистике Азербайджана эти два подэтапа, эти две тенденции сливаются в едином жанровом формате. Результатом этого слияния становится появление «маленького романа».

«Маленький» роман – это детище буржуазной эпохи. Поэтому попытки «коммунистического перерождения» этих произведений приводили к появлению незначительных по своей художественной ценности образцов. Например, второе рождение романа «Герои нашего века» Абдулла Шаиға оказалось неудачным: «Люди нашего времени» полны противоречий и недостатков. Коммунистический лоск, нанесенный на роман «Студенты» («Грех») Ю. Везира также не оказал сколь - нибудь значимого влияния на рост художественной ценности произведения, а также на изменение жанровых характеристик.

Социально-бытовая составная романа периода укрепления буржуазии проявляется в «маленьком романе» в обращении к быту отдельной семьи. Не случайно, что в «Событиях в селении Данабаш» Дж. Мамедкулизаде, в «Двух страдальцах», «Героях нашего века» А. Шаиг, в «Несчастном миллионере, или Рзакулихане европееце» М.С. Ордубади, «В царстве нефти и миллионов» И. Мусабеков основывают сюжет на быте той или иной семьи или рода. Но эти произведения нельзя назвать «чистыми» социально-бытовыми романами. «Маленькие романы» переходят за эту грань, включая в свою идейную основу более значимые проблемы, чем просто быт буржуазного человека.

Не случайно, что «маленький роман» отличается особым хронотопом. В «маленьких романах» художественное, фабульное и концептуальное время сливаются. «Маленькие романы» – это художественные произведения:

- созданные в начале XX века;
- предназначенные для читателя начала XX века;
- описывающие события начала XX века.

Если обратить внимание на сюжет и композицию «маленьких романов», то обнаружим одну особенность: ни одно из них не посвящено историческому прошлому, тогда в азербайджанских романах конца XIX - начала XX века почти повсеместно мы встречаемся с историческими персонажами. В «маленьких романах» мы не встречаем также ни фольклорного времени, ни времени испытания, становления героя. Еще одна характерная черта «маленьких романов» – это сжатое время повествования, что связано с небольшими объемами этих типов произведений.

Художественное пространство в «маленьких романах» носит подчеркнуто фрагментарный характер. Это делает ненужным описание промежуточного пространства, что актуально, если учесть, что листаж «маленького романа» незначителен. В «маленьких романах» виртуальное пространство описывается не во всех деталях, а лишь обозначается

крупными мазками, наиболее значимыми для автора и имеющими особую смысловую нагрузку. Отсюда и статичность художественного пространства «маленьких романов», когда герои собираются в одно место или несколько мест. В отличие от «маленьких романов» художественное пространство романов конца XIX века было в большей части кинетическим.

Остальная часть пространства «достраивается» в воображении читателя. В отличие от «маленьких романов», в азербайджанских романах конца XIX – начала XX века художественное пространство описывается более подробно, особенно в тех произведениях, где сюжетная линия построена на элементах сфэрнаме.

По степени условности литературное время и литературное пространство в «маленьких романах» является абстрактным, тогда как в романах конца XIX века – конкретным. Абстрактность литературного времени и литературного пространства «маленьких романов» проявляется в высокой степени условности. В «маленьких романах» пространство и время не имеет выраженной характерности и поэтому не оказывает никакого влияния на художественный мир произведения.

Сказанное не означает, что «маленькие романы» не связаны с Азербайджаном и с эпохой бурного развития капитализма в Баку. Условность проявляет себя в том, что конкретное место совершения событий и конкретный их день не имеют предопределяющего характера на фабулу. Например, в романе «События в селении Данабаш» события разворачиваются в конкретном селе. Но село Данабаш – это символическое пространство, отражающее в себе любое азербайджанское село.

С абстрактным или конкретным пространством обычно связаны и соответствующие свойства художественного времени. Так, абстрактное пространство обычно сочетается с абстрактным временем. Абстрактность времени в

«маленьком романе» проявляется в том, что описываемые в произведении события могли происходить в любой из предреволюционных или послереволюционных годов (речь идет о революции 1905 года). Формой конкретизации художественного времени могла бы выступить «привязка» действия к реальным историческим ориентирам, в том числе и к той же революции 1905 года. Однако в «маленьких романах» в большинстве случаев эта привязка отсутствует.

Еще одна жанровая специфика «маленького романа», связанная с характеристиками художественного времени и художественного пространства, это пониженная насыщенность художественного пространства на фоне повышенной интенсивности художественного времени. В первых азербайджанских романах конца XIX - начала XX века наоборот, повышенная насыщенность художественного пространства была сопряжена с пониженной интенсивностью художественного времени.

Азербайджанские романы конца XIX -начала XX века и «маленькие романы» отличаются различными видами сюжета. В первых образцах азербайджанской романистики мы часто сталкиваемся с нарушением хронологии или фабульной последовательности, то есть с так называемой ретроспекцией, когда по ходу развития сюжета автор делает отступления в прошлое, как правило, в историческое прошлое. В «маленьких романах» события сюжета линейно располагаются в прямой хронологической последовательности без каких-либо изменений, то есть композиция является прямой (фабульная последовательность).

У рассматриваемых «категорий» романов различные типы композиций в зависимости от структуры композиции. Условно разделяют простой и сложный типы композиции. Однако простой и сложный типы композиции иногда с трудом поддаются выявлению в конкретном художественном произведении. Целесообразно утверждать об относительной большей или меньшей сложности композиции того или ино-

го произведения. В этом контексте следует отметить, что у азербайджанских романов конца XIX века - начала XX века композиция является более сложной, чем у «маленьких романов».

Различия фабулы и композиции рассматриваемых типов романов порождает и различие в развитии интриги и конфликтной ситуации. В азербайджанских романах конца XIX века - начала XX века развитие интриги приводит к созданию новых противоречий. По мере раскрытия сюжета становится ясно, что из двух борющихся начал (реформаторское и консервативное) какое-то должно возобладать, и их длительное существование невозможно. Интрига и конфликтная ситуация по мере движения сюжетной линии (сюжетных линий) обостряются, достигая своего апогея в развязке. В первых азербайджанских романах часто в качестве основы для интриги берется противоречие морального порядка, в котором добродетель угнетается, а порок торжествует. Спецификой первых азербайджанских романов является отсутствие победы сил добра (реформаторского крыла) над силами зла (консервативного крыла). Противоречие морального порядка характерно для формирования конфликтной ситуации в первых образцах романов всех национальных литератур. Конфликтная ситуация в романах XIX века и в «малом романе» имеет много схожего: это конфликт ценностей модерна и консерватизма правящей системы. Но есть и отличия. В «маленьком романе» этот конфликт выступает как противостояние двух поколений, а в романах конца XIX - начала XX века конфликтная ситуация завязана на противостоянии философа - правдолюбца с господствующими кругами.

В азербайджанских романах конца XIX века - начала XX века часто можно фиксировать уравновешенную ситуацию в начале фабулы. Для того чтобы двинуть фабулу, в исходную уравновешенную ситуацию вводятся события, разрушающие равновесие. Например, в качестве таких катали-

заторов могут выступать путешествия главных героев по стране («Письма Кемал-уд-довле», «Осел книгоноша», «Книга Ахмеда», «Дневник путешествия Ибрагим - бека», «Письма Шейда бека Ширвани» и т.д.). В этом контексте начало путешествия выступает своеобразной завязкой, то есть в роли совокупности событий, нарушающей неподвижность исходной ситуации и начинающей движение в фабульной конструкции. В таких произведениях вся интрига сводится лишь к варьированию действия, определяющего основное противоречие, введенное завязкой. Поэтому перипетии таких романов и представляют собой переход от одного эпизода путешествия к другому эпизоду.

В романе «Обманутые звезды» в качестве завязки выступает решение шаха посадить лжешаха на несколько дней на свой трон. Отсюда и специфика перипетий романа: они включают в себя отображение сцен реализации государственной власти. Встречаются и иные «типы» завязок.

Вместе с тем, характерной чертой для всех азербайджанских романов конца XIX века - начала XX века является постепенное усиление напряжения по мере приближения к развязке. Перед развязкой обычно напряжение достигает высшей точки.

В «маленьких романах» напряженность закладывается изначально, зачастую эта напряженность вкладывается в противостояние поколений (конфликт «отцов и детей»). Напряжение остро ощущается на протяжении всего произведения. Этому способствуют героический и трагико-героический пафос «маленьких романов», включение интриги уже в завязку произведения, а также прямая экспозиция, когда автор сразу приступает к ознакомлению нас с участниками фабулярного материала.

Первые азербайджанские романы и «маленькие романы» отличаются и по своим образам. За исключением романа «Обманутые звезды», в романах конца XIX века - начала XX века главные герои - это молодые люди, ха-



рактизирующиеся философским и аналитическим взглядом ума, патриотичностью и правдоискательством. В этих романах главный герой является отрешенным созерцателем существующих реалий. Главный герой «фиксирует» социальное противоречие, но не вступает с ним в открытую борьбу. Единственное исключение - это образ Юсиф шаха из произведения М.Ф. Ахундова. Юсиф шах вступает в борьбу с консерватизмом, но проигрывает.

В «маленьких романах» главный герой - это основной участник фабульных действий. В «маленьких романах» главный герой - это представитель нового поколения. Не случайно, что главными героями всех «маленьких романов» являются представители буржуазного поколения. Но образы молодых людей в «маленьких романах» неоднозначны: авторы создают два типа таких образов. С одной стороны, это образы безнравственных буржуа, а с другой - образы революционно настроенной патриотичной интеллигенции. Если первые пускаются по руслу течения буржуазного образа жизни и в большей части бессмысленно прожигают свою жизнь (Ашраф из «Героев нашего века», Рзакулихан из «Несчастливого миллионера, или Рзакулихана европейца», Джалил из «В царстве нефти и миллионов»), то вторые - являются активными участниками политических событий, готовых пожертвовать собой ради высоких целей (Заки из «Героев нашего века», Рустам бек из «Студентов»).

Азербайджанские романы конца XIX -начала XX века и «маленькие романы» отличаются не только по своим жанровым характеристикам, но и по своей содержательности. Наиболее ярко это проявляется при сопоставлении содержаний проблематики и функций, которые они должны были осуществлять.

Содержательная разница первых азербайджанских романов и «маленьких романов» ощущается в выдвигаемой проблематике. Проблематику можно назвать центральной частью художественного содержания, потому что в ней, как

правило, и заключено то, ради чего мы обращаемся к произведению - неповторимый авторский взгляд на мир. В отличие от тематики проблематика является субъективной стороной художественного содержания, поэтому в ней максимально проявляется авторская индивидуальность, самобытный авторский взгляд на реальность. В азербайджанских романах конца XIX - начала XX века проблематика содержится в угнетенности азербайджанцев Южного и Северного Азербайджана. Своеобразие проблематики - своего рода визитная карточка «маленьких романов». Проблематика «маленьких романов» – это судьба азербайджанской молодежи, на которую возлагается задача преодолеть состояние угнетенности.

Если сопоставлять содержание выделенных двух типов в контексте типов проблематики, принятых в литературоведении, то следует констатировать следующее:

- проблематика первых азербайджанских романов – это проблематика национальная, нравоописательная и философская;

- проблематика «маленьких романов» – это проблематика социокультурная и романная (в терминологии Г.Н. Поспелова – «романическая»).

В теории литературе принято выделять несколько стандартных функций художественного произведения, в том числе такие функции как гносеологическая, аксиологическая, эстетическая, воспитательная и т.д. Сопоставим, каким образом, рассматриваемые два типа азербайджанских романа реализовали эти функции.

В азербайджанских романах конца XIX - начала XX века гносеологическая функция раскрывалась в описании страданий населения и констатации фактов несправедливости. В ряде случаев познавательная функция этих романов может проявлять себя в описании достижений науки. В качестве примера можно привести роман «Книга Ахмеда» М.А. Талыбова. В «малом» романе же описывается с одной

стороны быть людей, а с другой идейный спектр, который занимает умы современников.

В азербайджанских романах конца XIX - начала XX века аксиологическая функция была связана с разъяснением читателю истоков отсталости и социальных противоречий. В «малом» романе же гносеологическая функция предполагает разъяснение читателю целей и методов борьбы с источниками социальных противоречий, в частности с всевластием деспотов, коррумпированностью чиновников, безнравственностью торговой буржуазии, невежеством религиозных кругов. «Маленький роман» указывает читателю конечную цель борьбы, тогда как в романах конца XIX века такая цель обрисовывалась туманно и неопределенно.

Если по своей гносеологической и аксиологической функциям «маленькие романы» превосходят своих предшественников, то в реализации эстетической функции романы конца XIX - начала XX века намного эффективнее. Можно говорить о некоем регрессе поэтики «маленьких романов» в сравнении с первыми образцами азербайджанской романистики. Художественный язык романов «Обманутые звезды», «Письма Кемал-уд-довле», «Осел книгоноша», «Книга Ахмеда», «Пути добродетелей» «Дневник путешествия Ибрагим - бека», «Письма Шейда бека Ширвани» превосходят по своему богатству и колоритности язык художественного изложения «маленьких романов». Этот феномен можно объяснить двумя факторами.

Во-первых, при создании первых образцов романов активно использовались жанровые формы средневековой восточной письменной литературы, которая славится совершенством своей поэтики.

Во - вторых, авторы «маленьких романов» стремились свести к минимуму у читателя ощущение вторичности художественной реальности. Они ставили перед собой цель убедить читателя в том, что изображенная в произведении

жизнь есть «настоящая», подлинная, то есть тождественная первичной реальности.

Наряду с этим авторы «маленьких романов» планировали, что их произведения будут распространяться газетами и журналами. Отсюда и некая сухость языка изложения, приобретающего характер аналитического и публицистического. С вышеотмеченными спецификами реализации эстетической функции обусловлена внешняя форма «маленького романа» как жанровой формы.

Самые незначительные различия в воспитательной функции. Романы конца XIX века и «маленькие романы» направлены на воспитание молодежи, прививанию ей демократических ценностей и идей социальной справедливости. Но даже в содержании этой функции имеются некоторые различия. Самые первые образцы азербайджанских романов - это произведения, которые носят просветительский характер, то есть призывают молодежь к просвещению. Однако «маленькие романы» - это по сути романы, которые направлены на воспитание революционно настроенного поколения.

Различия в содержании эстетической функции определяют и различие в пафосе романов конца XIX века - начала XX века и «маленьких романов». Пафос отображает ведущий эмоциональный тон произведения, его эмоциональный настрой.

Пафос азербайджанских романов конца XIX - начала XX века носит эпико-драматический, трагический либо сатирический характер.

Эпико-драматический пафос мы можем зафиксировать в таких произведениях как «Письма Кемал – уд – довле» и «Письма Шейда бека Ширвани». В этих произведениях можно наблюдать глубокое и несомненное приятие мира в целом и себя в нем.

Пафос трагизма - это осознание утраты, причем утраты непоправимой, каких-то важных жизненных ценностей – че-

ловеческой жизни, социальной, национальной или личной свободы, возможности личного счастья, ценностей культуры и т.п. Отсюда и смерть главного героя в романе «Дневник путешествия Ибрагим - бека»: Ибрагим - бек не может принять с отсталостью и невежеством, царящими на его Родине, но не может и изменить окружающий мир. Это его и убивает. То есть смерть Ибрагим - бека представляет собой «ответную реакцию» на неразрешимый характер социально-политического противоречия.

Сатирическое изображение появляется в произведении в том случае, когда объект сатиры осознается автором как непримиримо противоположный его идеалу, находящийся с ним в антагонистических отношениях. Пафос сатиры присущ роману «Осел книгоноша» Мирзы Абдуррагима Талыбова.

Если по стилю художественного изложения «маленькие романы» носили сатирически - аналитический, сатирически - публицистический, лирико - дидактический, лирико - драматический либо эпически - публицистический характер, то по своему пафосу «маленькие романы» являются героическими или героико - трагическими.

Объективной основой пафоса героики служит борьба отдельных личностей или коллективов за осуществление и защиту идеалов, которые обязательно осознаются как возвышенные. При этом действия главных героев связаны с личным риском, личной опасностью, сопряжены с реальной возможностью утраты ценностей, включая жизнь. Героический пафос в «маленьких романах» утверждает величие подвига отдельной личности для развития Родины и азербайджанского народа. В качестве наглядного примера можно привести Заки из романа «Герои нашего века» Абдуллы Шаига.

Трагический пафос проявляет себя в судьбе Бахадура из романа «Бахадур и Сона» Наримана Нариманова. Несмотря на все попытки Бахадура противостоять реальности и вос-

соединиться со своей возлюбленной Соной, ему это не удастся. В итоге Бахадур сдается и совершает суицид. Но трагический пафос «маленького романа» отличается от трагического пафоса азербайджанских романов конца XIX века - начала XX века. Отличие носит принципиальный характер. В «маленьком романе» герой вступает в открытую конфронтацию с враждебной социальной группой, тогда как в первых азербайджанских романах, написанных с использованием трагического пафоса, главный герой изначально оценивает ситуации как безысходную и впадает в отчаяние.

Таким образом, в конце XIX века - начале XX века азербайджанская проза формирует два наиболее значимых типа романа. Первый тип сопряжен с «расширением» традиционных жанров восточной прозы до рамок жанра романа, тогда как второй тип связан с концентрированным, сжатым отображением характеристик романного жанра в художественном произведении. Эти два типа азербайджанского романа создавались в духе реализма, тогда как создаваемые в этот же период романтические произведения не смогли занять достойную нишу в отечественной литературе. Основная причина этого - оторванность произведений от азербайджанских реалий вследствие того, что они представляли собой скопированные аналоги из турецкой и французской литературы.

Появление «маленького романа», сменившего ранее созданный жанровый формат, обуславливалось сменой общественного и индивидуального мышления в Азербайджане. Формировался новый человек - человек капиталистического общества. Для него и создавался «маленький роман».

## **Конвергенция европейских и восточных литературных традиций и фольклора на этапе зарождения азербайджанской романистики**

Формирование капиталистического общества с присущей ей сложной системой общественных отношений естественным образом оказало влияние на общественное сознание, в том числе и художественное сознание, провоцируя формирование или бурное развитие отдельных жанров. Каждой эпохой востребованы свои виды жанра, которые бы помогли более полно художественно отобразить проблемы того периода. Для прозаической литературы капиталистического периода развития человечества такой жанровой конструкцией выступил роман. Возникнув еще в период Средневековья в форме «рыцарских» романов, этот жанр был «переделан» под реалии Нового времени. После голландской и английской буржуазных революций была сформирована жанровая конструкция классического европейского романа, которая выполняла роль художественной прозаической формы отображения, зарождающегося национально-го сознания.

Законы исторического развития действуют как в Европе, так и на Востоке. Колонизация Востока европейскими странами не только способствовала активизации межцивилизационного взаимодействия, но и привнесла капиталистические элементы в колонии. На этот же период приходится и активизации национально-этнического сознания восточных народов. В Аравии появилась серия прозаических произведений «европейского образца» Джурджу Зейдана, посвященных в основном исламской истории. Аналогичные процессы наблюдались в Китае, Индии, Турции и других азиатских странах - генезис национальной романистики происходил на фоне привнесения капиталистических и бур-

жуазных отношений. К XIX веку в странах региона были написаны первые образцы романов.

Схожие процессы наблюдались и в литературном процессе национальных окраин России. Автономность управления в Польше и Финляндии делала эти регионы более открытыми для взаимодействия с европейской литературой. В других национальных окраинах степень автономности была значительно ниже, но даже в этих условиях она способствовала сохранению и развитию этнических общностей. А с XIX века на фоне общероссийского процесса распространения капиталистических отношений в окраинах происходит активизация национального самосознания. Эти процессы наиболее активно проявили себя в таких регионах как Украина, Белоруссия, Крым, Поволжье, Кавказ и Средняя Азия. Эти процессы провоцировались несколькими факторами. Во-первых, общероссийские тренды культурологического развития (в сфере просвещения, периодической печати, образования, науки и т.д.) служили своеобразным катализатором для аналогичных процессов в регионах. Во-вторых, протофедеративная система автономного управления не устанавливала «железный занавес» между российскими окраинами и сопредельными государствами, что способствовало пестрой мозаике национальных культурно-идеологических движений. В качестве примера можно привести тот факт, что многие представители национальной интеллигенции получали образование в европейских и восточных странах.

Вышесказанное относится и к процессам, имеющим место в тот период и в Азербайджане. С одной стороны, Баку становится промышленным центром общероссийского масштаба, тем самым подхлестывая развитие науки и периодической печати на Южном Кавказе. Вместе с тем, границы Российской Империи с Османской Империей и Персией не препятствовали разрыву отношений между азербайджанцами, проживающими в этих странах. Фактически сложилось единое азербайджанское культурное пространство,



в том числе и литературное. Так, литературные произведения, создаваемые на территории Северного Азербайджана (территория Российской империи) и на территории Южного Азербайджана (территория Персидской Империи), отличались единством жанрового развития и тематики. Помимо этого, промышленное развитие требовало специалистов с передовыми знаниями. Представители азербайджанской интеллигенции получали образование не только в учебных заведениях Петербурга, но и в странах Европы. Однако и традиционное «восточное» направление не теряло своей актуальности – молодые люди стремились получать образование также в Турции и частично в Иране.

Разделенность Азербайджана между европейской (Россия) и восточной (Персия) странами сказалось на процессах литературного развития. Если в Турции того периода проза характеризовался «умалчиванием» (игнорированием) традиционных жанров (арабоязычной мусульманской литературы) и ориентированием на чисто европейские жанровые формы, то в Азербайджане сложилась противоположная ситуация. Проза Азербайджана в XIX веке характеризовался конвергенцией европейских и восточных жанровых форм, а также форм прозаического народного творчества. Рассмотрим влияние каждого из этих «ориентиров».

Зарожденная ранее М.Ф. Ахундовым азербайджанская драматургия не могла ответить на вызовы той эпохи, дать полное художественное осмысление проистекающих общественно - политических процессов. В силу этого возникла потребность в таких художественных произведениях, как повести и романы европейского типа. В конце XIX начале XX веков в Азербайджане разворачивается дискуссия по вопросам создания прозаических литературных произведений по жанровым конструкциям европейской литературы. Один из первых азербайджанских литературоведов и литературных критиков Фирудин Кочарли обратился с призывом к писателям создавать прозаические произведения, ис-

пользуя европейский опыт романистики. Ф. Кочарли поддержал его коллега литературный критик С. Гусейн. Обратимся к отрывку его письма, опубликованного в газете «Икбал»: «Романистика – это целое искусство в литературе. Наша литература, как и литература других мусульманских народов достигла вершин развития в поэзии. В связи с тем, что в прозе имеется относительное отставание, то и романистика находится только в зарождении. Тогда как роль романа в развитии нравственности велико. На сегодняшний день нет лучшего средства чем роман для тех, кто хочет раскрыть свои мысли. Посредством романа можно таким образом раскритиковать воспринимаемые нацией как истина недостатки, что читатель в ходе приятного чтения будет раздумывать о своих недостатках».\*

Высоко оценивая повесть-новеллу Джалила Мамедкулизаде «Почтовый ящик» (опубликовано в 1903 году), Ф. Кочарли сожалел о том, что до этого года национальная литература не блещет образцами прозаических романов, как по своему жанровому совершенству, так и по количеству. Однако позиция литературного критика была несколько некорректной. До 1903 года были уже написаны и опубликованы такие прозаические произведения как «Обманутые звезды», «Письма индийского принца Кемал-уд-довле к иранскому принцу Джелал-уд-довле и ответ последнего на эти письма» М.Ф. Ахундова, «Осел-книгоноша», «Путь добродетели», «Книга Ахмеда» М.А. Талыбова, «Дневник путешествия Ибрагим-бека» Зейналабдина Марагаи, «События в селении Данабаш» Джалила Мамедкулизаде, «Бахадур и Сона» Нариман Нариманова, «Письма Шейда бека Ширвани» (впоследствии это произведение Ф. Кочарли отнес к романам) Султана Меджид Ганизаде и т.д. Позднее Ф. Кочарли скорректировал свою позицию.

---

\* Hüseyn S. Can yangısı. «İqbal» qəzeti, 25 oktyabr 1913, № 489.

Зарождавшаяся азербайджанская литературная критика восприняла тезис о том, что без главной героини-женщины, без любовного приключения невозможно создать роман. Этот тезис был сформулирован в XVII веке французскими литературоведами. Ф. Кочарли писал: «Если кто-то намерен раскрыть как они (женщины - примечание автора) проводят свою жизнь в страданиях и принуждении, то получится хороший современный роман».\* Однако даже в тот период романы «без любви, приключений» частое явление для романистики, в том числе и азербайджанской.

Литературоведческая дискуссия велась и по вопросам значения романа для развития общественного сознания. Анализируя о степени влияния романа на общественно-политические реалии, С. Гусейн часто обращался к роману американского писателя Гарриет Бичер - Стоуна (1811-1896) «Хижина дяди Тома»: «Роман «Хижина дяди Тома» оказал такое влияние на миллионы читателей, что толкнул миллионы на участие в войне. Как минимум миллионы пожертвовали свои жизни во имя идей независимости и свободы. И этому способствовал роман «Хижина дяди Тома».† Однако ряд литературоведов заняла оппозирующую позицию, обоснованную на тезис о неготовности на тот момент азербайджанских авторов к созданию столь фундаментальных романов. Критик-журналист С. Ибрагимов советовал писателям обращаться к жанру рассказа, а не создавать оторванные от политических реалий романы. С.Ибрагимов отмечал «Сегодня не воспринимаются долгие 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. Шарифова)

---

\* Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi materialları. II cild. II hissə. Bakı, 1926, S.489.

† «İqbal» qəzeti, 25 oktyabr 1913, № 489

прошла. Востребованы яркие и содержательные, краткие и современные прозаические произведения, известные как новеллы».\*

На фоне тенденция литературного развития, а также возрастающего интереса отечественной интеллигенции к жанру романа, позиция С. Ибрагимова являются исторически ошибочной. Тем более, что первые образцы азербайджанских романов были не «бескрайними романами», утруждающими читателя. Наоборот, они были краткими по объемам (в связи с этим используется такой термин как «малый роман») и с большим интересом были восприняты современным читателем, оказали резонансное влияние на общественно-политическую среду.

Вместе с тем, азербайджанские писатели при создании прозаических произведений обращались к наследию восточной классической литературы, при этом не только азербайджанских авторов, но и арабских, персидских, турецких и т.д., а также к устному народному творчеству. Симбиоз европейской и восточной литературной традиции наблюдался как в «переносе» в современных произведениях традиционных тем и образов, так и в сохранении некоторых догматов классических жанров. Примечательно, что наиболее значимое влияние оказали произведения классической восточной литературы, которые по жанровым спецификам наиболее сходные с романами.

В классической письменной литературе совершенством сюжета, монументальностью образов, цельностью композиции отличаются поэмы Низами Гянджеви «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь красавиц», «Искандернаме», которые по своим художественным характеристикам ближе всего стоят к современным романам. По сей день не закончена дискуссия о жанровой принадлежности поэм Ни-

---

\* İbrahimov S. «Nöhəvəs qələmdaşlara». «Məlumat» qəzeti, 6 iyun 1911, № 5.

зами: поэмы ли они, дастаны или же средневековые романы в стихах. Еще в 1946 году в статье «Первый азербайджанский роман» Микаил Ряфили жанровую принадлежность произведения Низами Гянджеви «Хосров и Ширин» обозначил как роман.\* Гасан Гулиев в своей докторской диссертации обосновывал жанровую принадлежность поэм Низами к романам.† Гулу Халилов же оценивает «Хосров и Ширин» и «Искандернаме» как романы в стихах.‡ Постсоветское азербайджанское литературоведение также придерживается позиции о жанровой специфике произведений Низами как романов в стихах. Например, этот тезис обосновывается в работе Ариф Мамедова.§ Тезис о романной жанровой конструкции поэм Низами встречается и в иранском литературоведении. Иранский литературовед Вахид Дастагирдия подчеркивает, что Низами является основоположником романного творчества на Востоке.\*\* Основание для выдвижения такой концепции – особая стилистика средневековой исламской письменной литературы, когда под влиянием поэтики арабского языка философские, исторические и назидательно дидактические произведения поэтически рифмовались. Однако на наш взгляд обобщение всех поэм Низами как просто романов в стихах является несколько ошибочным, если учесть структурную и тематическую разницу между рассматриваемыми произведениями. Так, «Искандернаме» отличается от других поэм «Хамсы» своим охватом исторических событий и общественно-политических произведений, а также многообразием сюжетных линий, в связи с

---

\* Rəfili M. İlk Azərbaycan romanı. Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun əsərləri. Bakı, 1946, S.43-53.

† Quliyev H. Azərbaycan romanının formalaşması və inkişafı problemləri. Nizami Gəncəvinin romanları əsasında. Doktorluq dissertasiyası. Bakı, 1979.

‡ Xəlilov Q. Roman janrı haqqında. Ədəbiyyat və Dil İnstitutunun əsərləri. Bakı, 1960, S. 74-88

§ Məmmədov A.Nəsrin poetikası (XIX əsrin II yarısı). Bakı, 1990, s.11.

\*\* «Ərmağan» jurnalı, 1920, № 1, S.51.

чем его можно оценить, как роман-эпопею в стихах. «Искандернаме» обладает присущими романам эпопеям особенностям раскрытия исторических событий и поэтике изложения. В свою очередь, разрывность сюжетной линии и событийной динамики «Семь красавиц» и «Сокровищница тайн» сближает эти произведения с сборниками рассказов.

Итальянский исследователь Дж. Коккьяра рекомендовал искать истоки и элементы творчества в народной литературе.\* Азербайджанская проза и романистика также обращается к народному творчеству.

Корни азербайджанской литературы восходят еще к древнетюркским письменным памятникам, в том числе и к Орхон - Енисейским стелам (каменным надписям). Расшифрованные и прочитанные в XVIII веке датским ученым Томсоном Орхон - Енисейские стелы представляют собой три текста, высеченных на камнях. В стелах в художественной форме описываются исторические поступки тюркских правителей (каганов), борющихся за свободу и независимость «бодун»а (народа) от Китая. Орхон-Енисейские надписи представляют своеобразное обобщенное «резюме» дастанов.† Влияние этих надписей на мотивы и язык художественного изложения в азербайджанской прозе до сих пор порождает интерес у исследователей.‡ В связи с распространением ислама долгое время древнетюркские произведения были преданы забвению.

Под влиянием исламизации Азербайджана художественные произведения долгое время создавались на арабском, а в последующем и на персидском языках. В XI - XII веках Масуд Ибн Намдар, Эйн - аль - Гузат и другие азербайджанские авторы создавали прозаические произведения

---

\* Коккьяра Дж. История фольклористики в Европе. М.1963, С.43.

† Nəbiyev V. Azərbaycan bədii nəsrinin janr üslub təkamülü (XIX-XX əsrlər). Doktorluq dissertasiyası. Bakı, 1992, S.20.

‡ Məmmədov Ə. (Saraçlı). Azərbaycan nəsrinin təkmilləşməsinə dair, XX əsr. Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri. Bakı, Elm, 1979, S.50.

на арабском языке. Вместе с тем, оказавшие на литературную среду сюжетное письмо Г. Табризи, дастан «Говснаме», известный на Ближнем Востоке как поэтически зарифмованное путешествие «Тохфатул-Иракейн» («Подарок двух Ираков») Хагани можно также считать, как предтечей национальной прозы, так как отличались совершенством своего изложения и развитым сюжетом. Влияние «Тохфатул - Иракейн» («Подарок двух Ираков») можно проследить в таком произведении романтической прозы как «Мучение и совесть» А. Шайга. Исследуя «Тохфатул-Иракейн» («Подарок двух Ираков») И. Эфендиев отмечает, что это произведение – совершеннейший образец прозаического письма.\* В современном азербайджанском литературоведении отмечается, что это произведение является поэмой-путешествием.†

Признание в начале XVI века азербайджанского языка в качестве государственного при Шах Исмаиле Хатаи, писавшего на азербайджанском языке лирические произведения, привнесло новое дыхание и в развитии прозаической азербайджано - язычной литературы, в том числе и в народном творчестве. Среди жанровых форм народного творчества, оказавших наибольшее влияние на азербайджанскую романистику необходимо выделить сказки и дастаны.

Сказка во многих аспектах считается колыбелью романа. Некоторые исследователи открыто отмечают отсутствие принципиальных жанровых различий между романом и сказкой. Незначительные различия имеются в содержании и образах. В.В. Спиновский историю развития жанра воспроизводит с сказок, на основе которых возникли повести и новеллы, а те в свою очередь стали базой для появления ро-

---

\* Əfəndiyev H. Azərbaycan bədii nəsrinin tərixindən. Bakı, 1963, S.16.

† Шарифова С. Жанровая принадлежность и разнообразие тематики произведения «Тохфатул-Иракейн» Хагани // Материалы XX научно-практической конференции: «Средневековые рукописи и проблемы истории культуры Азербайджана. Посвящено 880-летию Хагани». Баку, 2006, С.6-7.

мана. То есть, в ходе непрерывного развития литературы появляется роман, который своими корнями восходит к жанру сказки.\*

Анализ сюжетов, тематики, мотива, образов, способов текстовой передачи, языка и т.д. позволяет четко проявить связь азербайджанских романов с азербайджанскими сказками. Произведения Н. Нариманова «Бахадур и Сона», А. Ахвердова «Адские письма», Ю. Вазира «Девичий родник», А. Шаика «Герои нашего времени» и другие по своим жанровым параметрам, мотиву, образам, форме изложения очень схожи с народными сказками. Язык изложения «Бахадур и Сона» схож с поэтикой народных сказок и дастанов. В «Адских письмах» див, дракон, потусторонний мир описаны таинственно и сказочно. В «Героях нашего времени» действия Магеррама напоминают образы народных сказок – Пир баба, Нур баба и другие старейшины. «Девичий родник» Ю.В. Чемензаменли же по своему сюжету, тематике и способу изложения идентичен народным сказкам. Жанр романа по своим жанровым особенностям является «потомком» сказки.

Обозначенные в азербайджанском литературоведении как «народные романы», дастаны, а также эпосы своими монументальными образами и мотивами, обширностью содержания более близки к роману жанра. Не случайно, и то что их влияние на азербайджанские романы также более значимо, чем влияние народных сказок. В отличие от сказаний, легенд и сказок, дастаны обладают более развитым сюжетом, а герои дастанов борются не только с мифическими силами, но и с другими героями из числа людей, а также с отдельными социальными группами. Г. Халилов, акцентирующий внимание на эти особенности дастана и романа, подчеркивает: «Именуемые «народные романы» и «фольклорные романы» дастаны содержат в себе особенности, прису-

---

\* Спиновский В.В. Очерки из истории русского романа. М., 1961, С.93.



щие 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». \* Эта особенность наиболее ярко себя показала в «Огузнаме», «Книга моего деда Коркуда», «Шах Исмаил», «Кероглы», «Гачаг Наби», «Гачаг Карам» и другие. Известный турецкий литературовед Сирри Агах отмечает, что «Книга моего деда Коркуда» - это художественное произведение, являющееся нечто средним между дастаном и повестью... Содержание «Книги моего деда Коркуда» собраны в своего образа дастаны-рассказы... Схожесть героев с героями легенд, совершение ими сверхъестественных поступков придает произведению характер романа. Однако краткость дастанов-рассказов прозаический язык, победа героев сближает произведение более к рассказам». † Если вспомнить, что в восточном литературоведении в свое время рассказы именовались дастанами, дастаны рассказами, сказками, гисса и т.д., то вычерчивается значимость дастанов для современной азербайджанской прозы.

Взаимодополняющие содержательные произведения, находящиеся по времени между эпосом «Книга моего деда Коркуда» и романом «Книга моей матери» Дж. Мамедкулизаде, свидетельствуют, что мотивы древнетюркской и азербайджанской мифологии и истории характеризуют не только образцы народного творчества, но и современную национальную литературу. Фольклорист М.Х. Тахмасиб выразил справедливую мысль, что «Книга Деда Коркуда» оказала сильное влияние не только на появившиеся после него дастаны, а также на произведения прозы‡. Это проявляет себя в

---

\* Xəlilov Q. Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən. Bakı. Elm. 1973. S.28.

† Ləvənd Sirri Ağah. Türk ədəbiyyatı. İstanbul, 1951, S.59.

‡ Təhmasib M.H. Dədə Qorqud boyları haqqında Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqatlar. Bakı, 1961, S.11-12.

образах, сюжетном конфликте и мотивах ряда романов. В азербайджанской романистике широко распространены такие дастанские образы как Огуз, Мете, Деде Коркуд, Салур Газан, Басмы Бейрак, Дели Домрул, Гараджа Чобан и др. В современной азербайджанской прозе при раскрытии темы любви авторы часто обращаются к дастанам, например, любовные отношения Саадат - Рашид («Рашид бек и Саадат ханум»), Лятифа - Аскер («Книга Аскера» («Китаби Аскерия»)), Сона - Бахадур («Бахадур и Сона»), Джавад - Ситаре («Мучение и совесть»), Махбуба-Ибрагимбек («Дневник путешествия Ибрагимбека») и т.д.

«Ашуг Гариб» М.Ю.Лермонтова и «Бахадур и Сона» Н. Нариманова созданы на базе таких дастанов как «Ашуг Гариб» и «Асли и Карам». Дастаны «Шах Исмаил», «Короглу», «Гачаг Наби», «Гачаг Карам», «Саттархан» послужили в качестве основы для многих романов. На заре азербайджанской прозы также встречались авторы, которые перекладывали на современный прозаический язык дастаны «Асли и Карам», «Тахир и Зохра», «Лейли и Меджнун», выдавая их как полностью авторские романы. Были опубликованы такие романы «Оджаг крови» Р. Эфендиева, «Почему Карам стал гачагом?» Дж. Гаджибекли и т.д. «Романизацией» популярных азербайджанских дастанов можно считать и такие романы как «Юсиф и Зулейха» (1911) А. Мюзниба, «Ашуг Гариб» (1913) Б. Джаббарзаде.

Авторы в некоторых случаях использовали одноименные образы, а также именовали свои произведения аналогично дастанам, послужившим для них базовым материалом. Таким образом, с одной стороны, притягивалось внимание читателей, а с другой обеспечивалось преемственность в литературе. Немалое влияние дастанские образы оказали на формирование образов романских героев Ибрагимбек, Шейда бек, Рустам бек, Рзагулу хан и т.д. В этой связи А. Сарачлы проводит между параллели героическими дастанами и европейскими «рыцарскими» романами XV-

XVI веков. Он пишет, что если в Европе «рыцарские» романы распространялись по мере опубликования, то в Азербайджане героические сюжеты получали широкую известность посредством устной передачи на ашугских собраниях, вечерах сказок и дастанов и т.д.\*

### Использованная литература:

1. «İqbal» qəzeti, 25 oktyabr 1913, № 489.
2. «Ərmağan» jurnalı, 1920, № 1.
3. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi materialları. II cild. II hissə. Bakı, 1926.
4. Quliyev H. Azərbaycan romanının formalaşması və inkişafı problemləri. Nizami Gəncəvinin romanları əsasında. Doktorluq dissertasiyası. Bakı, 1979.
5. İbrahimov S. «Nöhəvəs qələmdaşlara». «Məlumat» qəzeti, 6 iyun 1911, № 5.
6. Ləvənd Sirri Ağah. Türk ədəbiyyatı. İstanbul, 1951.
7. Məmmədov A.Nəsrin poetikası (XIX əsrin II yarısı). 1990, I.11.
8. Məmmədov Ə. (Saraçlı) Azərbaycan nəsrinin təkmilləşməsinə dair, XX əsr. Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri. Bakı, Elm, 1979.
9. Nəbiyev V. Azərbaycan bədii nəsrinin janr üslub təkamülü (XIX-XX əsrlər). Doktorluq dissertasiyası. Bakı, 1992.
10. Rəfilı M. İlk Azərbaycan romanı. Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun əsərləri. Bakı, 1946.
11. Təhmasib M.H. Dədə Qorqud boyları haqqında Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqatlar. Bakı, 1961.

---

\* Məmmədov Ə.(Saraçlı) Azərbaycan nəsrinin təkmilləşməsinə dair, XX əsr. Azərbaycan ədəbiyyat məsələləri. Bakı, Elm, 1979, S.49.

12. Xəlilov Q. Roman janrı haqqında. Ədəbiyyat və Dil İnstitutunun əsərləri. Bakı, 1960.
13. Xəlilov Q. Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən. Bakı. Elm. 1973.
14. Hüseyn S. Can yangısı. «İqbal» qəzeti, 25 oktyabr 1913, № 489.
15. Əfəndiyev H. Azərbaycan bədii nəsrinin tarixindən. Bakı, 1963.
16. Коккьяра Дж. История фольклористики в Европе. М.1963.
17. Спиновский В.В. Очерки из истории русского романа. М., 1961.
18. Шарифова С. Жанровая принадлежность и разнообразие тематики произведения «Тохфатул-Иракейн» Хагани // Материалы XX научно-практической конференции: «Средневековые рукописи и проблемы истории культуры Азербайджана. Посвящено 880-летию Хагани». Баку, 2006.

## **Образ женщины в современных национальных романах (на примере современной азербайджанской романистики)**

Азербайджанская проза, особенно азербайджанские романы конца XX века появилась как своеобразная реакция на кризис тоталитарного строя и в эти годы заметны что, азербайджанские писатели отошли от принципов «социалистического по содержанию и национального по форме» литературного творчества. И в это период азербайджанские писатели обратились к традиционным для азербайджанской литературы философским вопросам бытия, всеобщим и вечным духовным ценностям. Актуализация планетарного мышления была обусловлена в первую очередь апокалипсическим характером современных конфликтов, и оно ориентировало писателей на универсальные категории, обращало их внимание к глубинным причинам происходящих в обществе процессов, к родовой сути бытия.

Азербайджанские романы – одни из самых лиричных и поэтичных произведений в азербайджанской литературе. Особенно очарование им придают женские образы. «Азербайджанская женщина» – это какое-то особое измерение, некий идеал, воплощающий в себе красоту как внешнюю, так и внутреннюю. «Азербайджанским женщинам» присущи и поэтичность, и цельность натуры, и невероятная сила духа. Азербайджанские писатели в отношении к женщинам раскрывает все хорошее или плохое, что есть в его героях. Часто именно героини в их произведениях вынуждены принимать решения, делать нравственный выбор, определять свою судьбу. В азербайджанских романах представлена целая галерея женских образов – от положительного до отрицательного. Отображенные «азербайджанские женщины» в азербайджанских романах большинством случаев – сильные

женщины. Пожалуй, они гораздо сильнее духом окружающих их мужчин.

Образ женщины в современных азербайджанских романах отличается своей многогранностью. С одной стороны, авторы отождествляют женщину с Родиной и Матерью, а с другой стороны отображают также женщин, морально сложившихся перед соблазнами и пороками современности. Особое внимание азербайджанских авторов привлекает и проблема социальной незащищенности женщин. Социальная несправедливость, безразличие общества к обездоленным, противоречивые семейные отношения – эти и другие факторы могут оказать негативное влияние на судьбы женщин. В современных романах существенное место занимает также описание судеб азербайджанских женщин, столкнувшихся с аморальностью и циничностью террористов.

Образ женщины в произведениях древнеазербайджанской, конкретно древнотюрской литературы встречается довольно часто. В соответствии с принципами создания человеческого характера в средневековье персонаж мог быть показан либо с положительной, либо только с отрицательной стороны. Образы женщин в древние литературы с одной стороны высокие идеальные характеры женщин, а с другой стороны «злой жены» – сварливой и некрасивой, блудницы и любодейцы. Как много существует в азербайджанской литературе романы, рассказывающих о женской судьбе. Это и «Трель» Н. Маммедли, «Плач пленных сердец» Е. Моллаевой, «Девяностые годы» Э. Мехралиева, «Каменная ограда» Нигяра, «Чудо» А. Гаджизаде, «Омут» и «Нищета» А. Рагимова, «Неоконченная песня» З. Шафиевой – Рагимовой и это далеко не полный перечень литературы, с которыми связаны лучшие страницы азербайджанской литературы. Образ женщины несет с собой тепло и уют, нежность и покой, а главное, он несет с собой любовь, без которой немислимо для человека счастье. Истинное назначение женщины

– быть матерью. Её доброта и забота согревают нас и в грустные минуты.

Женщина, Мать и Родина! В современной азербайджанской романистике образ матери занимает особое место. Можно сказать, что общим местом является мысль о том, что материнство в ценностной символике Азербайджана занимает особое место и Азербайджан – это материнство. Жесткая сцепка материнства с Родиной, с Азербайджана говорит сама за себя. Святость материнства, кажется, пропитывает все поры азербайджанской культуры. Г. Гачев, исследуя национальные образы мира, указывает на то, что по архетипу «сладкая Франция» («douce France») – возлюбленная, Англия – «веселая старушка» («old merry England»), Германия – «отцова земля» («Vater – land»), и только Русь – матушка (Гачев Г. Национальные образы мира // Национальные образы мира. М., 1995) Современными авторами чувства Матери и отношение к ней освящаются, особое внимание уделяется проблемам взаимоотношения детей и матерей в современном обществе.

Жизнь женщин полна чего – то необычного, таинственного, со своими проблемами и недостатками и в каждой из них есть свои особенности, качества, за которые следует их ценить и уважать. Созданным романах писатели стремились показать женскую красоту и очарование, рассказывая о своем идеале женщины. Другие говорили о женственности, душевной чистоте, искренности, силе характера. Во все времена женщине уделялась различная роль в обществе и в семье. Женщина была доме и в своей собственной семье прислугой и госпожой. Наши писатели раскрывали и раскрывают неравноправное положение азербайджанской женщины.

Жертвенность, готовность к духовному подвигу, глубина чувств, простота и ясность мысли, наконец, красота душевная, духовная, физическая – все это «азербайджанская женщина», но все эти замечательные качества проявляются в ней на литературном пространстве не как в матери, а как в

любящей или страдающей женщине. В азербайджанской литературе материнство и женственность воспевались параллельно!

Несгибаемость азербайджанской женщины перед лицом трудностей и перед врагами раскрывается во многих современных национальных романах. В ряде произведений образ Матери концентрирует в себе духовные ценности и национальную ментальность. В этом контексте особый интерес представляет образ Гамза Аббас гызы в романе Э. Мехралиева «Девяностые годы». Гамза Аббас гызы символизирует собой национальную память и судьбу азербайджанского народа, воплощение прошлого и настоящего. Потомок родовой элиты Гамза Аббас гызы есть символ духовной преемственности между поколениями, она не склоняется перед врагом. Поэтому ее смерть – это акт национального возвышения. Под угрозой пленения и бесчестия она заканчивает жизнь самоубийством.

Подобные сюжетные линии находят отражение в романах 90 - ых годов прошлого века и начала нынешнего века, в которых события в той или иной степени касаются развернувшихся в регионе военных действий и агрессии. Примечательно, что авторы факт самоубийства оценивают не как поражение и трусость, а как победу – моральную победу над противником. Подобный художественный прием был использован в романах «Трель» Н. Маммедли, «Плач пленных сердец» Е. Моллаевой, «Каменная ограда» Нигяр. Специфической модификацией этой сюжетной линии является самоубийство матери вместе с ребенком. Так, в романе «Каменная ограда» мать убивает сына, спасая его от плена. Убийство ребенка – это акт предотвращения судьбы азербайджанского народа противнику.

Особое место в национальной романистике занимает образ современной азербайджанской женщины, активно участвующей в общественной жизни. При этом авторами ставится нравственно – духовная дилемма – это сочетание



традиционной этнокультурной ментальности и современного мировоззрения в современной азербайджанской женщине. Примечательно, что со стороны азербайджанских романистов наблюдается идеализация преуспевающей азербайджанской женщины, сумевшей преуспеть. В этом контексте интерес представляет образ Хадиджи из романа «В конце концов» М. Абдуллы. Хадиджа резко выделяется своей духовностью, нравственностью и храбростью. Образом Хадиджи автор хотел подчеркнуть возможность сохранения внутренней чистоты в современных условиях морального кризиса и «упадка нравов».

В романе А. Рагимова «Омут» интерес представляет образ профессора Джамили. В другом романе «Нищета» этого же автора схожий образ – это образ Асиман, представляющей современную азербайджанскую интеллигентку. Устами Асиман, профессионально занимающейся проблемами воспитания современной молодежи, раскрывается проблема размывания национальных ценностей и распространения безнравственности.

Образ Лейли в романе «Неоконченная песня» И. Шафиевой – Рагимовой – это образ женщины – борца. Кандидат наук Лейли подвергается серьезным жизненным испытаниям, но проходит их с достоинством, сохраняя свое внутреннее «Я». Любовь к ближнему и осознание собственного «Я» помогают Лейли преодолеть внешнее давление и соблазны современного мира.

Наряду с положительным женским образом в национальной романистике широко распространен образ распущенной и развратной женщины. Обычно использование этого образа осуществляется для решения двух художественных задач – отображение реалий современного общества, а также сравнение и сопоставление отрицательного и положительного женских образов. Интересно, что часто оценка отрицательного женского образа дается непосредственно положительным образом. Этот художественный прием был

использован в романе А. Рагимова «Нищета», когда устами Асиман раскрывается внутренний долг человека (в том числе и женщины) сохранить чистоту своего духовного мира, своей нравственности. Для Асиман – это жизненный императив, характеризующий ее духовный выбор и ее отношение к себе, к своему месту в современном мире.

В современных азербайджанских романах можно встретить разноплановые отрицательные женские образы. Например, в романе «Омут» А. Рагимова можно выделить образ женщины – взяточницы (образ Румии), представительницы «древней профессии» (Етар), а в романе «Нищета» этого же автора – образ попрошайки (Хейранса).

Особое внимание в современной азербайджанской романистике уделяется проблеме принуждения женщины к нравственному падению, совершения насилия над ней. Так, в романе «В конце концов» М. Абдуллы падение Арзу стало логическим завершением подталкивания ее к аморальному поведению со стороны окружающих, – в особенности мужа. Автор показывает этим всю глубину кризиса системы моральных ценностей современного общества.

Современные азербайджанские, романисты не обошли стороной и проблему правовой и социальной незащищенности женщины в современном обществе. Социальные противоречия, общественное безразличие, повсеместное распространение насилия, рост нетерпимости, кризис семейных ценностей могут оказать негативное влияние на судьбы современных женщин. В судьбе Шафаг (роман А. Рагимова «Нищета») раскрывается вся нагота незащищенности женщины в современном социуме. Ее судьба – это поле борьбы между добром и злом, это отражение угроз девушки, потерявшей своих родных и замкнувшейся в собственном мире. Отчужденность и безразличие современного общества как социальная проблема раскрыта в отношении социума к Дилбар, потерявшей родителей и ставшей слепой в ходе войны.

Судьба выталкивает Дилбар на путь попрошайничества, социум отворачивается и не оказывает ее помощи.

В романе А. Рагимова «Нищета» особое внимание уделяется проблемам взаимоотношения детей и матерей в современном обществе. Раскрытие отношений Фазили и ее сына занимают в произведении особое место, при этом активно используется их сопоставление с взаимоотношениями в другой семье, взаимоотношениями ставшей инвалидкой Насибой и ее сыном Урфаном. Раскрывая образы Фазили и – Насибы, автор особо подчеркнул потенциал материнских чувств возвысить человека, преодолеть собственную физическую неполноценность.

В современной азербайджанской литературе наблюдается двойственность при раскрытии образа женщины. Так, с одной стороны традиции национальной культуры (в том числе и литературы) и особенности национальной ментальности определяют наличие определенных стереотипов при создании образа женщины. С другой стороны, реалии современного социума сталкивают авторов с необходимостью частичного отхода от традиций отображения образа женщины, которые сложились в азербайджанской литературе.

В фольклорной и средневековой литературе Азербайджана образ женщины в основном охватывал «образ матери» и «образ любимой». Примечательно, что при отображении внутреннего мира женского образа приоритет отдавался таким художественным приемам как повествование от имени автора, а также проведение ассоциативных связей с природными явлениями. В эпоху Просвещения складывается новый аспект в образе женщины-матери: рост национального самосознания приводит к формированию образа «матери-Родины». В литературе конца XIX - начала XX века образом «матери - Родины» символично охватывается ментальность и самосознание азербайджанской нации. Традиции отображения «матери-Родины» в постсоветском Азербайджане

принимают особую актуальность. Втягивание страны в военный конфликт создал предпосылки для переосмысления современными авторами данного образа. Так, в отличие от литературы ранних периодов, в пост советской азербайджанской литературе отмечается обреченность «матери - Родины» на смерть. При этом при раскрытии внутреннего мира образа «матери-Родины» современные авторы делают особый акцент на ее связь с прошлым азербайджанского народа.

Образ «любимой» также претерпевает существенную трансформацию. Литературные традиции отображения «любимой» оказывают существенное влияние на современную литературу. В частности, это отчетливо проявляется в используемых для отображения внутреннего мира художественных приемах и сюжетных сценах, в которых задействован этот образ. Сформировавшийся веками образ женщины (девушки), являющийся образцом нравственности и духовности, оказывает существенное влияние на современных авторов. В современной азербайджанской литературе при создании положительного образа девушки (женщины) ее нравственность и духовность принимаются как основополагающие показатели. Образ успешной современной женщины – это образованная и самостоятельная женщина, придерживающаяся нравственно-религиозным ограничениям азербайджанской ментальности и семейных традиций. Примечательно, что отличительной чертой антипода данного образа является именно моральная распушенность, в основе которой лежит потеря национальной самоидентичности.

Многое пришлось выстрадать матерям, женщинам, вынести суровые испытания в своих жизнях, описанных в современных азербайджанских романах. Современная проза о женщине вновь напоминают о созидательной роли женщины в этом жестоком и сложном мире и заставляют задуматься нас об истинной ценности и смысле жизни.

## Онтологические связи эпоса «Китаби Деде Коркут» с Великим шелковым путем

Современная наука рассматривает миф не только как явление культуры (философии, фольклора, литературы и т.д.), но и как важный инструмент социального управления и политики. С одной стороны, миф используется как важный инструмент для конструирования национального самосознания, а с другой стороны путем подмены мифов (в основном аборигенные мифы заменяются на мифы западной цивилизации) транснациональные силы формируют унифицированное социально-политическое пространство.

Не случайно, что традиция изучения мифа в контексте социологии и политологии заложена именно Н. Макиавелли, основоположника *Real politik*. Медийное и информационное пространство наполнено образцами *New Age*, построенными на базе европейских мифов. На этом фоне имеет место как перевод незападных мифов на периферию информационного пространства, так их дискредитация.

Не избежал этой участи дастана «Китаби Деде Коркут». Дрезденская и Ватиканская рукописи эпоса долгое время оставались «неразгаданными». В коллективной памяти народов Причерноморья и Средней Азии дастан «Китаби Деде Коркут» фиксировался лишь на подсознательных уровнях, только отдельные фрагменты были сохранены в фольклоре. Первые исследования дастана «Китаби Деде Коркут» относятся лишь к рубежу XVIII-XIX века, когда отдельные части дастана привлекли внимание немецких авторов Якоба Иогана Рейске и Фридриха фон Дитца. Народы-наследники Великого шелкового пути получили текст дастана лишь в 1978-1985 годах, когда Дрезденская рукопись была доставлена в Турцию вместе с сокровищницей наместника Османской империи в Ширване. До сих пор не устранены подозрения, что существуют части дастана «Китаби Деде Коркут», кото-

рые намеренно не скрываются Западом в хранилищах. В СССР до «хрущевской оттепели» исследование и популяризация эпоса было негласно ограничено.

Столь настороженное отношение к дастану «Китаби Деде Коркут» связано с тем, что в данном эпосе конструируется многосторонний онтологический мир народов региона, как эпохи Античности, так и Средневековья. Онтологический мир, который охватывает бытие народов Причерноморья и Средней Азии, внесших свой вклад в развитие мировой цивилизации.

Согласно общепринятой позиции считается, что легендарного Коркут можно относить к IX веку, а формирование самого эпоса к XIII - XV векам. Однако некоторыми исследователями «Китаби Деде Коркут»а поднимается проблема о присутствии в текстах значительного количества элементов, свидетельствующих о более древнем характере как художественного времени самого эпоса, так и периода появления эпоса.

«Китаби Деде Коркут» получил широкое распространение именно в период, когда Чингисханом был воссоздан Великий шелковый путь. Завоевания Чингисхана позволили на полтора столетия обеспечить единый режим контроля на практически всем протяжении евразийских торговых путей со стороны единой империи, а после смерти Чингисхана и со стороны расколовшихся частей империи. Однако художественное время эпоса нас относит к другим периодам. С одной стороны, это II век до нашей эры, когда древнекитайский чиновник Чжан Цянь отправился с дипломатической миссией вдоль сквозной транс евразийской магистрали, ставшей основой для Великого шелкового пути. А с другой стороны художественное время эпоса соотносится с VI - IX веками, когда крупные государственные образования развернули борьбу за доминирование на Великом шелковом пути. Хотелось бы отметить, что согласно историкам, XIV века Айбеку ад-Давадари и Фазлуллаху Рашидаддину Кор-

куд жил в VII веке, а значит и формирование эпоса в большей части можно связать с этим периодом.

1993 году в Брюсселе была проведена конференция, которая инициировала программу международного сотрудничества в области транспорта между ЕС и странами-партнерами Восточной Европы, Южного Кавказа и Центральной Азии ТРАСЕКА (Транспортный коридор Европа-Кавказ-Азия). По маршруту и исторической значимости ТРАСЕКА представляет собой современную реинкарнацию Великого шелкового пути, объединив основную массу государств Причерноморья и Средней Азии. Примечательно, что такие страны как Россия и Китай не являются членами ТРАСЕКА, предпринимают шаги по воссозданию собственного варианта Великого шелкового пути. Евразийский проект России и «Экономический пояс Шелкового пути» Китая являются по факту конкурирующими.

Дискурс нового Великого шелкового пути оказывает влияние на культуру стран региона, подталкивая деятелей культуры к созданию новых произведений. В качестве примера можно привести готовящийся к показу в 2016 году документальный фильм «Новый Шелковый путь», который расскажет о странах, которые связывал легендарный маршрут. К сожалению, в основе большинства работ лежат либо европейский подход, либо китайский подход к культурной составляющей Великого шелкового пути. В качестве примера можно привести фильм 2014 года Рубена Гини «Андин. Хроники Армянских Путешествий». В этом фильме грубо искажены исторические события формирования и функционирования Великого шелкового пути.

Мероприятия по рецепции причерноморского и среднеазиатского понимания Великого шелкового пути сегодня носят фрагментарный характер. Национализация «Китаби Деде Коркут»а отдельными народами не позволяет раскрыть значение этого мифа для современника. Если раньше «Китаби Деде Коркут»а представлял отображение в виде

мира единого евразийского мира, по которому проходила глобальная транспортная артерия, то сегодня «Китаби Деде Коркут» все чаще воспринимается как некий артефакт культуры, отдаленный от современных реалий. Перед нами стоит острая задача оживить «Китаби Деде Коркут», в том числе посредством создания серии произведений в рамках New Age. При этом основной акцент должен делаться не на влияние эпоса «Китаби Деде Коркут» на национальную культуру и национальное самосознание народов Евразии, а на интеграционном онтологическом значении сюжета и проблематики дастана «Китаби Деде Коркут».



## Патриотический призыв в классических азербайджанских фельетонах

Фельетон, зародившись как литературный жанр в начале XIX века во Франции, первоначально вкладывался в качестве вкладыша в газету в виде листа («feuilleton» - по-французски «лист»). С началом развития в конце XIX века в периодической печатной литературе Азербайджана стали создаваться первые произведения в жанре фельетона. Рядом исследователей зарождение жанра фельетона в Азербайджанской литературе связывается с именем Г. Зардаби. (6.68) Следует также отметить, что конец XIX века представляет собой не просто эпоху зарождения Азербайджанского фельетона, но также и период наивысшего его развития. Некоторые ученые данную эпоху характеризуют как «золотой век» Азербайджанского фельетона. Написанные в это время такими корифеями Азербайджанской литературной и общественно-политической мысли, как Г. Зардаби, Д. Мамедкулузаде, Н. Нариманов, А. Хагвердиев, А. Назми и т.к., фельетоны вошли в классическое наследие национальной литературы.

С момента своего зарождения периодическая печать стала одним из основных средств, используемых для формирования национального мировоззрения, а также развития политического мировоззрения азербайджанцев. Фельетон, как составная часть периодической печати, активно использовался для национально-духовного возрождения и усиления национально-освободительного движения в Азербайджане. Вследствие чего стали создаваться фельетоны, посвященные проблемам формированию национального сознания и национального языка, национально-освободительному движению, критике захватнической политике русского царизма. По нашему мнению, что патриотическая тема ста-

ла одной из существенных факторов, определивших специфику фельетона в Азербайджанской литературе.

В этом контексте наибольший интерес представляет фельетон «Прогуливаться беспечно и видеть сны, говоришь?» («Avam gəzməkmi, uxu görməkmi dedin?»), изданный в 1890-ом году неизвестным автором под литературным псевдонимом «Азербайджанец» в журнале «Кашкюль». (1) В связи с повышенной актуальностью затронутой проблематики и художественной значимости рассматриваемый фельетон представляет особый интерес для литературоведов. В фельетоне «Прогуливаться беспечно и видеть сны, говоришь?» перед читателем ставится проблема самого существования Азербайджанской нации. (4.457) Композиция фельетона построена на диалоге между шамкирским сельчанином и итальянцем, имевшим место на Тифлисском вокзале. Автор в комической форме затрагивает вопрос этнической самоидентичности азербайджанцев. Вместе с тем в данном фельетоне существенное место занимает осуждение российской захватнической политики, что выразилось в стремлении предотвратить рост национального самосознания азербайджанцев и представить последних как «татар».

Одним из существенных фельетонов той эпохи, отражающих в себе патриотический призыв, является работа Д. Мамедкулузаде «Микробы». (10) В этом фельетоне автор в сатирической форме подвергает критике лиц, равнодушных к вопросам сохранения и развития национальных ценностей, уклоняющихся от национально - освободительного движения.

Идея национальной независимости легла также в основу фельетона «Иногда» выдающегося азербайджанского общественного деятеля Н. Нариманова, опубликовавшего свое произведение под литературным псевдонимом «Ары бек». (9.3) В данном произведении автор актуализирует вопрос о значении национальных ценностей, идей национальной независимости в системе ценностей личности. «Ары бек» при-

зывает своих читателей ставить независимость Азербайджана в качестве основной ценности.

В фельетонах того периода очень часто затрагивалась проблема чистоты Азербайджанского языка. Одним из наиболее примечательных примеров этого является фельетон Д. Мамедкулузаде «Обезьяны». Выбор столь неординарного названия для произведения, основным пафосом которого является чистота национального языка, не случаен – Мирза Джалил называл обезьянами тех, кто, забыв родной язык, слепо подражает чужеземцам. (5.31) В фельетоне акцентируется вопрос гражданского долга каждого по сохранению чистоты и развитию национального языка, как одного из знаменательных достижений Азербайджанской нации.

Проблема национального языка затронута также в серии фельетонов Н. Нариманова «Пятничный разговор», изданный под литературным псевдонимом «Нер». Рассматриваемая серия фельетонов является протестом против тех, кто отворачивается от своих национальных корней. Н. Нариманов в гротескных оттенках критикуя этих лиц, называет их предателями. (7)

Таким образом, призыв к национальному возрождению в фельетонах конца XIX – начала XX века является основополагающим тематической составляющей. На наш взгляд указанный фактор не был случаен и обуславливался жанровыми особенностями фельетона.

Так, в начале XIX века в Азербайджане газеты и журналы стали направляющими факторами развития национальной литературы, призывая последнюю к освещению наиболее значимых проблем народа. (2.289) Примечательно, что газеты и журналы использовались как основная трибуна для распространения националистических идей. При это очень часто для просветительских и пропогандистических целей использовался фельетон. Видные азербайджанские общественные деятели Д. Мамедкулузаде, Н. Нариманов и другие

предпочитали использовать фельетон для распространения общественно - политических воззрений.

Фельетон позволял широко использовать сатирические приемы, что облегчало писателям затрагивать наиболее острые вопросы в условиях жесткой цензуры со стороны центральных властей. Так, Н. Нариманов, выражая свое отношение к указанной проблеме, писал в газете «Хаят»: «Действительно, писать статьи стало затруднительным, требует много времени: выразаться прямо не позволительно, надо находить косвенные пути для того, чтобы отразить то, что на душе». (8)

Вместе с тем фельетон как литературный жанр отличается сжатостью сюжетной линии. Указанная специфика создает благоприятные условия для наиболее полного раскрытия перед читателем отдельно взятой общественно-политической проблемы. Следует отметить, что указанная особенность фельетона была плодотворно использована отечественными писателями и общественными деятелями. Например, сжатость сюжетной линии фельетона «Прогуливаться беспечно и видеть сны, говоришь?» позволила автору более четко обрисовать центральную проблему.

Следует также отметить, что одной из специфик фельетона является его критическая направленность. (3.452) Со стороны Азербайджанских писателей в тот исторический период, в том числе и с широким использованием возможностей фельетона, была развернута кампания по критике тех лиц, которые отворачивались от своих национальных корней.

## Литература

1. «Азербайджанец», «Прогуливаться беспечно и видеть сны, говоришь?», Газета «Кашкюль», 1890, 16ноября, №115.

2. Азербайджанская литература. (Краткий очерк. Для азербайджанцев, проживающих за границей). Баку, Елм, 2003.
3. История Азербайджанской литературы. Т. III.
4. Гараев Я. История: вблизи и издалека. Баку, «Сабах», 1995.
5. Гусейнов Ф. Молла Насреддин и молланасреддиновцы. Баку, Язычы, 1986.
6. Зейналов А. «Кашкюль» и художественная литература. Баку, Елм, 1978.
7. Нариманов Н. «Пятничный разговор», Газета «Иршад», 7 апреля 1906, №84.
8. Нариманов Н. Газета «Хаят», 27 июля 1906, № 165.
9. Нариманов Н. «Иногда». Газета «Хаят», 25 августа 1906, № 190.
10. Журнал «Молла Насреддин», 2 марта 1908, №9.

## Постмодернистский азербайджанский роман XXI века (обзор современной азербайджанской романистики)

Конец XX века в азербайджанской прозе можно связать с дальнейшим развитием творчества «шестидесятников», некогда успешно воспользовавшихся «хрущевской оттепелью». Однако уже в начале XXI века в азербайджанской литературе появилась плеяда молодых писателей, выбравших постмодернизм как основу своего творчества.

Характерной чертой творчества молодых азербайджанских постмодернистов (которые последовали примеру «старших» зарубежных предшественников) являются игры с жанровой формой. 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» [Скоропанова, 2002, с. 157]. Г.М. Ребель справедливо отмечает в своей исследовательской работе: «указанные определения призваны «застолбить» личное, уникальное (стремящееся быть таковым) жанровое пространство» [Ребель, 2007, с. 8]. Большинство подобных определений не несут какой-либо информативности с точки зрения жанровой принадлежности, а в некоторых случаях, даже противоречат сложившейся системе жанров.

Вместе с тем, нельзя забывать и о том, что в творчестве постмодернистских писателей доминирует тенденция «преодоления» жанровых канонов. Игнорирование 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» [Hutcheon, 1992, с. 3]. Практическое воплощение «игнорирования» приобретает форму жанрового смешения: авторы-постмодернисты склонны к внутривидовому и межвидовому смешению.

Во-первых, мы сталкиваемся с вкраплением в постмодернистский роман элементов других эпических жанров (можно сказать, что речь идет о проникновении жанров прозы). Во-вторых, речь идет о вкраплении в постмодернистский роман элементов других родов. К межвидовому жанровому смешению можно отнести и вкрапление в роман элементов документальной (нехудожественной) прозы.

Внутривидовое жанровое смешение в современной постмодернистской азербайджанской романистике приводит к таким жанровым конструкциям как мифологический роман (роман - миф и роман - антимиф), роман – антиутопия, роман - притча, роман состоящих из фрагментов малых жанровых форм и т.д.

Мифологический роман в современной азербайджанской литературе представлен как романом - мифом, так и романом - антимифом.

Интересным образцом романа - мифа в современной азербайджанской литературы является произведение Сабир Рустамханлы (Sabir Rüstəmhanlı) «Небесный Тенгри» (Göy Tanrı, 2005). 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 Орхон - Енисейские стелы), ищет ответы на стоящие перед современным тюркским миром вопросы в мифическом прошлом. «Небесный Тенгри» – это произведение о современных проблемах тюр-

ко - язычных наций, но отраженных в неомифологическом художественном пространстве.

Роман-антимиф представляет собой самостоятельную жанровую конструкцию, отличающуюся от романа-мифа. Жанр романа-антимифа «генетически» связан с «классическим» романом - мифом, но противопоставлен ему по семантике [Полушкин, 2009, с. 14]. 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» [Полушкин, 2009, с. 14].

Черты романа-антимифа можно вычлениить в произведении Камала Абдуллы (Kamal Abdulla) «Неоконченная рукопись» («Неполная рукопись») (Үяrimciq əlyazma, 2004).

Следует отметить, Камал Абдулла (Kamal Abdulla) манипулирует текстом дастана «Книга моего деда Коркуда», дискредитирует мифологического героя (например, если 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 Ниязи Мехти «Неполную рукопись» характеризовал как интеллектуально – художественный «блеф» [Ниязи Мехти]. На наш взгляд, столь критическое отношение к произведению «Неполная рукопись» является некорректным. Роман отличается новаторством авторского замысла. Не стоит забывать, что создание произве-



дений в русле антимифа требует от автора более глубоких знаний в области культурологии, мифологии, истории и психологии, чем создание романа-мифа. Произведение Камала Абдуллы «Неполная рукопись» является одним из редких образцов романа-антимифа, созданных азербайджанской национальной литературой.

К жанровой форме романа-антимифа можно отнести произведение Керамета Боюкчоло (Kəramət Böyükçöl) «Поле» (Çöl, 2010), 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. Содержание романа фактически противопоставляется дастану.

Тяготение постмодернистов к мифологическому или символическому методу на фоне создания замкнутого целостного мира закономерно приводит к тому, что в постмодернистском романе наблюдается большой интерес к антиутопии.

Роман-антиутопия азербайджанского автора Али Акбера (Əli Əkbər) 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 об общечеловеческих ценностях со стороны социума. Примечательно, что автор не отсылает нас к отдаленным пространственно-временным характеристикам художественного мира. Художественное пространство соотносится с территорией 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 попытку создания идеального общества и идеального государства, раскрывая всю тщетность таких инициатив.

Антиутопийным является произведение азербайджанского писателя Анара (Anar) «Белый овен, черный овен» (Ağ qoç, qara qoç, 2004). Особенностью философского дискурса в этой антиутопии является саркастическое сопоставление трех «идеальных» обществ, которые сконструированы на основе трех идеологий: традиционно-исламская, коммунистическая и буржуазная. 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 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. Отсюда склонность писателей-постмодернистов к созданию романов - притч.

Обращение авторов к притчевым жанровым конструкциям, в том числе и к формату романа-притчи, обусловлено теми возможностями, которые становятся доступны автору [Кечерукова, 2009, с. 9-10]. В первую очередь, это обращение к проблеме бытия и общечеловеческих ценностей, к борьбе добра со злом и т.д. Например, в романе «Долина кудесников» (Şehrbazlar dərəsi, 2006) азербайджанского писателя Камала Абдуллы (Kamal Abdulla) 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.

Постмодернистское мировосприятие предполагает фрагментарность бытия: мир предстает в хаотичных и неупорядоченных элементах. Отсюда и эксперименты постмодернистов по формированию крупных произведений прозы (например, циклический роман) при использовании конструкций малых форм, связывая части по принципу параллельности (реже по принципу последовательности). При параллельном построении идет одновременное повествование нескольких новелл (повестей, рассказов). По мнению Бориса Викторовича 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 моти-

вами между повествовательными планами. Этот обмен и служит мотивировкой к переходам в повествовании от одного плана к другому» [Томашевский, 1999, с. 163].

Принцип параллельного построения используется в романе молодой азербайджанской писательницы Нармин Кямал (Nərmin Kamal) «Открой, это я» (Aç, mənəm, 2010). 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 именами других имен, проживая при этом разные жизни.

Вместе с тем, постмодернистский роман может использовать и последовательный принцип построения. В качестве примера из современной азербайджанской литературы можно привести роман «Некролог» («Nekroloq, 2005») Хамиды Херисчи (Həmid Həriscı) «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 Техран Алишаноглы отмечает, что «пониженная» диалогичность, фрагментарность и эпизодичность сюжета, упрощенное раскрытие образов и т.д. [Əlişan-oğlu] Ставя под сомнение романную 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.

Межродовое жанровое смешение в современной постмодернистской азербайджанской романистике приводит к таким жанровым конструкциям как метароман, лирический роман, роман - пьеса, креолизованный роман и т.д.

Ихаб Хассан, исследующий своеобразие постмодернизма отмечал, что гибридизация, имеющее место под влиянием тенденций внежанровости, может породить неясные формы: «паралитература», «паракритика», «нехудожественный роман» [Цит по: Керимов, 1996, с. 381-382]. Одним из наиболее интересных последствий постмодернистского романа к внежанровости является метароман.

В 2009 году был опубликован роман азербайджанского автора Талеха Шахсуварлы (Taleh Şahsuvarlı) «Оживление» (Canlanma, 2009). 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» [Зусева].

Постмодернизм 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. Стремление постмодернизма преодолеть элитарность модернизма провоцирует повышенный интерес авторов к смешению «низких» и «высоких» жанров. Известный американский критик Ихаб Хассан (Ihab Hassan), перечисляя характеристики постмодернизма, среди прочих признаков называет и смешение высоких и низких жанров [Hassan,

1987, с. 445-446]. Одним из проявлений этого типа смешения является постмодернистский лирический роман.

Таким романом является произведение Нураны 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.

Постмодернистский роман склонен к гиперболизации авторской игры. Итогом этой авторской постмодернистской игры является подчеркнуто - демонстративная имитация в произведении дискурсов, затрагивающих наиболее проблемные аспекты бытия. 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. Как композиционный признак эта игра реализуется в романе-пьесе. В современной азербайджанской литературе черты романа - пьесы можно найти в произведении Ильгара Фахми (İlqar Fəhmi) «Аквариум» (Akvarium, 2006) 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 от 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 к пьесе. Кроме того, автор вычерчи-

вает 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.

Постмодернистская литература экспериментирует и с невербальными формами передачи информации. Постмодернистские 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. Эти 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 (принадлежа-

щей к другим знаковым системам, нежели естественный язык).

Первым азербайджанском романом, который был выпущен на аудиодиске, является произведение Эльхана Ханализаде (Elxan Xanəlizadə) «Путь» (Yol, 2009). Повествование ведется от имени старца Ибрагима 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 Говхар Гасанзаде и Ульвия 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 Хафиза Мирзы (Hafiz Mirzə) «Конец и начало» (Son və başlanğıc, 2010). 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.

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 - эпосе.

В 2005 году публикуется кинороман режиссера Камрана Гасымова (Kamran Qasimov) «Двадцать три месяца» (İyirmi üç ay, 2005). Сюжет романа выстроен вокруг истории Азербайджанской Демократической Республики, просуществовавшей 23 месяца. Кинороман отличается историцизмом 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 образов, 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 Нураддина Адилоглу (Nurəddin Adiloğlu) «Черный плющ» (Qara sarmaşıq, 2008), 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 Акифа Али (Akif Əli) «Туманные горы» (Dumanlı dağlar, 2008). 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 внутриродового смешения не столь масштабно.

Подытоживая, хотелось бы отметить: азербайджанская постмодернистская романистика несет на себе основной груз по жанровому «обновлению» национальной романистики. Основной характерной жанровой особенностью создаваемых произведений является повышенная синкретичность (гиперболизация жанрового смешения).

### Список литературы

Зусева В.Б. «Фальшивомонетки» А. Жида: роман автора и роман героя. // [http://ifi.rsuh.ru/vestnik\\_2006\\_1\\_15.html](http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2006_1_15.html)

Керимов Т.Х. Постструктурализм // Современный философский словарь. М.; Бишкек; Екатеринбург: Одиссей, 1996, С. 381-382.

Кечерукова М.А. Жанровая специфика и проблематика романов - притч Уильяма Голдинга 1950 - 1960 - х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Санкт-Петербург. 2009.

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>

Полушкин А.С. Жанр романа-антимифа в шведской литературе 1940 - 1960 - х годов (на материале произведений П. Лагерквиста и Э. Юнсона). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Екатеринбург. 2009, 24 стр.

Ребель Г.М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века). Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук Ижевск, 2007, 45 стр.

Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Новая философия, новый язык. СПб.: Невский простор, 2002.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999.

Sahangir Ə. Dəmirbaşlar. (Джахангир А. Железнодорожные) «Körpü» jurnalı, 2005, № 1.

Əlişanoğlu T. Yeni ədəbi nəsil: axtarışlar, problemlər (Алишаноглу Т. Новое литературное поколение: поиски, проблемы) // [http://bizimasr.media-az.com/arxiv\\_2002/may/113/tengid\\_romani.html](http://bizimasr.media-az.com/arxiv_2002/may/113/tengid_romani.html)

Hassan Ihab. Making sense: the triumph of postmodern discourse. (Хассан, Ихаб. Создавая смысл: торжество постмодернистского дискурса) // *New literary history*, vol. 18, № 2, 1987.

Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction. (Хатчеон Л. Поэтика постмодернизма. История, теория, художественная литература.) New-York-London: Routledge, 1992.

## Рыцарь революции: взлет и падение

Работа писателя-публициста Рудольфа Николаевича Иванова «Смертельная схватка» рождает у азербайджанского читателя неоднозначное впечатление. С одной стороны, в авторском тексте остро проявляет себя идеологическая тенденциозность, которая была присуща социалистической пропаганде, с другой стороны Р.И. Иванов порой жертвует исторической объективностью в угоду стилистическому оформлению. Поэтому молодой азербайджанский читатель может и не принять данную книгу, что конечно было бы поспешным и необоснованным. Дело в том, что в «Смертельной схватке» воссоздаются крупницы исторической мозаики Азербайджана начала XX века, которые ранее были известны лишь узким кругам. Опубликованные в книге 475 исторических материала, которые были ранее сокрыты грифом секретности, представляют собой ценность для размышляющего читателя. Автором был проделан поистине Прометеев труд, как по сложности, так и по - своему замыслу. Книга «Смертельная схватка» уникальна, что обусловлено жизненным и профессиональным опытом самого Р.И. Иванова. На этом особое внимание в предисловии к книге обратил внимание академик НАНА Иса Акпер оглы Габиббейли: «важное значение для глубокого изучения темы Рудольфом Ивановым имеет хорошее знание российских архивов, опыт военного историка, членство в союзах Писателей и Журналистов России». Размышляющий читатель увидит во включенных в книгу документах новые полутени и полусвета в азербайджанской истории XX века, в которую свою лепту внес и Нариман Нариманов.

Нашему современнику легко хвалить или осуждать Н. Нариманова. Работа «Смертельная схватка» позволит понять всю внутреннюю диалектику деятельности этого политического деятеля. С одной стороны, на Н. Нариманове

лежит груз политической ответственности за борьбу против Азербайджанской Демократической Республики, за участие в продразвёрстке, который привел в солнечный Азербайджан голод (не такой катастрофический по масштабу как в Поволжье, в котором массово распространился каннибализм), за молчаливое соглашательство при разделе азербайджанских территорий в угоду центра (тут следует также указать особую роль Н. Нариманова в предотвращении отчуждения Карабаха), за уничтожение азербайджанского крестьянства как класса, за поддержку политического курса по противопоставлению Южного Азербайджана с Северным Азербайджаном т.д. С другой стороны, Н. Нариманов вступил в острую политическую борьбу за защиту азербайджанских интересов. За это его нередко оппоненты обвиняли в приверженности идеалам М.Э. Расулзаде. Интернационалиста до мозга костей клеймили как националиста. Конечно же, Н. Нариманов не был мусаватистом, но его борьба по защите политических и экономических интересов Азербайджана способствовала формированию политической платформы, созвучной взглядам М.Э. Расулзаде.

Во всем этом проявляется вся трагичность жизненного пути Н. Нариманова. Будучи глубоко порядочным человеком Н. Нариманов стал рыцарем социалистической революции на Востоке. Для того чтобы дать общую характеристику Н. Нариманову как политическому деятелю обратимся к записке Наркома Иностранных дел Г.В. Чичерина, которая приведена в книге «Смертельная схватка». Характеризуя Н. Нариманова, нарком писал о нем: «Его советы пропагандистам среди мусульман замечательно разумны. Но в области общей политики, даже в отношении Ближнего Востока, он уже обнаруживает некоторую наивность». Хочется возразить коммунисту-дворянину и подписанту неоднозначного Брестского мира Георгию Васильевичу, что Н. Нариманов не наивен, а порядочен. Именно эта порядочность подтолкнула Н. Нариманова обратиться в 1921 году к Лени-

ну с телеграммой с просьбой исполнить решение 1-ого Всеазербайджанского съезда Советов об освобождении и возвращении из концентрационных лагерей, тюрем и домов заключения лиц, высланных из Азербайджана в 1920-1921 годах.

Иногда кажется, что противостояние Н. Нариманова сродни борьбе Дон Кихота с ветряными мельницами. Идеология, которой служил Н. Нариманов, сначала подняла его на вершины политического Олимпа, а затем, когда Н. Нариманов выступил против нее, перемолола его. Политическое одиночество Н. Нариманова было обусловлено тем, что ему не простили старые обиды азербайджанские националисты, «сменившие» при власти советов свои политические ориентиры, так и бывшие большевистские соратники с подполья не смогли воспринять его идеалы о независимой АзССР. Парадокс истории в том, что компартия противостояла стремлению Н. Нариманова по созданию независимого социалистического государства в Азербайджане с помощью бывших националистов, демонстративно принявших «левый» уклон внутри компартии. И тут рождается вопрос – кто истинный патриот Азербайджана – идейный коммунист Н. Нариманов, вступивший в неравную схватку за независимость Азербайджана, или же пустословы «мусаватисты», которые, предав интересы Азербайджана, сознательно стали орудием политики экспансии? Внимательно читая документы, опубликованные в «Смертельной схватке», отчетливо видишь роль ЧК в этой борьбе, натравливающих на Н. Нариманова новоиспеченных коммунистов, на которых имелся значительный компромат. При этом до смерти Ленина негласная активность ЧК значительно нейтрализовалась дружбой Наримана Кербалаи Наджаф оглы и Владимира Ильича. На этом фоне не случайно, что Н. Нариманову удалось в открытой борьбе победить председателя ЧК АзССР Э.Ю. Ханбудагова и отстранить его от занимаемой должности.

Судьба Н. Нариманова была предрешена, когда коммунистическое руководство в Москве отказалось от экспорта коммунистической революции. Н. Нариманов нужен был центральной власти как революционный глашатай на Востоке. Поэтому его терпели. Терпели пока доминировала идея общемировой революции. Сам Сталин, будучи Наркомом по делам национальностей, молча выносил активность своего заместителя Н. Нариманова, критиковавшего своего начальника. Дело в том, что Н. Нариманов был личностью общесоюзного масштаба, способный составить конкуренцию лицам, входящим в высший политический истеблишмент. Н. Нариманов был одним из сопредседателей Центрального Исполнительного Комитета СССР (ЦИК СССР), то есть высшего органа государственной власти СССР в 1922 - 1938. Иными словами, Н. Нариманов был главой СССР, что особо подчеркнул в своей работе Р.Н. Иванов.

Не случайно, что запущенная Москвой пропагандистская компания против Н. Нариманова не дала ожидаемых результатов. Когда Н. Нариманов обратился с заявлением о выходе из состава ЦИК СССР его оппоненты опешили. Пропагандистская компания была срочно свернута, а его результаты были нивелированы. На этом фоне политической загадкой выступает странная смерть Н. Нариманова. Враги не смогли устранить рыцаря революции в ходе политической борьбы, очернить его имя или заставить замолчать. Не исключено, что смерть Н. Нариманова была инспирирована со сторон ЧК. К сожалению, опубликованные в «Смертельной схватке» документальные материалы оставляют этот эпизод под завесой тайны. Однако к чести Р.Н. Иванова, он в своей работе особо подчеркивает странность смерти Н. Нариманова и заинтересованность в этом Сталина, сконцентрировавшего к 1925 году власть в своих руках.

Н. Нариманов понимал, что основной мотив борьбы с ним – это нефтяные ресурсы Азербайджана. В документе Центральной контрольной комиссии РКП «Основные обви-

нения, выдвинутые тов. Наримановым против Бакинского комитета АКП, ЦК АКП, и тов. Орджоникидзе» особо подчеркивается, что Н. Нариманов выдвинул против А.П. Серебровского обвинение о не отчислении руководимым им производственным объединением «Азнефть» отчислений в пользу АзССР. Н. Нариманов выступил также против договора 1921 года, согласно которому объединялись железные дороги РСФСР и АзССР, а азербайджанская нефть передавалась в ведение РСФСР.

СССР остро нуждался в нефти и не мог позволить потерю контроля за этой сферой. Все политические и идеологические перипетии борьбы Н. Нариманова за самостоятельность и самобытность Азербайджана сводились в основе своей в борьбе за нефть. В пункте 5 решения Политбюро РКП от 17. 10. 1921 года Н. Нариманов закрепляет свои идеи о предоставлении Азербайджану нефтяных бонусов. Читая документы, включенные в «Смертельную схватку», понимаешь, что создание в 1922 году ЗСФСР преследовало цель лишить республику тех преимуществ, которые смог закрепить за Азербайджаном Н. Нариманов. Кстати из Азербайджана Н. Нариманов был устранен именно путем перевода на руководящую должность ЗСФСР.

К сожалению Н. Нариманов нефтяную борьбу проиграл. Он так и не смог добиться независимости для Азербайджана. И что наиболее тяжело воспринимать современному читателю – это молчаливое предательство большинства партийных азербайджанских функционеров, оставивших Н. Нариманова наедине с центральной властью. Напрасна ли была борьба Н. Нариманова? Ответ на этот вопрос неоднозначен. Однако особо хочется отметить, что благодаря Н. Нариманову удалось, как предотвратить дальнейшее отчуждение земель Азербайджана в пользу соседних республик, так и заставить центральную власть активнее привлекать азербайджанцев в партийные структуры и органы государственной власти. Борьба Н. Нариманова была трагична, но результа-



тивна. А главное, был создан прецедент, получивший свое развитие с приходом к власти в АзССР Гейдара Алиева. Если «политический романтик» Н. Нариманов в результате интриг ЧК так и не смог консолидировать вокруг себя местные кадры, то Гейдар Алиев сумел создать сплоченную команду. Не случайно, что на обложке «Смертельной схватки» за фотографией Н. Нариманова размещена фотография общенационального лидера Гейдара Алиева. Этим Р.Н. Иванов подчеркивает, что борьба за экономические и политические интересы Азербайджана была продолжена Гейдаром Алиевым. Действительно, до высот политического руководства СССР смогли подняться всего два представителя Азербайджана – Нариман Нариманов и Гейдар Алиев. Гейдар Алиев сыграл особую роль в реабилитации имени Н. Нариманова. В интервью 1990 года Гейдар Алиев на вопрос о причинах проведения в 1972 году юбилея Н. Нариманова с опозданием в два года ответил, что пришлось вести острую борьбу с партийными бонзами за проведение юбилея. Следует особо подчеркнуть, что выделяющийся политическим прагматизмом и одаренный политическим чутьем Гейдар Алиев, выведя борьбу за экономические и политические интересы Азербайджана на новый уровень, вышел из нее абсолютным победителем.

Хочется выразить искреннюю признательность Рудольфу Николаевичу. Благодаря «Смертельной схватке» Н. Нариманов раскрывается как масштабная историческая личность, которая способная была преобразовать весь Восток. Однако история распорядилась иначе.

## **Художественная проза Чингиза Абдуллаева: через призму теории детектива**

Чингиз Абдуллаев один из знаковых литературных имен на постсоветском пространстве, воспринимаемый как азербайджанский писатель в Азербайджане, и как российский писатель в России. Чингиз Абдуллаев востребован читателем: его книги издаются и продаются многочисленными тиражами. Не каждый современный автор может похвастаться тем, что его книги занимают отдельные стеллажи в книжных магазинах различных стран. Вместе с тем, в Азербайджане немногочисленно количество исследований, посвященных творчеству Чингиза Абдуллаева. Возможно, это связано с тем, что детективной литературе в азербайджанском литературоведении в целом посвящено мало работ, а возможно и с тем, что основная масса произведений Ч. Абдуллаева создана на русском языке, и лишь отдельные детективы переведены на азербайджанский язык. Ч. Абдуллаев мастер детективной литературы. Детективы Ч. Абдуллаева отличаются многообразием сюжетных композиций, запоминающимися образами (как детектива, так и преступников), детальным отображением методов совершения преступления и расследования, детализированной художественной фиксацией доказательств совершения преступлений, многообразием конструирования художественного пространства, а также мастерским поддержанием загадки и интриги на всем протяжении повествования.

### **Построение сюжета**

Сюжетная линия детективов Ч. Абдуллаева характеризуется двойственностью, которая в целом присуща данному типу литературных произведений. С одной стороны, четко прослеживается сюжет преступления, а с другой сюжет расследования. Вместе с тем, в различных произведениях соот-

ношение этих сюжетов различно. Детективы Ч. Абдуллаева можно условно разделить на три группы: криминальный детектив, политический детектив и шпионский детектив. Порой четко отнести произведение Ч. Абдуллаева к тому или иному типу детектива трудно. Имеет место сочетание в сюжете и фабуле одного произведения признаков криминального, политического детектива и шпионского детектива. Например, черты криминального и шпионского детектива характерны романам «Кредо негодяев», «Альтернатива для дураков», «Равновесие страха», и т.д., черты криминального и политического детектива переплетены в романах «Бремя идолов», «Душа сутенера», «Закон негодяев», «Идеальная мишень», «Исповедь Сатурна», «Право на легенду», «Объект власти» и т.д., черты политического и шпионского детектива смешались в романах «Балканский синдром», «Мрак под солнцем», «Три цвета крови», «Суд неправых» и т.д. Кроме того, Ч. Абдуллаев часто обращается к одному и тому же образу в различных типах детектива. Образ Дронго встречается в различных типах детективов. Например, политический детектив «Атрибут власти», криминальные детективы «Отрицание Оккама» и «Ответный удар», шпионский детектив «Камни последней стены».

Детективам Ч. Абдуллаева не характерен сюжет, выстроенный вокруг одного преступления, что присуще классическому детективу. Сюжет у Ч. Абдуллаева построен часто вокруг нескольких взаимосвязанных преступлений (романы «Власть маски», «Затянувшееся послесловие», «Допустимая погрешность», «Время нашего страха», «Долина откровений», «Лучше быть святым», «Мечта дилетантов», «На стороне бога» и т.д.). В отдельных детективах автора сюжет выстроен не вокруг конкретного преступления, а вокруг преступной деятельности, организованной преступной группой (романы «Ответный удар», «И возьми мою боль») или же деятельности спецслужб (романы «Зло в имени твоём, женщина», «Измена в имени твоём, женщина» и

т.д.), в особенности наркокартелей (романы «Голубые ангелы», «Твой смертный грех», «Повествование неудачника», «Линия аллигатора», «Стандарт возмездия», «Охота на человека» и т.д.).

Для отдельных детективов Ч. Абдуллаева характерно обогащение сюжета преследованием самого детектива (сыщика). Не только детектив (сыщик) преследует преступника в рамках расследования, но и последний преследует детектива (сыщика). Между сюжетом преступления и сюжетом расследования появляется новая сюжетная линия. Например, в романе «Суд неправых» Дронго не только ведет расследование по поиску «крота» внутри могущественной политической организации, но и сам становится объектом преследования со стороны руководства этой организации, так как к нему в руки случайно попадает информация о незаконной деятельности организации. Схожая структура сюжета у романа «Доблесть великанов». В романе «Отравитель» преступник, отравивший арабского олигарха Вилаята Ашрафи, планирует также отравить и детектива (сыщика), в качестве которого выступает Дронго. В детективе «Капкан для Дронго, или игры профессионалов» Дронго, получивший задание осуществить проверку агентурной резидентуры в Индии и Пакистане, сам становится объектом слежки и разработки со стороны «крота». Перу Ч. Абдуллаева принадлежат и детективы, в которых сюжет построен на обвинении самого детектива (сыщика) в совершении преступления. Например, в романе «Разорванная связь» именно Дронго является главным подозреваемым в расследовании убийства мужчины в отеле. Схожее сюжетное решение используется в детективе «Параллельное существование». На вилле в Сардинии погибают Стивен Харт и Автандил Нарсия, алиби есть у всех присутствующих на вилле, кроме самого Дронго.

Следует также подчеркнуть, что для детективов Ч. Абдуллаева, написанных в 90 - ых годах, характерно включение

ние в сюжет и фабулу обстоятельств, которые сближают произведения с боевиками. Детектив (сыщик) не только разгадывает совершенное или планируемое преступление, но и активно участвует в силовом противостоянии (драки, перестрелки и т.д.). Например, в романе «Три цвета крови» Дронго предотвращает покушение сразу на трех президентов (Азербайджан, Грузия и Россия) не только решая головоломки, но и непосредственно принимая участие в столкновениях с преступниками. В романе «Охота на человека» Дронго не просто ведет расследование убийства и утечки информации в Интерполе, но и активно участвует в борьбе с «Легионом дьявола» - организованной преступной группировкой, которая занимается убийством политиков, похищением людей и наркоторговлей.

Особенностью отдельных серий детективов Ч. Абдуллаева является продолжение сюжетной линии в последующих произведениях. В качестве примера можно привести серию романов «Удар бумерангом», «Синдром жертвы» и «Адаптация совести», или серию романов «Закон негодяев», «Кредо негодяев», «Совесть негодяев». При этом не все серии Ч. Абдуллаева характеризуются преемственностью сюжета. Объединение в одну серию осуществляется или на основе главного героя (например, Дронго), или на основе идентичности исторических обстоятельств (например, романы «Распад. Обреченная весна», «Распад. Лето двух президентов», «Распад. Разорванный август», «Распад. Похороны империи», «Распад. После заката»).

Хотелось бы обратить внимание на сюжет романа «Смерть под аплодисменты». Этот роман отличается интертекстуальной отсылкой в сюжете к трагедии У. Шекспира «Отелло, венецианский мавр». Убийство Натана Зайделя, играющего роль Короля в постановке в театре на Остоженке происходит под шекспировскую фразу: «Ступай, отравленная сталь, по назначенью...»

Большинство произведений Ч. Абдуллаева построено на неоспоримой правоте государства, в частности спецслужб. Писатель выступает неким рупором, пропагандирующим методы ведения разведывательной и контрразведывательной деятельности. Лишь в отдельных произведениях неоспоримая правота спецслужб ставится под сомнение. Одним из таких произведений является повесть «Сила инерции». Главный герой повести Монах, получает задание по устранению политического деятеля. При подготовке к операции контакты Монаха с третьими лицами запрещены под угрозой устранения этих лиц. Однако в этот период к Монаху приезжает его бывшая возлюбленная. Сюжетная линия повести выстроена вокруг тщетной попытки Монаха спасти женщину.

### **Образы детектива (сыщика) и преступника**

В связи с тем, что Ч. Абдуллаев обращается к различным типам детектива, то и образ детектива (сыщика) зачастую трансформируется в образ сотрудника спецслужб (в шпионском детективе) или в образ политика (в политическом детективе). Классическим примером главного героя агента можно считать образ разведчика-нелегала Юджина, созданного в романах «Обретение ада» и «Пройти чистилище».

Примечательно, что образ детектива (сыщика) в творчестве Ч. Абдуллаева несколько статичен. Так, не наблюдается развитие психологического и эмоционального мира детектива (сыщика) на протяжении раскрытия сюжетной линии. Обратимся к образу Дронго: нет изменения его характера и мировоззрения как в рамках одного произведения, так и при анализе всей серии произведений, в которых Дронго является героем. Примечательно, что такой подход к Дронго был заложен автором еще в начале своего литературного пути. В романе «Голубые ангелы», первой книге Ч. Абдуллаева, эксперт-аналитик комитета ООН Дронго

один из специальных агентов, у которых обезличены имена. Схожий подход используется и при конструировании большинства образов сотрудников специальных служб, являющихся героями нескольких произведений (например, Марина Чернышова, Тимур Караев и т.д.). Возможно, что этот подход обусловлен обращением автора к определенным архивным материалам спецслужб. И автор намеренно обезличивает этот образ, создавая некий поверхностный оттиск на основе характеристик оперуполномоченных. Вместе с тем, при создании образа агента глубокого прикрытия, Ч. Абдуллаев раскрывает внутренний эмоционально-психологический мир главного героя с фиксацией изменений. В качестве примера можно привести образ Кемаля Аслана, главного героя романов «Пройти чистилище» и «Обретение ада». В отдельных случаях можно столкнуться с более рельефной прорисовкой второстепенного образа, а не главного героя. Например, в романе «Закат в Лиссабоне» ликвидатор «Профессор» отображен более детализировано и эмоционально, чем главный герой Дронго.

Примечательно, что Ч. Абдуллаев концентрируется на раскрытии процесса трансформации образа преступника. Наглядным примером является образ Рината Шарипова в романе «Ошибка олигарха». Получив значительное наследство от дяди, Р. Шарипов сталкивается с новыми угрозами для себя и своего окружения. Он меняется, постепенно становясь преступником. Дальнейшая трансформация образа Рината Шарипова происходит в романах «Наследник олигарха» и «Завещание олигарха». Если в «Наследнике олигарха» отображает, то как меняется главный герой под влиянием денег, то сюжетная линия романа «Завещание олигарха» построена на «воскрешении» дяди, который требует от Р. Шарипова возвращения своего имущества, прячась за новым лицом (результат пластической операции) и новым именем.

Трансформация в преступника мастерски раскрыта Ч. Абдуллаевым в романе «Застенчивый мотив крови». Профессор Максуд Намазов из законопослушного и скромного научного сотрудника в короткое время преобразуется в хладнокровного убийцу, следуя инстинктам.

Внутренний мир отрицательного героя раскрывается во всей глубине и в романе «Апология здравого смысла». Ч. Абдуллаев раскрывает эмоциональную и психологическую картину маньяка-насильника. При этом Ч. Абдуллаев сюжетную линию преступления выводит в роман, который пишет отрицательный герой.

### **Художественное отображение метода совершения преступления и расследования, а также страданий жертвы**

В политических детективах методом совершения преступления могут выступать как чисто криминальные действия, так и политические действия. Если в политическом детективе «Балканский синдром», преступление выражается в повешении премьер-министра одной из балканских стран Предрага Баштича, то в романе «Заговор в начале эры» преступление совершается в форме заговора под предводительством претора Катилины, консулов Юлия Цезаря и Марка Красса. Заговор лежит и в основе фабулы романа «Симфония тьмы». Повторяющиеся покушения на политиков Израиля наводит следственную группу на мысль о причастности арабских террористов, тогда как Дронго смог приблизиться к истине – за покушениями стоит заговор международного масштаба, а все нити ведут к масонской организации. Заговор составляет основу сюжета и романа «Мудрость палача». Речь идет о группе мятежных офицеров, захвативших командный пункт управления межконтинентальными ракетами и планирующими применить ядерное оружие. Очень часто фабула заговора сопряжена у Ч. Абдуллаева с покушениями на первых лиц. В политическом детективе «Ранде-



ву с Валтасаром» главному герою предстоит среди участников «литературного экспресса», следующего из Лиссабона в Москву, найти и обезвредить преступника, которой планирует убить президента России. В романе «День гнева» покушение планируется не на главу государства, а на министра финансов, который должен представить проект бюджета в Государственную Думу. Проект бюджета противоречит интересам группы олигархов.

Как политические детектив интерес представляет двухтомник «Манипулятор». В романе «Манипулятор. Три осенних дня», которых входит в двухтомник, переплелись криминальные и политические преступления. Так, герой романа Святослав Петровский сталкивается с чередой сомнительных обстоятельств, которые сопровождают выборы в Государственную думу РФ и лиц, выставивших свои кандидатуры. А в романе «Манипулятор. Плутократы» раскрывается политическая составляющая рейдерских крупных предприятий и компаний.

В отдельных произведениях Ч. Абдуллаева именно положительный герой должен совершает преступление. Например, в романе «Восточный ветер» бывший полковник спецслужб Тимур Караев получает задание – ликвидировать предателя - перебежчика. Аналогичное задание Тимур Караев получает и в романе «Западный зной». Дронго получает похожее задание в сюжете романа «Правило профессионалов», когда его посылают в Багдад убить бывшего агента КГБ Волка.

Ч. Абдуллаев нередко обращается к терроризму и террористическим актам. В качестве примера можно привести роман «День Луны», сюжетная линия которого построена на противостоянии спецслужб и террористов. Методом совершения преступления в данном романе является захват смертоносного груза для последующего совершения террористического акта. Кража оружия массового уничтожения террористами заложено в основу сюжета и романа «Симво-

лы распада». Проблема попадания оружия массового уничтожения в руки террористов поднимается и в романе «Алтарь победы». В этом детективе сотрудник спецслужб Физули Гусейнов должен предотвратить возможность использования со стороны афганских и пакистанских радикалов террористов двух грязных ядерных бомб. Терроризм положен в основу сюжетной линии и такого романа как ««Гран-при» для убийцы». Главный герой этого романа террорист Ахмед Мурсал, который планирует совершить крупномасштабный теракт. В романе «Закат в Лиссабоне» детектив (сыщик) предотвращает террористический акт, который планировалось совершить во время европейского футбольного чемпионата. Подготовка террористического акта на футбольном стадионе составляет основу сюжета недавнего романа автора «Допустимый ущерб». Завязка романа основана на предупреждении израильской разведкой своих российских коллег о возможном террористическом акте на чемпионате мира по футболу 2018 года, который будет проходить в Москве.

Террористическая проблематика характерна и для романа «Агент из Кандагара». В этом шпионском детективе фабула построена вокруг внедрения агентов ЦРУ в окружение Аль - Кайды и непосредственно Усама бен Ладена. В романе «Традиции демонов» фабула построена вокруг охоты израильской разведки за террористом Аль Рашиди, а в романе «Одноразовое использование» охоты за тем же террористом российской разведки. При этом как в «Традиции демонов», так и в «Одноразовом использовании» главным героем выступает один и тот же художественный образ – Фархад Сеидов. В романе «Атрибут власти» террористами разрабатывается план покушения на президента.

Одним из любимых художественных приемов конструирования преступления у Чингиза Абдуллаева является убийство по ошибке другого человека. Например, в романе «Фестиваль для южного города» убийцы убивают не свою

цель иранского режиссера Хусейн Мовсани, а совершенно иного человека. Этот прием неоднократно обыгрывается Ч. Абдуллаевым в различных детективах.

С самого возникновения расследование преступления становится существенной составной частью повествования, составляя основу сюжета расследования. Творчество Ч. Абдуллаева в этом смысле не исключение. Вместе с тем, особое внимание хотелось бы обратить на роман «Последний синклит». Особенностью сюжета расследования в этом детективе является сопоставление и сравнение методов расследования, применяемого сыщиками из различных стран.

В большинстве своих детективов Ч. Абдуллаев уклоняется от детального описания страданий жертвы вместе с тем, в отдельных романах подобное описание присутствует. Так в романе «Апология здравого смысла» детальное описание совершения преступлений, со всеми его античеловеческими элементами, отображаются в романе, которое пишет маньяк - убийца. В романе «Зеркало вампиров» главный герой Дронго сталкивается с настоящим адом – пытки, беспощадные схватки, предательство и смерть чередуют друг друга.

### **Художественная фиксация доказательств совершенных преступлений**

Важнейшим элементом сюжета детектива является доказательство, которое детально описывается в произведении. Творчеству Ч. Абдуллаева также характерна эта черта. Например, в романе «Альтернатива для грешников» используется случайная находка, которая и позволяет полковнику раскрыть преступление, а затем и задержать банду преступников. В романе «Этюд для Фрейда» в качестве такого доказательства - загадки является красный плащ – такой плащ был как на женщине-убийце, так и носит жена покойного. В романе «Забывтый сон» раскрытие убийства Арманда Краулина через 11 лет возможно лишь благодаря маленькой ве-

щице, которая сохранилась у супруги покойного. В романе «Тайна венской ночи» именно несущественная деталь (фразы, услышанные случайно Дронго в ресторане) становится основой для расследования убийства Галимова в отеле «Мариотт».

Хотелось бы обратить внимание на романы «Возвращение грехов» и «Выстрел на рождество». Особенностью этих романов является детальное описание многих улик и доказательств, которые на самом деле оказываются ложными. В романе «Возвращение грехов» наличие множества неопровержимых улик совершение со стороны Тевзадзе убийства (в том числе и сознание последнего в совершении преступления) наводит сыщика на иные выводы, который методом дедукции опровергает эти доказательства и раскрывает преступление. В романе «Выстрел на рождество» все улики убийства фотомодели указывают на ее любовника – русского олигарха. Однако, в ходе расследования эти доказательства постепенно опровергаются.

### **Художественное пространство**

Отличительной чертой детективов Ч. Абдуллаева является отказ от ограничения художественного произведения местом совершения преступления, что характерно классическим детективам. Если для рассказа и повести пространственное ограничение является жанровой характерной, то для романа не характерно пространственное ограничение. Однако в классических детективных романах нередко можно встретить подобное ограничение. Примером рассказа, в котором имеется локализованное художественное пространство, является детектив Ч. Абдуллаева «Смерть над Атлантикой», в котором художественное пространство ограничено лайнером, на котором и совершено преступление. Примером повести, в котором имеется локализованное художественное пространство, являются детективы Ч. Абдуллаева «Любить и умереть в Андорре» и «Тоннель призраков».

В повести «Любить и умереть в Андорре» убийство восьми разведчиков происходит на территории карликового государства Андорры. В повести «Тоннель призраков» события локализованы в вагоне поезда, идущего по тоннелю под Ла - Маншем.

Вместе с тем, и в отдельных криминальных романах Ч. Абдуллаева художественное пространство часто локализовано. Например, в романе «Джентльменское соглашение» художественное пространство ограничено местом, где группа олигархов решила разыграть в покер английский футбольный клуб «Манчестер Юнайтед». Схожая картина создается в романе «Полное каре», в котором фабула выстроена вокруг турнира по покеру, который проходит в Монако. В романе «Выстрел на Рождество» художественное пространство ограничено замком, в котором и было совершено убийство фотомодели. В романе «Забава королей» художественное пространство не выходит за рамки имения, находящегося недалеко от столицы Кении Найроби. В романе «Клан новых амазонок» повествование сконцентрировано на загородной вилле Пашкова, где последний и был зарезан. В произведении «Океан ненависти» (в разных изданиях жанровая форма определяется роман или повесть) сюжет преступления и сюжет расследования пространственно не выходят за рамки турецкого курорта, на котором происходит череда убийства российских туристов. В романе «Только свои» художественное пространство ограничено особняком неподалеку от Лондона, в котором в канун Рождества происходит убийство. В романе «Второе рождение Венеры» сюжет преступления и сюжет расследования не выходит за рамки острова Мадейра. В детективе «Чудом выживший, или Долина откровений» событийная основа локализована на индонезийском острове Калимантан. Следует отметить, что пространственная локализация событий в криминальных детективах Ч. Абдуллаева отражает в себе элементы

классического детектива, для которого характерно консолидация черт готического романа с сюжетом замка.

### Элемент загадочности

Ч. Абдуллаев мастер загадки. В его детективах используются все разнообразие художественных приемов для создания и поддержания загадки, которая известна детективной литературе. Творчеству Ч.Абдуллаева не характерны антидетективы. Такие произведения не многочисленны. Например, в романе «Ангел боли. Путешествие по Апеннинам» маньяк-убийца заранее сообщает, где совершит преступление, но ему удается ускользнуть. За «стаффордским мясником» начата охота, которая продолжается и в романе автора «Ангел боли. Три четверти его души». И в этом детективе преступник продолжает игру с преследователями, заранее предупреждая их о месте своего следующего преступления. Преследование преступника-маньяка Баратова, состязание на опережение между ним и Дронго составляет основу сюжета романа «Адаптация совести».

В большинстве же своих детективах Ч. Абдуллаев использует классическую схему, согласно которой преступление совершено или до начала повествования (например, роман «Забывтый сон»), или в завязке произведения. Автор вводит в произведение загадку с самого начала и сохраняет его до развязки.

Формирование загадки осуществляется различными способами. Однако наиболее распространенные способы – совершение убийства неустановленными лицами или исчезновение человека в самом начале произведения. Например, в романе «Бакинский бульвар» смерть топ-менеджера компании «Бритиш Петролеум» Омара Халеда после встречи с Фаридой Велиевой произошла при загадочных обстоятельствах. Аналогичная композиционная структура характерна существенной части романов автора:

- в романе «Жертва здравого смысла»: убийство одного из охранников во время вечеринки Антона Кульчицкого во время вечеринки на острове Родос происходит при загадочных обстоятельствах;

- в романе «Власть маски» сюжетная линия преступления завязывается вокруг убийства репортера Антонио Модичали и кинозвезды Кристин Ландегрен;

- в романе «В поисках бафоса» загадочное убийство Сарвара Максудова происходит на его вилле, когда там находился Дронго (при этом сам Дронго становится главным подозреваемым).

В романе «Выбери себе смерть» завязка построена на исчезновении сына крупного бизнесмена, который был в сопровождении трех телохранителей. При этом сам факт наличия преступления остается долгое время загадкой – нет понимания, имело ли место похищение или убийство. Схожая сюжетное решение используется в романе «Золотое правило этики».

Ч. Абдуллаев старается на протяжении всего сюжета своих произведений сохранить загадку, отодвигая отгадку в самый конец. Наиболее остро это проявляется в романе «Идеальная мишень» сюжет выстроен таким образом, что постепенно рассыпаются все улики, а образы-свидетели погибают. Устранение свидетелей характерно и для романа «Опрокинутая реальность», когда в разных городах (Париж, Москва, Амстердам) погибают один за другим свидетели. Методическое устранение свидетелей и уничтожение улик характерно и романам «Тень ирода», «Обозначенное присутствие» и т.д. В романе «Мое прекрасное алиби» применен совершенно иной художественный прием: профессиональный убийца, после ликвидации главарей мафиозных синдикатов, не покидал место преступления, но заранее себе готовил алиби. В этом невзрачном и бедно одетом инвалиде следователи не могли увидеть профессионального киллера.

В отдельных детективах загадка и интрига поддерживается в повествовании за счет сокрытия мотива совершения преступления или наличия у всех лиц неоспоримого алиби. К числу таких произведений можно отнести роман «Окончательный диагноз». Вплоть до самой развязки мотивы убийства академика Глушкова остаются нераскрытыми. А в романе «Факир на все времена» у всех лиц, которые находились в отеле на турецком побережье Черного моря во время убийства российского бизнесмена имеются алиби.

Перенос разгадки на конец характерен не только для романов Чингиза Абдуллаева, но и для его повестей. Например, в повести «Взгляд горгоны» интрига образа «Медуза Горгона», шантажирующего главного героя Горбовского, сохраняется до самой развязки.



# Раздел V

## ОТДЕЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РОССИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

## **Взаимосвязь шолоховской концепции семьи с осмыслением в «Тихом Доне» исторической судьбы донского казачества**

Напряженность 2013 - 2014 годов на юге и востоке Украины свидетельствует о неоченности «казачьего вопроса» на постсоветском пространстве. В 90 - ые годы 20 века происходит возрождение казачества, которое начинает по многим вопросам оппонировать с властями России, Беларуси, Украины и Казахстана. Временами активность казачества воспринимается как сепаратизм. С другой стороны, политическое руководство России предпринимает надлежащие шаги по имплементации казачества в систему государственного управления. Так, Федеральный закон от 5 декабря 2005 года № 154-ФЗ «О государственной службе российского казачества» формирует правовую базу для привлечения российского казачества к государственной и муниципальной службе. Иными словами, реализуется политический курс по формированию «реестрового» казачества. «Реестровое» и сечевое казачество – это два противоположных состояния единого этно-социального явления. История становления и развития казачества – это история противодействия двух противоборствующих характеристик казачьего уклада: служение русскому государству и казачья вольница.

Следует отметить, что казачья тема неоднократно поднималась художественной прозой. Однако большинство авторов, раскрывая те или иные стороны казачьего уклада или отдельные исторические события, не смогли сформировать эпическую историческую картину бытия казачества. Например, колоритная казачья действительность отражена в дореволюционном романе Дмитрия Петрова «Сыны степей донских», в опубликованном в Париже в 1928 году романе И. Наживина «Казачья». В советской литературе особый интерес представляет роман - трилогия Д. Петрова (Бирюк)

«Сказание о казаках», роман «Осада Азова» Г. Мирошниченко. Постсоветская художественная проза вопрос казачества поднимает в большей степени в контексте художественного обоснования права казаков на независимость (вплоть до государственной). В романе Ольги Роговой «Сын гетмана» раскрывается борьба Белой и Малой Руси против владычества Речи Посполитой в середине 17 века, в романе С. Паршикова «Бессарабский кордон» рассказывается о судьбах потомков донских казаков - старообрядцев, участвовавших в восстании под предводительством К. Булавина против царской власти, в романе В. Поволяева «Атаман» описывается судьба генерал-лейтенанта Григория Михайловича Семенова, руководителя антибольшевистского сопротивления в Забайкалье, в романе В. Радича «Степные орлы» описывается борьба Ивана Сирко за независимость от Османской и Российской империй. И это далеко не полный перечень «казачьих» романов.

Отличительной чертой шолоховского «Тихого Дона» от «казачьих» романов – это наличие художественной рефлексии вокруг судьбы казачества. При этом писательская рефлексия сопряжена с отображением на страницах «Тихого Дона» нерелекторного переживания событий самими казаками. М. Шолохов при отображении казачьего быта остается «верен народному, нерелекторированному типу переживания».\* Через изображение быта и морали традиционной казачьей семьи Михаил Шолохов добивается наиболее органичной передачи национально - культурной определенности

---

\* Семенова С.Г. Мир прозы Михаила Шолохова: От поэтики к миропониманию / С.Г. Семенова, М., 2005. С.85.

ти, обязательной для эпопеи.\* А судьба шолоховских героев вплетена в судьбу казачества.†

Судьба казачества М. Шолоховым связывается с сохранением устоев и традиций казачьей семьи. В «Тихом Доне» семья изображена как основной хранитель и воспроизводитель этнотрадиций, а ее гибель изображается как угроза дальнейшего существования казачества. У казаков сложился свой, своеобразный культурно - бытовой облик, в котором родовые и семейные традиции имели решающее значение. М. Шолохов не случайно начинает повествование с рассказа о казаке Прокофий Мелехове, участнике турецкой кампании и основателе рода Мелеховых. Для казачества характерно наличие большей родовой семьи. Часто под одной крышей жили семьи нескольких поколений казаков. В романе «Тихий Дон» М. Шолохов отразил быт нескольких семьи Мелеховых. Отличительной чертой изображения быта в «Тихом Доне» в том, что у Михаила Шолохова «нет отношения к быту как к косной рутинной силе, сковывающей властью мелочей и повседневности».‡ Главой казачьей семьи признавался старший мужчина. Женщины - казачки не принимали участия в вопросах управления, но являлись равноправными членами казачьей семьи. Именно на женщинах держалось хозяйство, они являлись хранительницами домашнего очага, занимались воспитанием детей, заботились о стариках. В качестве яркого примера можно привести образ матери Григория Мелехова – Ильиничны. На образах робкой Натальи и бойкой Аксины М. Шолохов также

---

\* Цыценко И.И. Концепция семьи в романе-эпопее М.А. Шолохова «Тихий Дон». Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2004. С. 7.

† Муравьева Н.М. Проза М.А. Шолохова: онтология, эпическая стратегия характеров, поэтика. Автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. – Тамбов, 2006. С. 6.

‡ Кисель Н.А. Идеино-художественная целостность произведения: «Тихий Дон» М. Шолохова. Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2002, С. 196

показывает всю тяжесть судьбы казачки в условиях, когда рушится традиционный казачий уклад.

В «Тихом Доне» красочно описана система воспитания, существующая у казаков. Следует отметить, что к верховой езде казаки учили своих детей с трех лет, а уже с пяти лет мальчишки работали в поле. Казачья система воспитания предполагала беспрекословное подчинение старшим. Отец – авторитет даже для взрослых уже детей. Например, Пантелей Прокофьевич мог наказать Григория Мелехова даже тогда, когда под его началом находились подчиненные. Примечательно, что Григорий все же жениться согласно воле своего отца Пантелея Прокофьевича.

В романе «Тихий Дон» раскрывается антагонистская двойственность взаимоотношений казачества и русского государства на рубеже 19-20 веков. Стремление царской, а потом и советской власти подчинить себе казачество выливалось в меры по уничтожению основ казачьего образа жизни и мироощущения. Автор романа показывает, как рушится привычный жизненный уклад казачества по мере усиления давления со стороны государственной власти, а также распространения капиталистических отношений. Так как, основой казачьего уклада является семья, то М. Шолохов концентрируется на проблеме краха традиционной казачьей семьи.

К началу 20 века традиционный казачий уклад подвергается мощному прессингу, что приводит к нарушению казаками устоев казачьей семьи и семейных отношений. В качестве примера можно привести из «Тихого Дона» эпизоды изнасилования шестнадцатилетней Аксиньи собственным отцом и убийство последнего сыном, внебрачная интимная близость Аксиньи с Григорием, изнасилование Елизаветы Моховой Митькой Коршуновым и т.д.

Первая мировая война лишь ускоряет процесс разложения традиционного казачьего уклада, а движущей силой этого процесса является распространение капиталистичес-

ких отношений. Капиталистический строй расшатывал не только царскую власть, но и казачий уклад. В разговоре с Григорием Мехеловым большевик Гаранжа вопрошает: «Защо мы с тобой, хлопче, воювалы? <...> За буржуив мы воювалы, чуешь? Що ж це таке – буржуй? Птыця така у коноплях живе. <...> Ты кажешь, – за царя, а шо ж воно таке – царь? Царь – каплюга, царица–курва, паньским грошам от войны прибавка, а нам на шею... удавка. Чуешь? Ось! Хвабрыкант горилку пье, – солдат вошку бье, тяжко обоим... Хвабрыкант с барышом, а рабочий нагишом, так воно порядком и пластуетця... служи, казак, служи!»

Февральская революция стала неким Рубиконом, за которым был закрыт путь в традиционный архаический мир казачества. Характеризуя роман «Тихий Дон» Н.В. Гречушкина отмечает, что «художественная историософия романа состоит в концепции тотального заблуждения, которое поразило все сословия России после отречения Императора».\* Романтические идеалы казаков о независимом казачестве погребаются под кровавыми буднями Гражданской войны. Григорий Мелехов под влиянием своего сослуживца Ефима Изварина непродолжительное время выступал в поддержку независимого казачества, то есть за полную автономию Области Войска Донского. Ощущая, что белогвардейское движение, как и большевизм, чужды казачеству Мелехов во время Гражданской войны мечется между противоборствующими лагерями, а в дальнейшем становится членом анти-советской банды. Как белогвардейцы, так и большевики игнорировали интересы казачества и пытались сломить казачий уклад.

В «Тихом Доне» период окончательного установления советской власти связан с уходом Григория Мелехова в лес

---

\* Гречушкина Н.В. Белое движение в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон» и военно-исторической прозе русского зарубежья (А.С. Лукомский, А.И. Деникин, П.Н. Краснов). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Елец, 2012. С. 8.

и его дальнейшим возвращение из леса к сыну Мишатке. При этом Григорий прекращает борьбу за казачьи традиции. Дело в том, что Григорий уже вырван из системы отношений, характерных казачьей семье, когда каждая отдельная личность воспринималась не только в своей самоценности, но и как часть семьи, рода. Первая мировая война, распространение капитализма, Гражданская война и расказачивание демонтировали вековой уклад. Уже не было того казачьего мира, что делало борьбу Григория бесперспективной. Ушло в небытие то время, когда в семье Мелеховых и на казачьем кругу все ответственные дела открыто решались в ходе обсуждения, когда интересы семьи в целом были важнее чьих-то личных устремлений и прихотей, а интересы казачества были важнее интересов отдельной семьи. Раздоры и распри между казаками парализовали казачество. Бывшие друзья Григорий Мелехов и Михаил Кошевой становятся врагами. Михаил Кошевой без колебаний и сомнений становится на сторону большевиков и отказывается не только от друзей и родственных отношений, но и от устоев казачества. Михаил женат на Дуняшке Мелеховой, но настаивает на аресте брата своей супруги Григория и расстреливает ее брата Петра. Примечательно, что М. Шолохов арест руководителей Войскового круга «производит» руками казаков Николая Голубова и Ильи Бунчука. Образы Михаила и Григория отражаются «реестровое» и сечевое казачества при большевистской власти. Если Михаил «записывается» на службу новой власти, то у Григория новая власть вызывает отторжение. Поэтому писатель не осуждает вооруженную борьбу Григория. В самом конце романа устами Аксиньи, объясняющей Мишатке, кто его отец, М. Шолохов говорит: «Никакой он не бандит, твой отец. Он так... несчастный человек». Однако М. Шолохов оставляет открытым вопрос о дальнейшей судьбе главного героя, смирившегося с советской властью. Писатель доводит до читателя, что история казачества не завершена. Следует отметить, что

в советском литературоведении была распространена позиция, что казачий уклад и мир Мелехова остались навсегда в прошлом: «Так что же – вся почти полностью погибающая мелеховская семья, в том числе и Григорий, это – прошлого дня трава, обращенная огнем в едкую темную пыль».\* Дальнейшее развитие истории подтвердило провиденциальный посыл Михаила Шолохова.

«Тихий Дон» является классическим образцом романной эпопеи трагического характера, а Григорий Мелехов – эпико - трагическим героем<sup>†</sup>. Трагедия Григория Мелехова в том, что в кровавой мясорубке Гражданской войны была уничтожена казачья общность и его семья, как составная часть этой общности. Поэтому довольно спорным является утверждение Л. Ершова, что «в сложной полифонии «Тихого Дона» заключен момент преодоления, снятия вековой расколотости нации. Оттого-то жизнеутверждающая, не безнадежная трагедия, воссозданная художником».<sup>‡</sup>

На протяжении последних нескольких лет в России были реализованы меры по формированию «реестрового» казачества, в том числе меры по воспитанию казачьей молодежи с инклюзией в военно-патриотические организации, усилению роли православия среди казачества, активизации международного сотрудничества между казачьими организациями России и сопредельных государств, использованию казачества для внутривнутриполитической ситуации (например, для поддержания межэтнического баланса в некоторых субъектах федерации, для создания противовеса леволиберальной молодежи и т.д.).

---

\* Чарный М. О конце Григория Мелехова и конце романа // Литературная газета. 1940. 26 июня. С. 3.

† Котовчихина Н.Д. Эпическая проза М.А. Шолохова в русском литературном процессе XX века. Дис. ... док. филол. наук. – М., 2004. С. 98.

‡ Ершов Л.Ф. Эпос Шолохова и традиции мирового эпического искусства // Шолохов в современном мире. Л., 1977. С. 11.



Вместе с тем, жизнь современного казачества значительно отличается от уклада, существовавшего в начале 20 века и мастерски обрисованного в романе «Тихий Дон». В качестве некоего лакмуса хотелось бы обратиться к так называемому «делу Цапок». Это дело является точным индикатором глубины кризиса, в котором находится казачество. Организованная преступная группировка из нескольких десятков человек длительное время терроризировала тридцати тысячное население станицы Кушевская, а функционирующие в станице казачьи структуры (в станице более 600 «рестровых» казаков) старались не замечать разгул бандитов.

Немаловажная деталь казачьего уклада – это особая система землепользования. Казаки были не только воины, но и землепашцы-труженики. М. Шолохов изображает труд казаков как праздник. Путем описания яркой одежды, доброго юмора казаков, жизнерадостных портретов героев и особенно веселого лица Дуняшки, писатель доводит до читателя ту радость, которую испытывали казаки от труда на земле. Особо хочется подчеркнуть, что в «Тихом Доне» описывается труд казаков на земле, которую они считали своей собственностью. Вся земля на территориях казачьих областей передавалась казачьему войску. Именно казачье войско было собственником. При этом устанавливался принцип уравнительного землепользования казаков (генералам полагалось по 1500 десятин, штаб-офицерам – по 400 десятин, обер-офицерам – по 200 десятин, рядовым казакам – по 30 десятин). Оторванный войной от земли Григорий Мелехов тоскует о крестьянском труде: «Хорошо бы взяться за чапиги и пойти по влажной борозде за плугом, жадно вбирая ноздрями сырой и пресный запах взрыхленной земли, горький аромат прорезанной лемехом травы».

В современной России нет исторических предпосылок для массового появления казака-землевладельца как отдельной социальной прослойки. Интересно, каким будет отношение современного сельского труженика к своему труду

на земле, собственником которого он не является. Будет ли это отношение таким же праздничным, как описано М. Шолоховым? Примечательно, что в России сворачивается инициатива 90-ых годов 20 века по предоставлению казачеству земель. В начале 21 века в России принимается закон, согласно которому земля предоставляется казачеству только на правах аренды. Часто казачьи структуры выступают в качестве рантье, сдавая полученную от государства землю в субаренду, что явно не способствует возрождению казачьего уклада.

Роман М. Шолохова «Тихий Дон» нельзя отнести к художественным произведениям, проблематика которого соотносима лишь с минувшими днями. Художественное осмысление состояния и исторических перспектив современного «реестрового» или сечевого казачества актуально и сегодня. У М. Шолохова «Тихий Дон», одновременно и место зарождения казачества и место векового противостояния добра и зла. \* Каково же современное восприятие этого противоборства? К сожалению, постсоветская литература еще не представила художественный образец, содержащий в себе художественную рефлексию по проблемам состояния и будущей судьбы казачества.

### **Библиография:**

1. Гречушкина Н.В. Белое движение в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон» и военно - исторической прозе русского зарубежья (А.С. Лукомский, А.И. Деникин, П.Н. Краснов). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Елец, 2012;

---

\* Сатарова Л.Г. «Золотое слово» М.А. Шолохова. Роман «Тихий Дон» и духовные традиции русской литературы Текст. / Л.Г. Сатарова // Подъем. 2005. - №5. С. 212

2. Ершов Л.Ф. Эпос Шолохова и традиции мирового эпического искусства // Шолохов в современном мире. Л., 1977;

3. Кисель Н.А. Идеино-художественная целостность произведения: «Тихий Дон» М. Шолохова. Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2002;

4. Котовчихина Н.Д. Эпическая проза М.А. Шолохова в русском литературном процессе XX века. Дис. ... док. Филол. наук. – М., 2004;

5. Муравьева Н.М. Проза М.А. Шолохова: онтология, эпическая стратегия характеров, поэтика. Автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. – Тамбов, 2006;

6. Сатарова Л.Г. «Золотое слово» М.А. Шолохова. Роман «Тихий Дон» и духовные традиции русской литературы // Подъем. 2005. - №5;

7. Семенова С.Г. Мир прозы Михаила Шолохова: От поэтики к миропониманию. М., 2005;

8. Цыценко И.И. Концепция семьи в романе-эпопее М.А. Шолохова «Тихий Дон». Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2004;

9. Чарный М. О конце Григория Мелехова и конце романа // Литературная газета. 1940. 26 июня.

## **Взгляд в будущее через прошлое: анализ современной костромской литературы в литературно - критических произведениях Наталии Мусиновой**

Наталия Мусинова один из немногих литературоведов, раскрывающих для костромского литературного сообщества окно в большую российскую литературу. Публикуя литературоведческие материалы о костромских авторах Наталия Мусинова «открывает» их профессиональному миру писателей и литературоведов не только России, но и русскоязычного культурного пространства, охватывающего территорию бывшего СССР. В книге «Дедовы часы», Н. Мусинова выделила отдельный раздел, собравший литературно - критические статьи о современной костромской литературе.

В статье «Шрамы на сердце» Н. Мусинова справедливо замечает, что в костромской литературной среде складывается целое направление в прозе, восходящей к Деревенской прозе. Сложившаяся в советской литературе в 1950 – 1980-х годах Деревенская проза, после распада СССР выпала из актуальной литературы, а «центр тяжести» сместился к постмодернистическим экспериментам. Н. Мусинова в сборнике прозы костромских авторов «Сборный на Печору» видит начало нового проекта. Сборнику характерны духовный поиск и осмысление современных реалий через призму культурного наследия, как православного, так и советского. Этот поиск характерен для рассказа Владимира Шпанченко «Сборный на Печору», повести Василия Травкина «Придёт лето», рассказам Татьяны Иноземцевой «Голодный остров», «Горечь», «Гроза» и т.д. Н. Мусинова справедливо отмечает, что «Сборный на Печору» – своеобразная связь времён: советского и нынешнего». Автор статьи «Шрамы на сердце» сумела уловить, что в российской провинции формируется целое литературное направление, в рамках которого современная российская реальность пропускается через

призму советской эпохи. К данному направлению можно отнести рассказы «Уроки немецкого» и «Деды», ставшие объектом литературного анализа со стороны Н. Мусиновой в статье «Новая волна» современной костромской литературы». Литературовед приходит к справедливому заключению, что в своих работах Р. Мусин «актуализирует ряд важнейших проблем современной российской жизни: продажность власти и неоднородность духовно - нравственных ценностей молодого поколения».

В литературно-критических статьях Н. Мусиновой часто поднимаются вопросы жанровых экспериментов со стороны писателей и поэтов. Например, в статье «Ангел мой-то» Наталия Мусинова жанровую природу книги Михаила Веселова «Метельный звон» определяет, как «на грани очерка», подчеркивая тем самым смешение художественных и публицистических жанров в рассматриваемом произведении. Проблема жанровых экспериментов затронута Н. Мусиновой в статье «Новая волна» современной костромской литературы» при анализе творчества Екатерины Барышевой. Рассказы Е. Барышевой «Дорога к дому», «Окна их солнца», «Та, которой уже нет» и «Дождь» литературовед относит к жанру этюда. Традиционно в музыке под этюдом понимается музыкальное произведение небольшого объема, основанное на частом применении какого-либо трудного приема исполнения, тогда как в живописи – понимается картина, выполненная с натуры с целью ее изучения. Особенности хронотопа, художественной обрисовки образов, стилистики и повествования позволяют к рассказам Е. Барышевой использовать термин «этюд».

Статья «Эхо Серебряного века в современной костромской поэзии: традиции и новации» примечательна тем, что Наталия Мусинова раскрывает то, как в век постмодернистских экспериментов именно провинция становится хранителем истинных русских культурных традиций. На примере произведений Ольги Улановой, Натальи Романовой и Ека-

терины Щенниковой автор обрисовала характер и особенности влияния на современную российскую поэзию традиций Серебряного века, пришедшегося на конец девятнадцатого – начало двадцатого века. В свое время о Серебряном веке Николай Бердяев в «Самопознании» отмечал: «Многое из творческого подъема того времени вошло в дальнейшее развитие русской культуры и сейчас есть достояние всех русских культурных людей». В творчестве О. Улановой, Н. Романовой и Е. Щенниковой отображено влияние на проблематику, стилистику и использованные художественные приемы таких направлений как символизм, акмеизм, футуризм, новокрестьянская поэзия, имажизм и т.д.

В своих в литературно - критических произведениях Наталия Мусиновой сумела донести миру, что в глубинах страны зарождается и создается современная литература России двадцать первого века.

## **Жанрообразующее влияние тюркских дастанов на современную прозу крупной формы (на материалах азербайджанской, турецкой, татаро - башкирской и уйгурской литературы)**

Современная проза тюрко-язычных народов начала складываться на рубеже XVIII - XIX веков. Именно на этот исторический период приходится обновление содержания (тематического и идейного) и жанровой системы. Традиционные жанры народного творчества и средневековой письменной литературы замещаются жанрами западной литературы. Не стал исключением и дастан. В истории тюрко - язычной литературы условно можно выделить два этапа расцвета дастанной литературы: раннесредневековые дастаны о протоисторическом времени (например, «Книга моего деда Горгуда») и дастаны XVI - XVII веков (например, на это время приходится «расцвет» дастанов о Кероглы).

Несмотря на распространение в XVII веке, уже к XVIII веку (а для некоторых тюрко - язычных народов и к XIX веку) дастан превращается в архаический жанр. Жанры новеллы и романа вытесняют дастаны из литературы.

Вместе с тем, замещение дастана не предполагает его забвение. Во - первых, художественные образы и тематика дастанов были частично заимствованы новой прозой. Во - вторых, дастаны продолжали оказывать жанрообразующее воздействие на произведения, написанные в жанрах европейской литературы.

В разрезе исторического литературного развития жанрообразующее влияние дастанов на «европеизированную» прозу тюркских народов оказало существенное влияние на двух этапах: на этапе становления новой «европеизированной» (в жанровом контексте) прозы, а также на современном этапе, когда художественное общественное и индиви-

дуальное мышление подвержено влиянию неомифологических идей.

Так, на этапе зарождения «европеизированной» прозы тюркских народов наблюдается становление неустойчивых жанровых конструкций. В азербайджанской литературе таким примером может послужить «роман - хекаят», который вобрал в себя элементы различных «аборигенных» жанров, в том числе и дастана.

Жанровая неустойчивость данных произведений объяснялась двумя факторами. Во - первых, они не были приспособлены для отображения всего многообразия отношений складывающейся капиталистической системы отношений. Во - вторых, европейские жанры большой прозы формировались за счет обращения к героическому эпосу и к некоторым жанрам восточной литературы, в частности «обрамленной повести». Возникнув в индийской литературе, «обрамленная повесть» была заимствована также арабо - язычной, персо - язычной и тюрко-язычной литературой. В силу этого, внедрение европейских жанров крупной прозы в тюркскую литературу произошло в короткий отрезок времени. Более «тесное знакомство» тюрко - язычной литературы с «обрамленной повестью» создавало феноменальные условия для восприятия жанров новеллы и романа. За полвека жанровая система полностью сменяется. На протяжении XIX - XX веков жанрообразующее влияние тюркских дастанов сводиться к минимуму. Что и является следствием закономерности жанрового замещения.

Ситуация меняется во второй половине XX века, когда в крупной прозе начинает доминировать постмодернизм. Авторы получают возможность отходить от жестких жанровых канонов. Широкое распространение получает феномен антижанра. Эпогеем является как литературный феномен «нового романа», который был глубоко исследован французским литературоведением. Само выражение «новый роман» впервые употребил французский критик Эмиль Анрио



(газета «Монд», 22 мая 1957 года) в рецензии на романы «Ревность» Алена Роб-Грийе и «Тропизмы» Саррот.

Отход от традиционных жанровых канонов создало перспективы для включения в произведения крупной прозы жанровых признаков жанров народного творчества. В результате, возникают различные разновидности романа, новеллы, повести. Например, получает распространение такие виды как роман-сказка (повесть - сказка), роман - притча, повесть - былина и т.д.

Во второй четверти XX века начинает складываться целое литературное направление, в рамках такого культурологического движения как фэнтези, New Age. Можно даже констатировать появление неомифологической прозы (неомифологической повести, неомифологического романа и т.д.). Отличительной чертой подобной литературы является сочетание в жанровой конструкции элементов «традиционных» жанров литературы (героический эпос, дастан, сказка, былина и т.д.) и жанров европейской литературы (в данном случае, повести и романа).

Особенностью неомифологической литературы тюркских народов является ее рефлексорность. Данное литературное направление используется тюркскими авторами для осмысления собственной идентичности, истории и перспектив развития. В рамках рефлексорного художественного миропонимания идет обращение к мотивам тенгрианства и древнетюркской истории. В различных частях тюркского ареала создаются произведения, событийность которых охватывает доисламский период тюркской истории. Например, в 1991 году публикуется повесть башкирского автора Булата Рафикова «Всевышние тюрки», в 2004 году – роман российского писателя Анатолия Сорокина «Голубая орда. Воин без племени», в 2005 году – роман азербайджанского автора Сабира Рустамханлы «Гек Танры» («Небесный Тенгри»), роман уйгура Ахметжана Аширова «Идикут» и т.д.

Наиболее отчетливо рассматриваемая тенденция проявляется в азербайджанской, турецкой, татаро - башкирской и уйгурской литературе. Если для первых двух народов это связано с художественным осмыслением собственной государственности (для азербайджанцев в связи с восстановлением суверенитета, для турков в связи с противостоянием сепаратизму), то для последних – диктуется стремлением к сохранению идентичности в составе иноязычного государства, преследующего цель по ассимиляции.

Раскрытие авторского замысла в произведениях данной группы подталкивает авторов к использованию особенностей дастанного изложения: в жанры крупной прозы вкрапливаются не только герои дастанов, но и особенности формирования пространства и времени в дастане, художественные приемы отображения дастанной событийности. В результате происходит «рецепция» тюркского дастана, среди которых особое место занимают «Короглы», «Книга моего деда Коркуда», «Идегей», «Эпос о Кузыкурпяше и Баянсылу», «Урал-Батыр», «Эпос об Огуз кагане», «Джангар», «Кутадолу Билик» и т.д. Таким образом, обращение к дастанному наследию создает уникальную возможность для тюркоязычной литературы: формирование единого литературного пространства, характеризуемого единой системой архетипов и этических ценностей.

## Индийская и российская литература: точки пересечения

Индийская и русская литература подвержены влиянию факторов, которые сближают их. Во - первых, речь идет о доминирующей в культурно - идеологической парадигме идее социальной справедливости. Как для индийского, так и для русского сознания идея построения социально-ориентированного социума является ведущей. Если в России эта идея вытекает из основных постулатов православной веры, то в Индии – из буддизма. Не случайно Индия – самая крупная демократия. Во-вторых, классическая индийская литература является источником жанровых конструкций, на которых базируется современная европейская проза. В - третьих, российская и индийская литература имеют схожую структурную конструкцию. Речь идет, о характере соотношения «федеральной» (общенациональной) и региональной литературах (напомним, что и Россия, и Индия являются федерациями).

Эти факторы рождали взаимный интерес к изучению культуры, в том числе и литературы. Интерес России к Индии не увядает с тех пор, как эта страна была открыта для русских Афанасием Никитиным. Примечательно, что в первом же номере первой русской газеты, которая вышла по указу Петра I в 1703 году, была помещена заметка об Индии. Серебряный век характеризуется обращением к Востоку, в том числе к Индии, за поиском новых форм. Так, К.Д. Бальмонт переводит произведения Ашвагхоши и Калидасы, Камерный театр А.Я. Таирова в 1914 году открывает постановкой «Сакунтала»; А.Н. Скрябин начинает писать грандиозную Мистерию - литургию в формах искусства, местом исполнения которой намечалась Индия. Семья Рерихов и Е.П. Блаватская заново открыли духовную сокровищницу этой удивительной страны. В современной России широко известны имена индийских литераторов и философов.

Русская классическая литература также пользуется большой популярностью в Индии. Примечательно, что в современной Индии произведения русских классиков даже экранизируются. Так, был снят фильм по мотивам повести Федора Достоевского «Белые ночи», в котором главные роли сыграло новое поколение легендарных Капуров. А по мотивам горьковского романа «Мать» был снят фильм «Тхай Кавиям». Вышеназванные «точки пересечения» индийской и российской литератур должны быть подвергнуты всестороннему исследованию. Попытаемся очертить основное содержание этих факторов.

Особенностью русской литературы является ее острое восприятие идеи социальной справедливости. Для русской литературы идея справедливости является перманентной, при этом она не ограничивается бытием отдельного человека, а охватывает всю социальную систему. Это касается как русской классической литературы, так и литературы советского периода. Благодаря этому русская литература была востребована индийскими авторами. Индийским писателям импонировали идеи, которые потом были консолидированы в феномене Октябрьской революции. Эти идеи перекликались с призывами колониальной борьбы с Англией. Неслучайно, что в 1936 году в Индии была учреждена Ассоциация прогрессивных писателей Индии, объединившая под своим началом плеяду талантливых литераторов. Социалистические мотивы встречаются в произведениях таких авторов как Джош Малихабади, Саджад Захир, Кришан Чандар, Ходжа Ахмад Аббас, Раджендар Сингх Веди и др. Например, повесть «Перевернутое дерево» Кришана Чандара содержит в себе острую критику капиталистической системы общественных отношений, аккумулирует идею прогресса и стремления к утопическим (некапиталистическим) формам общественного устройства.

В свою очередь, и русская литература воспринимала Индию как идеализированную субстанцию. Индия пред-

ставлялось как некое утопическое начало. Такое отношение к Индии проистекает из русского фольклорного творчества. В русском мироощущении Индия бессознательно ассоциируется с неким блаженным земным царством. Такое отношение к Индии проявляет себя и в современной литературе. В этом аспекте представляет интерес, получивший всемирное признание, роман Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» (написан в 1996 году). В романе автором конструируется некий мифологизированный диалог между христианским Западом и буддийским Востоком. Не случайно также, что в ряде ультранационалистических произведениях постсоветской России Индия воспринимается как некая прародина, в которой якобы проживали легендарные предки в мифическое «золотое время». Если говорить о влиянии индийской литературы на фольклорном уровне, то надо заострить внимание и на феномене «бродячих сюжетов». Некоторые русские сказки построены на основе «бродячих сюжетов», родиной которых является Индия. Например, «родиной» русской сказки о Шемякином суде является Индия. Литературоведческое влияние индийской литературы на русскую связано не только фольклором, но и с особой ролью жанровых конструкций классической индийской литературы на всепланетарном уровне. «Обрамленная повесть» стала той базовой жанровой конструкцией, на которой выросла современная проза крупных форм. Роман, новелла, повесть – это жанры, произрастающие от индийской «обрамленной повести».

Проблема соотношения общенациональной и региональной литератур стоит остро как в Индии, так и в России. Феномен общеиндийской литературы существует параллельно региональным историко-литературным общностям. В индийском литературном пространстве наблюдаются как центробежные, так и центростремительные тенденции. Интегрирующим началом выступает литература, написанная на английском языке или на диалекте Хариболи. Проблема

литературного «сепаратизма» усугубляется тем что некоторые региональные литературы по своей значимости могут соперничать с общенациональной (например, бенгальская литература). В чем-то схожая ситуация сложилась и в литературной России, когда существует русская, русскоязычная региональная и иноязычная региональная литература. При этом «последний» подтип региональной литературы не всегда отличается лояльностью к федеральному центру. Таким образом, индийское и российское литературное сообщество оказываются перед идентичными проблемами вкрапления региональной литературы в общенациональную литературу. Как для Индии, так и для России актуальна проблема формирования теории региональной литературы, которая рассматривала бы генезис, структуру, специфику функционирования, логику развития региональной литературы, давала бы представление о закономерностях существования данного феномена внутри общенациональных литературных процессов, о закономерностях соединения множества «других» в едином «своем». Следует подчеркнуть, что в 1954 году правительство Индии учредило Литературную академию для интеллектуальной и финансовой поддержки региональных литератур. Несомненно, этот опыт был бы положителен для всех многонациональных стран. Еще один интересный аспект – это литературные связи с Индией проживающих на территории Российской Федерации народов, исповедующих буддизм. Так, современная литература калмыков, бурят, тувинцев и некоторых других народов имеет «собственный» уровень связей с литературной Индией.

## **Ольга Александровна Овчаренко: статья «Проблема имени в литературе португальского романтизма»**

При чтении материала, представленного Ольгой Александровной, целиком погружаешься в романтическую португальскую литературу XIX века. Автор смог отобразить все своеобразие португальской романистики в связке, как с историей Португалии, так и с литературными процессами, протекающими в регионе. Содержательная полнота и завершенность придает данному материалу некоторую энциклопедичность.

Следует обратить внимание, что автор использует в португальской романтической литературе наименования и имена делит на две группы – традиционные и привнесенные (экзотические) имена. При анализе некоторых традиционных имен удачно разъясняется причина обращения писателей к тем или иным именам, раскрывается гносеологическая их компонента. При этом понимание символического значения некоторых имен, требуются глубокие знания истории и культуры Португалии. Несомненно, что Ольга Александровна прекрасно ориентируется в вопросах изменения культурно - исторической ситуации в Португалии.

Вместе с тем, не до конца проработан вопрос о причинах и поводах обращения португальских писателей к отдельным заимствованным именам. Так, если автор уделяет справедливое внимание использованию португальскими авторами творческих прозвищ, то анализ причин появления в романтических произведениях героев с экзотическими произведениями недостаточно развернут. Если символическое содержание имен, имеющих греческое происхождение, автор раскрывает. То имена, имеющие вестготское и арабское происхождения, сгруппированы в общий класс имен, необ-

ходимых для создания местного колорита. В результате, если для героев, чьи имена имеют португальские и греческие истоки, автор показывает связь образа и его характера, то для героев с вестготскими и арабскими именами такая связь только констатируется, но не анализируется в отношении отдельных героев.



## **Феномен «другого» как проблема литературоведения в произведении К.К. Султанова «от дома к миру»**

Стержневой тезис работы Казбека Камиловича «От Дома к Миру» – это идея симфоничности национальной и общенациональной (гражданской) составной российского литературного процесса. Автор рассматривает проблемы культурно - исторического диалога России и Кавказа в контексте литературных отношений. На эмпирическом примере произведений, как известных российских авторов, так и представителей народов Северного Кавказа, К.К. Султанов демонстрирует переплетения национальной литературы кавказских народов и общероссийской литературы.

С этих позиций автор рассматривает феномен кавказской тематики в творчестве русских поэтов и писателей. Ряд романтических произведений А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова целиком посвящен Кавказу. Упоминания о Кавказе содержатся в одах М.В. Ломоносова, в стихотворной повести «Бова» А.Н. Радищева и его поэме «Песнь историческая». Кавказу посвящены «Стихи на покорение Дербента» и ода «На возвращение из Персии через Кавказские горы графа В.А. Зубова» Г.О. Державина, первым в русской поэзии описавшим красоту кавказской природы. Кавказ в романтической поэзии и прозе представлялся как символ свободы. Казбек Камилович четко сформулировал тезис о роли Кавказа в романтической русской литературе: «Кавказ выступал не столько как культурно и географически локализованный, переживаемый и познаваемый мир, сколько как воображаемое пространство абсолютной свободы, в которое как бы вовлекался русский фольклорный мотив «вольной воли», «вольному воля»». Неслучайно у А.С. Пушкина доминирует романтический образ «Кавказа», ядро которого составляют идеализированные представления кавказцев о свободе и чести, достоинстве и благородстве. Для романтичес-

кой русской литературы образ Кавказа и кавказский дискурс – это инструмент раскрытия «себя» в «другом» («чужом»). «Жизнь горцев – пишет К.К. Султанов, - оставалась во многом закрытой при обилии и щедрости внешних характеристик, представленных в пределах устоявшейся кавказской мифологии».

Эпохальным в кавказском дискурсе является повесть Льва Николаевича «Хаджи Мурат». Казбек Камилович подчеркивает, что «Хаджи Мурат» – это попытка осознания кавказского бытия, с его этническими и религиозными традициями. Согласно современным представлениям раскрытие образа «другого» динамично развивается между двумя полюсами – отторжения (всякий представитель иноэтнической группы воспринимается как источник опасности и угрозы) и толерантности (включение «другого» в сферу своего бытия), сочетая в себе на первый взгляд противоречивые и несовместимые характеристики. В «Хаджи Мурате» автором предпринята попытка включения Кавказа как «другого» в единое общероссийское пространство.

Сопоставляя российскую и кавказскую реальность, Л.Н. Толстой устранял противоборство, характеризующее его исторические реалии. В романе «Хаджи-Мурат» мы наблюдаем диалог между русским и кавказским миром, переходящий в конфронтацию, но все же остающийся диалогом. Акцентируя внимание на проблеме диалога различных этносов, Лев Николаевич раскрывает гносеологическую составную взаимного изучения в системе «свой» - «другой». У Льва Николаевича отмечается поиск себя, общечеловеческого в себе посредством изучения «другого» в образе Кавказа, выявлении общечеловеческого в «другом». Отсюда и в «Хаджи Мурате» отношение к кавказской войне как к чудовищному и бессмысленному насилию. К.К. Султанов отмечает «духовным генератором сюжета повести «Хаджи Мурат» становится идея равновеликости людей независимо от перечня их различий».

Соцреализм оказал свое воздействие в разрушении романтического образа в российской литературе. В формате соцреализма была предпринята попытка подмены в литературе категории «национальный» категорией «советский». Однако вызванный условиями военного времени конца 40-х прошлого века всплеск национального самосознания дал толчок в 60 - е годы («хрущевская оттепель») к возвращению национальной идеи в литературу на общесоюзном уровне. Неслучайно, что именно на 60 - е годы XX века пришлось рождение «деревенской прозы» (В. Распутин, В. Астафьев, Ф. Абрамов и др.). «Деревенская проза» 60 -ых годов сформировалась и у народов Кавказа. В качестве примера можно привести повесть Аткайа «В кумыкской степи», в которой с одной стороны раскрываются проблемы дагестанского села, а с другой – поэтизируется сельская жизнь. Сельская тематика характерна для творчества Т. Кешокова, Ю. Тюлюстена, И. Керимова, А. Евтыха и др. Отход от соцреализма дискредитировало идею линейного прогресса, что спровоцировало усиление национального компонента в литературном процессе в целом. На это обращает внимание и Казбек Камилович: «Мышление в рамках концепции прогрессизма уступает место познанию субстанциональных основ национального культурного и литературного развития...»

К постсоветскому периоду в российской литературе сложилось неоднозначное восприятие Кавказа как социально - культурного феномена. Сказались в первую очередь общие тренды развития литературного постсоветского пространства, в том числе и рост национального самосознания. Барьер между «своим» и «чужим» стал более драматичным. Наиболее драматично это проявило себя в образе грузина Гоги из повести Виктора Астафьева «Ловля пескарей в Грузии». В. Астафьев фактически в образе Гоги осуществил реконструкцию стереотипа «другого», обратившись к совокупности признаков «другого», зафиксированных в тради-

ционной культуре, в том числе и в народном творчестве. Повесть Виктора Астафьева «Ловля пескарей в Грузии» была создана в нелегкий исторический период, характеризующийся усилением центробежных тенденций. Стереотип «другого» (в образе Гоги) был призван сыграть свою защитную функцию: способствовать сохранению традиционной системы ценностей в условиях роста национального самосознания на этнических окраинах.

В наше время, нередко образ кавказца ассоциируется в массовом сознании с радикальным исламом и террором. Можно говорить о своеобразном «чеченском синдроме», проникающем и в литературу. В сознании современного российского обывателя, не в малой степени благодаря средствам массовой информации, уже сформирован определенный негативный образ кавказца, который подходит под определение стереотипа, выдвинутое У. Липпманном в работе «Public Opinion» (1922). В данной работе стереотипы определялись как «образы в нашем сознании» (*the pictures in our heads*). Объективные предпосылки для формирования негативного стереотипа обусловлены многочисленными очагами открытого межэтнического противостояния на Северном Кавказе, в результате которых эпизодически наблюдался исход русскоязычного населения из некоторых северокавказских республик. Наиболее остры межэтнические противоречия в Чечне и Ингушетии, Дагестане, большой потенциал межэтнического напряжения имеется в Кабардино - Балкарии, Карачаево - Черкесии, Адыгее, Ставропольском и Краснодарском краях, сложная ситуация сложилась и вокруг Осетии. Многонациональная «идентичность» российского обывателя отторгает от себя эти конфликты, усиливая разрыв по линии «свой» - «другой» при восприятии Кавказа в целом. Формируется парадоксальная ситуация, несмотря на существенную активизацию контактов между «своими» - «другими», наблюдается гносеологический песси-

мизм в познании «другого» в постсоциалистической российской литературе.

На наш взгляд, проведение однозначно – разделительной грани «свой» - «чужой» между российской и этнической кавказской литературой было бы ошибочным, так как, являясь составной частью единого народа Российской Федерации, северокавказские нации и национальности входят в единую российскую литературную среду. Развивая этот тезис, К.К. Султанов подчеркивает, что идентификация современного россиянина предполагает триединство национально - этнической, общероссийской и общечеловеческой составной. Методологически этот подход позволяет охватить в понятии российского литературного процесса не только русскоязычную литературу, но и написанную на родном языке литературу наций и народностей России, в том числе созданной их зарубежной диаспорой. Литература северокавказской эмиграции является неотъемлемой частью культуры народов Северного Кавказа, так как одна из стержневых ее проблематик – это бытие родной этничности. Например, творчество абхазского поэта Омара Бейгуаа (сборник «Голос абхаза из Стамбула», 1990) акцентировано на проблеме сохранения исторической памяти абхазов, родного языка, а также традиционных норм морали и нравственности. Распространенная тематика эмигрантской литературы народов Северного Кавказа (одинокчество, ностальгия, тоска по утраченной и поверженной Родине) раскрывается через непрерывность духовной связи с Кавказом, сохраняющаяся вопреки историческим потрясениям. Наличие такой непрерывной духовной связи и делает эмигрантскую литературу северокавказских народов неотъемлемой составной общероссийского литературного процесса.

К.К. Султанов выделяет две крайности мировоззренческого фронта:

– с одной стороны, излишнее акцентирование литературоведами внимания на самобытности этнической литерату-

ры как формы национального самосознания народов России;

– с другой, «возрожденческая» позиция некоторых авторов, претендующих на роль корифеев современной великоросской литературы, провоцирующая разрыв «общероссийской» и этнической литературы.

Характеризуя ущербность позиции первых, К.К. Султанов подчеркивает, что при перемещении содержательного ядра из эстетической сферы в национально-идеологическую сферу возрастает риск утраты художественной ценности литературного произведения. Казбек Камилевич справедливо замечает, что этнокультурная маркировка зачастую является ширмой, прикрывающая художественную несостоятельность произведения. По мнению Казбека Камилевича, в подобных случаях «литературное произведение перестает быть таковым, превращаясь в хранилище этнической атрибутики вместо того, чтобы состояться как художественная целостность». Фактически подобного рода произведения составляют элемент национального популизма, основанного на эксплуатации национальных чувств в политических целях. В условиях слабости в обществе либерально-демократических традиций возникает угроза «приватизации» процессов национально-культурного возрождения, в том числе и в сфере литературы, факторами национального популизма.

Беглый взгляд на наиболее известные произведения мировой, в том числе и русской литературы, свидетельствует: художественная ценность литературного произведения в первую очередь определяется его вкладом в общечеловеческую сокровищницу, степенью отображения в нем общечеловеческих ценностей, в том числе в развитие представлений о человеке:

– как о высшей ценности, главном носителе всей системы ценностей и его благо есть мера всех вещей;

– как индивидуальности, обладающей правом на интеллектуальную и экономическую свободу, моральную автономию, социальную суверенность;

– как субъекта позитивной свободы, способного к свободному самопроявлению в поликультурном социуме;

– как субъекта, обладающего достоинством и правами, независимо от его расовой, религиозной, этнической и социальной принадлежности и т.д.

Через соответствие вышеотмеченных критериям К.К. Султанов рассматривает феномен современного «этнокультурного ренессанса» народов Северного Кавказа, породившего плеяду талантливых поэтов и писателей. Используемый методологический подход позволяет автору провести четкую градацию между реальными и «искусственными» литературными процессами. Последние сопутствуют этнической инженерии и представляют собой тщетную попытку строительства национальной литературы новоявленных «этносов». Содержательная градация между литературой устоявшихся народов Северного Кавказа и искусственно формируемых этнических групп лежит в плоскости проблемы взаимопроникновения национальных и общечеловеческих ценностей в художественном произведении. Аморфность мировоззренческой составной искусственных этнических образований предопределяет несостоятельность их национальной литературы. Несмотря на наличие отдельных ангажированных художественных образцов, рассматриваемые этнические образования не в состоянии выстроить полноценную национальную литературу, с характерным жанровым многообразием, тематической проблематикой и архетипами. Национальная литература должна отражать в себе «национальный характер». Невозможно фиксировать цельный сложившийся национальный характер у искусственно сформированных этнических образований.

Выпестованная из глубин этнического самосознания литература народов Северного Кавказа характеризуется осо-

бым сочетанием народного, общероссийского и общечеловеческого компонентов. Обращаясь к творчеству поэтов и писателей Северного Кавказа, К.К. Султанов отмечает, что творчество аварца Р. Гамзатова, адыгейца Т. Керашева, ингуша И. Базоркина, кабардинца Х. Теунова, балкарца К. Кулиева и многих других деятелей базируется на субсидиарном сочетании ценностей национального и общечеловеческого характера. В произведениях перечисленных авторов мы наблюдаем взаимопроникновение «самобытного» и «вселенского». Ценность такого взаимопроникновения заключается в переходе к «всеобщности особенного». В качестве такого примера К.К. Султанов приводит пространственное построение в произведении Р. Гамзатова «Мой Дагестан»: образ Дагестана раскрывается посредством взаимодействия с образом Мира, тогда как образ последнего предполагает образ малой Родины, то есть образ отдельного села, уголка. «Я аварский поэт, – пишет Р. Гамзатов в первой книге «Моего Дагестана», – но в своем сердце я чувствую гражданскую ответственность не только за Аваристан, не только за весь Дагестан, не только за всю страну, но и за всю планету» (Гамзатов Р. Мой Дагестан: кн.1 и 2. Махачкала: Дагучпедгиз, 1985. с.48).

Обратная последовательность использована в романе Э. Эдельби «Рассказ моего прадеда», в котором автор апеллирует такими понятиями как «дагестанский род» и «дагестанский язык». Компилируя общечеловеческое в национальном мировосприятии, автор раскрывает образ Дагестана. В результате чего достигается избавление от «проявления духовного провинциализма».

В опубликованной еще в 2001 году работе «Национальное самосознание и ценностные ориентации литературы», Казбек Камирович, анализируя произведения Э. Капиева «Поэт», Р. Гамзатова «Мой Дагестан» и других авторов, формулирует тезис о необходимости взаимопроникновения «самобытного» и «вселенского» в литературе народов Се-



верного Кавказа, как необходимого условия преодоления «духовного провинциализма».

Отталкиваясь от феномена этнической литературы, К.К. Султанов переходит к феномену этнического как характеристики литературного процесса. В результате этническое вычленяется как атрибут художественного целого, обусловленное особенностями авторского видения, а также требованиями отдельных подвидов жанра. Этническое как элемент художественного произведения обусловлено не только обращением к национальным ценностям и архетипам, но также и особенностями текстового изложения, спецификой сюжетной линии и фабулы художественных произведений, что порой приводит к формированию национальных видов жанра, характерных для литературы отдельных народов или групп народов. Так, прозаические произведения северокавказских авторов (например, «Хартум и Мадина» Магомед-Расула, «Была зима» К. Кулиева, «Чудесное мгновение» А. Кешокова, «Быть человеком» М. Батчаева и др.) характеризуются специфическим лиризмом, обусловленным в первую очередь характерным самоощущением и самовосприятием авторами себя, а также литературными (в том числе и фольклорными) традициями горских народов. Стилистая палитра северокавказской поэзии прозы складывается из синтеза фольклора, восточных традиций и современного реалистического письма.

В таком контексте этническое представляет собой инструмент художественного изложения как «своего», так и «другого». Например, роман Ч. Гусейнова «Не дать воде пролиться из опрокинутого кувшина» заявлен автором как «кораническое повествование о пророке Мухаммеде». Однако работа Чигниза Гасановича представляет собой не классическое теологическое произведение, а полноценный философский роман, в котором российскому читателю преподносится содержательная составная исламского миропонимания, как феномена «другого». Используя мусульман-

скую лексику, запечатленные в хадисах традиционные сюжетные сцены, а также присущие Востоку литературные приемы, Ч. Гусейнов раскрывает образ «другого» в исламской системе ценностно-этических координат, но в легкодоступном для русскоязычного читателя формате.

Для российского литературного процесса фактор этнического имеет существенное значение. Взаимопроникновение этнического цементирует российское культурное пространство в единое целое. Как замечает Казбек Камирович, вышеотмеченная характеристика российского литературного процесса и позволяет в нем вычлениить общегражданское. Иными словами, специфическое симбиозное отображение в художественных произведениях этнического и общечеловеческого, формирует общероссийское. В этом проявляется практическая значимость принципа «многообразия единства».

Реализуемость принципа «многообразия единства» в российских реалиях обусловлена в первую очередь краеугольным камнем православной традиции, составляющей ядро русской культуры, – соборностью. Соборность является формообразующим фактором, оказывающим влияние на содержание и поэтику литературного творчества. В художественном сознании категория соборности проявляется как:

- идея единения людей в утверждении высших смысловых жизненных целей бытия;
- идея гармонизации взаимоотношений мира и человека во всём их изменчивом многообразии;
- идея преодолемости онтологического зла объединенными усилиями человечества.

Соборность допускает более широкое, в том числе и нерелигиозное, толкование этого понятия в художественном опыте многих российских писателей, выявляя не прямую, а опосредованную соотнесенность раскрываемой ими духовно - нравственной проблематики с её православно - христи-

анским первоисточком. Идея «собирания», «единения» выступает интегрирующим фактором, благотворно влияющим на единство литературного процесса России.

Специфика этнической литературы народов России заключается в их региональной ареоле распространения. Это позволяет Казбеку Камиловичу говорить о факторе регионального культурного и литературного пространства. Региональная литература – вариация общероссийской литературы и одновременно самостоятельное явление, обладающее собственными закономерностями развития и логикой исторического существования. Региональная культура может существовать достаточно долго, не акцентируя свою специфику как характеризующую локальный социум. Однако, поднявшись до уровня самосознания, она кристаллизуется как отдельный литературный феномен. В этом кроется известная парадоксальность региональной литературы как феномена, существующего на значительных этапах своего развития и «внутри» этнической литературы и «наряду» с ней. Вместе с тем, региональная литература является звеном, соединяющим воедино (в общероссийскую литературу) литературное наследие русских поэтов, писателей и драматургов, а также литературное творчество представителей народов многонациональной России.

В силу этого на наш взгляд актуальным видится создание теории региональной литературы, которая рассматривала бы генезис, структуру, специфику функционирования, логику развития региональной литературы, давала бы представление о закономерностях существования данного феномена внутри общероссийских литературных процессов, о закономерностях соединения множества «других» в едином «своем». Работа К.К. Султанова «От Дома к Миру: этнонациональная идентичность в литературе и межкультурный диалог» содержит в себе методологическую основу для соответствующего направления исследований, призванных раскрыть «многообразие единства» литературы современ-

ной России.

Сегодня, когда на Кавказе обострены национальные и религиозные отношения, работа К.К.Султанова «От Дома к Миру: этнонациональная идентичность в литературе и межкультурный диалог» приобретает символическое значение. Автору удалось очертить ту грань, за которой русскоязычная и этническая литература народов России трансформируются в единую российскую литературу. Особую ценность работе придает анализ современного литературного процесса народов Кавказа, осуществленного К.К. Султановым. Условно недостатком работы «От Дома к Миру: этнонациональная идентичность в литературе и межкультурный диалог» можно считать фрагментарность анализа литературного процесса народов Кавказа. Это не умаляет ценность книги в целом. Автор не ставил перед собой задачу энциклопедически раскрыть историю и современное состояние всех народов и этносов Северного Кавказа. Работа «От Дома к Миру: этнонациональная идентичность в литературе и межкультурный диалог» представляет интерес для тех, кто интересуется литературой народов Кавказа, проблемами литературного процесса в субъектах Российской Федерации.

### **Список литературы**

Гамзатов Р. Мой Дагестан: кн.1 и 2. Махачкала: Дагучпедгиз, 1985.

Султанов К.К. От Дома к Миру. М.: Наука, 2007.

## ЗАМЕЧАНИЕ

**Антиподражание как художественный прием в рассказе в. Маканина «Кавказский пленник»** // Энтелехия. Научно - публицистический журнал. №28, июль – декабрь, 2013 года. г. Кострома. стр. 56-57 // XII Международны научный симпозиум «Русский вектор в мировой литературе: Крымский контекст». Крым, Саки 12-16 сентября 2013 г. // Лермонтов, Россия, Кавказ: движение во времени. Материалы международной научной лермонтовской конференции 28-30 мая 2014 года. г. Грозный. Нальчик. стр. 472- 474;

**Глобализация и методологические проблемы литературоведения** // Ученые записки (НОУ «Волгоградский Институт Экономики, Социологии и Права»). Выпуск восьмой. Волгоград 2007 // Конгресс «Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве». 15-17 октября 2008, в двух томах, том второй, часть второй Санкт-Петербург. 2008. стр. 122-128 // 2-ой Международный научный симпозиум «Современные проблемы литературоведения» (2nd International Symposium Contemporary Issues of Literary Criticism. Proceedings). Volume II. 16-18 декабря 2008 г. Тбилиси. 2009. – 471 с. стр. 288 – 295 // “Глобаллашув муаммоларининг бадий талқини ва замондош образи” конференция материаллари. Глобаллашув муаммоларининг бадий талқини ва замондош образи [Матн]: конференция материаллари, 9-10 август 2018 й. / нашрга тайёрловчилар: Г. Сатторова [ва бошқ.]. 2-китоб - Тошкент: Мухаррир нашриёти. 2018. – 400 б. стр. 82-89;

**Двухполярность художественного изображения в романе XIX - XX века: диспут реализма и модерна** // Эпические жанры в литературном процессе XVIII-XXI веков: забытое и «второстепенное» VII Майминские чтения 5-9

октября 2011г.В двух томах. Том I. Псков, 2011. стр. 338-343;

**Документальность как метод и формы смещения // Mūqayisəli ədəbiyyat: ədəbiyyat və mədəniyyətlərdə istorioqrafiya: mif, ədəbiyyat və tarix arasında (comparative literature: historiography in literatures and cultures: between history, myth and literature. Conference book. Baku Slavic University & Azerbaijan Comparative Literature Association. 20-21 december 2013). Вакі: Mütərcim, 2013. стр. 120-121 // Материалы II Форума Гуманитарных Наук «Великая степь» II («Ұлы Дала» II гуманитарлық ғылыми форумының материалдары (екінші бөлім), Астана: «Ғылым» баспасы, 2017. Астана, 2017. – 898 с. стр. 646-653);**

**Единый язык и единое литературное пространство как предпосылки для политической интеграции // Түркология, 4 (54), 2011 Казахстан. 2011. стр. 9-13 // Нацыянальная мова і нацыянальная культура: аспекты ўзаемадзеяння: зб. навук. арт. / рэдкал.: В.Д. Старычонак Д.В. Дзятко (адк. рэд.), Н.А. Радзіваноўская і інш. – Мінск : БДПУ, 2011. – 344 с. стр. 319-323 // Профильное и профессиональное образование в условиях поликультурного пространства. Материалы Международной научно-практической конференции (декабрь 2013 года). Челябинск. 2013 стр. 92-101 // Akademik Aǧamusa Axundovun 85 illiyinə həsr olunmuş “Aǧamusa Axundov və Azərbaycan filologiyası” Beynəlxalq konfransın materialları (24-25 aprel 2017-ci il). Вакі. 2017. s.240-243 // Язык как зеркало эпохи: К 100-летию революций в России: сборник научных статей / редкол.: В. И. Коваль (отв. ред.) [и др.]; М-во образования Республики Беларусь, Гомельский гос. ун-т им. Ф. Скорины. – – 207 с. стр. 190-193;**

**Жанровые характеристики постмодернистического романа и проблемы деканонизации // Русский язык и литература во времени и пространстве (Шанхай, КНР, 10-15 мая 2011 г.), материалы XII конгресса МАПРЯЛ;**

**«Миграция» сюжета как фактор развития литературы на современном этапе** // Mədəniyyətə qarşı dialoq: linqvistik, pedaqoji və ədəbi aspektlər. Beynəlxalq elmi konfrans. 25-26 noyabr 2010. Bakı. 2010 str. 307-308 // Календарь: книги дня. № 5 (8), 2010. Москва. 2010. стр. 84-96 // «Известия Южного федерального университета. Филологические науки». № 1, 2011. Ростов - на Дону. 2011 стр. 14-22;

**Один пояс – один путь: перспективы исследования и распространения современной литературы Китая** // Международный семинар «Гуманитарное сотрудничество и взаимодействие в области индустрии культуры в рамках инициативы «Пояс и путь».» 29.10.2018- 09.11.2018, Китай, Ланфан // Müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq № 2. Bakı, 2019. səh. 157 – 163;

**Проблемы интерпретации и фальсификации в художественно - исторической романистике: сознание автора как фактор трансформации общественного сознания** // «История и политика в современном мире». Материалы международ. науч. конф. Москва. 2010. стр. 220-229 / Русское слово в культурно-историческом контексте. Сборник статей по материалам Российской научно-практической конференции с международным участием (Кемерово – Далянь, 22 октября 2010 г.). Том I. Кемерово – Далянь 2010. стр. 300-307 // История и современность. № 1 (13), 2011 Москва, Волгоград. 2011. стр. 200-209 // II Всероссийская научная конференция «Филологические исследования 2014: источники, их анализ и интерпретация в филологических науках». 14-17 октября 2014 г. Сборник статей. Сыктывкар, 2014. 210 с., стр. 84-88;

**Роман-цикл** // Этноментальные ориентиры научных поисков в кросс – культурном пространстве XXI века № 5. 2015. Дагестан, 2015. стр. 275-277;

**Современная мифологизация литературного процесса** // Международная научная конференция «Филология-Искусствознание - Культурология: новые водоразделы и пер-

спективы взаимодействия». Тезисы докладов и сообщений. 2-4 апреля 2009 г. Москва. 2009. стр. 86;

**Сравнительный анализ художественной утопии и антиутопии: жанровая природа, особенности фантастического допущения и философского дискурса** // Труды и материалы III Международного научного симпозиума «Славянские языки и культуры в современном мире». Москва, филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, 23–26 мая 2016 года;

**Теории генезиса восточной романистики: проблема взаимодействия жанров в системе Восток – Запад** // Мир языков: ракурс и перспектива: материалы V Междунар. Науч. практ. конф., Минск, 22 апреля 2014 г. / редкол.: Н.Н. Нижнева (отв. редактор) [и др.]. Том II. Минск, 2014. стр. 75-80;

**Фантастическое допущение как основа для формирования пространства (на материале утопий и антиутопий)** // Труды и материалы III Международного научного симпозиума «Славянские языки и культуры в современном мире». Москва, филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, 23–26 мая 2016 года Москва, 2016;

**Взаимодействие романа с публицистическими жанрами** // Новый филологический вестник. № 4 (19), 2011 Москва, 2011. стр. 33-48;

**Взаимоотношение романа с фольклором** // Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием; 150-летию со дня рождения А.П. Чехова. Омск, 2010 стр. 45-47 / Фольклор и современная культура. Материалы III Международной научно-практической конференции, 21-22 апреля, 2011 г., В2 ч.Ч. 1. (Фольклор і сучасна культура: матеріялы III Міжнар. Навук.- практ. канф., 21-22 крас. 2011 г., Мінск. У 2 ч. Ч. 1 / рэдкал.: І. С. Роўда [і інш.]). Минск, 2011. 231 с.стр. 133 – 135 // Международная НАУЧНО-практическая конференция



«Традиции и современное состояние культуры и искусств».  
Минск, 28-29 ноября 2013 г.;

**Влияние жанрового смещения на эволюцию жанров, виды жанрового смещения** // Календарь: книги дня. № 2 (5), 2010. Москва. 2010. стр. 67-92 // Обсерватория культуры. 2011. № 3. стр. 94-101 // В мире научных открытий №4. 1 (16), 2011. стр. 724-741 // Хəбərlər № 1, 2014. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası, humanitar elmlər. Bakı, 2014. səh. 119- 132

**Внутрижанровое смещение в романе** // Проблемы изучения национальных литератур. Материал международной научной конференции (25-26 июня 2015 г.) Дагестан, Махачкала, ИЯЛИ ДНЦ РАН, 2015 – 710 с. стр. 76-85 / Ədəbi əlaqələr. Сборник IX. Баку, 2015. стр. 21-28;

**Жанровое смещение Азербайджанского романа с фольклорными жанрами** // Материалы Международной научно – практической конференции «Актуальные проблемы кавказоведения в XXI веке», посвященной 165-летию Ч.Э. Ахриева. – Назрань: ООО «Пилигрим», Назрань, 17 ноября 2015 года. – 210 стр. Ингушетия, Назрань, 2015 стр. 194- 197 // Традиционная культура народов Поволжья. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (9-11 февраля 2016 года). В 2 ч. Часть вторая (М-Я). Казань, 2016. стр. 370-378;

**Креолизованный роман, ретранслируемый посредством технических средств коммуникации** // Вестник Череповецкого Государственного Университета. № 2 (30). Т. 2, 2011. Череповец 2011. стр. 76-81 // Генеза жанрових форму контексті інтермедіальності. Міжнародна наукова конференція (29-30 вересня 2011 року). Чернівці, 2011 // Питання літературознавства. - 2012. Науковий збірник. Випуск 86. [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Pl\\_2012\\_86\\_33.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Pl_2012_86_33.pdf). Чернівці, 2012. стр. 270-280;

**Писатель как критик жанровых канонов: «преодоление» жанра в художественном произведении** // Твор-

ческая индивидуальность писателя: мир, образ, язык / Материалы II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 26 марта 2014 г. Нижний Тагил, 2016. стр. 163-167;

**Синтетизм романа как эпического жанра** // Сборник «Синтез в русской и мировой художественной культуре». Материалы XI научно-практической конференции, посвященной памяти Алексея Федоровича Лосева (24-25 ноября 2011). Москва, 2011. стр. 19 // Материалы Международной научно-практической конференции «Джемалдин Яндиев: классик и современник», посвященной 100-летию со дня рождения выдающегося ингушского поэта Магас, 2016 года). 236 стр. Ингушетия, Назрань, ООО «КЕП», 2016. стр. 224-231;

**Смещение романа с драматическими жанрами** // Вестник Кемеровского Государственного Университета Культуры и Искусств. Журнал теоретических и прикладных исследований. Журнал издается с 2006 года. Кемеров, № 15/2011. 180 с. стр. 59-65;

**Смещение романа с лирическими жанрами** // Научный журнал European Social Science Journal («Европейский журнал социальных наук») Москва, 2013. №10 (37) том 1. Москва, 2013 // Научный журнал European Social Science Journal («Европейский журнал социальных наук») Москва, 2014. № 2 (41) том 2. Москва, 2014. стр. 197-201;

**Смещение романа с научными жанрами** // «Знание. Понимание. Умение». № 3, 2012 Москва. 2012. стр. 77-87;

**Современные тенденции развития романа и их влияние на жанровое смешение** // Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Xəbərləri. № 3-4, 2010, Humanitar elmlər seriyası. Bakı. 2010. səh. 49-65 // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т. 13, №2(5), 2011. Самара. 2011. стр. 1236-1245;

**Соотношение жанров романа и новеллы** // Вестник Южно - Уральского Профессионального Института. Науч-

ное издание. Издается с февраля 2010 года. Челябинск, 2 (5) 2011. 154 с. стр. 104-108;

**Соотношение жанрового смешения со «смещением» жанра, «диапазоном» жанра и его переходными формами** // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. № 3, 2010. Москва. 2010. 112 с. стр. 51–57;

**Теоретические вопросы «чистоты» жанра романа** // Вопросы филологии №2 (44) .Москва. 2013. стр. 89-98 // IDİL, 2013, Cilt 2, Sayı 10 Volume 2, Number 10. стр. 192-208 // XXVII Пушкинские чтения. 21 октября 2013 г.: Сборник научных докладов / Сост. В.В. Молчановский. – М., 2013. – 648 с. стр. 345 - 358 // Теорія літератури: крнцепції, інтерпретації. Науковий збірник. Киев, 2013, стр. 185-196;

**Эпическая сущность романа – соотношение эпоса и романа** // Наука Красноярья. – 2012. – № 1 (01) Красноярск, 2012. стр. 148-157 // Ədəbi əlaqələr. Toplu VIII. Bakı, 2014. стр. 16-22;

**Эпос как источник крупной художественной прозы: сравнительный анализ** // VII Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры в современном культурном пространстве: полифония и диалог смыслов». Материалы международной научной конференции (Челябинск, 3–6 июня 2015 года). Челябинск. 2015. 504 с. стр. 294-296;

**«Альтернативное» художественное осмысление исторического значения и исторических последствий повторной советизации отдельных регионов СССР в произведениях крупной прозы** // Славянские народы и их культуры: традиция и современность: сб. науч. статей / М-во образования РБ, Гомельский гос. ун - т им. Ф. Скорины / редкол.: В.И. Коваль (отв. ред.) [и др.]. – Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины, 2013. – 310 с. стр. 292-294 // «Урал-Алтай: через века в будущее». Уфа, 2014. стр. 174-176;

**Образы России и российского военнослужащего в современной прозе Азербайджана** // Международная науч-

но - практическая конференция «Образ России в контексте формирования культуры толерантности внутри страны и за рубежом». Сборник тезисов международной научно-практической конференции 13-15 ноября 2009. Москва, 2009. 146 с., стр. 77-79 // Образ Росси в контексте формирования культуры толерантности внутри страны и за рубежом. Сборник тезисов международной научно-практической конференции. Москва, 2010. стр. 75-77 // Русская словесность в поисках национальной идеи. Материалы II Международного научного симпозиума. Волгоград, 5–7 июля 2010 г. Волгоград, 2010 // Образ России в зарубежном политическом дискурсе: стереотипы, мифы и метафоры: Материалы Международной научной конференции. Екатеринбург, 13-17 сентября 2010 Екатеринбург, 2010. стр. 208-212 // VII международной межвузовской научной конференции «Россия и современный мир: проблемы политического развития» 21–23 апреля 2011 г. Москва, 2011;

**Основные проблемы перевода литературоведческих произведений (на материале перевода с русского языка на азербайджанский язык произведения Е.А. Мелетинского «О литературных архетипах») // V Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте» (18-22 декабря 2014 г.) Москва, 2014 // Миры литературного перевода. Сборник докладов участников III Международного конгресса Переводчиков художественной литературы (Москва, 4-7 сентября 2014 год). Москва, 2015 стр. 391-394 // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры (г. Гранада, Испания, 13–20 сентября 2015 года) материалы XIII конгресса МАПРЯЛ В 15 томах. Том 12. Санкт-Петербург, 2015. стр. 309-312 // Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода. Международный сборник научных статей. Выпуск 5. Нижний Новгород, 2015. стр. 254-258 // <http://www.alba-translating.ru/index.php/ru/articles.html>;**

**Проблемы визуализации в художественном произведении исторической памяти о периоде повторной советизации отдельных регионов СССР // Историческая память: Люди и эпохи. Тезисы научной конференции. Москва, 25–27 ноября 2010 г. Москва. 2010. стр. 308-310;**

**Влияние тюркской мифологии на азербайджанскую романистику // Чувацкий язык и этнос в истории евразийской цивилизации: Материалы Международной тюркологической конференции (Чебоксары, 16– 18 сентября 2010 г.) / Ред.-сост. А.В. Кузнецов. – Чебоксары: ЧГИГН, 2011. – 346 с. стр. 225-227;**

**Дискурс о жанре романа в азербайджанском литературоведении конца XIX - начала XX века // Acta Russiana. № 3, 2011. Сеул, 2011. стр. 129-140**

**Жанровые конструкции романа-хикаята и «маленького романа» в азербайджанской литературе конца XIX - начала XX века // Вестник Кыргызско-Российского Славянского Университета. Том 12. № 3, стр. 58-62;**

**Конвергенция европейских и восточных литературных традиций и фольклора на этапе зарождения азербайджанской романистики // Российский колокол. № 2 (28), 2009. Москва. 2009 стр. 35–38;**

**Онтологические связи эпоса «Китаби Деде Коркут» с Великим шелковым путем // Литература и художественная культура тюркских народов в контексте Восток-Запад. Материалы международной практической конференции (14-17 октября 2015 года). Татарстан, Казан, 2015. стр. 604-606 // «Tarixi yolu və Naxçıvanın iqtisadi-mədəni əlaqələrinin inkişafı məsələləri» mövzusunda Beynəlxalq İpək yolu konfransı (Naxçıvan, 16-17 oktyabr, 2015-ci il) Azərbaycan, Naxçıvan, 2015. səh. 150 – 152;**

**Патриотический призыв в классических азербайджанских фельетонах // «Elm və cəmiyyət» elmi məqalələr toplusu. III, 2004 Bakı. 2004. səh. 166-169;**

**Постмодернистский азербайджанский роман XXI века (обзор современной азербайджанской романистики) // Восток (Oriens). Афро-азиатские общества: История и современность. № 6, 2011. Москва, 2011. стр. 161-165 // «Медицина и образование в Сибири» (электронный журнал). № 2, 2011 г.. Филологические науки. Новосибирск, 2011, <http://www.ngmu.ru/cozo/mos/article/abauthors.php?id=473>**

**Рыцарь революции: взлет и падение // “Литературный Азербайджан” (Ежемесячный литературно-художественный журнал Союза Писателей Азербайджана) № 6, 2015. стр. 56-58 // Каспий. Газета трех столетий. № 57 (280) 3 апреля 2015 г. Баку, 2015 стр. // <http://www.kaspiy.az/news.php?id=24763>;**

**Художественная проза Чингиза Абдуллаева: через призму теории детектива // Литературный Азербайджан. Ежемесячный литературно-художественный журнал. 2016, № 11, Баку, 2016. стр. 89-95 // XI Всероссийская научная конференция на тему: «Проблема жанра в филологии Дагестана». Махачкала, Дагестан 2016 // Образование, наука и культура Кавказа: традиции и современность // Материалы Международной научной конференции, посвященной 25-летию образования Республики Ингушетия. – Назрань: ООО «Кеп», 2017.– 312 с. Магас, 2017. стр. 300-305;**

**Взаимосвязь Шолоховской концепции семьи с осмыслением в «Тихом Доне» исторической судьбы донского казачества // Семья в этнокультурном пространстве России и Азербайджана: монография. Под редакцией Н.Н. Сотникова, И. Габиббейли. Москва-Баку, 2014. стр. 125-132 // Проблема жанра в филологии Дагестана. Материалы X Всероссийской конференции. ВЫПУСК XI. Дагестан. Махачкала, 2015. стр. 119-125;**

**Жанрообразующее влияние тюркских дастанов на современную прозу крупной формы (на материалах азербайджанской, турецкой, татаро-башкирской и уйгурской литературы) // Вестник Елабужского государст-**

венного педагогического университета. Филологические науки. № 3 (октябрь), 2010. Елабуга. 2010. стр. 158-160 // Международная тюркологическая конференция «Чувашский язык и этнос в истории евразийской цивилизации». г. Чебоксары, 16 сентября 2010 г.;

**Индийская и российская литература: точки пересечения** // Актуальные проблемы литератур народов зарубежного Востока и литературного источниковедения. Международ. науч. конф. Ташкент. 2010. стр. 128-130 // Восточные языки и культуры: Материалы III Международной научной конференции, 25–26 ноября 2010 г. Москва. 2010. стр. 219-221 // Великое культурное наследие Индии и Беларусь: к 75-летию Пакта Рериха: Материалы международной научно-практической конференции, г. Минск, 17 сентября 2010 г. / Институт философии НАН Беларуси. – Минск: Право и экономика, 2011. – 206 с. стр. 75-78;

**Феномен «другого» как проблема литературоведения в произведении К.К. Султанова «от дома к миру»** // Восток (Oriens). Афро-азиатские общества: История и современность. № 6, 2009 Москва. 2009 стр. 182-186 // Пограничные процессы в литературе и культуре. Сборник статей по материалам международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского (17–19 апреля 2009 г.). Перм.ун-т. – Пермь. 2009. – 364 с. стр. 87-90 // Международная конференция «Восток – Запад в русской литературе XI–XXI веков». 24 – 26 июня 2009 г. Стамбул. 2009. стр. 206-214.

**Салида ШАРИФОВА**

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОГО  
СМЕШЕНИЯ И ЛИТЕРАТУРНОГО ВЛИЯНИЯ В  
ЗАПАДНОЙ И ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

---

---

**Сдано в набор 30 августа 2021 года  
Подписано в печать 1 сентября 2021 года**



**Формат 60x84  
Объем: 33 п.л.  
Заказ № 302  
Тираж: 1000 экз.**



**Издательство «У Никитских ворот»  
121069, г. Москва,  
ул. Большая Никитская, д. 50а/5, оф. 41  
тел.: (495) 690-67-19**

**[www.uniki.ru](http://www.uniki.ru)**

---

---

Типография «Элм и Тахсил»  
Тел: 497-16-32, 050-311-41-89  
E-mail: [elm\\_ve\\_tehsil@box.az](mailto:elm_ve_tehsil@box.az)  
Адрес: Баку, Ичеришехер,  
3-й Магомаевский переулок 8/4

---

---

ISBN 978-5-00170-403-4



9 785001 704034 >