

- ¹ Лит. наследство. Т. 84. Кн. 2. С. 274—275.
² Бабореко А. И. А. Бунин. Материалы для биографии с 1870 по 1917. М., 1983. С. 317.
³ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. С. 391.
⁴ Бунин Иван. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. М., 1990. С. 132.
⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. С. 31.
⁶ Бунин Иван. Окаянные дни. С. 132.
⁷ Достоевский Ф. М. Т. 21. С. 132—133.
⁸ Бунин Иван. Окаянные дни. С. 132.
⁹ Там же. С. 133—134.
¹⁰ Там же. С. 327—328.
¹¹ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 2. С. 329.

А. Н. АНДРЕЕВ

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОЙ ЭВОЛЮЦИИ РАССКАЗА

Современные советские исследователи сходятся во мнении, что жанр, с одной стороны, выступает как «регулятор литературной преемственности», а с другой — «как инструмент литературной классификации»¹. Что это означает применительно к жанровой специфике произведений прозы?

Если вопрос о первой жанровой функции есть вопрос о разграничении малой и больших жанровых форм произведений прозы (т. е. о междужанровой классификации), то вопрос о второй жанровой функции есть вопрос о классификации внутрижанровой (т. е. об эволюции жанра в своих собственных границах). Очевидно, что вопросы эти взаимосвязаны. Без решения первого вопроса не вполне будет ясен второй, и наоборот.

«Регулятором литературной преемственности» произведений прозы, как мы полагаем, является подход к воспроизведению противоречий, лежащих в основе художественных произведений. Жанры прозы (и в этом их специфика) по-разному осмысливают и воспроизводят противоречие как таковое. Рассказ (малый прозаический жанр в целом) всегда «демонстрирует противоречие»², т. е. концентрирует, обнажает и сталкивает противоположные начала. Повесть анализирует процесс развития и разрешения противоречия³. Особенности романного мышления исследователи видят в поисках «всеобщей связи явлений», в полифонизме, в исследовании клубка противоречий в их причинно-следственных связях⁴.

Теперь перейдем к вопросу о внутрижанровой классификации. Свое внимание мы сосредоточим на проблемах жанровой эволюции рассказа. Обычно выделяют три формы или разновидности малого жанра: рассказ (в узком смысле), новеллу и очерк. Их, конечно, больше, и количество резко возрастает, если учесть, что рассказы, очерки, новеллы тоже имеют свои разновидности. Собственно говоря, всякий рассказ есть индивидуальное проявление жанровой сущности. Жанрового канона нет и быть не может. Может быть только «демонстрация противоречия» в различных формах. Считать ли в таком случае очерк, новеллу, рассказ, а также их разновидности самостоятельными жанрами? Нередко так и поступают, объявляя всякую оригинальную разновидность жанра новым самостоятельным жанром⁵. Существует даже афоризм: всякое талантливое произведение есть изобретение жанра. Причем отбор «жанровых» признаков идет по различным основаниям: тематическому, родовому, структурному, пафосному, по амплуа и т. д. Видимо, в каждом конкретном случае выделяется тот «жанровый» признак (содержательный или формальный), который проявляется наиболее ярко, оригинально. Он и кладется в основу классификации. Так говорят о рассказе монументальном, приключенческом, юмористическом и т. д.

Вряд ли у нас достаточно оснований считать эти жанровые разновидности новыми жанрами. Ведь основная жанровая функция — демонстрация противоречия — остается неизменной. Жанровое содержание меняется в том смысле, что представляет различные конкретные противоречия: идеологические, психологические, бытовые, философские и т. д. Противоречие может быть внутренним или внешним. Конкретные противоречия требуют соответствующей жанровой формы для своего воплощения. Поэтому на вопрос, изменяется ли жанровое содержание при эволюции жанра, мы отвечаем утвердительно. Меняется жанровое содержание (конкретное противоречие), но не жанровая функция, которая является «регулятором литературной преемственности».

Однако не замечать идейно-эстетических и структурных особенностей жанровых разновидностей тоже нельзя. Жанровые разновидности характеризуются совокупностью признаков: «Выявление этих «образований» (жанров, по авторской терминологии — А. А.) производится обычно не по одной-двум формальным (или даже содержательным) доминантам, а по совокупности многих признаков...»⁶. С этим нельзя не согласиться. В таком случае необходимо как-то обозначить относительное идейное и структурное единство рассказов. Можно назвать его тип рассказа. Под типом рассказа следует понимать не просто близость идейного содержания, принципов организации его структуры и, вследствие этого, наличие общих элементов стиля⁷ (будь то интонационно-лексические особенности, сюжетно-композиционные и др.), а системные отношения между названными факторами. Сама по себе общность стилевых черт еще не говорит о наличии типа рассказа. Противоречие в рассказе можно продемонстрировать по-разному в зависимости от природы самого жизненного противоречия и от способов его воспроизведения. Можно легко представить группу однородных противоречий, противоречий одного порядка. Следовательно, о типе рассказа можно говорить тогда, когда совпадают творческие принципы воспроизведения однородных противоречий, осмысленных с близких идейных позиций, и когда такое воспроизведение и осмысление закреплено в едином стиле, т. е. в единстве принципов изобразительности и выразительности.

Необходимо сделать еще одно замечание. Эволюция жанра, т. е. видоизменение его во времени, может происходить в рамках одного типа рассказа (плавная эволюция), а может происходить и посредством смены типов рассказа (скачкообразная эволюция). Причем оба вида эволюции могут происходить в творчестве одного художника почти одновременно. Первый вид жанровой эволюции в отличие от второго логично было бы называть модификацией жанра. (Модификация, в соответствии со словарным толкованием, — это «видоизменение предмета или явления, не затрагивающее его сущности»⁸. Предмет в данном случае — тип рассказа.)

Если отказаться от понятия «тип рассказа» и рассматривать эволюцию жанра как бесконечные содержательно-структурные вариации (при сохранении неизменной жанровой функции), то неизбежен вывод: всякий рассказ есть уникальная модификация жанра. Так оно, в сущности, и есть. Но такая констатация не означает, что закономерностей развития жанра не существует. Они есть и воплощены именно в типе рассказа.

¹ Чернец Л. В. К методологии изучения литературных жанров // Литературный процесс. М., 1981. С. 203.

² См.: Виноградов И. А. Вопросы марксистской поэтики. М., 1972. С. 255.

³ См.: Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982. С. 73.

⁴ Там же. С. 139 и далее.

⁵ См.: Субботин А. С. О категории жанра и ее отношениях с «родами» и «видами» // Проблема лит. жанров. Томск, 1975. С. 4.

⁶ Там же.

⁷ См.: Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970.

⁸ Словарь русского языка: В 4 т. М., 1982.

А. Ю. ЗАХАРОВ

ЭВОЛЮЦИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО ГЕРОЯ В РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ УИЛЬЯМА СТАЙРОНА

Американский писатель Уильям Стайрон принадлежит к тем авторам, которые, отзываясь на различные общественные перипетии и катаклизмы, искали духовное руководство в самой природе человеческого существования, причем рассматривали эту природу с экзистенциалистских позиций.

Творчество У. Стайрона неоднозначно оценивается советской и американской литературной критикой. Если американцы расценивают многие произведения Стайрона как «литературные иллюстрации» к известным философским эссе А. Камю «Миф о Сизифе» и «Взбунтовавшийся человек», что практически соответствует действительности, то советские литературоведы отодвигают прямые экзистенциальные мотивы его книг на задний план и сосредоточивают внимание на реалистичности его творчества, а точнее, на его социальных аспектах.