

## ЖАНРОВЫЙ СИНКРЕТИЗМ МАЛОЙ ПРОЗЫ 1920-х ГОДОВ

Поведение жанров в историческом эволюционном масштабе, на наш взгляд, можно рассматривать как параболический, волнообразный процесс, связанный с постоянным, повторяющимся через определённые временные промежутки, преодолением устоявшихся иерархических отношений внутри жанровой системы, сменой достаточно условной в масштабах эволюции, но в то же время явно выраженной в рамках координат отдельной социокультурной эпохи оппозиции «центральных» и «периферийных» жанров. Любая, самая скрупулёзно выстроенная жанровая модель, не носит характер абсолютной и статичной, в том числе невозможно дать единую всеохватывающую новеллистическую формулу, учитывая антидогматический характер жанра как эстетической интенции — его подвижность, открытость, способность к самоопределению, «бунту», вплоть до самоотрицания, другими словами, — открытость для художественных экспериментов любого рода.

«Жанры в узком смысле слова и есть исторически сложившиеся типы художественных произведений» [1, с. 384]. «Жанр является производным истории, исторических сдвигов. Естественно, нельзя думать, что жанры заведомо разгорожены между собой и отделены друг от друга непроходимой стеной. Развитие жанров разомкнуто в бесконечность. Случай, когда жанры стремятся строго следовать теоретически осознанному и опосредованному образцу («модели») и когда они стремятся обособиться друг от друга и замкнуться в себе, очевидно, следует считать исключением в истории литературы и явлением в свою очередь исторически конкретным, со своими причинами; «нормальным» же состоянием следует считать известную неопределённость и текучесть жанра и в связи с этим определённое жанровое своеобразие, так сказать — *жанровую изначальность*, оригинальность (в разной степени) каждого отдельного литературного произведения» [2, с. 4]. Отсюда — поливариантность внутри двух прямо соотносящихся «систем координат» — жанровой, с одной стороны, и рецептивной<sup>1</sup> — с другой.

Исторический взгляд на новеллистику 1920-х годов, позволяет отследить полярные процессы, происшедшие внутри самого жанрового потока и, как следствие, — полярные их оценки. С одной стороны, рассказ расценивался как «факт, который должен быть подвержен преодолению» [3, с. 46]. И современные критики, и маститые писатели, не избегая категоричных оценок, характеризовали её как «черновик литературной живописи», «вялое подражание натуралистической новелле конца XIX века» [3, с. 47]. А с другой, те же литературоведы демонстрировали парадоксальное единодушие в признании того факта, что

«...пустоту в осмыслении событий исторической действительности в 20-е годы, вопреки долгим ожиданиям, суждено было заполнить не роману, а именно рассказу» [3, с. 69]. Отмечая подобную амбивалентность оценок, нельзя не задуматься о её причинах, которые опять-таки заложены внутри самого феномена новеллистики. Модель жанрового развития ни в коем случае не предусматривала лишь количественное накопление материала: фактически протекал особый, комплексный, качественный процесс *деформации жанровой модели новеллистики*, корни которого были заложены внутри уникальной жанровой природы, особой, избранной на этом историческом этапе «стратегии» поведения, выражавшейся, прежде всего, в ассимиляции жанровых парадигм. Как отражение данного процесса можно рассматривать тот факт, что точно номинировать жанр иногда было не под силу ни самим авторам, ни реципиентам:<sup>2</sup> произведения, включённые Р. Акульшиным в состав книг «О чём шепчет деревня» и «Проклятая должность» охарактеризованы издателем как *очерки*, хотя их значительная часть создана по канонам прозаической *миниатюры, рассказа* и, напротив, *рассказы* Н. Рощина: «Дед» (1922 — 1926), «Евангельские башмачки» (1928), «Институт красоты» (1931) — по своей структуре более близки к физиологическим или биографическим *очеркам*; в большей степени соответствуют парадигме *очерковой* прозы произведения В. Правдухина, в то время, как автором в заглавие вынесено жанровое обозначение *рассказы*; сборник *рассказов* Б. Лавренёва выходит с названием «Шальные повести» (1926); не получил авторского жанрового определения (не имеет подзаголовка) «Чапаев» (1923) Д. Фурманова;<sup>3</sup> Е. Замятин называет «Островитяне» то *повестью*, то «маленьким романом»; А. Толстой, публикуя в первом номере литературного приложения к журналу «Накануне» за 26 марта 1922 года главу *повести* «Детство Никиты», снабжает её подзаголовком «Глава из непечатанного романа «Повесть о многих превосходных вещах»;<sup>4</sup> *повесть* А. Тарасова-Родионова «Шоколад»

<sup>2</sup> Мы не останавливаемся на случаях пародирования, игры с жанровой парадигмой.

<sup>3</sup> Как отмечал М. Горький в письме, адресованном Д. Фурманову в августе 1925 г.: «<...> по форме «Чапаев» не повесть, не биография, даже не очерк, а нечто нарушающее все и всякие формы»

<sup>4</sup> Известно, что поначалу А. Толстой приступил к осуществлению замысла написания небольшого рассказа согласно обещанию, данному издателю журнала «Зелёная палочка»: «Начал — и будто раскрылось окно в далёкое прошлое со всем очарованием, нежной грустью и острыми восприятиями природы, какие бывают в детстве» (Толстой А. Н. Собр. соч.: В 8 т. — Т. 2. Повести и рассказы. — М.: Изд-во «Правда», 1972. — С. 472).

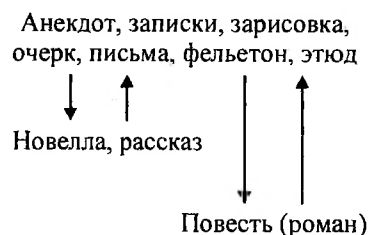
<sup>1</sup> Реакции критики, читателей.

(1922) критика охарактеризовала как *рассказ*, одновременно не переставая отмечать в нём прямые типологические схождения с *романом* И. Эренбурга «Жизнь и гибель Николая Курбова». Подобные примеры не единичны, и это позволяет сделать объективное заключение не только о размытости жанровых границ, но и об обусловленном жанровыми характеристиками малой прозы наличии явной тенденции к подвижности, интенсивному и экстенсивному наращиванию потенциала жанра как в рамках отдельного произведения, так и в границах ансамблевого художественного единства.

Попытки охарактеризовать подобные тенденции и постичь их генетическую подоплёку в теории литературы носят характер единичных и фрагментарных. В современном литературоведении, в частности, в работе Э. А. Шубина «Современный русский рассказ («Вопросы поэтики жанра»), появляется понятие «свободного романа», своеобразной предтечи романизированной прозы. Исследователь отмечает, что в развитии форм «свободного романа» участвуют все жанры, но рассказ выполняет особую функцию. Благодаря своей «конструктивной обзорности, относительной сюжетной простоте, фабульной лаконичности», малая форма «открывает широкую дорогу эксперименту» [4, с. 147—148]. Общность процессов не снимает проблемы специфики задействования, актуализации различных жанровых механизмов, связанных с проблемой дифференциации малых жанров. «Новелла, будучи строго организованным целым, даёт простейшим образом (путём прибавления) устроенную составную форму, тогда как рассказ (который может быть представлен как снятие ограничений с новеллы), не накладывающий никаких условий на последовательность изложения, его однородность, непрерывность и т. д., можно путём внутреннего усложнения, изложения и переплетения мотивов, включением описаний, всякого дидактического, учёного и прочего материала, превратить в такую сложную форму, как роман» [5, с. 246]. Формирование национального типа рассказа исследователи традиционно связывают с именами А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева и А. П. Чехова. Каждым из этих мастеров слова, по сути, была заложена своя традиция, нашедшая воплощение в новеллистике последующих эпох. Так, Пушкин, Гоголь и Тургенев вносят новации не только в дискурсивную практику, но и в принципы художественной организации материала, создавая своеобразные жанровые образования — используя принципы циклизации материала. Реформатором, опиравшимся на предшествующую традицию и вместе с тем существенно изменившим, расширившим представление о возможностях новеллистики, стал А. П. Чехов. Работы А. В. Кубасова [6] и В. Я. Гречнёва [7] интересны тем, как глубоко в них исследована доля преемственности, роль традиции, идущей от прозы

А. П. Чехова. В. Я. Гречнёв констатирует две основные тенденции, характерные для жанра рассказа начала XX века. «Первая — рассказ, сохраняющий во многом верность жизненным фактам» [7, с. 114]. В нём обычно сохраняется внешне правдивая форма изложения, повествование ведётся от имени автора. Это рассказ, по специфике дискурса близкий к очерку. «Вторая — рассказ с усиливающимся субъективным началом, выражающимся в углублении лиризма при сохранении внешне строй объективности повествования» [7, с. 114].

В исследовании А. В. Кубасова, как и в работах В. Я. Гречнёва выдвигается проблема *романизации* как ведущего структурообразующего принципа реалистического рассказа, видоизменяющего основные носители жанра. Во многом солидаризируясь с авторами в их теоретических воззрениях, всё-таки сохраним большую степень «осторожности» и заметим, что, в первую очередь, на наш взгляд, стоит вести речь не о тенденции к ассимиляции абсолютных величин, полярных жанровых форм (новеллы, рассказа — и романа), а, скорее, о первоначальном преодолении смежных жанровых границ<sup>5</sup>.



Генетическая близость жанров, типологическое сходство их концептуального и формального уровней подтверждается неясностью и размытостью жанровых определений. В первую очередь, это касается определения границ между, например, очерком, фельетоном и рассказом, рассказом и повестью и т. д. Для иллюстрации наших умозаключений приведём несколько определений повести (одного из «итоговых», «конечных» жанров, в который согласно нашей гипотезе, в ряде случаев способен ассимилироваться рассказ), данных в различных научных изданиях.

— «**Повесть** — определение, трактуемое часто как синоним рассказа, новеллы, романа, — относится обычно к эпическим произведениям средних размеров с установкой на пространственность и структурами, находящимися на границах новеллы и романа [8, с. 177]».

— «**Повесть** — ... в узком смысле жанр, который отличается менее значительным объёмом, меньшим количеством фигур, жизненным содержанием и широтой от эпоса, романа, саги, менее искусным и тектонически строгим строением от новеллы, меньшим пуантированием от анекдота и ко-

<sup>5</sup> В данном случае мы не ограничиваемся лишь констатацией процесса создания ансамблевых многочастных макроформ.

роткого рассказа, избеганием нереального от саги и сказки и тем самым охватывает все недостаточно отчеканенные в жанровом отношении формы повествовательного искусства, часто пересекающиеся с другими; они ознаменованы децентрализованным, рыхлым, иногда заторможенным, лишённым повествовательного напряжения развёртыванием повествовательного материала. Этот жанр появляется чаще всего в прозе, но также и в стихах и образует такие специфические формы, как обрамлённая повесть и хроникальная повесть...» [9, с. 266];

— «Повесть — род эпической поэзии, в русском литературном обиходе противопоставляемый обычно роману, как более крупному жанру, и рассказу, как жанру меньшему по объёму. <...> Ввиду расплывчатости нашего термина «повесть» <...> удобным представляется наметить, прежде всего, жанровые признаки для понятия противоположного <...> роману, обозначив его как «рассказ» или «новелла». Под «повестью» же можно разуметь те промежуточные жанры, которые не подойдут точно ни к роману, ни к новелле. <...> Обращаясь теперь к жанру «повести» как промежуточному между новеллой и романом, можно сказать, что в эту группу следует относить те произведения, в которых, с одной стороны, не обнаруживается полного объединения всех компонентов вокруг единого органического центра, а с другой стороны, нет и широкого развития сюжета, при котором повествование сосредоточится не на одном центральном событии, но на целом ряде событий, переживаемых одним или несколькими персонажами и охватывающих если не всю, то значительнейшую часть жизни героя, а часто и нескольких героев. <...> Устанавливать нормы композиции для повести поэтому гораздо труднее, да и принципиально не имеет смысла. Повесть — наиболее свободный и наименее ответственный эпический жанр, и потому она получила такое распространение в новое время» [10, стлб. 596—603];

— «Повесть — эпический прозаический жанр. <...> С одной стороны, под повестью понимают среднюю (по объёму и охвату жизни) форму эпической прозы, которая меньше романа, но больше новеллы. <...> сжатость повести (в сравнении с романом) обусловлена тем, что она охватывает определённую картину жизненного уклада. <...> Другое понимание термина «повесть» разделяет повесть и роман не просто как разные по объёму формы прозы, но и как формы, имеющие существенное жанровое своеобразие. <...> Повесть, подобно рассказу, нередко принимает форму как бы устного рассказывания, стремится в буквальном смысле слова «поведать», а не «изобразить», в объективной, «безличной» манере. С другой стороны, повесть тяготеет к хронике, она в сравнении с романом часто более спокойна, эпична, нетороплива» [11, с. 271—272];

— «Повесть — в современной русской теории литературы средний по объёму текста или сюжета эпический прозаический жанр, промежуточный между рассказом и романом. В мировой литературе чаще всего чётко не вычленяется» [12, стлб. 752—753].

Как видим, в определении жанра учёные обнаруживают единодушие в констатации типологической общности эпических жанров (рассказа и повести, повести и романа), в попытках дифференциации данных жанров, прежде всего, по количественному признаку — объёму. Во второе и четвёртое определения заложен анализ поведения ещё одной существенной субстанции — специфики дискурсивной практики жанра. Второе определение, кроме того, содержит попытку родовой характеристики повести. В третьем, четвёртом и пятом подчёркиваются сюжетные особенности жанра. В целом, единодушно констатируя промежуточный характер данного эпического жанра («нечто среднее между рассказом и романом»), ни один из исследователей в приведённых определениях не даёт объёмного, полновесного, исчерпывающего представления о специфике и конструктивных особенностях повести<sup>6</sup>, открывающих авторам преимущества в способе изображения действительности, расширяющих перспективы изобразительности, по сравнению с классическими малыми формами и в то же время позволяющих динамично, доступно и без излишней «тяжеловесности» создать полноценный, объёмный образ мира, традиционно ассоциирующийся с романом.

Сравнительный анализ работ, посвящённых историко-теоретическим аспектам рассказа и повести, неизбежно приводит исследователя к нескольким важным выводам, касающимся исторической и типологической близости данных жанров, обусловленной генетически — общими корнями, жанровой преемственностью, наличием общего характера дискурсивной практики. Исторически повесть не сразу позиционировалась как жанр, поначалу данное жанровое определение маркировало повествования разных типов, и в древнерусской литературе обозначало произведения, существенно отличающиеся по своей структуре, общим признаком которых являлась специфическая сюжетность, своеобразие дискурса, зафиксированные в подзаголовке<sup>7</sup>. Впрочем, впоследствии подобная неопределён-

<sup>6</sup> Следует отметить, что западному литературоведению вообще свойственна значительная степень описательности в определении жанров. Так, например, определение рассказа, приведённое в одном из цитируемых нами источников, немногим отличается от определения повести: «Рассказ — эпическое произведение небольших размеров, которое отличается от новеллы большей распространённостью и произвольностью композиции» [8, с. 177]

<sup>7</sup> Обозначение сюжетной специфики и фиксация родовой принадлежности сохраняется и в эпоху классицизма: «старинная повесть в стихах», «сатирическая», «восточная» и др.

ность ожидала рассказ, традиция жанрового обозначения которого в подзаголовке сложилась в России уже ближе к середине XIX века.

Как мы уже отмечали, доводы о своеобразии дискурсивной практики фактически снимаются — малый жанр легко и свободно уподобляется «среднему», отчасти это формально подтверждается неопределённостью терминологических значений, выражающуюся в том числе и в общности жанровых эквивалентов — до сих пор рассказ и повесть обозначаются сходными размытыми понятиями: «history», «short story», «tale», и действительно, найти принципиальные отличия в характере нарратива очерка, рассказа и повести возможно далеко не всегда<sup>8</sup>. Не выдерживает проверки и односторонняя констатация объёма как определяющего жанрового признака. С. И. Кормилов справедливо замечает по этому поводу, что «в ранней русской прозе повесть и роман не противопоставлялись по объёму даже так относительно, как на Западе. У Н. В. Гоголя ранние повести короче последующих, а «Гарас Бульба» (1835), прозаическое подражание героическому эпосу Гомера, по объёму сопоставим с некоторыми романами 1830-х. <...> Тургенев называл их (романы — Е. П.) повестями и лишь в 1880, когда после Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского роман утвердился как высшее достижение национальной культуры, объединил свои шесть небольших романов под этим общим наименованием» [12, стлб. 752—753].

Стратегия жанрового самоопределения в 1920-е годы складывалась под знаком отрицания классических канонических жанровых и дискурсивных практик, синтеза в рамках отдельного произведения структурных элементов, относящихся к различным жанровым парадигмам. Не отказываясь от использования открытий великих предшественников, художники двадцатых годов стремились не просто копировать, но и существенно расширить варианты усложнения родовой структуры малого жанра, добиваясь значительного эффекта различными способами. Один из вариантов расширения потенциала малого жанра связан с созданием вариантов циклизированной прозы<sup>9</sup>, другой, не менее продуктивный — с трансформацией качественного наполнения носителей жанра в рамках отдельного монолитного<sup>10</sup> произведения.

Данный процесс привёл к тому, что к 1920-м годам в России исторически сложились и закрепились в жанровой памяти новеллистики две встречные тенденции: одну из них можно определить как тенден-

ция к расподоблению, распаду крупных жанров на более мелкие жанровые формы. Приняв априори факт связи подобной тенденцией с попытками вызвать опережающий интерес к только создающемуся произведению, «вбросив» его фрагмент и заполучив, таким образом, свою читательскую аудиторию, отметим, что, помимо столь весомого мотива, подобные явления были обусловлены причинами «внурилите- ратурного», сущностного характера: с одной стороны, процесс «распада» крупной формы связан с усталостью от неё, полученной в результате догматического главенствования романа во второй половине XIX века, с другой, — с желанием зафиксировать каждый фрагмент, «вспышку» жизни, придав ему статус особого, важного, парадоксального по своей типичности, циклической повторяемости и в то же время — ошеломляюще неповторимого, единично значимого.

В качестве другой причины мы называли и особый характер действительности, не позволяющей художнику «вынашивать» реакцию на себя, десятилетиями формулировать оценку происходящего, нельзя к тому же не учитывать и того весомого обстоятельства, что на новую, «становящуюся» действительность реагировали молодые художники, которые и сами находились в процессе становления, а потому в поисках своего «пера», экспериментируя, стремились оттачивать его на малой форме, позволяя затем отдельным, особенно удавшимся фрагментам быть сцепленными в рамках единого повествования (бытуя в виде самостоятельного произведения, отдельного артефакта, произведения малого жанра впоследствии могли обретать статус составной части монолитного романа, срастаясь с другими сегментами концептуальными и формальными связями), либо «наращивали» малую форму, придавая ей масштабы крупного эпического полотна. В ряде случаев формальным свидетельством данного процесса являлся подзаголовок. Так, например, в журнале ЛЕФ (1925. — № 3(7)) А. Весёлый публикует фрагмент будущего произведения — романа «Страна родная», который, по замыслу автора, должен был влиться в эпопею «Россия, кровью умытая». Таким образом, опередившее появление крупной формы, вышедшее в периодической печати одноимённое произведение, сопровождается говорящим метафорическим авторским окказиональным подзаголовком «крыло романа», которому фактически изначально был задан формат фрагмента, отрывка, воспринимается всё же как информативно полная, целостная единица. Это типичный случай в практике писателя, распространённый среди его современников<sup>11</sup>. В первом номере журнала «Крас-

<sup>8</sup> В западном литературоведении прозаические произведения среднего объёма не характеризуются чётким жанровым обозначением, понятия «новелла» и «повесть» в подобных случаях могут рассматриваться как инварианты (Э. Хемингуэй «Старик и море»).

<sup>9</sup> Этот феномен станет предметом рассмотрения в отдельном разделе.

<sup>10</sup> Категория употреблена в значении антонима ансамблевого художественного единства.

<sup>11</sup> Н. Никитин «Юбилей (из «Обояньских повестей»)»; Я. Окунев «Женское (из книги «Рабочие рассказы»)»; Б. Рингов «Норвежец Стукке (из «Беломорских рассказов»)»; И. Соколов-Микитов «Матросы» (из «Морских рассказов»); Д. Фурманов «Инвалид» (отрывок из книги «Эпопея гражданской войны»).

ная новь» за 1924 год А. Весёлый опубликовал фрагмент повести «Дикое сердце», также преподнесённый читателю как произведение, имеющее амбивалентный «подчинённо-самостоятельный» статус — автор на этот раз не использовал подзаголовка и не указал прямо, что текст имеет статус фрагмента — произведение имело, по сути, двойное заглавие, градированное графически: непосредственно над текстом — «Ветробой», выше и более крупным шрифтом — «Дикое сердце». Текст «Ветробоя» состоял из семи пронумерованных, отделённых графически частей. Описывая подобное явление, мы фокусируем внимание непосредственно на явлении прораствания средней и крупной формы из малой, однако, размышляя о размывании границ смежных жанров в творчестве того же А. Весёлого, как и его современников, можно обнаружить и случаи иного порядка: так, например, в основу рассказа «Первая получка» (1922) лёг написанный ранее очерк «Братя Рулёвы»; в романе «Россия, кровью умытая» был воспроизведён монолог крестьянина из очерка «Возвращение с фронта». Рассказ «Филькина квартира» целиком влился в текст романа «Гуляй, Волга» (1932). Мы не случайно избрали в качестве примера А. Весёлого — в его творческой лаборатории отчётливо прослеживается явная тенденция к «наращиванию», укрупнению формы: от очерка (возможно, его фрагмента) — к рассказу (возможно, фрагменту крупной формы) — повести (возможно, сегментированному, многочастному рассказу) — роману — эпосе. Одним из показателей промежуточного характера «итоговых» жанровых образований, размытости и нечёткой обозначенности границ между смежными жанрами является тот факт, что жанровая номинация, особенно когда речь идёт об экспериментаторах, подобных А. Весёлому, имеет характер авторской и достаточно произвольной. Так, например, «Дикое сердце», «Реки огненные» и «Страна родная» выходят в 1926 году под одной обложкой в сборнике «Горькая кровь. Рассказы»<sup>12</sup>, в других источниках в фиксации жанровой парадигмы начинается размежевание: за «Реками огненными» (1923) и «Диким сердцем» (1924) закрепляется статус повести, а «Страна родная» (1924—25) и вовсе обозначается как роман (согласно авторской воле!). В результате самим автором задаётся определённая призма восприятия, иная концептуальная масштабность по сравнению с рассказом. И это является важным аргументом, отрицающим возможность прямого «вычисления» жанровой единицы через объём: количество страниц в каждом из произведений Весёлого приблизительно одинаковое, не говоря о количестве слов (тексты выстроены с использованием техники графического рисунка, а потому им свойственна определённая «разреженность») —

<sup>12</sup> Речь идёт об издании: Весёлый А. Горькая кровь. Рассказы. — Краснодар; Ростов-на-Дону: Северокавказское краевое изд-во «Севкавказ», 1926. — 185 с.

объём «Дикого сердца» — 29 страниц, «Страны родной» — 28 страниц, «Рек огненных» — 45 страниц.

Подобная практика характерна и для Б. Пильняка. Писатель, как и А. Весёлый, часто предвзял выход крупной формы появлением её дробных фрагментов: рассказ «Позёмка», а также отрывки и варианты романа «Машины и волки» под общим названием «Материалы к роману»<sup>13</sup> появлялись поочередно в различных периодических изданиях с 1922 по 1925 год, то есть фактически за три года до демонстрации читателю крупного полотна. В переработанном виде в роман вошла и книга «Повести о чёрном хлебе»<sup>14</sup>. Рассказ «При дверях» (1919), по сути, является квинтэссенцией, уплотнённым изложением романа «Соляной амбар». Эта крупная форма «поглостила» в качестве самостоятельных фрагментов и написанные ранее рассказы «Без названия»<sup>15</sup> и «Девочка на балу» (1917). Б. Пильняк поступает со своими текстами подобно иллюзионисту: меняя их фрагменты, нарушая привычную композицию, дополняя романы новыми кусками текста, ранее считавшимися самостоятельными произведениями, писатель создаёт подобие трансформера, некоего конструкта, перестановка частей которого способна открыть дополнительные смыслы, либо, напротив, задать трудноразрешимые загадки, одна из которых связана, собственно, с глубинным смыслом подобных метаморфоз<sup>16</sup>. На наш взгляд, в связи с творчеством Б. Пильняка, с полной уверенностью можно говорить о явлении комбинаторности, связанном с наличием единого, относительно «свободного» автомегатекста, в котором автор осуществляет сложную игру, часто основываясь на самодинамике. Подобное явление обращает на себя внимание исследователей. Дани Савелли отмечает особый характер пильняковских текстов, «которые вставляются, словно матрёшки друг в друга, что и составляет настоящую головоломку для текстолога, который сам теряется в лабиринте вкраплений» [13, с. 191]. Такая стратегия приводит в формальном плане к абсолютной условности жанрового определения: то, что принято считать романом, не является им в полном смысле слова, в силу фрагментарности, мозаичности, «раскадровки». Отказ от фабулы, отсутствие единого сюжета, стилистическая разнородность, «смещение планов», точек зре-

<sup>13</sup> Речь идёт, в частности, о рассказах «Город Росчи-слав», «Рязань-яблоко», «Россия—Расея—Русь» и др.

<sup>14</sup> В состав книги входили рассказ «Волки» (опубликованный отдельно в третьем номере журнала «Красная новь» за 1923 г.) и повесть «Чёрный хлеб». — М.-СПб.: «Круг», 1923. — 132 с.

<sup>15</sup> Рассказ вышел в 1926 году в газете «Вечерняя Москва» от 18 декабря под названием «Сильнее любви» и при жизни автора не переиздавался.

<sup>16</sup> Подобное явление — серьёзная задача и для издателя, и для исследователя, так как возникает естественный вопрос о том, какую из версий текста считать окончательной [9, с. 181—198].

ния, почти плакатная монтажная эклектика, — лишь такая повествовательная техника, по мнению писателя, способна была максимально точно выразить дух эпохи. Если позволить себе отыскать условные аналогии с другим видом искусства — музыкой, то можно говорить, что подобные мозаичные тексты создают в результате эффект «стаккато» — связной, не утрачивающей гармонического звучания мелодии, но всё-таки пунктирной, отрывистой, пульсирующей, в силу осколочности составляющей её звуков<sup>17</sup>, в то время как рассказ, повесть, а тем более, роман в классическом понимании — ассоциируются с «легато» — плавным, постепенно складывающимся, неразрывным и развивающимся движением мелодического сюжета, характеризующегося абсолютной степенью связности. «Голый год» рассматривается исследователями как «амальгама рассказов, написанных Пильняком до 1922 года. То, что внутри самого романа воспринимается как отрывок, представляло собой законченные тексты, публиковавшиеся в различных журналах и в сборнике «Быльё»<sup>18</sup>, причём последний сам состоял из новелл и фрагментов ранее опубликованных новелл Пильняка. Все эти разрозненные фрагменты впоследствии были собраны, переработаны и объединены авторским замыслом создания крупного полотна<sup>19</sup> [13, с. 192]. Впрочем, нельзя не отметить, что «блуждающий» характер пильняковских текстов не ограничивается во времени и не исчерпывает себя в момент создания крупного полотна. Уже после выхода в свет произведение фактически буквально продолжает жить: если до конца 1921 года фрагменты «Голого года» имели тенденцию к соединению, то в начале 1922, то есть, даты, закрепившейся как дата окончания романа, Пильняк параллельно с публикацией крупномасштабного полотна продолжает издавать его отдельные главы в периодике в качестве самостоятельных рассказов, не только не афишируя, что произведение является фрагментом романа, но и незначительно изменив фамилии героев, а, следовательно, ориентируя читателя на самостоятельность текста и необязательное соотнесение с «Голым годом». В результате в

<sup>17</sup> Подобный эффект заложен и в циклических художественных единствах.

<sup>18</sup> Речь идёт о рассказах: «Смерть старика Архипова» // Путь. — 1918. — № 6. — С. 31 дек. — С. 3—5 (впоследствии рассказ был опубликован под заглавием «Отрывки из романа «Голый год. Смерть старика Архипова» // Красная новь. — 1922. — № 1(5). — С. 59—74); «У Николы, что на белых Колодезях» // Путь. — 1919. — № 2. — С. 3—8. Кроме того, начало романа «Голый год» дословно совпадает с текстом рассказа «Колымен-город» // Пильняк Б. Быльё. — М.: Кооп. изд. товарищество «За-еня». — 1919. — С. 11—20.

<sup>19</sup> Этой проблеме посвящена работа датского литературоведа Альберга Енсена: Jensen Peter Alberg. Nature as code: the Achievement of Boris Pilnjak 1915—1924. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1979. P. 171—172.

первом номере журнала «Новый мир» за 1922 год, в рубрике «Повести и рассказы» появляется рассказ «Дом Орбениных», фактически являющийся второй главой романа «Голый год», озаглавленной внутри крупной формы как «Дом Ордыниных».

В области техники повествования Б. Пильняк ориентировался в том числе и на творчество А. Ремизова. Опуская разговор о других типологических схождениях в творчестве великих мастеров слова<sup>20</sup>, отметим, что Ремизов, как и Пильняк, неоднократно прибегал к «составному» принципу организации материала: так, например, почти все новеллы, входящие в повесть «По карнизам», печатались в периодике в качестве самостоятельных произведений.

Иногда автономность произведения задаётся волей случая: удивительный по использованной в нём изобразительной технике фантазийный рассказ А. Скалдина «Рассказ о Господине Просто» не случайно обозначается весьма размытой и нехарактерной для малого жанра датой (1919—1924). На самом деле на протяжении пяти лет создавался не данный рассказ, а крупное гротескное полотно — «Вечера у мастера Ха», текст которого был полностью утрачен; «Рассказ о Господине Просто» — единственная сохранившаяся глава произведения, в то же время канонически совершенная, с точки зрения жанровых законов новеллистики.

Один из популярных новеллистов 20-х годов А. Малышки в период работы над первым крупным эпическим полотном продолжает параллельно создавать рассказы — уже освоенный, более близкий ему на раннем этапе творчества жанр. Это не может не отразиться на стилистической манере художника: лирический, по признанию автора, роман «Севастополь» (1925—1930), основой которого послужили дневниковые записи, как бы складывается из отдельных блоков, соединение, наращивание которых не препятствует созданию монолитного эпического полотна, в то же время каждый из этих «блоков» может сохранять статус самостоятельного артефакта. Не случайно знакомство читателя с «Севастополем» началось с публикации в третьем номере журнала «Красная новь» за 1927 год рассказа «Февральский снег», фактически являющегося первой частью романа.

Подобные опыты известны в практике М. Булгакова. Рассказ «Был май», написанный несколько позднее (1934), создавался как первая глава будущей книги путешествия. Сюжет рассказа «В ночь на третье число» (1922), замышлявшегося в качестве отрывка будущего романа «Алый мах», о чём свидетельствовал подзаголовок (из романа «Алый мах»), фактически приобрёл характер «жочующего» в творчестве Булгакова: одновременно сохранив статус

<sup>20</sup> Под типологической общностью мы подразумеваем использование графических способов изображения, сказовой манеры повествования, эксперименты стилистического характера.

автономного произведения, ассимилировавшись в текст «Необыкновенных приключений доктора» (Глава 3. «Ночь со 2 на 3»), рассказ расценивался исследователями как отрывок из неизвестной редакции романа «Белая гвардия»<sup>21</sup>. Рассказ «Богема», воспринимающийся как самостоятельное произведение, предположительно являлся результатом купирования текста «Записок на манжетах» (1922) — изъятый из «Записок...» и заменённый рядами точек по цензурным соображениям, фрагмент начала тринадцатой главы был впоследствии обработан, дописан автором и опубликован в 1924 году. Возможность подобных трансформаций текста, свободных манипуляций с ним была обусловлен синтетической жанровой моделью: свободная структура — отсутствие чёткой последовательности композиционных звеньев, наличие сюжетных ответвлений и даже параллельно развивающихся сюжетов, эпизодический, параболический характер повествования (множественность пуантировки) — позволяла, изымая из текста целые куски, придавать им статус отдельных произведений, не разрушая первоосновы. Новелла, с её строгой сюжетной и композиционной заданностью, бесспорно, ограничивает художника, не допуская подобных метаморфоз. Рассказ же, по своим характеристикам очень близкий к повести, открывает фактически безграничные возможности.

Размытость, редукция формы присутствует и в творчестве А. Платонова. Текст «Происхождения мастера» впервые был опубликован по частям в журнале «Красная новь» за 1928 год. Причём, публикация в четвёртом номере журнала осуществляется под заглавием «Происхождение мастера. Рассказ», в шестом номере — «Потомок рыбака. Из повести», а в дальнейшем рассказ был поглощён более крупной формой — романом «Чевенгур».

В статье «Моя работа над «Цементом» Ф. Гладков в 1931 году писал о том, что текст романа вырос из трёх рассказов: «Встреча покаянных» (1923), «Бремсберг» (1922) и «Разорванная паутина» (1923) [14]. Помимо этого, с текстом романа были связаны опубликованные в периодике этюды «Комсомольцы», «Красная повязка», «Потухший очаг», «Трудобой».

И. Ильф и Е. Петров, работая над романом «Двенадцать стульев», параллельно прописывали отдельные образы и сюжетные сцены в маленьких рассказах и фельетонах, печатавшихся в журнале «Смехач»: «Даровитая девушка»<sup>22</sup>, «Всеобъемлющий зайчику»<sup>23</sup>. Часть опубликованных синхронно в жур-

нальных вариантах произведений прошла проверку и ассимилировалась в романную структуру, но вполне допустима была и диссимилиация текста: публикация рассказа «Прошлое регистратора ЗАГСа»<sup>24</sup> (1929) сопровождалась примечанием редакции о том, что произведение, получившее статус самостоятельного, фактически является неизданной главой из романа «Двенадцать стульев».

Подобную диссимилиацию в ряде случаев можно рассматривать как воплощение стиливой доктрины 1920 г., особенно тогда, когда речь идёт об активных экспериментах автора с формой, о поисках вариантов сдвига привычных формул. Так, в 1918 году Е. Замятин создаёт произведение «Островитяне», с определением жанра которого он постоянно колеблется, называя его то повестью, то небольшим романом. Датированный 1921 годом рассказ «Ловец человеков» — на самом деле не что иное, как осколок «Островитян», а точнее один из вариантов развязки. В дальнейшем эти два произведения (и «Островитяне», и «Ловец человеков») образовали, говоря условным языком, «свободное единство» — так называемую «английскую дилогию»<sup>25</sup>.

В 1925 году в журнале «Всемирный следопыт» на суд читателя представляется рассказ А. Беляева «Голова профессора Доуэля», переросший спустя 12 лет в роман с одноимённым названием, публикующийся по частям на страницах газеты «Смена».

Сегодня известно об одном из осуществлённых, но так и не «явившихся миру» замыслов В. Зазубрина. В 1922—23 годах на материале записей чекиста он пишет повесть «Щепка»<sup>26</sup>, которую вначале задумывает как рассказ. Однако широта замысла подталкивала автора к необходимости укрупнения жанра и в результате произведение (как и рассказ А. Беляева) начало «разрастаться»: «из записей выросла повесть, повесть разрослась в роман» [Зазубрин В. Я. Худож. произведения, статьи, доклады, речи. — Новосибирск, 1972].

Пользовавшиеся большой популярностью, созданные в распространённой, характерной жанровой манере 20-х, «Записки разъездного врача» (1930 — 31), принадлежащие перу А. Югова, стали впоследствии основой его автобиографического романа «Бессмертие», написанного спустя десятилетие, когда наличие существенной временной дистанции, устоявшееся мировоззрение определили возможность перехода от фиксации непосредственных сиюминутных впечатлений к попытке взвешенного, системного взгляда на собственную

<sup>21</sup> Об этом подробнее см. комментарии М. О. Чудаковой к рассказу «В ночь на третье число»: Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. — М.: Изд-во «Худож. лит.», 1992. — Т. 2. — С. 613.

<sup>22</sup> Е. Петров. Даровитая девушка // Смехач. — 1927. — № 35.

<sup>23</sup> Рассказ Е. Петрова «Всеобъемлющий зайчику», опубликованный в 1927 году в 32 номере журнала «Смехач», по сути, является черновым наброском одной из глав романа.

<sup>24</sup> Речь идёт об издании: И. Ильф, Е. Петров. Прошлое регистратора ЗАГСа // 30 дней. — 1929. — № 10.

<sup>25</sup> Об этом подробнее: Туниманов В. А. Замятин Е. И. // Русские писатели, XX век. Библиогр. слов.: В 2 ч. — Ч. 1. А—Л / Редкол. Н. А. Грознова и др.; Под ред. Н. Н. Скагова. — М.: Просвещение, 1998. — С. 517—521.

<sup>26</sup> Повесть была опубликована только после смерти автора: В. Зазубрин. Щепка // Сиб. огни. — 1989. — № 2.

судьбу, вписанную в широкий исторический круг. Находясь в юном возрасте внутри событий, их, скорее, можно почувствовать, зафиксировать, на ходу «схватить» цепким глазом, чтобы уже затем неторопливо осмыслить, возвратившись к ним в памяти. Содержащие установку на ретроспективность в осмыслении событий, на имитацию письменной речи, воспроизводящей ряд непосредственных событий или воспоминаний о них, записки, по своей природе, сохраняя искренность и камерность звучания, не ограничивают жанровый «формат» произведения. Поэтому данный жанр в двадцатые годы являлся одним из наиболее продуктивных: сохраняя разумный баланс событийности и размышлений (в силу своей мозаичности), соединяя в себе такие, казалось бы, взаимоисключающие начала, как новеллистическая напряжённость действия и «медитативная» повествовательность, присущая повести, «записки» впоследствии органично трансформируются в романное эпическое повествование.

Приведённые примеры не являются исключением, это, скорее, срез наметившегося в первое послеоктябрьское десятилетие глубинного процесса жанровой унификации, допускающей синтезирование, перерастание «интенсивной» модели мира, присущей малым жанрам, — в «экстенсивную», определяющую суть художественного мира крупных эпических форм. Тенденция к деканонизации форм, общность родового смысла, характеризующего эпическую сферу отношений человека с миром, масштабность тематики, объективно определяющаяся наличием онтологического противостояния глобальных исторических эпох, глубинный характер конфликта, стремление уйти от фиксации частных, заменив их постижением общих закономерностей, «корректность» в отношениях с реальностью и, как следствие, стремление запечатлеть её в саморазвитии, желание изобразить движение времени сквозь призмы человеческих судеб; гибкость, диалогичность мышления — все эти факторы, обострившиеся в начале 1920-х годов в той или иной степени не просто обусловили возможность равноценного участия жанров в процессе освещения и осмысления исторического времени, но и объективно позволили размыть границы, чётко отделяющие потенциал малой и крупной формы.

Процесс эпизации, приводящий к жанровой унификации рассказа и повести в рамках отдельно взятого произведения<sup>27</sup>, формально может выражаться в «количественном» накоплении материала — по сути, невозможно говорить о жёстких границах объёма малого жанра: он может исчисляться несколькими строками, а может пролонгироваться на несколько десятков страниц. Как след-

<sup>27</sup> В данном случае речь не ведётся о циклических художественных единствах.

ствие — рассказ расширяется не только количественно, но и в самом заглавии также получает новое авторское обозначение, задающее модус восприятия текста — «повесть» или даже «роман»: М. Зощенко «Сентиментальные повести», А. Чаянов «Романтические повести», И. Эренбург «Шесть повестей о лёгких концах»<sup>28</sup>.

Произведение, созданное в малом жанре, фактически может структурироваться по подобию романа: «подражая» более крупной форме, рассказ сегментируется, дробится на фрагменты (части, главы). Показательным примером подобной жанровой модели может служить рассказ К. Федина «Старик», который делится на пронумерованные части, содержит графически обозначенный «Пролог» и «Эпилог». Значительное количество рассказов состоит более чем из 10 частей, делится на главы, разумеется, имея пролог и эпилог в качестве факультативных элементов (М. Булгаков «Залог любви»<sup>29</sup>; Л. Лунц «Родина»; Н. Огнев «Тайна двоичного счисления»; Н. Никандров «Лес», «На Часовенной улице», «Во время затишья», «Ротмистр Закатаев», «Бунт»; Н. Никитин «Американское счастье»; О. Форш «Летошний снег», «Обыватели»).

Весьма распространённым оказалось и явление «многоступенчатого» сегментирования: рассказы делятся на главы, части, как правило, пронумерованные, возможно, озаглавленные, внутри которых содержится ещё несколько частей, и их граница обычно обозначена графической отбивкой, визуальным сигналом которой является увеличенный интервал между строками и графический знак («\*\*\*», «...», либо «\_\_»). Такой принцип композиционной организации материала использовался М. Булгаковым («Записки на манжетах», «Необыкновенные приключения доктора», «Морфий», «Москва 20-х», «Спиритический сеанс»), С. Заяицким («Трагикомические рассказы»), В. Каверинным («Пятый странник»), Л. Лунцем («В пустыне»), Н. Никитиным («Вещи о войне», «Дэзи»), А. Соболев («Паноптикум», «Салон-вагон»), В. Шишковым («С котомкой»), И. Эренбургом («Испорченный фильм») и др. В подобных рассказах очень часто встречаются все атрибуты рамы в комплексе (посвящение, эпиграф, предисловие, послесловие после отбивки, дата).

Размышляя о жанровой унификации, ещё раз вернёмся к мысли о том, что перед нами качественный процесс жанрового синкретизма, и структурные показатели — лишь один из его внешних маркеров. Речь, в первую очередь, следует вести о рас-

<sup>28</sup> Мы не имеем в виду случаи, когда жанровый подзаголовок задаёт пародийный пафос произведения: О. Вишня «Держись, хлопцы! (Роман в частях с эпилогом и моралью)».

<sup>29</sup> Затеявая жанровую игру, М. Булгаков сообщает рассказу ряд атрибутов крупной формы: жанровый подзаголовок «роман», формально выделенный эпилог.



ширении жанрового потенциала новеллистики, диапазона её внутренних характеристик, определяющихся конструктивными принципами, базирующимися на синтезировании носителей жанров, принадлежащих к эпическому роду литературы. Подобные синкретические новообразования, как правило, обладают характеристиками, сообщающими мобильность, подвижность, ёмкость и одновременно эпическую полновесность за счёт универсальных базовых конструктивных принципов, к которым можно отнести:

- относительно небольшой объём;
- принцип «дополнительности» как конструктивный принцип организации материала (интенсивно-экстенсивный способ создания конфликта, отбора событий, героев, организации художественного пространства и времени);
- более значительную, по сравнению с классической новеллой, степень обобщённости — событие повторяется, варьируется, а, следовательно, вывод «подтверждается», «подкрепляется» множественностью подобных вариантов поведения, ситуаций, жизненных исходов и т. д.;
- усложнение композиции (за счёт циклической повторяемости событий, экстенсивного расширения сюжетных коллизий);
- сохранение «сосредоточенности» авторского и читательского внимания, единого центра изображения;
- наличие единого повествователя;
- особый характер дискурса, предполагающий использование интонации рассказывания, повествования, с допуском любых эмоциональных и дискурсивных «перебивок»;
- сочетание камерности интонации и эпической широты изображения;
- циклически повторяющийся сюжет (внешний, внутренний);
- более объёмный, по сравнению с произведениями, построенными по канонам малой прозы, хронотоп;
- связанность мотивов;
- расширение возможностей ассоциативного фона;
- сегментирование текста (в том числе многоуровневое).

## Литература

1. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. — СПб.: Наука, 1996. — 417 с.
2. Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). — М.: ИМЛИ РАН, 2003. — 592 с.
3. Ковалёв В. А. Русский советский рассказ. Очерки истории жанра. — Л.: Наука, 1970. — 736 с.
4. Шубин Э. А. Современный русский рассказ. (Вопросы поэтики жанра). — Л.: Наука, 1974. — 182 с.
5. Михайлов А. В. Новелла // Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). — М.: ИМЛИ РАН, 2003. — С. 245—249.
6. Кубасов А. В. Поэтика Чехова: искусство стилизации. — Екатеринбург: Изд-во УрГПУ, 1999. — 316 с.
7. Гречнёв В. Я. Русский рассказ конца XIX — начала XX века (Проблематика и поэтика жанра). — Л.: Наука, 1979. — 203 с.
8. Sierotvenski S. Slovník terminov literackich. — Wrocław, 1966. — 237 s.
9. Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. 7., verbesserte und erweiterte Auflage. — Stuttgart, 1989. — 354 p.
10. Петровский М. Повесть // Словарь литературных терминов: В 2 т. — М.-Л.: ГИЗ, 1925. — Т. 2. — 389 с.
11. Кожин В. Повесть // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. — М.: Наука, 1974. — 450 с.
12. Кормилов С. И. Повесть // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. А. Николюкина. (Институт науч. информации по общественным наукам РАН). — М.: НПК «Интервал», 2001. — 1596 стлб.
13. Савелли Дани. Как издавать полное собрание сочинений Бориса Пильняка // Проблемы текстологии и эдиционной практики: Опыт французских и российских исследователей / Под общ. ред. М. Делона, Е. Е. Дмитриевой. — М.: ОГИ, 2003. — 211 с.
14. Гладков Ф. Мятёжная юность. Очерки. Статьи. Воспоминания / Вступ. ст. Б. Брайниной. — М.: Худож. лит., 1961. — 311 с.