

Наум Л. ЛЕЙДЕРМАН
Свердловск

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЖАНРА

В заключении нашей статьи о жанровых идеях М. М. Бахтина¹ была высказана мысль о том, что всякое подлинно художественное произведение — это не копия жизни, не сколок с какой-то части реальности, а образ мира, художественный аналог действительности, сконцентрировавший в своей образной плоти постигаемый художником смысл жизни². Конечно, никакое художественное произведение не в силах объять целый мир. Предметный мир любого произведения всегда локален, число героев, количество событий — все это подвергается несложному обсчету, а главное — авторское постижение жизни всегда ограничено, авторская идея всегда субъективна и относительна. Но что же „перекодирует“ всю эту данность, измеримую и исчислимую, ограниченную и относительную, в целостный, переполненный жизнью, заряженный высокой истиной о смысле человеческого существования образ мира, в „сокращенную Вселенную“?

Поиск ответа на этот вопрос потребовал определения основных, общих принципов организации литературного произведения в целостный образ мира. Они рассматривались нами в работе *Жанр и проблема художественной целостности*³. Однако выделив эти принципы, названные с определенной степенью условности „непосредственным запечатлением“, „иллюзией всемирности“, символическим, метонимическим, ассоциативным, мы еще не получаем достаточно точного знания конкретных способов, посредством

¹ „Zagadnienia Rodzajów Literackich“, Т. XXIV, з. 1 (46), с. 67—86.

² Термины „художественный мир“, „художественная картина мира“, „художественная модель мира“ встречаются не только у М. М. Бахтина, но и у других советских литературоведов, представляющих разные школы и тенденции (у А. П. Скафтымова, Я. О. Зунделовича, Н. К. Гея, Ю. М. Лотмана, П. В. Палиевского, М. Я. Полякова и др.). Однако, как и у Бахтина, эти термины теоретически не прояснены и выступают в роли своеобразных метафор, в которые разными авторами вкладывается разный и не вполне определенный смысл.

³ *Проблемы жанра в англо-американской литературе*. Вып. II. Свердловск 1976.

которых литературный текст, ограниченный четкими словесными пределами, становится воплощением образа мира, неизмеримого в своей бесконечности.

Вопрос о конкретных способах конструирования художественного мира относится к компетенции жанра. Но индивидуальная жанровая форма отдельного произведения и даже структура определенного жанра настолько специфичны, что при индуктивном подходе, методом „перебора“ всех существующих индивидуальных жанровых форм и структур было бы крайне затруднительно выявить действительно жанрообразующие, то есть функционально ориентированные на создание образа мира стороны и черты произведения.

Поэтому представляется целесообразным построить дедуктивным путем принципиальную модель жанра, которая давала бы первоначальную ориентацию в изучении тех „мирообразующих“ элементов и связей, посредством которых литературный текст организуется в художественную модель мира (мирообраз), носитель целостной эстетической концепции действительности.

1

Контуры принципиальной модели жанра как такового намечены уже в определении трагедии, данном Аристотелем:

Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный] объем, [производимое] речью, услащенной по-разному в различных ее частях, [производимое] в действии, а не в повествовании, и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей ⁴.

Через упоминание определенного родового смысла и эстетического пафоса („подражание действию важному“) в модели жанра намечается *план содержания*. Говоря о действии и пафосе, Аристотель тут же вводит понятие законченности. Так план содержания органически связывается с *планом структуры*. Далее называются элементы жанровой структуры: объем, речь, „способ подражания“. Наконец, указан третий план жанра, который можно обозначить как *план восприятия*. Аристотель не только здесь, но и в других своих рассуждениях (о комедии, об эпосе) указывает, что каждый жанр имеет свои способы возбуждения катарзиса и что катарзис в каждом жанре наполняется особым эмоциональным содержанием. Между тремя планами жанра существует определенная субординация: план содержания выступает фактором по отношению к структуре, а план восприятия выступает по отношению к структуре в качестве ожидаемого результата, жанровая структура — это своего рода код к эстетическому эффекту (катарзису), система мотивировок и сигналов, управляющих эстетическим восприятием читателя.

Рассмотрим каждый из трех планов жанра. Начнем с *жанрового содер-*

⁴ Аристотель, *Поэтика*. [в:] *Аристотель и античная литература*. М. 1978, с. 120. Далее страницы по этому изданию будут указываться в тексте.

жансия. Это в высшей степени плодотворное научное понятие, введенное Г. Н. Пospelовым, наполняется в трудах разных исследователей различным смыслом: каждый отдает предпочтение одному из аспектов художественного содержания, приписывая именно этому аспекту решающую роль в любых жанрах⁵. Но есть и иная точка зрения, высказанная в свое время М. М. Бахтиным:

Каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенные ступени широты охвата и глубины проникновения⁶.

Здесь указана целая гамма аспектов, которые совместно характеризуют жанровое содержание. Эти аспекты таковы: *тематика*, то есть тот жизненный материал, который отобран жанром и стал особой художественной реальностью произведения; *проблематика*, которая воплощается в особом типе (или характере) конфликта; *экстенсивность* или *интенсивность* воспроизведения художественного мира, характеризующие то, что М. М. Бахтин назвал „ступенями широты охвата и глубины проникновения”. Нельзя, видимо, забывать и об *эстетическом пафосе*, которым еще Аристотель определял своеобразие жанрового содержания трагедии, комедии, эпопеи.

Все эти аспекты жанрового содержания объемлются самым общим содержанием — *родовым смыслом*, который указывает на определенные отношения между человеком и миром, на сферу жизни, „срез”, ракурс человеческой жизни, в пределах которых жанр совершает свое „овладение” действительностью. Отчетливо выделенные Гегелем типы родового смысла: эпическое со-бытие (используем удачную акцентировку Г. Д. Гачева), эстетически осваивающее сообщество жизни человека и объективного мира; лирическое переживание, в котором открывается отношение человека к своему субъективному, внутреннему миру; драматическое действие, где представлено боре́ние между субъективной волей человека и объективным течением жизни, ее законом, характеризуют тот высший философско-эстетический уровень, к которому устремлено жанровое содержание. Общий для

⁵ На определяющей жанрообразующей роли тематики настаивает И. С. Пал, А. Я. Эсалик выдвигает на первый план проблематику, Л. В. Чернец доказывает решающую роль в жанрах эстетического пафоса, Г. Н. Пospelов считает жанровым содержанием укрупненные исторически повторяющиеся аспекты проблематики произведений. Интересные попытки представить жанровое содержание как иерархию смысловых аспектов предпринимает А. Т. Васильковский. В частности, исследователь называет следующие „компоненты” жанрового содержания: „а) специфические черты, стороны, грани и т.д. действительности, ставшие в художественном произведении особой эстетической реальностью; б) доминирующее родовое начало (эпическое, лирическое, драматическое); в) господствующий идейно-эстетический пафос в художественном воссоздании жизни”. (*Проблемы литературных жанров*, Томск 1975, с. 6).

⁶ Цит. по: П. Н. Медведев, *Формальный метод в литературоведении*. Л. 1928, с. 178.

данного жанра родовой смысл пропитывает собою все аспекты жанрового содержания. Но, в свою очередь, в зависимости от всех аспектов жанрового содержания: от той же тематики, проблематики, пафоса, экстенсивности или интенсивности изображения — родовой смысл индивидуализируется, обретает свой особый жанровый характер, который порой выражается в гибком единстве разных родовых начал (эпического и лирического, лирического и драматического, а то и всех трех смыслов). Иначе говоря, жанр и род — категории сообщающиеся, но не субординированные друг другу⁷.

Это, так сказать, каталог аспектов жанрового содержания, каждый из них в разные эпохи и в разных жанровых системах играл неодинаковую роль.

Если перед нами действительно разные жанры или жанровые разновидности, то у них всегда будут различия в жанровом содержании. И для их выявления надо иметь в виду все без исключения аспекты жанрового содержания. Например, своеобразие жанрового содержания очерка не понять без учета особенностей самого жизненного материала, а именно — его подчеркнутой достоверности. Свообразие жанрового содержания романтической эпопеи (*Железный поток* А. Серафимовича и т.п.) в значительной степени характеризуется ее героико-патетическим пафосом. В современном литературоведении небезосновательно утверждается мысль о том, что в формировании жанров нового времени все более значительную роль играет тип (характер) конфликта, отражающий особую жанровую проблематику. Но все равно даже если в романе и повести представлены сходные по типу конфликты, это не дает оснований для утверждения о единстве жанрового содержания, ибо в романе эти конфликты представлены настолько экстенсивно, в таких широких, „всеохватных” связях и отношениях, а в повести конфликт, как правило, настолько интенсивен, настолько собран в одну линию, что, в сущности, проблематика у романа и повести оказывается раз-
ной.

Переходя ко второму плану жанра, а именно — к жанровой форме, надо прежде всего разобраться в сущности того промежуточного звена, которое, с одной стороны, сопряжено с целостным жанровым содержанием, а с другой — представляет собою руководящий принцип жанровой формы. Это звено — способ или, точнее, система способов художественного отображения, господствующая в данном жанре.

⁷ Представляется справедливой мысль, высказанная Г. Н. Пospelовым, о том, что „жанры в их содержательности — это особая категория, а вовсе не „виды” литературных родов, как о них часто думают. И деление литературы на роды и жанры — это „перекрестное” деление”. (Г. Н. Пospelов, *Лирика среди литературных родов*. М. 1976, с. 206). Вопрос об аристотелевых „способах подражания”, об их отношении к роду и жанру, а также об отношениях между родом и жанром рассматривается мною подробнее в статье *Поэтика Аристотеля и некоторые вопросы теории жанра*. [в:] *Проблемы жанра в зарубежной литературе*. Свердловск 1976.

У Аристотеля это звено названо „способами подражания”. Он пишет:

Есть еще третье различие в этой области: как [им способом] совершается каждое из этих подражаний. Ибо можно подражать одному и тому же одними и теми же средствами, но так, что или [а] автор] то ведет повествование [со стороны], то становится в нем кем-то иным, как Гомер, или [б] все время остается] самим собой и не меняется, или [в] выводит] всех подражаемых [в виде лиц] действующих и деятельных (114—115).

Во многих давних и современных исследованиях данное рассуждение Аристотеля используют для обоснования категории рода. Но аристотелевы „способы подражания” характеризуют не предмет отражения, не отношения между человеком и действительностью, а внутренние, структурные принципы художественного произведения, организуемые отношениями между субъектом („подражающим”, в котором Аристотель еще не расчленяет биографического автора и повествователя, субъекта речи) и объектом (событиями, „подражаемыми” лицами, мыслями — всем тем, что составляет художественную реальность произведения). Три „способа подражания” у Аристотеля характеризуют три разных типа отношений между субъектом и объектом в произведении искусства. Первый способ ставит их в отношение „внешнее-внутреннее” и характеризует *дистанцию* между ними. Второй способ ставит „подражающего” и „подражаемое” в отношение „личное-безличное” и характеризует *степень выраженности* повествователя. И, наконец, в-третьих, Аристотель характеризует *способ сообщения* субъекта об объекте: в данном случае, это „подражание действием”, в других случаях Аристотель говорит об „изложении событий” (то есть о повествовании), об „изложении мыслей” (то есть о том, что называют медитацией).

Указанные Аристотелем три „способа подражания” охватывают в целом все возможные и необходимые отношения между „подражающим” (повествователем, субъектом речи) и „подражаемым” (художественной реальностью, объектом воспроизведения), которые образуют принципиальную структуру литературного произведения. В каждом произведении складывается своя система „способов подражания”, характеризуемая определенной дистанцией между „подражаемым” и „подражающим”, определенной степенью выраженности „подражающего” и определенным способом сообщения „подражающего” о „подражаемом”. Открытые Аристотелем „способы подражания” предполагают практически неисчерпаемое количество жанровых структур, способных конструктивно претворить многоаспектное, динамическое содержание.

История литературы дает немало примеров, убеждающих в том, что между системами „способов подражания” и жанровым содержанием существует некое „избирательное средство”. В произведении они образуют жанровую доминанту, под влиянием которой происходит взаимокоординация и стабилизация конструктивных элементов формы произведения.

Теперь охарактеризуем основные элементы жанровой формы, то есть те художественные связи и образные „единицы“, которые выполняют в произведении конструктивную, „миросозидательную“ роль. Эти формы претворения действительности мы назовем носителями жанра (чтоб отличать от носителей стиля, указанных А. Н. Соколовым⁸).

Сложности начинаются с того, что каждый художественный элемент (даже самый маленький эпитет) в той или иной мере участвует в конструировании художественного мира. И не считаться с ним и его вкладом нельзя. Но все же есть в каталоге разнообразных художественных элементов такие, которые по преимуществу, в первую очередь работают на „постройку“, на созидание художественного мира.

Эти конструктивные элементы называются, а порой и анализируются в каждой современной работе, где затрагиваются проблемы жанра. Р. Уэллек и О. Уоррен называют такие элементы: структуру повествования, обстановку, способы создания характеров, тон⁹. В. Кайзер выделяет три элемента, из которых, по его мнению, создается мир эпоса: образ, пространство, событие¹⁰. Французские исследователи Р. Бурне и К. Верле отмечают в романе собственно композицию и повествование, точку зрения, пространство, время, персонажей, автора (в социологическом смысле)¹¹. П. Эрнади классифицирует „типы и перспективы повествования (дискурса)“, с одной стороны, и „масштабы и настроение словесного мира“ с другой¹². Ф. Р. Карл, автор исследования об английском романе XVIII века, называет в качестве элементов художественной конструкции пространство и время, сюжетосложение, способы построения образов, роль и место повествователя¹³. Польский автор Анна Мартушевска на материале отечественного романа периода зрелого реализма выделяет следующие жанрообразующие элементы: „диалектику повествовательной позиции“, время и пространство, личность в контексте общества, „композиционную стратегию“ (имеется в виду структура произведения в самом широком смысле — Н. Л.), рассматривает также проблему взаимопонимания автора с читателем¹⁴.

В советском литературоведении 1960—70-х годов в качестве конструктивных элементов литературного произведения назывались, как правило,

⁸ А. Н. Соколов, *Теория стиля*, М. 1968, с. 68—92.

⁹ R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, N.-Y. 1956, p. 206—208.

¹⁰ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern 1955, s. 349—356.

¹¹ R. Bourneuff, K. Quellet, *L'Univers du roman*. Paris 1972.

¹² P. Hernady, *Beyond Genre*. Ithaca and Lnd., 1972, p. 152—185.

¹³ F. R. Karl, *The Adversary Literature. The English Novel in the 18-th century. A Study of Genre*. N.-Y. 1974.

¹⁴ A. Martuszevska, *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876—1895)*, Wrocław 1977.

и формы организации самого текста (монолог, диалог, описания и характеристики, обрамления и предварения), и формы воплощения предметно-событийного мира (портрет, пейзаж, сцена, вводный эпизод, разговор). Они объединяются понятием композиции¹⁵.

Оригинальная и плодотворная система композиционных элементов была представлена А. Ф. Поляковым. Под композицией он понимает „главные способы сцепления образов в художественную картину” и в качестве этих „способов сцепления” рассматривает систему образов, сюжет, „междубразные отношения”, единую художественную освещенность, архитектонику¹⁶.

В эти же годы увидели свет исследования, в которых должное внимание уделяется такому конструктивному „макроэлементу”, как художественное пространство и время¹⁷.

Если „просеять” разнообразные классификации, то обнаружится достаточно определенное количество тех элементов, которых большинство современных исследователей единодушно считает конструктивными по преимуществу. Это и есть носители жанра. Представим их в той последовательности, которая соответствует степени их активности в созидании образной модели мира.

Самым первым носителем жанра следует назвать *субъектную организацию* художественного мира.

Субъектная организация есть соотнесенность всех отрывков текста, образующих данное произведение, с субъектами речи — теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания — теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация),

пишет Б. О. Корман¹⁸. Субъектная организация — это самая универсальная структура, проникающая все уровни художественного произведения. Определенная система „способов подражания”, та самая аристотелевская система отношений между „подражающим” и „подражаемым”, которой принадлежит функция руководящего принципа жанровой формы, наиболее непосредственно „опредмечивается” в отношениях между субъектами речи

¹⁵ См.: В. В. Кожин *Сюжет, фабула, композиция*. ([в:] *Теория литературы*. М. 1964), а также вузовские учебники Г. Л. Абрамовича, Л. И. Тимофеева, Ф. М. Головенченко, Г. Н. Поспелова.

¹⁶ А. Ф. Поляков, *О композиции литературного произведения*. Ишим 1962. (Жаль, что эта работа безвременно скончавшегося уральского литературоведа пока не вошла в активный научный обиход.)

¹⁷ В течение 60—70-х годов был опубликован труд М. М. Бахтина *Формы времени и хронотопа в романе* (1975), специальные разделы посвящены художественному пространству и времени в *Поэтике древнерусской литературы* (1967) Д. С. Лихачева, [в:] Н. К. Гей *Художественность литературы* (1975), в коллективном сборнике *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве* (1974).

¹⁸ Б. О. Корман, *О целостности литературного произведения*. Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1977 № 6, с. 508.

и субъектами сознания, между субъектами и предметным миром данного произведения. При посредстве субъектной организации словесный текст превращается в „голос“, вернее — в голоса, в звучащее видение и осознание мира. Субъектная организация (в смысле „голосоведения“, оркестровки голосов) играет огромную роль в создании стилизового, эмоционально-выразительного, единства произведения¹⁹. Но нас она интересует в иной своей функции — в функции конструктивной, „миромоделирующей“. Ведь разные виды и подвиды субъектной организации (повествование от имени безличного автора-повествователя, личного рассказчика или лирического героя, их многообразные переплетения) — это кругозоры, которыми определяется и мотивируется горизонт художественного мира произведения, все его пространственные и временные масштабы, все перемещения, интеллектуальный и эмоциональный простор.

Все искусство поэта должно состоять в том, чтобы поставить читателя на такую точку зрения, с которой бы ему видна была вся природа в сокращении, в миниатюре, как земной шар на ландкарте, чтобы дать ему почувствовать веяние, дыхание этой жизни, которая одушевляет вселенную, сообщить его душе этот огонь, который согревает ее,

писал Белинский²⁰. В его словах заключено объяснение эстетической сути того, что сейчас называют субъектной организацией произведения. Эта организация вовсе не сводится к тому, чтоб предложить читателю некую формальную „сцепку“ разрозненных деталей и подробностей жизни, а чтоб заставить его увидеть „всю природу в сокращении“, усмотреть связь и смысл всего, что образует собою жизнь человеческую.

В принципе, каждый жанр генетически связан со своей, так сказать „типовой“, субъектной организацией. Например, в канонических образцах рассказа (у Боккаччо, Чосера, у Пушкина, Гоголя, Лермонтова) всегда есть персонифицированный рассказчик. Он структурно необходим. Его личностным опытом мотивируется выбор материала для рассказа, этот материал актуализирован ситуацией общения со слушателями. Локальность непосредственно воспроизводимого „внутреннего мира“ также находит объяснение в кругозоре рассказчика, в его сосредоточенности на предмете разговора. Наконец, фрагментарность предметного мира, „перепрыгивания“ от одного фрагмента к другому, переплетение драматического изображения и прямого повествования, ассоциации рассказчика, размыкающие „мирок“ рассказа, его обобщения, апелляция к опыту слушателей — все это естественно вписывается в структуру и атмосферу „рассказывания“. Лишите рассказ этой эстетически ощутимой структуры и атмосферы — он развалится: он лишится

¹⁹ Об этом убедительно свидетельствуют конкретные стилиевые разборы, проводимые авторами ряда статей в серии „Теория литературных стилей“ (М. 1976, 1977, 1978). См., в частности, статьи Н. К. Гея, Н. В. Драгомирецкой, Г. А. Белой в кн. *Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии* (1978).

²⁰ В. Г. Белинский, *Полн. собр. соч.*, Т. I, с. 34.

тех опорных, „указующих” связей и „сигналов”, посредством которых создавался вполне мотивированный „образ мира”.

Вряд ли были правы Ю. Н. Тынянов и Б. М. Эйхенбаум, полагавшие, что со временем рассказчик стал „жанровым рудиментом”, формальным „ярлыком жанра”²¹. Дело, видимо, обстоит иначе. История жанра рассказа — это, в частности, история „пульсации” в его структуре функции рассказчика. Бывают времена, когда он отчетливо персонифицирован, максимально активен, бывают времена, когда он как бы „истаивает” в художественном мире рассказа. Но это не оттого, что он перестает в нем работать. Скорее — наоборот. На фоне сильной, недавно еще раз показавшей себя традиции жанра бывает достаточно несколько индивидуализировать слово незримого рассказчика, чтоб в сознании читателей ожил традиционный „кодекс прав” рассказчика. Когда же память о традиции жанра и о „правах” рассказчика слабеет, о них приходится напоминать, как это сделал Ф. М. Достоевский в рассказе *Кроткая*. (Рассказ был написан в 1876 году, в пору, когда авторитет этого жанра в России был невысок.) Достоевский не только восстановил фигуру героя-рассказчика, но от его лица специально оговорил те условности, которые характерны для литературного рассказывания:

Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и нахожу нужным пояснить предварительно... Дело в том, что это не рассказ и не записки... Вот это предположение о записавшем все стенографе (после которого я обдегал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим²².

Наконец, здесь же, в предуведомлении, рассказчик напоминает о классическом опыте передачи в форме рассказа потока мыслей, чувств, воспоминаний героя. Он ссылается на *Последний день приговоренного к смерти* В. Гюго, этой ссылкой актуализируется в сознании читателя традиция жанровой формы. (Есть немало других свидетельств относительной определенности той или иной субъектной организации в конкретной жанровой форме²³.)

В свете „точки зрения” субъектов речи и сознания (точнее было бы, наверное, в свете „лучей зрения”, пересекающихся, отражающихся друг в друге) формируется второй по значению носитель жанра — *пространственно-временная организация*, которая является собственно конструкцией внутритекстовой сферы художественного мира (Д. С. Лихачев называет ее „внутренним миром художественного произведения”²⁴). Известное исследование

²¹ См.: Ю. Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*. М. 1977, с. 275, 527; Б. М. Эйхенбаум, *Литература*. Л. 1927, с. 217.

²² Ф. М. Достоевский, *Собр. соч.* Т. X, М. 1958, с. 378.

²³ В этой связи интересна мысль С. Г. Бочарова о том, что роман об арапе Петра Великого не был закончен Пушкиным, в частности, потому, что „в плане поэтики проблема повествования в третьем лице, „от автора”, которое бы объединяло весь материал, который, действительно, ширится — эта проблема, как можно предположить, сделалась камнем преткновения в работе над замыслом”. (С. Г. Бочаров *Поэтика Пушкина. Очерки*. М. 1974, с. 115).

²⁴ Д. Лихачев, *Внутренний мир художественного произведения*. „Вопросы литературы”, 1968, № 8.

М. М. Бахтина *Формы времени и хронотопа в романе*, а также труды ряда других ученых служат убедительным доказательством жанровой характеристики художественного пространства и времени ²⁵.

Для того, чтоб представить хронотоп произведения, надо рассмотреть организацию тех образов, которые способны воплощать и эстетически выражать существенные параметры „человеческой действительности“, а в целом, взятые вместе, создавать аналог реальности. В каталог этих пространственно-временных образов входят сюжет ²⁶, система характеров, пейзаж, портрет, вводные эпизоды.

Но художественный мир произведения никогда не исчерпывается непосредственно изображенными, „опредмеченными“ посредством текста пространственно-временными образами. Он обязательно включает в себя „внетекстовую сферу“, которая как ореол, окружает „локус“, расширяет его и освещает лучами, словно бы идущими из Вселенной. Это сообщение „внутритекстовой“ и „внетекстовой“ сфер художественного мира осуществляется посредством заложенных в тексте сигналов, из которых образуется следующий носитель жанра — *ассоциативный фон* произведения.

Уже различного рода открытые ассоциации, к которым нередко прибегают повествователь или герои, это — как удачно выразилась М. А. Рыбникова — „окна в даль“. Через них льется свет, и это те же просторы, которые звучат в лирических отступлениях *Мертвых душ*. Звуки морского прибоя, долетевшие в закрытую комнату, вот что напоминают они... Они „прорывают плоскость“ ²⁷.

Не менее важную роль в создании художественного мира играют скрытые ассоциации, которые заложены в тексте в редуцированном виде, а разглядеть и „развернуть“ их, увидеть их в связи с „целым миром“ должен читатель. Это сигналы дистанцированных связей между отдельными элементами текста или отдельными образами, основанные на повторе, сходстве или контрасте. Такие сигналы называют *подтекстом* — они открывают глубин-

²⁵ См. наблюдения В. Я. Проппа над пространством в волшебной сказке в его книге *Исторические корни волшебной сказки* (Л. 1946, с. 36). См. также, например, исследования, посвященные своеобразию художественного пространства в жанрах русской литературы от древнейших до современных: Б. Н. Путилов, *Застава богатырская. (К структуре былинного пространства)*. [в:] *Семиотика. Труды по знаковым системам*, УП, Тарту, 1975; Ю. И. Селезнев, *Поэтика пространства и времени романов Ф. М. Достоевского*. Дисс... канд. фил. наук. М. 1976; А. Г. Богданова, *Жанрообразующая функция художественного времени в современном советском рассказе*. Дисс... канд. филол. наук. М. 1971; А. Н. Провсирнова, *Типология жанра и категория времени. (О некоторых тенденциях развития советской повести конца 60-х — начала 70-х годов.)*, „Филологические науки“, 1974, № 6.

²⁶ Имеется в виду понимание сюжета как цепи действий, событий, поступков, которая „разгадывает внутреннюю логику бытия, связи, находит причины и следствия... Сюжет раскрывается перед романистом и в его умении видеть целостность жизни, закономерность и взаимообусловленность событий, социальные и моральные последствия“ (А. В. Чичерин, *Идеи и стиль*, М. 1965, с. 11.)

²⁷ М. А. Рыбникова, *По вопросам композиции*. М. 1924, с. 45.

ные слои во внутреннем мире произведения. Существуют такие сигналы связи между образами, запечатленными при посредстве текста, и внетекстовой реальностью. Эти сигналы мы условно называем *сверхтекстом*. При посредстве сверхтекста опыт самого читателя втягивается в художественный мир произведения, „досоздает” его.

В принципе, при жанровом анализе необходимо исследовать весь контур прямых и скрытых ассоциаций. Иначе обедняется картина мира в произведении и невольно искажается концепция действительности, заложенная в нем. Но здесь приходится считаться с тем, что ассоциативный фон — это потенция художественного мира. Ее реализация зависит не только от усилий автора, но и от читателя: от его эстетической чуткости, жизненного опыта, культуры. В связи с этим, как отмечал еще в 20-е годы Г. А. Шенгели,

поэту приходится, во-первых, бороться с опасностью переоценить явность собственных ассоциаций и обуздывать анархичность читательских ассоциаций, во-вторых ²⁸.

Вот почему автор не просто намечает скрытую связь, он как бы „задает” ее, указывает на нее читателю, заранее „программируя” ход его ассоциаций в процессе восприятия текста. Например, в чеховском *Крыжовнике* есть такой момент. Иван Иванович, рассказывая историю своего брата, словно между прочим, вспоминает про купца, съевшего перед смертью деньги и банковские билеты, и барышника с отрезанной ногой. „Это вы уж из другой оперы”, — сказал Буркин. А Иван Иванович, словно не слыша, но „помолчав полминуты”, продолжает рассказ о брате. Вот эта пауза, это молчаливое несогласие героя-рассказчика со своим слушателем и есть авторский сигнал читателю, требовательный призыв уловить, не упустить связь между случаями с купцом и барышником, и историей расчеловечивания некогда „доброго, кроткого человека”.

Чехов поднял до высочайшего совершенства культуру подтекста и сверхтекста в рассказе. В дальнейшем и другие мастера этого жанра стали все осознаннее использовать ассоциативный фон, все тщательнее „прорабатывать” его в структуре повествования ²⁹. Что касается крупных эпических полотен, то здесь „миросозидательная” служба подтекста и сверхтекста менее важна. Здесь сам контекст воплощает мир, да и дистанцированные связи нелегко просматриваются в огромном массиве текста. Возможно, это не все и не главные причины. Но во всяком случае известный исследователь эпопей Л. Толстого констатирует:

²⁸ *Проблемы поэтики*. М.—Л. 1925, с. 103.

²⁹ Так, переводчик и литературовед И. Кашкин отмечает следующую особенность рассказов Хемингуэя: „Понять недоговоренность в рассказах иногда помогают, кроме контекста, возможного в крупных вещах, и внешне неприметные ключевые фразы, как сгусток, в котором сконцентрирован подтекст”. (И. Кашкин, *Эрнест Хемингуэй*, М. 1966, с. 246.)

Подтекст в *Войне и мире* всегда явный. „Айсберги“ недоговоренности стилию этого произведения чужды. И даже наоборот: надо все договорить, все высказать до конца. Что в главном предложении не поместится, то выглядывает из деепричастного оборота. Для этого он и нужен. Что не выговаривается художественно, то договаривается иначе. Все, что продумано о человеке, об обществе, о народе, о мире, о войне, о законах истории, о вселенной, нужно высказать, все ³⁰.

Наконец, четвертый носитель жанра — *интонационно-речевая организация*. Известно, что этот слой художественного произведения несет прежде всего стилиобразующую функцию. Но и в создании внутренне завершенного мирообраза, в „развертывании“ его в бесконечность жизни, роль интонации не приходится игнорировать.

Жанрообразующая роль интонационно-речевой организации состоит прежде всего в том, что ею создается „мелодия“ (порой довольно сложная, многоголосая), которая цементирует произведение, придает дополнительную крепкость художественному миру. И чем расслабленнее событийная канва, чем лапидарнее и фрагментарнее изображение, тем больше конструктивной нагрузки приходится на долю интонационно-речевой организации. Показательно, например, что А. П. Чехов именно о своей повести *Степь*, свободной от традиционных сюжетных узд, писал:

Каждая глава составляет особый рассказ, и все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством. Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон, что мне может удался легче, что через все главы у меня проходит одно лицо ³¹.

А вот суждение современного писателя:

В романе ритм фразы — вещь необходимая, в коротком рассказе ритм фразы — это мотив настроения или действующее лицо сюжета, настолько это важно ³².

Как видим, жанровая нагрузка такого интонационного элемента, как ритм, оказывается — по мнению и по опыту Ю. Бондарева — в разных жанрах неодинаковой.

Таковы носители жанра. С большей или меньшей активностью каждый из них участвует в „сотворении“ образной модели мира. В конкретном жанре каждый носитель жанра субординирован жанровой доминантой: своим жанровым содержанием и своей системой „способов подражания“. Кроме того, носители жанра гибко координируются между собою, обуславливая, подкрепляя, восполняя друг друга. Перечитаем еще раз строки из письма Чехова к Григоровичу. Замечательно, как в сознании автора *Степи* все связано: если каждая глава „составляет особый рассказ“, если они не связаны сюжетной интригой, то надо соединить их по-иному: „Чтобы у них был

³⁰ А. Чичерин, *Образ автора в „Войне и мире“*, „Литературная учеба“, 1978, № 1, с. 148.

³¹ А. П. Чехов, *Письмо к Д. В. Григоровичу от 12 января 1888 года*. В кн.: А. П. Чехов, *Полн. собр. соч. Письма*. Т. 2. М. 1975, с. 173.

³² *В тех мгновениях — жизнь*. (Диалог с писателем Юрием Бондаревым.), „Комсомольская правда“, 2 декабря 1977 г.

общий запах и общий тон". А чем же будет художественно мотивироваться этот „общий запах и общий тон"? Мотивировка есть — „через все главы... проходит одно лицо". И какое лицо! Мальчик, впервые покинувший материнский кров, с удивленными, жадными глазами, искренне, чутко и звонко резонирующий на весь этот новый, большой, странный мир. Так те художественные элементы, которые мы назвали носителями жанра: и интонационный строй, и субъектная организация, и сюжет как часть пространственно-временной организации, — „цепляются" друг за друга, конструируя целостный образ жизни.

В принципе, в каждом жанре или его типологической разновидности складывается устойчивое соотношение между носителями жанра. Поэтому каждый отдельный носитель жанра несет на себе печать всего жанра. Но все же „поэлементный", выборочный или суммарный анализ носителей жанра чреват просчетами: ведь бывает так, что отдельные носители жанра претерпевают функциональные изменения, но за счет их „взаимопомощи" интегральные свойства всей жанровой формы, в целом воплощающей определенную эстетическую концепцию мира, не меняются. Например, далеко не в каждом рассказе сюжет сосредоточен на одном случае и далеко не каждый роман воспроизводит продолжительное во времени событие. Но все же шолоховская *Судьба человека*, где охвачено почти полвека жизни, сохранила свое „рассказное" жанровое содержание, а *Горячий снег* Ю. Бондарева, где непосредственно воспроизведены двое суток боя на узком участке фронта, несет „романное" содержание.

3

Система носителей жанра не только воплощает определенное жанровое содержание, но одновременно выступает системой условностей, мотивирующей читательское восприятие, апеллирующей к здравому смыслу и жизненному опыту читателя, к его художественным нормам и канонам, активизирующей его память и воображение. Проблема художественных мотивировок охватывает множество аспектов. Но нас интересуют лишь жанровые мотивировки, то есть те, которые ориентируют читателя в восприятии произведения как целостного мироздания, „сокращенной Вселенной".

„Каждый речевой жанр в каждой области общения имеет свою, определяющую его как жанр типическую концепцию адресата", утверждает М. М. Бахтин³³. Жанровые мотивировки эту концепцию адресата осуществляют в виде *установок на жанр*. Сюда относится целая гамма испытанных художественных средств, которые активизируют в сознании читателя „память жанра", заставляют выбрать из „запасников" своего индивидуального культурно-художественного фонда те художественные условности, „коды",

³³ М. Бахтин, *О речевых жанрах*, „Литературная учеба", 1978, № 1, с. 218.

„сигналы”, которые дают возможность при восприятии художественного текста „переводить” его в воображаемый мир, в иллюзию действительности.

К числу таких приемов введения в жанр относится и прямое жанровое обозначение (поэма, „современная пастораль”, хроника), тем самым автор „как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения”³⁴. Сюда относятся всякого рода присказки и зачины. И если мы слышим зачин „в некотором царстве” или „жили-были”, то уже знаем, что входим в мир сказки, который строится не по правилам житейского правдоподобия, а по законам фантастической условности, достаточно каноничным.

В тех жанрах новой литературы, где художественный мир образуется на усложненных, ассоциативных связях, обычно есть пролог-увертюра, в котором как бы „проигрываются” перед читателем жанровые условия, даются „путеводные нити”, очеркивается „координатная сетка” мотивов, ключевых образов, сюжетных линий. Таковую роль в *Маленьком принце* Сент-Экзюпери играет начальная главка: о мальчике, который рисовал удава, переваривающего слона, и взрослых, которые не видят в этом рисунке ничего, кроме изображения шляпы. А ведь это „уговор” автора с читателем: только тот читатель, в ком проснется прозорливость и доверчивость ребенка, проникнет в человеческий и мудрый смысл сказки о маленьком принце с астероида В-612.

Вполне жизнеподобные жанры тоже обычно предъявляют „визитную карточку”. В *Анне Карениной* ею становятся жанровое обозначение („роман в восьми частях”), эпиграф, звучащий, как религиозное поучение („Мне отмение и аз воздам”), афоризм о счастливых и несчастливых семьях, которым открывается повествование, и сразу же следующее за ним описание бытовой ситуации: „Все смешалось в доме Облонских...” Все это настраивает читателя на „мысль семейную”, которую Л. Толстой считал сутью настоящего романа. („Роман этот — именно роман, первый в моей жизни”, — писал он об *Анне Карениной*³⁵.) Французский ученый Цв. Тодоров замечает: „...в некотором смысле в первой фразе *Анны Карениной* содержится в концентрированном виде весь роман”³⁶.

Специальных „приемов” введения читателя в жанр много. Они тоже обогащаются в связи с развитием художественного сознания³⁷.

³⁴ В. Б. Шкловский, *Кончился ли роман?* — „Иностранная литература”, 1967, № 8 с. 220. Бывают случаи, когда структура произведения не отвечает жанровому ожиданию читателя. Тогда возникает борьба между двумя „моделями мира”: заданной на титульном листе и реальной. Нередко такая борьба входит в замысел автора — не случайно же, например, Некрасов назвал свою едкую социальную пародию „современной одой”.

³⁵ *Лев Толстой об искусстве и литературе*, Т. 1, М. 1958, с. 403.

³⁶ Цв. Тодоров, *Поэтика*. Пер. [в:] *Структурализм: „за” и „против”*, М. 1975, с. 52.

³⁷ См. замечания Д. С. Лихачева об обиходной, практической мотивации жанров в древней Руси (в его книге *Поэтика древнерусской литературы*, с. 49—50), указания Я. С. Лурье на углубление сюжетных мотивировок в русской повести XVII века ([в:] *Русская*

Все это дает определенные основания для таких формулировок: „Что такое жанр с нашей точки зрения? Жанр — конвенция, соглашение о значении и согласовании сигналов”³⁸, „жанр — тип условности”³⁹, „если событие — сердце рассказа, то мотивировка — его душа”⁴⁰. Однако никак нельзя согласиться с теми, кто сводит жанр только к „конвенции”, вытесняет ею все другие планы жанра и тем самым игнорирует главное — содержательную семантику жанровой формы. А ведь именно такой крен имеют так называемые „прагматические концепции” жанра⁴¹, явно преувеличивающие зависимость жанра от читателя и его запросов и очень преуменьшающие творческую активность художника. На самом же деле художник использует арсенал жанровых средств для того, чтобы руководить читательским восприятием, учитывая при этом не то, что называют „запросами читателя”, а то, что составляет его культурно-художественный фонд. (Этот „фонд” — язык общения между писателем и читателем, но и „язык” писатель в той или иной мере обновляет, совершенствуя тем самым культуру читателя.)

Вот почему необходимо подчеркивать, что план восприятия — это один из планов жанра, что он включает в себя те элементы, которые нужны для управления читателем, для верной ориентации его в устройстве художественного мира произведения.

Каждый из планов и элементов жанра имеет свой генезис, свою историческую судьбу. И было бы очень интересно изучить вековую жизнь жанров с точки зрения подвижного взаимодействия образующих их внутренних сил. Но мы рассмотрели все жанрообразующие параметры и связи лишь в той мере, в какой они позволяют представить принципиальную теоретическую модель жанра, жанр „вообще”. Конечно, в каждом отдельном произведении есть свои, неповторимые особенности построения мирообраза. И в этом смысле у каждого произведения есть своя индивидуальная жанровая форма. Но при сопоставлении множества произведений обнаруживается тяготение их индивидуальных жанровых систем к определенным устойчивым типам „мирообразующих” структур. Разумеется, эти типы

повесть XIX века. Л. 1973, с. 34), наблюдения Л. Ф. Киселевой над переходом литературы XIX века к психологически мотивированному повествованию ([в:] *Смена литературных стилей*, М. 1974, с. 299—345). Исследование эволюции жанровых мотивировок, их накопления в арсенале искусства могло бы представить специальный интерес.

³⁸ В. Шкловский, *Кончился ли роман?*, „Иностранная литература”, 1967, № 8, с. 220.

³⁹ С. И. Фрейлих, *Проблема жанров в советском киноискусстве*. М., 1974, с. 9.

⁴⁰ С. Я. Антонов, *Я читаю рассказ*. М., 1973, с. 159. С. Антонов аргументировал это положение обстоятельным анализом меры „достаточности, убедительности и эмоциональной силы мотивировочной части” в рассказах Мопассана и Гоголя.

⁴¹ Обзору этих концепций посвящен большой раздел в книге Р. *Hernady*, *Beyond Genre*, p. 37—55.

структур имеют, как пишет М. Б. Храпченко, „в значительной мере алгебраический характер”⁴², они представляют собой определенный уровень абстракции по отношению к отдельному произведению, они есть некий теоретический „инвариант”, никогда не существующий в чистом виде. Все эти теоретические инварианты построения произведений искусства как образов мира и есть жанры: романы, повести, поэмы, рассказы, элегии и т.п. Жанры — не выдумка, не умозрительные схемы. Жанр относится к индивидуальному художественному миру произведения, как общее к частному, как закон к явлению. Явление богаче закона, но закон — сердцевина явления, изнутри управляющая им.

Жанровой структурой та или иная эстетическая концепция действительности оформляется в целостный образ мира (и тем самым выверяется), сама же структура носит „формульный” характер, являясь неким типом построения мирообраза, она характеризует глубинную содержательную общность целой группы произведений.

Содержательность жанра как типа устойчивой структуры произведения, разумеется, имеет более отвлеченный смысл, чем концепция отдельного произведения, принадлежащего к этому жанру. В жанре представлен некий тип мирозидания, в котором определенные отношения между человеком и действительностью выдвигаются в центр художественной Вселенной и могут быть эстетически постигнуты и оценены в свете всеобщего закона жизни. Собственно, общей содержательной основой самых разных по идейной направленности произведений одного жанра является то, что они рассматривают действительность в свете одной и той же „формулы мира”, акцентируют внимание на одних и тех же принципиальных отношениях между человеком и жизнью. Но в отдельном произведении „формула мира” организует вполне конкретную, рожденную индивидуальным творческим поиском писателя концепцию мира и человека и вводит ее в отношения с вековым опытом художественной мысли, окаменевшим в этой самой „алгебраической” структуре жанра.

Теоретическая модель жанра, о которой шла речь в данной статье, может быть „рабочим инструментом” при конкретном жанровом анализе произведения, характеристике жанров и их типологических разновидностей, при определении жанровых тенденций литературного процесса. Диапазон ее разрешающих возможностей может быть уточнен в ходе конкретных исследований⁴³.

⁴² М. Б. Храпченко, *Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы* М., 1972, с. 153.

⁴³ Эвристические возможности данной модели жанра были апробированы мною в следующих работах: *Современная художественная проза о Великой Отечественной войне. (Историко-литературный процесс и развитие жанров.)* Ч. I—II. Свердловск, 1973—74; *Потенциал жанра. (Из наблюдений над современной повестью.)*, „Север”, 1978, № 3; *Испытание на человечность. (О жанровой доминанте романа Ю. Бондарева „Берег”)* — „Литературная учеба”, 1979, № 1; *Солдат и Мир. (Заметки о поэтике современной военной прозы.)*, „Урал”, 1980, № 9.

TEORETYCZNY MODEL GATUNKU

STRESZCZENIE

W obecnej rozprawie opracował autor teoretyczny model gatunku jako takiej organizacji utworu artystycznego, w którym skonstruowany jest całościowy obraz świata nacechowany określoną koncepcją estetycznej interpretacji rzeczywistości. W układzie schematycznym model ów przedstawia się następująco:

dominanta gatunkowa			nosiciele gatunku	gatunkowe uwarunkowania postrzeżeń
treść gatunkowa	sposoby myślenia artystycznego			
tematyka (artystyczna rzeczywistość)	→ typ dystansu (zewnątrznego, wewnętrznego)	→	organizacja subiektywna	Odmiany nastawień gatunkowych:
problematyka (konflikt)	← typ wyrażania (osobowego — bezosobowego)		organizacja przestrzennoczasowa	nacechowanie gatunkowe,
ekstensywność — intensywność przedstawienia	→ typ komunikacji (opowiadanie, rozważanie, działanie)		organizacja tła asocjacyjnego	zawiązanie (wprowadzenie),
patos estetyczny	←		organizacja intonacyjno-wypowiedzeniowa	prolog, epigraf

THEORETICAL MODEL OF GENRE

SUMMARY

The referring article proposes the theoretical model of genre as a type of an art structure, that serves to organize a creative work into an image of the World, where the wholeness of the aesthetic conception of reality is thus embodied. The scheme of this model is as follows:

GENRE DOMINANCE			GENRE-BEARERS	GENERIC REASONS OF PERCEPTION
genre content	modes of artistic imagination			
sense of genus	theme (imaginative reality)	→	subject construction (correlation of the points of view)	Kinds of genre orientation:
	problem (conflict)		space—and—time composition (chronotop)	—genre designation,
	extensivity—extensivity of representation		frame construction of the associative background	—introduction,
	aesthetic mood		intonation	—prologue,
				—epigraph