



импринт
КОМАРОВО

Андрей Степанов

**ПРОБЛЕМЫ
КОММУНИКАЦИИ
У ЧЕХОВА**

НОН-ФИКШН

Андрей Степанов

Проблемы

коммуникации у Чехова

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=28509999

ISBN 9785448576751

Аннотация

Книга А. Д. Степанова «Проблемы коммуникации у Чехова», творчески развивая теорию Бахтина, впитав лучшие достижения методологии структурализма в его тартуско-московском изводе, достижения современной лингвистики, теории коммуникации, информатики, является в известном смысле этапной в изучении поэтики Чехова. Отныне мимо нее не пройдет ни один серьезный исследователь. (А. П. Чудаков)

Содержание

Уведомления и благодарности	5
Введение	7
Глава 1.	30
1.1. Переосмысляя теорию речевых жанров	30
М. М. Бахтина	
1.2. Теория речевых жанров	75
и литературоведение	
1.3. Смешение / смещение жанров	89
и порождающие механизмы чеховского текста	
Конец ознакомительного фрагмента.	91

Проблемы коммуникации у Чехова

Андрей Степанов

«Комарово»

Импринт Андрея Аствацатурова

© Андрей Степанов, 2017

ISBN 978-5-4485-7675-1

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Уведомления и благодарности

Небольшая часть текста книги публиковалась в виде отдельных статей автора:

«Случай из практики» – рассказ открытия или рассказ прозрения? // Чеховские дни в Ялте. Чехов в меняющемся мире. М.: Наука, 1993. С. 107—114.

Лев Шестов о Чехове // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 75—80.

Риторика у Чехова // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 72—79.

Проблемы коммуникации у Чехова // Молодые исследователи Чехова. / Отв. ред. В. Б. Катаев. М.: МГУ, 1998. Вып. 3. С. 10—15.

«Иванов»: мир без альтернативы // Чеховский сборник. / Отв. ред. А. П. Чудаков. М.: ИМЛИ им. Горького, 1999. С. 57—70.

Проблемы коммуникации у Чехова // 1999 AATSEEL Annual Meeting. Chicago, 1999. P. 125—127.

Психология мелодрамы // Драма и театр. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. Вып. 2. С. 38—51.

Речевые жанры у Чехова: постановка вопроса // Korean Journal of Russian Language and Literature. 2001. №13—2. P. 399—418. (Title in Korean and English).

Антон Чехов как зеркало русской критики // А. П. Че-

хов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – нач. XX в.: Антология. / Сост., предисл., общ. ред. И. Н Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. С. 976—1007.

Парадоксы власти у Чехова // Materials of the Korean Association of Russian Studies Annual Conference. Seoul. Yonsey University press. 2002. P. 1—15. (Title in Korean).

Рассказ А. П. Чехова «Архиерей»: сопротивление интерпретации // Scando-Slavica. Tomus 48. 2002. С. 25—44.

Все они были существенно переработаны для настоящего издания.

Книга была написана и опубликована при финансовой поддержке университета Åbo Akademi (Турку, Финляндия). Я благодарен профессору Барбаре Лёнквист за постоянную заботу и советы. Я благодарю также коллег, прочитавших книгу в рукописи и сделавших ценные замечания: А. О. Панича, Н. Е. Разумову, А. В. Щербенка. О. Л. Фетисенко взяла на себя труд по редактированию книги, за что я ей крайне признателен. И, наконец, самая глубокая сердечная благодарность – моему учителю, Игорю Николаевичу Сухих, открывшему для меня Чехова.

Введение

Чехов – фонограф, который «передает мне мой голос, мои слова»¹. «В Чехове Россия полюбила себя»². «Всё – плагиат из Чехова»³. Знаток ранней чеховианы замечает, что подобные высказывания современников – великих и не великих – «можно продолжать бесконечно»⁴. Чеховский текст воспринимался как зеркало, которое отражает, – но в то же время искажает, переворачивает, создает эффект глубины, показывает уже знакомое под другим углом, и при всем том остается непрозрачным, загадочным. Это ощущение непрозрачности чеховского «зазеркалья» сохраняется у исследователей и внимательных читателей до сих пор. Сначала критики, писавшие о Чехове, а затем литературоведы XX века то и дело указывали на так называемую «чеховскую загадку».

Загадок, собственно, две.

Первая состоит в том, что очень трудно найти единую доминанту, объединяющую непохожие друг на друга тексты. Ее можно сформулировать – как и поступал еще Н. К. Ми-

¹ Анненский И. Три сестры // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 82.

² Розанов В. В. Наш «Антоша Чехонте» // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 870.

³ С. Ч. В родном городе // Козловская газета. 1910. 24 января.

⁴ См.: Мурина М. А. Чеховиана начала XX века // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 21.

хайловский – словами одного из героев самого Чехова: «<В> о всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей или богом живого человека»⁵. Дробность мира «пестрых рассказов», глобальные различия между ранними и поздними произведениями, бесконечное разнообразие героев и ситуаций, кажущаяся случайность их характеристик, «лишние» предметы, детали и эпизоды, полярное освещение сходных событий (комическое и драматическое), отсутствие четкой границы между важным и неважным, нарушение причинно-следственных связей на всех уровнях художественной структуры, – все это препятствует литературоведческой работе обобщения. Можно согласиться с В. Н. Турбиным в том, что Чехов – самый трудный для исследования русский писатель XIX века. «И закономерно, кстати, что творчество Чехова неизменно обходили все самые радикальные, самые отчаянные в своих литературоведческих устремлениях литературоведческие школы – и формалисты-«опозовцы», и «эйдологическая школа» В. Ф. Переверзева, а ранее – компаративисты»⁶, а позднее – можем добавить мы –

⁵ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 7. М., 1977. С. 307. В дальнейшем цитаты из Чехова даются по этому изданию в тексте с указанием тома и страницы. Серия писем обозначается П. Курсив в текстах Чехова, кроме специально оговоренных случаев, наш.

⁶ Турбин В. Н. К феноменологии литературных и риторических жанров у А. П. Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 204.

и структуралисты. Найти единый угол зрения здесь очень трудно, – не случайно чеховская тематика и поэтика часто описывалась исследователями как оксюморонная: в разное время ее сводили к формулам «ненормальность нормального»⁷, «случайностная целостность»⁸, «уродливость красоты»⁹ и т. д.¹⁰

Суждения о глобальных закономерностях поэтики, о видении Чеховым мира и человека обычно оказываются либо применимыми только к части его творчества, либо говорят о принципиальной открытости, незавершенности, полнейшей «адогматичности» этого мира; либо об уходе Чехова от суждения о мире к суждению о познании (при том, что никто из героев не обретает конечной истины). Но то же время многие ученые указывают на то, что чеховские тексты насквозь пронизаны лейтмотивами, в них есть множество «параллельных мест»¹¹, повторяющихся мотивов, схож-

⁷ Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX в. Л., 1973. С. 21. Ср. там же: «страшно нестрашное» (С. 21), «нереально реальное» (С. 22).

⁸ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 187.

⁹ Мильдон В. И. Чехов сегодня и вчера («другой человек») М., 1996. С. 15.

¹⁰ Несводимые к одному знаменателю противоречия замечали уже современники. Ср., например: «Бунин выделяет несколько глубинных противоречий в миропонимании Чехова: стремление к одиночеству и неспособность жить в одиночестве; стремление к красоте и вырождение красоты; категорический отказ от бессмертия и жажда бессмертия; отвращение к философии будущего счастья и желание возвысить настоящее – грядущим» (Нива Ж. Чеховская «шагреновая кожа» // Нива Ж. Возвращение в Европу. М., 1999. С. 62).

¹¹ См.: Сухих И. Н. Повторяющиеся мотивы в творчестве Чехова // Чеховиана.

дений «начал и концов» от <Безотцовщины> к «Вишнево-
му саду». Эти параллели эксплицированы и тем более ин-
терпретированы в чеховедении еще далеко не полно.

Вторая загадка – это отношение Чехова к героям и со-
бытиям, которое должно определить самые основные чер-
ты «архитектоники» его текстов. Объективность и сдержан-
ность Чехова оставляет читателя наедине с зеркалом. Отсю-
да разноголосица полярных мнений – например, об отноше-
нии автора к страданиям его героев. На одном полюсе – та-
кие суждения:

Чехов замечал незаметных людей <...> он
преисполнен жалости и сострадания <...> нежная,
проникновенная любовь к *данному* и смутная, едва
уловимая надежда на то, что «все образуется» <...>
У Чехова жестокости нет никакой¹²;

<О> н был царь и повелитель нежных красок <...>
Любовь просвечивает через ту объективную строгость,
в какую облакает Чехов свои произведения <...>
в глазах Чехова, в его грустных глазах, мир был достоин
акафиста <...> Все это он знал и чувствовал, любил
и благословлял, все это он опажнул своею лаской

Чехов в культуре XX века. М., Наука, 1993. С. 26—32; *Кожеевникова Н. А.* Сквоз-
ные мотивы и образы в творчестве А. П. Чехова // Русский язык в его функци-
онировании. Третьи шмелевские чтения. 22—24 февр. 1998. М., 1998. С. 55—
57 и др.

¹² *Философов Д. В.* Липовый чай // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С.
853—854.

и озарил тихой улыбкой своего юмора¹³.

На другом – такие:

<Г> -ну Чехову все едино – что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца¹⁴.

Упорно, уныло, однообразно в течение всей своей почти 25-летней литературной деятельности Чехов только одно и делал: теми или иными средствами убивал человеческие надежды <...> В руках Чехова все умирало <...> Чехов надорвавшийся, ненормальный человек¹⁵.

<Н> аписанное Чеховым отличается чрезвычайной жестокостью <...> «Идея», «обязательство», «долг», «тенденция» – словом, все специфические, болезненные особенности русской интеллигенции, этого атеистического «прогрессивного» рыцарского ордена нашли в Чехове жесточайшего гонителя <...> жестокость Чехова-наблюдателя повергала в отчаяние его самого¹⁶.

Аналогичные подборки взаимоисключающих мнений легко составить и по другим вопросам: религиозным¹⁷, обще-

¹³ Айхенвальд Ю. И. Чехов // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 722, 727, 750.

¹⁴ Михайловский Н. К. Об отцах и детях и о г-не Чехове // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 84.

¹⁵ Шестов Лев. Творчество из ничего // Там же. С. 567, 568, 580.

¹⁶ Нива Ж. Чеховская «шагреновая кожа» // Нива Ж. Возвращение в Европу. М., 1999. С. 55—63.

¹⁷ Обсуждению спорного вопроса о религии Чехова и «у Чехова» был посвящен

ственным¹⁸, философским¹⁹. Свести эти полюса к трюизму «истина – посередине» едва ли возможно: у жестокости и жалости, атеизма и веры, революции и эволюции, агностицизма и оптимизма в познании нет никакой «середины». Нам кажется более продуктивным путь осознания тотальной парадоксальности чеховского мира, неснятых противоречий, и поиск их объяснения на некоем ином уровне рефлексии.

Частью «чеховской загадки» оказываются и проблемы коммуникации в его текстах. Тему некоммуникабельности так или иначе затрагивали все, кто писал о Чехове. Ей посвящены две книги²⁰. Особенно много было сказано иссле-

целый конгресс (см.: Anton P. Čechov – Philosophische und Religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums. Badenweiler, 20 – 24 Oktober 1994. München, 1997. 641 S.). Мнения многих исследователей разделились самым непримиримым образом, даже по поводу одних и тех же текстов.

¹⁸ Восприятие Чехова как писателя, демонстрировавшего ненормальность всего уклада русской жизни (из чего следовал логический вывод о необходимости радикальных перемен), было свойственно большинству советских литературоведов, в том числе таким глубоким исследователям, как Г. А. Бялый, А. П. Скафтымов и Н. Я. Берковский. В последние 15 лет суждения о чеховских общественных идеалах повернулись на 180 градусов.

¹⁹ Спектр трактовок темы «Чехов как мыслитель» был чрезвычайно широк уже в дореволюционной критике. В современном чеховедении можно встретить утверждения о чеховском агностицизме, позитивизме, персонализме и т. д. вплоть до самого крайнего мистицизма.

²⁰ См.: *Pervukhina, Natalia*. Anton Chekhov: The Sense and the Nonsense. N.Y., 1993; *Jędrzejewicz, Anna*. Opowiadania Antoniego Czechowa – studia nad porozumiewaniem się ludzi. Warszawa, 2000.

дователями чеховской драматургии. Харви Питчер отмечал в 1973 г.: «С 1920-х годов <...> подобные суждения повторялись вновь и вновь, и сейчас едва ли можно найти западную работу о чеховских пьесах, в которой не был бы упомянут „трагический недостаток понимания между героями“»²¹. Исследователь отвергает этот взгляд как преувеличение – и, по-видимому, небезосновательно. Действительно, столь же верной представляется противоположная точка зрения: вошедшие в критический обиход со времен первых мхатовских спектаклей суждения о едином настроении, ритме и тоне речей героев, пронизывающем чеховские пьесы²², о «группе лиц» (Мейерхольд), понимающих друг друга с полуслова или вовсе без слов, как Маша и Вершинин²³, в которой только отдельные «нечеховские» персонажи, вроде Яши в «Вишневом саде», выбиваются из общего тона. То же можно сказать и о чеховской прозе: наряду с рассказами, где некоммуникабельность с ее психологическими и социальными импликациями ясна без всяких комментариев («Дочь Альбиона»,

²¹ Pitcher, Harvey J. The Chekhov Play: a New Interpretation. Leicester, 1973. P. 25. (Здесь и далее по всей книге переводы иноязычных цитат мои. – А. С.)

²² Ср., например: «Каждая фраза живет собственной жизнью, но все фразы подчинены музыкальному ритму. Диалог „Трех сестер“ и „Вишневого сада“ – да, это музыка!» (Белый А. А. П. Чехов // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 834—835).

²³ Ср.: «„Три сестры“ – не только чебутыкинская тара-рабумбия, но и „трам-там-там“ Маши и Вершинина и „если бы знать!“ Ольги и сестер» (Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 196).

«Злоумышленник», «Новая дача» и мн. др.), есть и тексты, в которых, как считают многие исследователи, происходит «чудо понимания» – в условиях, когда понимание кажется абсолютно невозможным («Студент», «На святках», «Архирей» и др.).

Коммуникативную проблематику чеховских текстов обычно сводят к одной проблеме – отсутствию взаимопонимания. Исследователи не раз повторяли слова Елены Андреевны из пьесы «Дядя Ваня» о том, что «мир погибает не от разбойников, не от пожаров, а от ненависти, вражды, от всех этих мелких дрызг...» (13, 79), видя в них чеховское послание к миру. Так воспринимали его произведения современники, причем не только критики, но и простые читатели и зрители:

Отчего так трудно людям жить, так мало они друг друга понимают, и так мало, совсем не интересуются друг другом, будто все в разные стороны смотрят и все чувствуют себя нехорошо? Нет ничего, что заставило бы их обернуться лицом друг к другу, узнать друг друга и протянуть руки²⁴.

Так воспринимали их и исследователи:

Чехов не переставал подчеркивать холод жизни в привычном быту людей, когда даже при близком общении люди оказываются очень далекими

²⁴ Письмо читательницы О. А. Смоленской к А. П. Чехову. Цит. по: Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...». С. 192.

от подлинного внимания друг к другу²⁵.

Все это верно, но, как нам кажется, те, кто сводит проблемы коммуникации у Чехова только к указанию на «недостаток понимания между людьми из-за мелких дразг» и призыву «протянуть друг другу руки», не учитывают всей глубины поставленных в его текстах вопросов. Для того, чтобы достичь взаимопонимания, нужно, чтобы слово другого адекватно представляло реальность и / или выражало желания, чтобы оно не содержало манипуляций и самообмана, чтобы оно было действительно, а не по форме адресовано собеседнику, чтобы это слово не заглушал посторонний шум, чтобы говорящий был способен сформулировать мысль или передать чувство в словах, чтобы язык говорящего и язык вообще был достаточен для достижения целей данного коммуникативного акта, чтобы представления о реальности, а также лингвистическая и коммуникативная компетенция собеседников имели поле пересечения и т. д. Все эти условия постоянно нарушаются у Чехова. Провалы коммуникации²⁶ далеко не всегда могут быть исправлены личными усилиями

²⁵ Скафтымов А. П. О повестях Чехова «Палата №6» и «Моя жизнь» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 393.

²⁶ Само выражение «провал коммуникации» вошло в чеховедение из работы: Щеглов Ю. К. Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов: «Ионыч») // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста. Tenaflы, 1986. С. 23 —24. Здесь «провал коммуникации» рассматривается как одна из трех констант чеховского мира, наряду с «культурой штампов» и «надо и нельзя» (тиранией над личностью).

и доброй волей говорящих, наиболее очевидная ситуация «диалога глухих» – это только вершина айсберга. Проблемы гораздо серьезнее, они затрагивают все стороны коммуникации, саму природу знака, языка и моделирующих систем.

Чтобы проиллюстрировать этот тезис и показать всю сложность вопроса, составим небольшой (по масштабам чеховского мира) список нарушений нормальной (или «успешной») коммуникации. Возьмем пока за образец классическую модель коммуникативного акта, предложенную Р. О. Jakobson в работе «Лингвистика и поэтика»²⁷: факторами коммуникации, каждому из которых соответствует своя функция языка, являются сообщение, адресат, адресант, контакт, код и референт. Чеховские тексты демонстрируют самые разнообразные виды отрицания каждого из этих факторов:

Сообщение может подменяться молчанием героев в коммуникативной ситуации, причем немотивированным и нереально длительным (час – «Моя жизнь», полтора часа – «Архиерей», двенадцать часов – «В родном углу»); осмысленные высказывания сменяются бессмысленными репликами – как полностью лишенными языковой семантики («тарарабумбия» – «Володя большой и Володя маленький», «Три сестры»), так и десемантизированными в данном контексте («Ба-

²⁷ См.: Jakobson Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм – «за» и «против». М., 1975. С. 193—230.

бье царство», «У знакомых», «Страх» и мн. др.); лишаются смысла надписи, названия, прозвища (Бронза – «Скрипка Ротшильда», Сорок Мучеников – «Страх», «цоцкай» – «По делам службы» и др.); речь деформируется (Початкин – «Три года»; Прокофий – «Моя жизнь» и др.); иногда бессмысленная реплика становится главной речевой характеристикой героя, его лейтмотивом («ру-ру-ру» доктора Белавина – «Три года», «у-лю-лю» Степана – «Моя жизнь» и др.); одна и та же реплика многократно повторяется, стираясь, лишаясь изначального смысла (Туркин – «Ионыч», Шелестов – «Учитель словесности» и мн. др.); среди чеховских героев есть множество мономанов, способных говорить только на одну тему (Лида – «Дом с мезонином», Рагин – «Палата №6», Кузьмичев – «Степь» и мн. др.); часты случаи частичного или полного непонимания читаемых и произносимых слов («Мужики», «Новая дача», «Попрыгунья» и др.) и т. д. В результате сообщение часто оказывается деформировано, десемантизировано, дефектно.

Адресат исключается незнанием адреса («Ванька», «Лошадиная фамилия», «Три сестры») или неверным адресом (письмо Зинаиды Федоровны к Орлову – «Рассказ неизвестного человека»); обращением неизвестно к кому (Редька – «Моя жизнь»; сторож Игнат – «Белолобый», Сисой – «Архиерей» и др.), к животным («Тоска», «Страх»), сумасшедшим (Громов – «Палата №6»), к галлюцинации («Черный монах»), к человеку, поглощенному своими мыслями (наи-

более распространенный случай, ведущий к «диалогу глухих»); письмо остается ненаписанным («Дуэль», «После театра») или будет уничтожено адресатом («Соседи»), или будет встречено насмешливо и враждебно («Письмо»), или попадет в чужие руки («Рассказ неизвестного человека»); речи часто направляются не по адресу («В ссылке»); при разговоре часто присутствует «третий лишний» («Палата №6», «Рассказ неизвестного человека» и др.).

Адресант сообщения у Чехова не способен к правильной коммуникации, потому что он не может справиться с волнением (Лаптев – «Три года»), раздражением («Иванов», «Черный монах», «Неприятность», «Княгиня» и мн. др.); он – сумасшедший («Палата №6», «Черный монах»); он «тёмен» и не может выразить свою мысль (Дашутка – «Убийство», Бронза – «Скрипка Ротшильда», крестьяне – «Мужики», «Новая дача» и др.); он способен воспроизводить только клише, штампы, общее мнение (Туркины – «Ионыч», Ипполит Ипполитович – «Учитель словесности» и др.), копировать чужие слова («Душечка»), читать, не понимая («Умный дворник»), пересказывать то, что уже известно собеседнику (Лысевич – «Бабье царство»); он раб догмы (отец героя – «Моя жизнь»). Экспрессивная функция подавляется или, напротив, гиперболизируется (Самойленко – «Дуэль», Песецкий – «Черный монах» и др.).

Контакту препятствует косноязычие героев («Мужики», «Убийство», «Новая дача»), дефекты речи (Лубков – «Ари-

адна», Ажогины – «Моя жизнь»), слишком тихая («Моя жизнь») или слишком громкая («Дом с мезонином», «Палата №6») речь; невозможность расслышать без видимых причин (Нещاپов – «В родном углу»), глухота (Ферапонт – «Три сестры», Фирс – «Вишневый сад» и др.), многочисленные лишние жесты, слова-паразиты, смех говорящих и внешние помехи, а также многословие – неизменно отрицательная характеристика человека у Чехова. Герои отворачиваются от собеседника («Палата №6», «Ариадна», «Печенег»), во время разговора заняты посторонним делом (например, чтением газеты: Маша – «Моя жизнь», Орлов – «Рассказ неизвестного человека», Лида – «Дом с мезонином»). Диалог антагонистов может происходить заочно, без прямого контакта («Дуэль»). Сюда же относятся многочисленные «насмешки над машинами», обеспечивающими коммуникацию – телефоном, телеграфом и т. д.²⁸

Общий код разделяется по числу говорящих – к этому случаю относятся все описанные В. Б. Катаевым²⁹ варианты столкновения несовместимых «знаковых систем» в чеховской юмористике («Канитель», «Хамелеон» и др.); напрямую сталкиваются носители разных языков («Дочь Альбиона», бурятка в «Доме с мезонином» и др.). Герои Чехова пы-

²⁸ См.: Турбин В. Н. К феноменологии литературных и риторических жанров у А. П. Чехова. С. 207—208.

²⁹ См.: Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 45—56.

таются истолковать сложное явление с помощью явно недостаточной понятийной системы («убытки» Якова Бронзы – «Скрипка Ротшильда») или «перекодировать» в слова разнообразные ощущения (от чувственных данных до эмоциональных состояний) – как правило, безуспешно. Знак (в том числе и слово) у Чехова часто омонимичен и всегда существует возможность его неправильного понимания.

Референция может отрицаться «искажающим остраниением»: взглядом ребенка («Гриша», «Кухарка женится», «Спать хочется»), больного («Тиф»), мифологическим сознанием («Гусев», Ферапонт – «Три сестры» и др.), враждебным взглядом («Дуэль», «Рассказ неизвестного человека» и др.), непониманием как самих явлений («Страх»), так и их причин («Страхи»); суждениями о том, чего говорящий не понимает (Панауров – «Три года»); моделированием ложной ситуации из-за неправильно понятого слова («Новая дача»); сопоставлением полярных оценок одного и того же явления («Студент», «Учитель словесности» и др.); изображением сна, бреда, галлюцинации как реальности («Черный монах», «Гусев», «Сапожник и нечистая сила»). Знак может стираться временем (фотография матери – «На подводе»), подменяться «по темноте» (портрет вместо иконы – «Мужики»), по ошибке или в ходе комических квипрокво (ранние рассказы). Наконец, героям может казаться, что определенный человек не существует («Попрыгунья», «Рассказ неизвестного человека»), мир исчезает («Палата №6»), окру-

жающее нереально («В ссылке»), возвращаются архаические времена («Степь», «В родном углу», «Моя жизнь», «Случай из практики»). Пьеса Треплева, где действие происходит после конца света, – завершение этой линии.

Даже этот неполный перечень убеждает: дело не в том, что «люди не могут и не хотят понять друг друга», – Чехов ставит более глубокие вопросы. Его интересует общая проблема границ и условий, или, говоря языком современной лингвопрагматики, – «успешности» коммуникации. Понятие «успешной» коммуникации, возникшее в работах лингвистов (теория перформатива Джона Л. Остина, «принцип кооперации» Пола Грайса, «принцип вежливости» Джеффри Лича и мн. др.), выходит за границы оппозиции истина / ложь и дает возможности для всестороннего описания коммуникативного акта. Условия успешной коммуникации рассматриваются здесь как своего рода имплицитный «общественный договор» в области человеческого общения, как необходимая предпосылка любого обмена информацией и – шире – существования общества. Количество и качество изображенных Чеховым коммуникативных неудач убеждает в том, что именно эти общие условия были в центре его внимания.

Спецификой чеховского подхода к коммуникативной проблематике мы считаем то, что исследование коммуникации становится у Чехова главной и *самодостаточной*,

не подчиненной другим, темой. Об этом пишет Анна Енджейкевич:

Предметом особого внимания в чеховской новеллистике являются человеческие отношения, наблюдаемые через призму способов общения между героями. Главные события здесь – это коммуникативные провалы, имеющие многообразные причины и следствия³⁰.

Мы видим в «автономизации» коммуникативной проблематики и ее кардинальном углублении специфическую черту Чехова. Но, безусловно, он не был первым, кто стал писать о проблеме общения. Каждая литературная эпоха ставит свои вопросы в этой области. Очевидна, например, ее важность для романтической литературы. Противопоставление разорванного сознания демонического героя и гармонической личности его возлюбленной, трагическое одиночество, отношения поэта и толпы, история неразделенной любви, стремление человека цивилизации вернуться к природе и другие романтические темы сосредоточены вокруг проблемы взаимного отчуждения. Классическая реалистическая литература демонстрирует не менее широкий спектр: отношения «отцов и детей», столкновения носителей противоположных политических, религиозных и моральных идей, история становления личности в условиях противостояния

³⁰ Jędrzejkiewicz, Anna. *Opowiadania Antoniego Czechowa – studia nad porozumiewaniem się ludzi*. P. 23.

среде или ее поглощения этой средой, – все эти и другие темы включают вопросы понимания / непонимания. Но тем не менее в этой литературе «неудача», «провал», «разрыв» коммуникации никогда не оказываются фатальными и окончательными, они не абсолютизируются. Слова старого цыгана доступны Алеко; «чудные речи» Демона вняты Тамаре, антагонисты Тургенева, Гончарова, Толстого, Достоевского понимают позиции друг друга, их диалог не прерывается случайными помехами, их речи не становятся абсурдными и алогичными, они слушают и слышат другого. Разрывы, если они появляются в тексте, играют второстепенную роль функциональных приемов: они всегда подчинены некой авторской цели, но никогда не самодостаточны. Об этом писала Л. Я. Гинзбург на толстовском материале:

Изображение отдельных «фокусов» разговора подчинено у Толстого его философии языка, в свою очередь восходящей к толстовскому разделению людей на искусственных и на одаренных чутьем, интуитивным пониманием подлинных ценностей жизни³¹.

Более того, любые упоминания аспектов коммуникативного акта, будь то специфический оттенок значения слова, тембр голоса или шум за окном, всегда подчинены этой авторской сверхзадаче. Обычно они либо дополнительно характеризуют героя и ситуацию³², либо служат двигателями

³¹ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 337.

³² Об этом будет подробнее сказано в разделе 6.2.

сюжета (например, комические квипрокво из-за недопонимания слов). Безуспешная коммуникация в дочеховской литературе – средство, а не цель.

Тезис о самодостаточности коммуникативной проблематики способен объяснить многие черты поэтики Чехова.

Так, исследователи много писали об ослаблении событийности в чеховских текстах: уменьшается абсолютный масштаб событий (изображение мелких «бываний» частной жизни) и их относительный масштаб (представлен один эпизод из жизни героя или ряд конкретных эпизодов, часто самых обычных), события оказываются «затушеваны» бытовыми не-событиями³³, безрезультатны³⁴, событие носит ментальный характер³⁵, оно индивидуально, не поддается обобщению, и даже сама его событийность часто представляется проблематичной³⁶. Но ослабление событийности повышает удельный вес коммуникативной проблематики, на что обращал внимание еще Б. М. Эйхенбаум: «Замечательно при этом, что рассказы Чехова совсем не похожи на то, что принято называть новеллами; это, скорее, сцены, в которых го-

³³ А. П. Чудаков указывает на отсутствие иерархии «значащих» и «незначащих» эпизодов у Чехова (см.: *Чудаков А. П. Поэтика Чехова*. М., 1971. С. 190—201).

³⁴ Там же. С. 214—217.

³⁵ См.: *Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации*. С. 10—30.

³⁶ По В. Шмиду, в чеховском событии сомнительна не только результативность и релевантность, но и сама его реальность (см.: *Шмид В. О проблематичном событии в прозе Чехова // Шмид В. Проза как поэзия*. СПб., 1994. С. 151—183).

раздо важнее разговор персонажей или их мысли, чем сюжет»³⁷. А. Енджейкевич уточняет этот тезис: «„Речевые события“ – разговоры героев, их рассказы о своей жизни, исповеди, письма, речи по случаю и т. д. – выдвигаются на первый план и становятся главным, а часто – единственным сюжетным событием»³⁸.

Столь же часто, как о редуцированном событии, критики и литературоведы писали о пассивности и бездействии чеховского героя. Но бездействующий, не способный решать вопросы³⁹ герой позднего Чехова – это в первую очередь герой говорящий, и судить о нем нужно не только с позиций этики, но и с позиций теории коммуникации.

Одна из самых широко обсуждаемых концепций в чеховедении – это концепция А. П. Чудакова о «случайностной» организации чеховского мира. Она подвергалась критике едва ли не всеми исследователями, которые занимались анализом конкретных текстов (и иначе быть не могло, поскольку безусловно принимаемой всеми предпосылкой анализа всегда служит тезис о единстве художественного текста)⁴⁰. Од-

³⁷ Эйхенбаум Б. М. О Чехове // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 365—366.

³⁸ Jędrzejkiewicz, Anna. Opowiadania Antoniego Czechowa – studia nad porozumiewaniem się ludzi. P. 23.

³⁹ См., например: Гурвич И. А. Проза Чехова (человек и действительность). М., 1970. С. 46—56.

⁴⁰ См. обсуждение этой проблематики в связи с концепцией А. П. Чудакова в работе: Щербенок А. В. История литературы между историей и теорией: история как литература и литература как история // НЛО. №59. 2003. С. 163—167.

нако критическое обсуждение концепции только укрепило убеждение в том, что характер связи частного и общего у Чехова кардинально отличается от предшествующей традиции, и вопрос только в том, чтобы найти некую «систему координат», в которой случайное окажется не случайно⁴¹. Как мы увидим по ходу изложения, многие «случайностные» черты не только речей, но и поведения чеховских героев получают единое и непротиворечивое объяснение, если рассмотреть их с точки зрения коммуникативной проблематики.

Проблема повествования – объективного или «в тоне и в духе» героев – также имеет непосредственное отношение к коммуникации как главной теме Чехова. При каждом из способов повествования – когда устраняется авторская оценивающая инстанция или когда она сливается с оптической позицией, голосом и оценкой героя – изображенная коммуникация «внутри» художественного мира становится гораздо более автономной, чем в тех системах, где повествователь подчиняет себе слово героя.

Таким образом, изучение проблем коммуникации у Чехова – не частный вопрос: он имеет отношение едва ли не ко всем вопросам чеховской поэтики, представляет собой магистральный путь решения «чеховской загадки».

В этой книге мы постараемся охватить всю полноту изоб-

⁴¹ Эту задачу ставит и сам автор концепции (см.: Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 190—194, 241—242).

раженной коммуникации у Чехова: материалом для нас послужили и ранние, и поздние произведения. При этом мы исходим из не совсем обычных для чеховедения методологических посылок. Традиционных подходов к чеховским текстам было два. Первый – это диахронический подход, изучение трансформаций тематики и поэтики «от Чехонте к Чехову», с тем, чтобы показать чеховскую эволюцию (идейную, тематическую, композиционную, стилистическую и т. д.). Второй подход – это синхроническое описание «чеховского текста» как многоуровневой структуры, в которой, как и в реальном мире, есть свои пространство и время, действие, человек и идея. Эти подходы, разумеется, могут комбинироваться в рамках одной работы, реализоваться через категорию «художественного мира»⁴² или отдельную категорию поэтики в ее эволюции⁴³. Наша книга ближе к синхроническому подходу⁴⁴, но избранный здесь угол зрения – принципиально иной. Мы рассматриваем чеховские произ-

⁴² См., например: *Чудаков А. П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986; *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987.

⁴³ Например, пространство, см.: *Разумова Н. Е.* Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.

⁴⁴ Прекрасно понимая неадекватность синхронического подхода, мы вынуждены к нему прибегнуть прежде всего по техническим соображениям: изучение эволюции отдельных речевых жанров у Чехова, а тем более в рамках хотя бы ближайшего внешнего контекста – литературы чеховской эпохи – увеличило бы объем этой книги в десятки раз. Тем не менее, не отвергая этой задачи, мы старались двигаться в каждом разделе «от Чехонте к Чехову», от юморесок к поздним произведениям.

ведения в бахтинском духе – как продукт речевой интерференции, как высказывания, составленные из других высказываний. Мы ведем поиск общего в разнообразных формах речи, которые используют герои и повествователь и которые направляет коммуникативная стратегия автора. Несмотря на все тематические, архитектурные, композиционные и стилевые различия отдельных произведений и составляющих их коммуникативных актов, мы предполагаем единство такой стратегии и пытаемся ее выявить. Поскольку теория коммуникации выходит далеко за рамки формальной лингвистики, мы будем обращаться не только к методам лингвистов, но и к возможностям социологического и семиотического подходов. При этом мы будем стремиться избежать распространенной в литературоведении аберрации, когда «те или иные наукообразные постулаты блистательно приходят к подтверждению своих же пресуппозиций»⁴⁵ путем вчитывания готовой концепции в тексты. Нам ближе индуктивный путь: «Внимательный и беспристрастный взгляд, направленный навстречу исследуемой действительности, не должен спешить увидеть в ней раз и навсегда определенную структуру, ибо таким образом он рискует навязать ей свои собственные структуры. Мы как можно дольше воздерживаемся от интерпретации – мы собираем для нее дан-

⁴⁵ *Старобинский Ж.* Отношение критики // *Старобинский Ж.* Поэзия и знание. История литературы и культуры: В 2 т. Т. 1. М., 2002. С. 45.

ные»⁴⁶.

Масштабность коммуникативной проблематики у Чехова требует сомасштабного теоретико-литературного инструментария. Необходим подход, способный охватить единой теоретической концепцией огромное разнообразие форм речи, целей говорящих, подразумеваемых и реальных реакций слушателей, коммуникативных ситуаций. Фундамент такой всеохватной теории был заложен в проекте теории речевых жанров – части бахтинской «металингвистики», которая положила начало целой отрасли современной теории коммуникации. К ней мы и обратимся.

⁴⁶ Старобинский Ж. Психоанализ и познание литературы // Там же. С. 64.

Глава 1.

Метод, материал и задачи исследования

1.1. Переосмысляя теорию речевых жанров М. М. Бахтина

Можно ли дать ответы на вопросы «кто, кому, зачем, о чем и как говорит, учитывая, что было и что будет?» во всех возможных ситуациях и при всех возможных участниках? Но именно на эти вопросы должна, в сущности, ответить теория речевых жанров – проект, который был намечен М. М. Бахтиным в 1950-х годах⁴⁷, а впоследствии (особен-

⁴⁷ См.: *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров; Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров» // *Бахтин М. М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 159—286. Отдельные положения этой теории содержались уже в книге Бахтина / Волошинова «Марксизм и философия языка» (1929). О необходимости исследования «реального разнообразия жанров» писал В. В. Виноградов (см.: *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М., 1980. С. 68). Т. В. Шмелева указывает также на предвращение теории речевых жанров в трудах Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, В. Б. Шкловского (См.: *Шмелева Т. В.* Модель речевого жанра // *Жанры речи.* Вып. 1. Саратов, 1997. С. 88). Надо заметить, что многие частные проблемы теории разрабатывались и ранее, причем с глубокой древности: «Частные риторикой разрабатывали рекомендации по использованию тех или иных языковых средств при составлении текста определенного

но в последние 10 лет) получил разработку в лингвистической прагматике под именем «жанрологии» (или «генристики»). Работ, посвященных этой теме, становится все больше⁴⁸, однако в целом бахтинский проект остается недоовоплощенным, что, по-видимому, не случайно. Можно назвать несколько причин этого.

Благодаря идее Бахтина перед лингвистами открылось поистине необъятное поле деятельности. Но чем шире предмет исследования, тем труднее даются общие выводы. Поставленная Бахтиным задача оказалась слишком велика: речь идет, в сущности, об описании в единых концептуальных рамках всех дискурсов, всего разнообразия форм коммуникации. В этом смысле бахтинская теория предвосхищала еще один недоовоплощенный проект – структурализм в лите-

жанра» (*Ярмаркина Г. М.* Жанр просьбы в неофициальном общении: риторический аспект // *Жанры речи*. Вып. 3. Саратов, 2002. С. 262—263), а нормативные поэтики и затем критика и литературоведение создавали теорию литературных жанров. Теория речевых актов Остина—Серля, которая вплотную примыкает к бахтинской, появилась позже работы Бахтина, но получила распространение раньше.

⁴⁸ См. прежде всего сборники: *Жанры речи*. Вып. 1—3. Саратов, 1997—2002, а также обзорные работы: *Дементьев В. В.* Изучение речевых жанров: обзор работ в современной русистике // *Вопросы языкознания*. 1997. №1. С. 109—120; *Федосюк М. Ю.* Нерешенные вопросы теории речевых жанров // *Вопросы языкознания*. 1997. №5. С. 102—120; *Дементьев В. В., Седов К. Ф.* Теория речевых жанров: социопрагматический аспект // *Stylistyka VIII*. 1999. Opole, 1999. С. 53—87; *Китайгородская М. В., Розанова Н. Н.* Речь москвичей. Коммуникативно-культурологический аспект. М., 1999. С. 20—39; *Седов К. Ф.* Жанр и коммуникативная компетенция // *Хорошая речь*. Саратов, 2001. С. 107—118 и др.

ратуроведении, который ставил целью полную экспликацию литературного «сверхтекста» – любых текстов, существующих и потенциальных, как формулировал эту задачу Цв. Тодоров⁴⁹. Но даже определение литературного дискурса, его специфического качества «литературности», потребовавшее множества усилий, в конце концов так и не было дано⁵⁰. Что касается речевых жанров, то дискуссионными остается не только общий вопрос научного определения понятия «речевой жанр», но и вопросы классификации жанров, принципов их единого формального описания; неизвестно даже приблизительное количество речевых жанров в русском языке, потому что эта цифра прямо зависит от критериев выделения жанра⁵¹. А все критерии – как выдвинутые Бахти-

⁴⁹ «Объектом структурной поэтики является не литературное произведение само по себе: ее интересуют свойства того особого типа высказываний, каким является литературный текст (*discours littéraire*). Всякое произведение рассматривается, таким образом, только как реализация некой гораздо более абстрактной структуры. Именно в этом смысле структурная поэтика интересуется уже не реальными, а возможными литературными произведениями» (Тодоров Цв. Поэтика // Структурализм – «за» и «против». М., 1975. С. 41).

⁵⁰ Ср. отказ от общего определения в таких структуралистских работах, как: Тодоров Цв. Понятие литературы // Семиотика. М., 1983. С. 355—369; Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 203—215; попытку дать новое определение в работе: Смирнов И. П. На пути к теории литературы. Амстердам, 1987. С. 3—37; попытку компромисса в: Женетт Ж. Вымысел и слог: *fictio e dictio* // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 342—366; ее критику в: Компаньон А. Демон теории. М., 2001. С. 51—52 и т. д.

⁵¹ См.: Федосюк М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров. С. 112

ным, так и сформулированные впоследствии – так или иначе подвергались критике. Однако это не мешает ученым сохранять само понятие речевого жанра и описывать частные жанры. При всем разнообразии жанров и трудности теоретического определения ни у кого не вызывает сомнения существование и важность таких частотных жанров, как проповедь, исповедь, спор, жалоба, просьба, обвинение, свидетельство, урок и мн. др. Жанрология последних лет строится преимущественно индуктивным путем: уже существует множество описаний отдельных «безусловных» жанров⁵², менее ясны отличительные черты классов речевых жанров⁵³, наиболее дискуссионным остается общее определение речевого жанра и метод его описания⁵⁴. Кроме того, надо заметить, что жанроведение до сих пор остается в тени очень близкой

—115.

⁵² См. прежде всего множество описаний отдельных жанров, выполненных Т. В. Шмелевой и ее последователями по единой модели в энциклопедии: Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник. М., 2003; а также большие разделы в сборниках: Жанры речи. Вып. 1—3, Саратов, 1997—2002, где рассматриваются такие жанры, как анекдот, светская беседа, притворство, молва, книга отзывов и предложений, упрек, просьба о прощении и принесение извинения, разговорник, молитва, вербальная дуэль, инаугурационное обращение, проработка, теледебаты, просьба, осуждение и обвинение, поздравление и мн. др.

⁵³ См., например: Деметьев В. В. Фатические речевые жанры // Вопросы языкознания. 1999. №1. С. 37—55.

⁵⁴ См., например: Шмелева Т. В. Речевой жанр: Опыт общелингвистического осмысления // Collegium. Киев, 1995. №1—2. С. 57—71; Федосюк М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров // Вопросы языкознания. 1997. №5. С. 102—120.

и гораздо более разработанной области – теории речевых актов Остина—Серля, возникшей в то же время, что и бахтинская. Теория речевых актов превалирует на Западе, а жанроведение до сих пор остается по преимуществу «русской» наукой⁵⁵.

Интерес к теории речевых жанров – часть происходящего в последние 20—30 лет сдвига от «внутреннего» изучения языка как системы (по Ф. де Соссюру) к «внешней» лингвистике речи – лингвопрагматике, теории речевой деятельности, коммуникативной лингвистике, теории языковой личности. Перефразируя Бахтина, можно сказать, что жанрология расположена «сплошь на границах»: она граничит с общей теорией дискурса, социо- и психолингвистикой, когнитивистикой, коллоквиалистикой, неориторикой, стилистикой, лингвистикой текста и т. д. – всеми дисциплинами коммуникативного цикла.

Смена вех в лингвистике осталась практически не замеченной и не востребованной в литературоведении, потому что в те же годы в нем происходила своя смена вех, а именно – переход от лингвистически ориентированного структурализма к «постфилософски» ориентированному постструктурализму. А для постструктуралистской мысли

⁵⁵ См. об этом: Дёнингхаус С. Теория речевых жанров М. М. Бахтина в тени прагмалингвистики // Жанры речи. Вып. 3. Саратов, 2002. С. 104—117. Возможно, это некоторое преувеличение (ср. такую важную работу, как *Todorov Tz. Les genres du discours*. Paris, 1978), однако повышенный интерес к бахтинской теории речевых жанров в последнее десятилетие именно в России – непреложный факт.

в философии и литературоведении сама возможность функционального и структурного разграничения дискурсов далеко не очевидна. Свою задачу постструктурализм видел не столько в разграничениях, «спецификаторстве», как его предшественники – формализм и структурализм, сколько в критике разграничений, стирании оппозиций. Но в наше время, когда наука явно устала и от эссеизма, и от однообразного отрицания, возвращение к бахтинскому проекту «речевых жанров» именно в литературоведении представляется весьма своевременным. Однако это возвращение затрудняет то обстоятельство, что и в самой бахтинской идее, и в попытках ее развития в рамках лингвистической прагматики есть некая неполнота и противоречивость, которую мы стараемся показать.

Многие ученые согласны с тем, что «понятие речевого жанра <...> существует в головах не только лингвистов, но и рядовых носителей языка»⁵⁶, у всех нас есть «жанровая компетенция», подобная языковой компетенции, которая позволяет безошибочно опознавать жанры и строить в соответствии с ними свое речевое поведение. Но при попытках дать единое теоретическое описание этого явления возникают сложности, связанные прежде всего с бесконечным многообразием жанров, которые прекрасно осознавал

⁵⁶ Долинин К. А. Проблема речевых жанров через 45 лет после статьи Бахтина // Русистика: лингвистическая парадигма конца XX в. СПб., 1998. С. 35.

и сам Бахтин⁵⁷. Основные положения бахтинского проекта подвергались и подвергаются критике и модернизации. Поэтому разговор о речевых жанрах у Чехова необходимо предварить критическим обзором бахтинской теории и ее современных прочтений. Методологически «опереться на Бахтина» и только – в данном случае никак нельзя.

Суммируя мысли Бахтина, можно сказать, что конститутивными «завершающими» чертами каждого речевого жанра для него были: 1) формальные и содержательные особенности входящих в жанр высказываний как *текстов* (тематическое, стилистическое и композиционное единство жанра); 2) единство *субъекта* каждого высказывания; 3) отношение *объекта* (или «второго субъекта») каждого высказывания (предполагаемая жанром реакция слушателя); 4) *референтная* соотнесенность высказываний («область человеческой деятельности», с которой соотнесен жанр).

Рассмотрим их последовательно, не забывая о том, для наших целей необходимо, во-первых, найти способ применения бахтинской теории в качестве инструмента литературоведческого анализа, а во-вторых, выбрать классификацию речевых жанров, которая наиболее полно охватит все поле

⁵⁷ Ср.: «Особо нужно подчеркнуть крайнюю *разнородность* речевых жанров (устных и письменных). <...> Крайнюю разнородность речевых жанров и связанную с этим трудность определения общей природы высказывания никак не следует преуменьшать» и т. д. (Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. С. 159, 161).

(изображенной Чеховым) коммуникации.

1. Первый пункт представляет собой наиболее часто цитируемое бахтинское определение: речевые жанры – это «относительно устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы высказываний»⁵⁸. Бахтин уточняет:

Все эти три момента – тематическое содержание, стиль и композиционное построение – неразрывно связаны в целом высказывания и одинаково определяются спецификой данной сферы общения. Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои *относительно устойчивые типы* таких высказываний, которые мы и называем *речевыми жанрами*⁵⁹.

Это ключевое определение вызывает серьезные сомнения. Как нам кажется, оно дано по аналогии *жанра с текстом* (и, учитывая литературоведческие корни бахтинской теории, – возможно, по аналогии с художественным текстом). В эстетике и поэтике с незапамятных времен⁶⁰ принято говорить о тематическом, композиционном и стилистическом единстве каждого произведения. «Триединство», по-

⁵⁸ Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. С. 164.

⁵⁹ Там же. С. 159.

⁶⁰ По крайней мере, со II—I вв. до н. э., см.: Гаспаров М. Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика // Гаспаров М. Л. Избранные труды: В 2 т. Т. 1. М., 1997. С. 547—548.

видимому, будет свойственно и отдельным риторическим, литературным и научным жанрам, хотя далеко не всем. Так, в литературоведении многократно предпринимались попытки описания жанра как «единого текста» по отношению к произведениям канонического и шаблонного искусства, но вряд ли возможно говорить в том же смысле о единстве тематики, композиции и стилистики «романа», «повести» или «рассказа» как жанров. И самое главное – эти критерии никак не подходят к характеристике первичных⁶¹ речевых жанров.

Очевидно отсутствие *тематического единства*, например, у просьбы (ср. просьбу ребенка – дать конфету и просьбу осужденного о помиловании). То же можно сказать о приказе, жалобе, утешении, извинении, угрозе, предупреждении, запрете и т. д. Тематическое содержание реализаций

⁶¹ Напомним определение: у Бахтина *первичные* – это жанры, которые образовались в условиях непосредственного речевого общения, а *вторичные* – жанры, которые возникают в художественном, научном и других формах культурного общения (см.: Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. С. 161—162). Первичные и вторичные жанры отличаются сферой применения и одно / многосоставностью, но Бахтин не всегда четко разделяет эти два признака. Отсюда предложения лингвистов об обособлении второго признака: предлагается различать *элементарные* речевые жанры – «в составе которых отсутствуют компоненты, которые, в свою очередь, могут быть квалифицированы как тексты определенных жанров», например, приветствие (Федосюк М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых С. 104) и *комплексные* – состоящие из компонентов – текстов определенного жанра. Комплексные жанры М. Ю. Федосюк предлагает поделить на *монологические* (например, утешение, убеждение или уговоры) и *диалогические* (например, беседа, дискуссия, спор или ссора).

каждого из первичных жанров зависит от коммуникативной ситуации, воли говорящего, оно исторически многообразно и изменчиво. Примером полного отсутствия какого бы то ни было единства темы (как и композиции и стиля) могут служить фатические жанры, особенно так называемый *small talk*, «болтовня»⁶².

Если же речь идет о единстве диктумного (событийного) содержания всех высказываний, входящих в данный жанр («просьба» – просить, «приказ» – приказывать и т. д.), то это встречает следующее возражение: высказывания, принадлежащие к разным жанрам, могут обладать одним диктумом. Ср. примеры Т. В. Шмелевой:

<В> результате императивного жанра «Поздравь бабушку с днем рождения!» должен быть осуществлен этикетный жанр «Дорогая бабушка! Поздравляю тебя...», чтобы потом дать повод для появления информативного жанра «Я поздравил бабушку», который, в свою очередь, может вызвать к жизни оценочный «Хорошо, что ты успел поздравить бабушку. Молодец!» – все эти жанры имеют одно и то же диктумное содержание – пропозицию поздравления⁶³.

Таким образом, жанр не является суммой высказываний со строго определенным событийным содержанием. Заметим, что Т. В. Шмелева, тем не менее, включает «событий-

⁶² См. подробнее в преамбуле к главе 6.

⁶³ Шмелева Т. В. Модель речевого жанра. С. 95.

ное содержание» в число дифференциальных признаков речевого жанра, указывая на то, что в ряде случаев жанры различаются признаками «не собственно диктумной природы, но важны <ми> для отбора диктумной информации»⁶⁴, такими как характер актантов, их отношения и оценка. Однако ясно, что эти параметры различения некоторых жанров никак не равносильны бахтинскому «тематическому единству» жанра: едва ли можно назвать «тематическим единством» жалобы ее негативную оценочность, а «тематическим единством» пожелания – то, что оно может быть адресовано не только человеку, но и высшей силе.

Сходными оказываются проблемы *композиционного единства* речевых жанров. Можно говорить о композиционном единстве отдельного риторического, художественного или научного текста. Но композиционное единство вторичного жанра, который составляют такие тексты, очевидно только в случаях жанров, построенных по канону или шаблону, что дает возможность для создания «морфологических» композиционных моделей, например, пропповской модели волшебной сказки. Композиционные модели жанров новейшей литературы, если вообще возможно их построение, оказались бы крайне общими и расплывчатыми.

Что касается первичных жанров, то здесь в большинстве случаев композиционного единства еще меньше, чем тематического. Реализациями многих первичных жанров служат

⁶⁴ Там же.

короткие, иногда однословные высказывания, близкие к речевым актам, в которых вообще нельзя говорить о композиции: они определяются только целевой установкой, системой пресуппозиций и референтной ситуацией⁶⁵. Можно попробовать считать такие жанры «субжанрами» более широкого жанрового единства («гипержанра», «жанрового кластера»): например, рассматривать короткую военную команду как часть речевого жанра приказа. Но тогда придется признать, что команда всегда реализует только один компонент композиционной модели приказа – предписание действия – и всегда полностью исключает все прочие (обоснование властных полномочий говорящего, указание на причины, по которым издан приказ, детализацию действий, указание ответственности за невыполнение и проч.). К тому же не все «краткие» первичные жанры соотносимы с «протяженными».

В первичных жанрах большей протяженности композиционное построение может быть принципиально нерелевантным («праздноречевые» жанры), нарочито избегаться (вдохновенная проповедь, спонтанная исповедь), определять только смену речевых субъектов, но не объем речи

⁶⁵ Ср.: « <П> о отношении к однословным высказываниям вряд ли можно говорить о композиции; кроме того, стихийность, широкая стереотипность, даже клишированность многих высказываний (особенно этикетных) в ходе реплицирования в разговорной речи трудно сопоставима с продуманной композицией, стилем, подготовленностью целого художественного или публицистического произведения» (*Кожина М. Н. Некоторые аспекты изучения речевых жанров в нехудожественных текстах // Стереотипность и творчество в тексте. Пермь, 1999. С. 26*).

(спор), и т. д. Отдельные произведения – реализации каждого из этих жанров – могут полярно расходиться по композиции.

Аналогичные проблемы возникают со *стилистическим единством* каждого жанра. Нет сомнений в стилистическом единстве (целенаправленной организованности) отдельного риторического, художественного, научного текста или отдельно взятого документа. Можно говорить о единой стилистике некоторых вторичных жанров – например, литературных, – правда, только в эпохи традиционализма и нормативности, когда стиль закреплён за жанром и наоборот. Но каждый неканонический литературный жанр состоит из весьма разнородных в стилистическом отношении произведений. Более того, именно полистилистика может быть приметой определенных жанров нового времени: достаточно напомнить о бахтинской теории романа и романизации малых жанров.

Что касается первичных жанров, то в составе многих из них присутствуют обязательные формальные элементы (например, императив в приказе или просьбе⁶⁶), но более чем очевидно, что реальные высказывания в рамках одного жанра могут быть бесконечно разнообразны экспрессивно-стилистически (проклятие в устах библейского пророка

⁶⁶ Но даже они часто оказываются необязательны, если учесть возможность косвенной реализации интенции говорящего: просьба закрыть окно может быть выражена сотнями способов, в том числе без всякого императива.

и современного человека, сухие и цветистые формы извинений и мн. др.).

Таким образом, строгим тематическим, композиционным и стилистическим единством может обладать только часть вторичных жанров – в первую очередь письменных⁶⁷, подчиненных единому канону или шаблону: литературные (волшебная сказка, житие, жанры массовой литературы и др.), а также некоторые риторические, научные жанры и шаблонизированные документы. При этом, разумеется, для каждого из таких жанров существует множество исторических и культурных разновидностей. Основная же масса вторичных письменных и разговорных, а тем более первичных жанров отвечает бахтинскому определению только в немногочисленных исключениях. Следовательно, можно говорить о «тематическом, композиционном и стилистическом единстве» каждой индивидуальной реализации данного жанра (единство «текста»⁶⁸), но никак не о внутреннем единстве каждого отдельно взятого жанра⁶⁹.

⁶⁷ И потому вызывает сомнение такое замечание Бахтина: «Несущественность деления на разговорные и книжные жанры» (*Бахтин М. М.* Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». С. 235.)

⁶⁸ В отличие от Бахтина, мы говорим о реализации жанра как о «тексте», а не как о «высказывании» – причина этого объясняется ниже в п. 2.

⁶⁹ Возражения В. В. Дементьева о том, что «понимание Бахтиным темы, стиля и композиции отличается от традиционного лингвистического – оно прагматично» (*Дементьев В. В.* Изучение речевых жанров: обзор работ в современной русистике. С. 111) можно принять, если речь идет о *высказывании (тексте)*, но не о *жанре*. Описанный Бахтиным процесс порождения касается, конечно,

Если исходить из первого бахтинского критерия, то путь модернизации теории речевых жанров – это разведение несхожих между собой жанров по разным классам, части которых будет отказано в праве именоваться «жанрами». Наиболее существенными, на наш взгляд, окажутся различия между следующими разновидностями жанров: «строгие» письменные вторичные – «размытые» устные вторичные – комплексные первичные – элементарные первичные. Слева направо по этой шкале уменьшается доля «триединства» и возрастает близость к речевым актам.

Именно по такому логическому пути идет в своей попытке модернизировать бахтинскую теорию К. А. Долинин. Сначала исследователь указывает, что жанры, которые Бахтин объединил под именем «первичных» (от «застольных бесед» и до «типов предложений»), слишком различны по сути и наиболее простые из них следует отнести к речевым актам⁷⁰. Затем он разделяет оставшиеся жанры на «строящиеся по жестким облигаторным схемам», регламентирующим содержание, композицию и языковое оформление (прежде всего – деловую документацию), и «типы сообщений, ми-

высказывания, а не жанра. Анализ В. В. Дементьева выдает это противоречие, ср.: «Стиль также прагматичен: он существует не в языке, а в конкретных высказываниях, включенных в контекст конкретной ситуации» (Там же), но никак не в жанре извинения, приветствия и т. п.

⁷⁰ См.: Долинин К. А. Проблема речевых жанров через 45 лет после статьи Бахтина. С. 35.

нимально связанные правилами и нормами»⁷¹. Последние предлагается изъять из числа речевых жанров⁷².

Для наших целей – рассмотрения всей полноты изображенной коммуникации у автора, чьи произведения отличается бесконечное многообразие речевых жанров, – этот путь не подходит. Как мы уже сказали в начале этого рассуждения, определение речевого жанра Бахтиным строится по принципу аналогии между жанром и текстом. Поэтому попытка развить на литературном материале идею о том, что речевой жанр конституируется формальными и содержательными особенностями *текста*, возвращает нас к формальному литературоведению, которого и стремился избежать Бахтин. Жанры окажутся раздроблены и исторически локализованы: невозможно будет, например, говорить о речевом жанре «исповеди», потому что исповеди церковная, литературная и «исповедь» в бытовом смысле слова окажутся различными в тематике, стилистике и композиции. Отталкивание от первого тезиса Бахтина – возвращение к «формальному объективизму». Обратимся ко второму те-

⁷¹ Там же. С. 40. Нельзя согласиться с К. А. Долининым, что к таким «типам сообщений» относятся *все* жанры художественной литературы.

⁷² В дальнейшем этот путь должен привести к поиску минимальной единицы речевой деятельности, меньшей, чем бахтинское «высказывание». Ср. такие понятия, как «коммуникативный фрагмент» (*Гаспаров Б. М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С. 116—142, особенно 122), «минимальная диалогическая единица» (*Иссерс О. С.* Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2003. С. 78—79) и др. Однако такие единицы едва ли поддаются систематизации (см.: *Гаспаров Б. М.* Указ. соч. С. 119).

зису.

2. Этот тезис утверждает единство субъекта высказывания, принадлежащего к определенному речевому жанру. Бахтин определял речевой жанр как «тип высказывания». Высказывание же – это обладающая смысловой завершенностью единица общения, ограниченная в потоке речи с двух сторон сменой речевых субъектов. Таким образом, индивидуальные реализации каждого жанра, по Бахтину, возможны только при единстве говорящего субъекта.

Это положение Бахтина было подвергнуто обоснованной, на наш взгляд, критике в работах М. Ю. Федосюка⁷³. Возражения сводятся к следующему. Во-первых, положение о единстве субъекта исключает из числа речевых жанров диалог и полилог (светская беседа, спор, ссора и т. д.), в которых участвуют двое и более говорящих. Во-вторых, высказывание, произнесенное или написанное одним человеком и ограниченное с двух сторон сменой субъектов, может содержать внутри себя высказывания, принадлежащие к нескольким речевым жанрам – как в бытовой речи, так и в книге, состоящей, например, из посвящения – предисло-

⁷³ См.: Федосюк М. Ю. Комплексные жанры разговорной речи: «утешение», «убеждение» и «уговоры» // Русская разговорная речь как явление городской культуры. Екатеринбург, 1996. С. 73—77; *Он же*. Нерешенные вопросы теории речевых жанров. С. 102—104. Одновременно и независимо сходные мысли были высказаны Б. М. Гаспаровым (см.: Гаспаров Б. М.. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. С. 324).

вия – основной части – заключения. Что касается завершенности, то «определенной степенью завершенности обладает и все художественное произведение, и каждая из его составных частей, и одна реплика диалога»⁷⁴. Исследователь предлагает следующий выход из положения: «Речевые жанры – это устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы высказываний, а текстов»⁷⁵. Как ясно из этого определения, уточнение бахтинской теории ведет по тому же пути, который описан в пункте 1.

3. Третий бахтинский тезис касается реакции реципиента: для каждого высказывания существует «апперцептивный фон понимания, учитываемый говорящим»⁷⁶, «ответная позиция» слушателя, «действительное или возможное высказывание другого (то есть его понимание, чреватое ответом или выполнением)»⁷⁷. Реакция адресата конституирует высказывание и, соответственно, типы высказываний – речевые жанры.

Эта «ответная позиция» слушателя – краеугольный камень всей бахтинской теории диалога («полифонии», «чужого слова», «слова в романе» и т. д.). Но слова «ответная

⁷⁴ Федосюк М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров. С. 104.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». С. 225.

⁷⁷ Там же. С. 237—238.

позиция» могут иметь два разных смысла. Во-первых, в момент речи другого слушатель чувствует пока не выраженное словесно отношение к этой речи – согласие или несогласие⁷⁸. Во-вторых, говорящий, выступая в определенном жанре, предполагает и стремится вызвать определенную реакцию своего слушателя и в соответствии с этим предположением и стремлением строит свою речь. Вопрос в том, какую именно из этих двух «позиций слушателя» имеет в виду Бахтин: *реальную* или *подразумеваемую* говорящим (и речевым жанром)? В тексте можно найти подтверждение и той, и другой версии. Иногда Бахтин говорит только о подразумеваемой, иногда – только о реальной, иногда – об обеих позициях: «Высказывание <...> по самой природе своей получает отношение к чужому высказыванию, к чужой речи, к *действительной или возможной* речи собеседника-слушателя-читателя»⁷⁹. Эти два понятия не всегда различаются Бахтиным. Мы рассмотрим их отдельно.

Если речь идет о *реальной* ответной позиции реального адресата речи или письма, то бахтинское положение едва ли можно принять полностью. То, что у всякого реального слу-

⁷⁸ Кроме согласия и несогласия, Бахтин называет целый ряд других реакций слушателя: продолжение; применение; исполнение и т. д. Однако согласие / несогласие выступает как инвариант *ответной* позиции по отношению ко всем другим: ср. классификацию «чужого слова» в «Проблемах поэтики Достоевского» в зависимости от со- или противонаправленности интенций двух голосов.

⁷⁹ Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». С. 228. (Курсив мой. – А. С.)

шателя всегда есть ответная позиция, не вызывает почти никаких сомнений⁸⁰. Но то, что эта позиция *не будучи высказана* влияет на речь говорящего, верно далеко не всегда. Во-первых, существует монологически-авторитарная (в пределе – тоталитарная) «непроницаемая» речь, которая не допускает возражений и не интересуется никакой реакцией адресата, кроме предполагаемой в самом общем виде говорящим. Во-вторых, ответная позиция слушателя может быть скрыта, замаскирована в тех или иных целях (не обязательно личных – маскировке реальной позиции служат и правила вежливости). В-третьих, степень эксплицитного выражения ответной позиции зависит от эмоционально-психологических качеств слушателя – вплоть до полной невыраженности. В-четвертых, всегда существует возможность квипрокво, принятия одной ответной позиции за другую⁸¹. И, наконец, в-пятых, позиция адресата письменного дискурса всегда отдалена от адресанта пространственным и временным зиянием, что имеет, если продумать эту мысль до конца, весьма существенные последствия для всей бахтинской теории –

⁸⁰ Оговорка «почти» относится к следующему: Бахтин, кажется, нигде не учитывает абсолютного равнодушия и безучастности слушателя. Для героев любимых бахтинских авторов – Достоевского и Рабле – такая «нулевая» ответная позиция, действительно, невозможна, но для героев Чехова, как мы еще увидим, она весьма характерна.

⁸¹ Как мы увидим по ходу исследования, как раз этот случай очень характерен для чеховского диалога.

как и для теории речевых актов⁸².

Речевой жанр может служить пониманию адресата, определять его «горизонт ожидания»⁸³, но прямое влияние этого горизонта ожидания на речь говорящего, очевидно, происходит далеко не всегда⁸⁴.

Таким образом, для высказывания безусловно релевантна только *предполагаемая отправителем* реакция адресата. Я отдаю приказ – и предполагаю слушателя, который его ис-

⁸² Этой критике теории речевых актов с позиций «грамматологии» посвящен ряд работ Жака Деррида. Как показывает философ, теория коммуникации построена на постулате о гомогенности пространства между отправителем и получателем сообщения, постулате об их присутствии в акте коммуникации. Деррида считает свойством письма (в которое им включается любая сигнификация) отсутствие, оторванность, разобщение автора и реципиента – с одной стороны, и сообщения – с другой. Отсюда следует возможность утраты (письменным) знаком внешнего, ситуативного контекста и абсолютизация его возможности быть цитируемым – то есть возможность для реципиента извлечь знак из его собственного внутреннего речевого контекста и «привить» его к иному (см.: *Derrida, Jacques. Signature Event Context // Derrida, Jacques. Margins of Philosophy. N.Y. – L., 1982. P. 307—330*). Тем самым, в наших терминах, указывается на фатальное расхождение между «реальной» и «подразумеваемой» реакцией адресата в (письменной) коммуникации. Ср. наш анализ рассказа Чехова «На святах» (раздел 6.3).

⁸³ Ср. одно из современных определений: речевой жанр – это «горизонт ожидания для слушающих и модель создания для говорящих» (*Гайда Ст. Проблемы жанра // Функциональная стилистика: теория стилей и их языковая реализация. Пермь, 1986. С. 24*).

⁸⁴ Читая бахтинскую статью, трудно отделаться от подозрения, что Бахтин часто, говоря о речевых жанрах вообще, на самом деле имеет в виду только диалог в присутствии собеседника, причем под высказыванием понимается *не первая* реплика этого диалога.

полнит, подчиненного. Я прошу – и предполагаю слушателя, который может исполнить просьбу, которому не чужды щедрость и милосердие. Я спору – и предполагаю, что мой собеседник серьезно относится к разговору, что его ответ будет аргументированным возражением, а не бранью. Во всех трех примерах жанровое ожидание может и обязано сочетаться с ситуативно-индивидуальным, зависящим от (известных говорящему или предполагаемых им) личных качеств слушателя. Но и в том, и в другом случае это ожидание *говорящего*, и потому конститутивные особенности жанра, по сути, сосредоточены в позиции адресанта, а не адресата⁸⁵. Такие логические противоречия бахтинской теории побуждают ее наиболее радикальных критиков утверждать, что диалогизм – только «эпифеномен» или «фантазм» монологизма⁸⁶.

4. Бахтин утверждал соотнесенность каждого жанра с определенной сферой человеческой деятельности:

В каждой сфере бытуют и применяются свои жанры, отвечающие специфическим условиям данной сферы; этим жанрам и соответствуют определенные стили. Определенная функция (научная, техническая, публицистическая, деловая, бытовая)

⁸⁵ Это тем более верно в тех случаях, когда говорящий сознательно стремится вызвать нужную ему реакцию слушателя.

⁸⁶ См.: *Линецкий В.* «Анти-Бахтин» – лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994. С. 62, 65, 70, 173 и др.

и определенные, специфические для каждой сферы условия речевого общения порождают определенные жанры, то есть определенные, относительно устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы высказываний⁸⁷.

Здесь возникают два вопроса. Первый: является ли соотношение «сфера деятельности – речевой жанр» взаимно однозначным (ведь только в этом случае перед нами дифференциальный признак жанра и основание для классификации жанров)? Второй вопрос: для всех ли жанров будет верно это положение? На оба вопроса приходится ответить отрицательно. Действительно, есть вторичные жанры, которые функционируют только в одной сфере деятельности: приговор – в юридической, меморандум – в дипломатической, элегия – в литературной, рецепт – в медицинской и т. д. Многие из этих жанров (хотя далеко не все) могут одновременно быть охарактеризованы как тематические, композиционные и стилистические единства (еще раз подчеркнем – на уровне жанров, а не отдельных текстов). Но существует и множество жанров, которые используются в двух и более сферах: дискуссия может происходить в науке, искусстве и политике, совещание – практически в любой области деятельности и т. д. Кроме того, надо заметить, что понятие «сферы деятельности» у Бахтина оказывается весьма расплывчатым: указанные в его статье «сверхжанры» научного выступ-

⁸⁷ Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. С. 163—164.

ления или делового документа, конечно, принадлежат соответственно научной и деловой сфере, но внутри каждой сферы распадаются на тысячи тематических разновидностей, относящихся к тысячам совсем не похожих друг на друга «малых сфер».

Что касается первичных жанров, то комплексные жанры непосредственного общения всегда используются во множестве сфер: ср. такие жанры, как спор или письмо. А элементарные, близкие к речевым актам, жанры могут использоваться в любых сферах и ситуациях человеческой деятельности (люди везде приветствуют друг друга, прощаются, извиняются, приказывают, просят и т. д.). Наконец, за пределами всех сфер *деятельности* (в практическом понимании этого слова) оказываются праздноречевые жанры.

Таким образом, здесь, как и в предыдущих пунктах, мы приходим к мысли, что бахтинская теория адекватно описывает только малую часть жанров и особенно серьезные трудности встречает в области первичных жанров.

Однако в данном случае есть определенная возможность модернизации бахтинской мысли о соответствии жанра сфере деятельности (или, точнее, типу ситуации) – если обратиться к теории фреймов и ее изводам. Сделаем небольшое отступление.

Фрейм (в других, не полностью синонимичных, вариантах – ситуационная модель, сценарий, схема) вошел в тео-

рию коммуникации из работ основателя теории искусственного интеллекта Марвина Минского. Если человек сталкивается с новой для себя ситуацией, рассуждал Минский, то он обращается к готовому сценарию (фрейму), который затем должен быть приспособлен к данной ситуации. Отсюда определение: «Фрейм – это структура данных, предназначенная для представления стереотипной ситуации (пребывание в комнате, день рождения и т. п.)»⁸⁸. Заметим, что в этом рассуждении, как и у Бахтина, речь идет о самых разнообразных – простых и сложных, «первичных» и «вторичных», «элементарных» и «комплексных» – ситуациях. Фрейм при этом предстает как двухуровневая система: верхние уровни – то, что бывает всегда в данной ситуации, нижние – то, что надо заполнить. Другими словами, фрейм – это общая схема, наполняемая индивидуальным содержанием в зависимости от конкретной ситуации, – точно так же, как речевой жанр у Бахтина. Более того, у Минского фрейм прямо связывается с тем, что мы бы сегодня назвали речевым жанром: «Точно так же, как существуют знакомые „основные сюжеты“ для рассказов, должны быть суперфреймы для рассуждений, споров, ведения повествования и т. п.»⁸⁹. Таким образом, речевой жанр, понимаемый как «горизонт ожидания для слушающих и модель создания для говорящих» (Ст. Гай-

⁸⁸ Минский М. Структура для представления знания // Психология машинного зрения. М., 1978. С. 250.

⁸⁹ Минский М. Структура для представления знания. С.295.

да) оказывается частью более широкой модели коммуникативной ситуации – фрейма. Изучение речевых жанров в тесной увязке с фреймами – один из перспективных путей «модернизации Бахтина»⁹⁰.

Эта идея тем более интересна для литературоведения, что она отчасти пересекается с разрабатывавшейся Ю. М. Лотманом (и вслед за ним или параллельно с ним – Новым историзмом) теорией бытового поведения. Семиотическая теория бытового поведения Ю. М. Лотмана явно строилась по аналогии с теорией структуры художественного текста:

Сопоставление поведения декабристов с поэзией, как кажется, принадлежит не к красотам слога, а имеет серьезные основания. Поэзия строит из бессознательной стихии языка некоторый сознательный текст, имеющий более сложное вторичное значение. При этом значимым делается все, даже то, что в системе собственно языка имело чисто формальный характер⁹¹.

За этими рассуждениями стоит пара гомологичных оппозиций: повседневному рутинному поведению соответствует

⁹⁰ Ср., например, такое определение речевого жанра: «вербальное оформление типичной ситуации социального взаимодействия людей» (Седов К. Ф. *Анатомия жанров бытового общения* // Вопросы стилистики. Саратов, 1998. С. 11; Дементьев В. В., Седов К. Ф. *Социопрагматический аспект теории речевых жанров*. Саратов, 1998. С. 6).

⁹¹ Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю. М. *Избранные статьи*: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1990. С. 333.

неорганизованная спонтанная речь, знаковому поведению – сознательно (сверх) организованный текст. При описании знакового поведения людей 18 – начала XIX века Ю. М. Лотман оперировал исключительно текстуальными терминами: (поведенческий) стиль, герой⁹², сюжет, текст и, наконец, жанр. Понятие «жанра» в применении к этой проблематике встречается у Лотмана довольно редко⁹³, но если согласиться с самой идеей текстуальности поведения, а также вспомнить о теории фреймов и о теории речевых жанров Бахтина, то можно указать на существование определенных «поведенческих жанров» или фреймов в литературе и жизни: строго кодифицированных, как свадьба, похороны, церковные праздники, или более свободных в композиции, как расследование, хождение в гости и т. д. Тогда у наиболее упорядоченных поведенческих жанров окажутся свои стилистика, композиция и тематика, до некоторой степени сводимые, как и бахтинские «высказывания», в некое единство своим отношением к определенной сфере человеческой деятельно-

⁹² В разных работах – «амплуа» (*Лотман Ю. М. Избранные статьи*: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1990. С. 258—261, 338, 347, 361, 363, 367); «тип человека» (Там же. С. 332); «тип социальной психологии» (Там же. С. 335); «тип поведения» (Там же. С. 350); «социальные роли» (Там же. С. 350, 363); «культурная маска» (Там же. С. 351).

⁹³ Появление системы жанров поведения в России Ю. М. Лотман относит к середине XVIII века и связывает с кодификацией литературных жанров и дифференциацией жизненного пространства (см.: *Лотман Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века* // *Лотман Ю. М. Избранные статьи*: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1990. С. 258).

сти. Границами жанра окажутся поступки одного человека или группы людей, на которые реагируют другие. Эти фреймы, точно так же, как и речевые жанры, возможно, поделятся на первичные и вторичные, элементарные и комплексные. Более того, фреймы при таком подходе окажутся «фольклорными», как упомянутые свадьба и похороны, и «литературными», причем среди последних будут выделяться более и менее строгие, авторские. Заметим, однако, что такая постановка вопроса делает «безразмерную» задачу изучения речевых жанров еще более масштабной.

При сопоставлении лотмановской и бахтинской теорий необходима одна существенная оговорка: Ю. М. Лотман всячески подчеркивал отличие бытового («рутинного») поведения и поведения, которое сознательно строится как текст. Интерес исследователя вызывало только последнее – в отличие от М. М. Бахтина, которого интересовало и художественное, и бытовое слово. Семиотизация поведения в лотмановской трактовке близка к понятию остранения, – но не психологически-самоценного (направленного на «видение, а не узнавание» мира), а культурно ангажированного. По Лотману, чтобы быть знаковым, поведение должно а) *отличаться* от привычного – некой усредненной общепринятой нормы; б) *осознаваться* самим действующим лицом и реципиентами его поступков как игровое, театральное, ритуальное и т. д.; в) иметь дополнительный – внебытовой – смысл, который кодируется и декодируется вторичной моде-

лирующей системой: поведение должно не просто «значить» нечто, но *обладать культурной значимостью*. Лотман ничего не писал о стертой повседневности, его интересовало исключительно осознаваемое самим субъектом поведение повышенной культурной значимости – аналог художественного текста. Этот крен в сторону «художественно отмеченного» поведения свойствен многим семиотическим штудиям: бытовое поведение изучается обычно только в той мере, в какой оно отклоняется от привычной нормы – например, экзотические нормы бытового поведения в этнографии. Однако в последнее время наметился интерес и к семиотике самого обычного и привычного поведения – в так называемых «постфольклорных» исследованиях⁹⁴. Мы можем добавить, что изображенное бытовое поведение, особенное у такого писателя, как Чехов (которого многие современники считали главным образом бытописателем), также может стать предметом исследования – разумеется, без знака равенства между «изображенным» и «реальным» поведением людей конца позапрошлого века. В определенной мере (в какой поведение героев соотносимо с коммуникативной проблематикой) мы будем касаться этих вопросов в дальнейшем.

Таким образом, мы видим, что у бахтинской теории есть возможности модернизации, хотя они в данном случае приводят не к сужению задачи и «оттачиванию» теории, а к еще

⁹⁴ См., например: *Утехин И.* Очерки коммунального быта. М., 2000, *passim*. Исследователь именуется свой подход «антропологией повседневности».

большему расширению круга поставленных задач и мало способствуют объединению всех речевых жанров в одной теоретической рамке.

Подводя итоги критического обзора идей Бахтина, мы должны констатировать: бахтинской теории строго соответствует только небольшая «верхушка» вторичных речевых жанров, причем, как это ни парадоксально, чем более строги правила такого жанра (чем «монологичнее» жанр), тем больше его соответствие определениям Бахтина. Первичные жанры оказываются совсем «за бортом» этой теории: а между тем, именно они в первую очередь интересуют лингвистов, изучающих живую речь, и именно они должны прежде других интересовать литературоведа, изучающего изображенную писателем коммуникацию. Где же выход?

Выход, который спонтанно сложился в жанроведении и завоевал широкое признание, видится в следующем. Первым и главнейшим дифференциальным признаком каждого жанра признается его *коммуникативная* (или «*иллокутивная*») *цель*. Этот термин не тождествен бахтинскому понятию «речевой замысел говорящего», хотя и составляет его ядро. «Речевой замысел», как отмечает М. Ю. Федосюк, скорее близок к принятому в теории речевых актов понятию «иллокутивная сила высказывания» – тому, «что, согласно намерению, должно быть понято»⁹⁵:

⁹⁵ Стросон П. Ф. Намерение и конвенция в речевых актах // Новое в зарубеж-

Иллокутивная цель – это только часть иллокутивной силы. Так, например, иллокутивная цель просьб – та же, что и у приказаний: и те, и другие представляют собой попытку побудить слушающего нечто сделать. Но иллокутивные силы – это явно нечто другое. Вообще говоря, понятие иллокутивной силы производно от нескольких элементов, из которых иллокутивная цель – только один, хотя, видимо, наиболее важный элемент⁹⁶.

В теории речевых жанров иллокутивной силе (бахтинскому «замыслу говорящего») будет соответствовать ряд параметров, первым и главным из которых неизменно остается коммуникативная цель. Почти в каждой работе по речевым жанрам предлагаются все новые параметры, но мы будем ориентироваться в основном на работы Т. В. Шмелевой, которые, как нам кажется, наиболее близки к «жанровой компетенции» носителей языка, получили широкое признание лингвистов и, главное, дали убедительные практические результаты.

Т. В. Шмелева предложила следующую модель речевого жанра. 1) Главным жанрообразующим признаком будет *коммуникативная цель*, которая дает основания для различения классов речевых жанров. Внутри каждого класса жанры будут различаться по пяти содержательным и одному формаль-

ной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов. М., 1986. С. 149.

⁹⁶ Серль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов // Там же. С. 172.

ному параметрам: 2) *концепция (или «образ») автора* – та «информация о нем как об участнике общения, которая „заложена“ в типовой проект речевого жанра, обеспечивая ему успешное осуществление»⁹⁷; 3) *концепция (или «образ») адресата*, который заложен в каждом высказывании данного жанра (т. е. бахтинский «предполагаемый адресат»); 4) *событийное содержание* – те признаки, важные для отбора диктумного содержания, о которых мы писали выше (актанты, их отношения, временная перспектива и оценка); 5) *фактор (или «образ») коммуникативного прошлого* – отношение высказывания данного жанра к уже сказанному в цепи речевого общения; 6) *фактор (или «образ») коммуникативного будущего* – отношение высказывания данного жанра к тому, что должно быть сказано в дальнейшем; 7) *языковое воплощение* – формальное выражение высказывания данного жанра с помощью языковых средств. Эта «анкета», предъявляемая всем жанрам, и должна ответить на вопросы «кто, кому, зачем, о чем и как говорит, учитывая, что было и что будет?»⁹⁸.

⁹⁷ Шмелева Т. В. Модель речевого жанра // Жанры речи. Вып. 1. Саратов, 1997. С. 93. Для нас примечательно то, что Т. В. Шмелева ссылается при этом на работы В. В. Виноградова об образе автора как инстанции, организующей целое художественного текста.

⁹⁸ Заметим, что у «анкеты» Т. В. Шмелевой есть большое число близких «родственников», начиная от ряда вопросов, рекомендовавшихся средневековой школьной риторикой: «кто? что? где? чем? почему? как? когда?» (см.: Гаспаров М. Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Гаспаров М. Л. Избранные труды: В 3 т. Т. 1. М., 1997. С. 625) и до современных социолингвистических теорий. Ср., например, такие

В проекции на наши литературоведческие задачи исследования изображенной коммуникации каждый из этих параметров диктует длинный ряд вопросов. Приведем только самые важные – те, которые исходят из первого пункта. Какова коммуникативная цель высказывания героя, выступающего в том или ином жанре, и насколько она отличается от общежанровой цели? Что побуждает героя избрать эту цель? Каков результат высказывания? Если результат не достигнут («провал коммуникации»), то в чем причины неудачи? Есть ли нечто общее в коммуникативных неудачах разных героев, выступающих в одном жанре? Каковы, по Чехову, критерии успеха коммуникации? И т. д. Как мы увидим, именно соотношение цели и результата окажется самым важным и парадоксальным в чеховской коммуникации.

Все параметры модели, вместе взятые и объединенные коммуникативной целью, и представляют собой иллокутивную силу высказывания, принадлежащего к определенному жанру. Несовпадения в этих параметрах позволяют делать тончайшие различия между речевыми жанрами, которые кажутся на первый взгляд тождественными: например, убеж-

дескриптивные модели: «Кто говорит, что, кому, на каком языке, когда и с каким эффектом?» (*Lasswell H. D. The Structure and Function of Communication in Society // The Communication of Ideas. N.Y., 1948. P. 37*) или несколько искусственную систему SPEAKING, разработанную Деллом Хаймсом: Setting and Scene, Participants, Ends, Act sequence, Key, Instrumentalities, Norms, Genres – ситуация, участники, цели, последовательность действий, ключ, инструментарий, нормы и жанры (см.: *Hymes, Dell. Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach. Philadelphia, 1974. P. 55—61*).

дение и уговоры; спор, диспут и дискуссия. «Анкета Шмелевой» (которую, конечно, можно дополнять – что и делают многие ученые) дает надежду на описание речевых жанров как единой системы, то есть приближает жанроведение к решению задачи, поставленной Бахтиным. Разумеется, мы очень хорошо понимаем, что доминирование целеполагания фактически означает «монологизацию» понятия речевого жанра. По-видимому, есть большая доля правды в таких критических замечаниях:

На самом деле шесть перечисленных содержательных признаков речевого жанра представляют собой не некие объективные, как это могло бы на первый взгляд показаться, характеристики высказывания, его места в процессе общения, а также участников этого общения, а зафиксированную в данном высказывании оценку всех упомянутых параметров говорящим⁹⁹.

Но, как мы видели в критическом обзоре, неизбежность такой монологизации заложена в самой теории Бахтина. Критерий целеориентированности и упрощает, и спасает теорию.

Этот критерий, как мы уже сказали, дает основание для ряда наиболее распространенных в современной лингвистике *типологий* речевых жанров. Бахтин настаивал на едином

⁹⁹ Федосюк М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров. С. 107.

основании классификации¹⁰⁰, однако в «Проблеме речевых жанров» этот вопрос не был решен¹⁰¹. Здесь мы дадим только краткое обоснование избранной нами классификации, более подробные справки о содержании и структуре классов речевых жанров будут даны в преамбуле к каждой главе.

Единое основание не исключает разногласий во «внутреннем» делении жанрового поля. Единственное безусловное разграничение, которое в настоящее время принимается практически всеми лингвистами, – это деление речевых жанров на информативные и фатические. В работах Т. Г. Винокур (которая, впрочем, не пользовалась понятием «речевой жанр») «фатика» и «информатика» рассматриваются как коммуникативные универсалии, которые структурируют всю область коммуникации и определяются оппозицией целей «общение vs. сообщение»¹⁰².

В рамках *информативных* жанров (цели «сообщения») можно, вслед за Н. Д. Арутюновой выделить: «информативный диалог (make-know discourses)» и «обмен мнениями с целью принятия решения (make-believe discourses)»¹⁰³, на-

¹⁰⁰ Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. С. 164.

¹⁰¹ Хотя заметим, что ранее, в статье «Слово в романе», в качестве основания для классификации стилей был выбран близкий к целевому интенциональный момент, направленность слова «вне себя» (см.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1979. С. 102—107 и особенно 105).

¹⁰² См.: Винокур Т. Г. Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения. М., 1993. С. 15.

¹⁰³ См.: Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1998. С. 650. По утвер-

пример, спор или дискуссия. Информативные диалоги (и монологи) очень разнообразны, их названия часто расплывчаты, но их отличительный признак заключается в том, что к ним, в отличие от жанров других классов, почти всегда можно добавить слово «...информации»: сообщение, запрос, подтверждение, опровержение, раскрытие. Если такую добавку сделать нельзя, то цель передачи и получения информации подразумевается в самом названии: экзамен, доклад, допрос, свидетельство, показания и т. д. Ключевые понятия для этих жанров: информация и референция. Они центрированы на «мире» – физической, социальной и психической реальности.

Фатические жанры, подчиненные интенции «общения», понимаются сейчас достаточно широко: сюда входят не только «праздноречевые» разговоры (small talk, «болтовня» с ее вариациями – семейный, дружеский разговор и др.), но и жанры, цель которых – улучшение отношений между говорящими (флирт, комплимент), а также ухудшающие эти отношения (инвектива, ссора)¹⁰⁴. К фатическим жанрам, по всей видимости, вплотную примыкают и те, которые Т. В. Шмелева называет этикетными, «цель кото-

ждению В. В. Дементьева, эти группы «выделяются практически всеми» (*Дементьев В. В.* Изучение речевых жанров: обзор работ в современной русистике. С. 116). Однако, как мы увидим в дальнейшем (см. раздел 2.4) вопрос о подчиненности спора только информативным задачам весьма не однозначен.

¹⁰⁴ См. подробнее: *Дементьев В. В.* Фатические речевые жанры. С. 37—55), а также в наст. изд. в преамбуле к 6 главе.

рых – осуществление особого события, поступка в социальной сфере, предусмотренного этикетом данного социума: извинения, благодарности, поздравления, соболезнования и т. д.»¹⁰⁵. При всех различиях с «чистыми» фатическими жанрами, их объединяет интенция «установления или регулирования межличностных отношений»¹⁰⁶, а еще чаще – их поддержания. Та же цель сближает с фатикой часть выделенных Т. В. Шмелевой оценочных жанров, «цель которых – изменить самочувствие участников общения, соотнося их поступки, качества и все другие манифестации с принятой в данном обществе шкалой ценностей»¹⁰⁷. Ключевое слово для фатических жанров – это «контакт» во всех его многообразных значениях – от отсутствия шума в канале связи до взаимопонимания.

Надо отметить, что как информативные, так и фатические жанры – это огромные области, в которых невозможно найти единое компактное ядро доминирующих жанров. Поэтому разговор об этих классах на материале чеховского творчества будет представлять собой не описание одного-двух центральных жанров, а, скорее, анализ информативной или фатической коммуникации в целом.

За пределами общепринятого противопоставления фатичности и информативности среди ученых царит разногласия мнени-

¹⁰⁵ Шмелева Т. В. Модель речевого жанра. С. 92.

¹⁰⁶ Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1998. С. 650.

¹⁰⁷ Шмелева Т. В. Модель речевого жанра. С. 92.

ний. Оставленный Н. Д. Арутюновой в рамках информатики «прескриптивный диалог (make-do discourses)»¹⁰⁸ многие лингвисты склонны (вслед за классификациями речевых актов) выделить в отдельный класс *императивных* жанров, «цель которых – вызвать осуществление / неосуществление событий, необходимых, желательных или, напротив, нежелательных, опасных для кого-то из участников общения»¹⁰⁹. К таким жанрам, прямо воздействующим на действительность, относят прежде всего приказ и просьбу. Помимо них, императивными будут «запрет, мольба, совет, рекомендация, инструкция, распоряжение, обещание, обязательство и т. д.»¹¹⁰ Как видно из этого списка, императивные жанры выражают главным образом желания и волю говорящего и отражают отношения власти. Желание, власть, волеизъявление и будут для них ключевыми понятиями.

Нам представляется необходимым выделить еще один вид речевых жанров, близкий, но не тождественный императивным: *аффективные* жанры, задачей которых является убеждение собеседника, а не побуждение его к прямому действию. Выражение «make-believe discourses» очень удачно характеризует эти цели, но разъяснение Н. Д. Арутюновой – «обмен мнениями с целью принятия решения» – сужает по-

¹⁰⁸ Арутюнова Н. Д. Там же.

¹⁰⁹ Шмелева Т. В. Модель речевого жанра. С. 91.

¹¹⁰ Шмелева Т. В. Речевой жанр: опыт общелингвистического осмысления // Collegium. №1—2. 1995. С. 60—61.

ле аффективных жанров до той области, которая в древности именовалось совещательным или политическим красноречием. Аффективные жанры – традиционная область интересов риторики, и большинство так называемых риторических жанров должно быть отнесено сюда. Поскольку риторика с древних времен стремилась охватить сеткой категорий всю область абстрактных понятий, то ключевых терминов для аффективных жанров очень много: так, еще Аристотель называл в качестве предмета красноречия счастье, пользу, благо (для речей совещательных); добро и красоту (для речей торжественных); справедливость и несправедливость (для речей судебных).

Нам кажется неудачным противопоставление риторических и речевых жанров, которое предлагает О. Б. Сиротина: риторические жанры характеризуются сознательным намерением говорящего мобилизовать возможности языка, чтобы «построить высказывание или их ряд с его точки зрения наиболее эффективным образом»¹¹¹. Во-первых, в этом случае два высказывания с одной и той же целевой установкой и формальным выражением оказываются принадлежащими к разным классам – только в зависимости от этого трудноопределимого намерения «выстроить» текст (у человека, владеющего навыками публичной речи или письма, текст выстраивается «сам собой»). А во-вторых, возможен

¹¹¹ Сиротина О. Б. Некоторые размышления по поводу терминов «речевой жанр» и «риторический жанр» // *Жанры речи*. Вып. 2. Саратов, 1999. С. 28.

случай, когда риторика настолько въедается в «языковую личность», что различие намеренной и ненамеренной риторичности теряет смысл. Последний случай как раз очень характерен для чеховских героев.

Промежуточное положение между императивными и аффективными будут, по-видимому, занимать дидактические жанры – «призванные модифицировать поведение адресата»¹¹², такие как поучение, заповедь, наказ и др. Отчасти к аффективным жанрам можно отнести и оценочные (по Т. В. Шмелевой – см. выше) или «эмотивные» (по М. Ю. Федосюку¹¹³). Эти жанры (утешение, соболезнование и др.) также направлены на адресата, но они лежат на границе целей фатических и аффективных классов: в той мере, в какой они улучшают отношения говорящих, они ближе к первым, в той мере, в какой они воздействуют на собеседника, – ко вторым.

Как императивные, так и аффективные жанры ориентированы на адресата речи. Их можно дополнить симметричным классом *экспрессивных* жанров – выражающих прежде всего эмоции говорящего и представляющих его слово о себе и своих чувствах (признание, жалоба, исповедь и др.). Эти жанры монологичны. Их приметой будет то, что при смене

¹¹² Орлова Н. В. Жанр и тема: об одном основании типологии // Жанры речи. Вып. 3. Саратов, 2002. С. 84.

¹¹³ Федосюк М. Ю. Комплексные жанры разговорной речи: «утешение», «убеждение» и «уговоры» // Русская разговорная речь как явление городской культуры. Екатеринбург, 1996. С. 78.

ролей адресанта и адресата, которая естественна в любом диалоге, в них сохраняется монологичность речи ведущего главную речевую партию участника. Экспрессивные жанры, несомненно, особо важны для художественной литературы: в огромном большинстве случаев именно в них обретают форму лирические стихотворения, но не менее значимы они и для прозы: ср. исповедальность как органическую черту русской классической литературы. Различие между экспрессивными жанрами бытовой речи и лирикой заключается в том, что в быту они, как правило, носят частный характер (речь о себе и только о себе), а лирическому художественному высказыванию присуща обобщающая сила (речь о себе как речь о всех)¹¹⁴. Ключевые слова для экспрессивных жанров – искренность, откровенность, открытость, «исповедальность».

Наша классификация, разумеется, весьма несовершенна. Но заметим, что, во-первых, до сих пор никто не предложил системы, не допускающей массы исключений. Совершенство в такой «типологии бесконечности» достигается по мере непрерывного разветвления и дробления классов (и тем самым система отдаляется от совершенства). А во-вторых, наша типология обладает тем плюсом, что она прямо кор-

¹¹⁴ Ср.: «Самый субъективный род литературы, она (лирика. – А. С.), как никакой другой, устремлена к изображению душевной жизни как всеобщей» (*Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 7*).

релирует с классической теорией функций языка и моделью акта коммуникации, предложенной Р. О. Якобсоном, о которой мы уже упоминали во введении¹¹⁵. По этой теории, интенциональная направленность высказывания на мир, адресата, адресанта и контакт обеспечивается соответственно референтивной, экспрессивной, аффективной и фатической функциями языка. Этому делению и соответствуют наши жанровые классы (направленность на адресата в данном случае присуща аффективным и императивным жанрам). Еще две функции, выделенные Якобсоном, – металингвистическая и поэтическая – могли бы, вероятно, дать основание для выделения отдельных классов жанров, но нас останавливает следующее соображение. Метаязыковые жанры в рамках выполняемой нами задачи оказываются маргинальными (если считать «метаязыковыми» разговоры о языке, литературе и теоретическое обсуждение героями неких знаковых систем). Что касается «поэтических», то есть собственно художественных, жанров, то «внутри» художественного мира

¹¹⁵ Эта модель стала подвергаться улучшениям почти сразу после своего появления и продолжает модернизироваться до сих пор. У Якобсона коммуникативный акт включает отправителя и получателя информации, сообщение, референт, код и канал связи. Д. Берло, конкретизируя каждый из компонентов, добавляет: характеристики отправителя и получателя речи (коммуникативные умения, установки, знания, социальная система, культура); в сообщении выделяются элементы, структура, код, содержание и отношение к содержанию; канал связи – это зрение, слух, осязание, обоняние, вкус и т. д. (См.: *Berlo D. K. The Process of Communication*. N.Y., 1960, *passim*). Для наших целей достаточно классической модели Якобсона.

они, во-первых, могут существовать только как цитаты, и их исследованию посвящено множество работ о чеховской интертекстуальности, а во-вторых, они при этом теряют автореличность, служа коммуникативным стратегиям цитирующего автора / текста. Мы будем касаться их только по мере необходимости и в связи с другими жанрами. Интертекстуальность, за небольшими исключениями¹¹⁶, не является предметом нашего исследования.

Однако и теория Якобсона, и лингвистические типологии, как любые абстрактные модели, не вполне адекватно описывают реальные речевые ситуации. Возможны ли, скажем, чисто экспрессивные жанры? Можно ли сказать нечто о себе, не сказав при этом ничего о мире? Любая жалоба неотрывна от слова о мире: после вопроса «почему?» человек укажет на внешние причины своего состояния. В другом экспрессивном жанре – исповеди – человек признает свои грехи. Но то, что это грехи, установил не он, а социокультурный закон. Речь о себе есть всегда речь о мире, полная автореферентность невозможна. То же касается аффективных жанров, ориентированных на адресата: проповедь, например, невозможна без экспрессии говорящего. Чисто информативные речевые жанры тоже могут существовать только как исследовательская абстракция – по крайней мере, в устной коммуникации. Бесстрастный медиатор между факта-

¹¹⁶ См. раздел 3.4, где интертекстуальный слой чеховского текста рассматривается как след памяти речевого жанра.

ми и слушателем, не вносящий в информацию никаких собственных оценок, в реальной коммуникации едва ли представим. Настроение человека скажется, даже если он зачитывает чужой текст, тем более – если он говорит от себя¹¹⁷. Поэтому необходимо, вслед за Р. О. Якобсоном, указать на доминирование того или иного фактора. Жалоба или покаяние центрированы на субъекте, а не объекте. Проповедь ставит главной целью моральное воздействие на слушателя и убеждение его в некой истине, хотя она одновременно всегда будет нести информацию, выражать личное отношение проповедника и окажется риторически украшена. В трансформациях жанра (скажем, в процессе секуляризации проповеди) вторичные функции могут выходить на первый план, но если они заслоняют аффективную доминанту, то жанр теряет свое качество проповеди и превращается в нечто иное. Итак, отнесение речи к тому или иному жанру будет определяться только доминированием одной из функций (целей) в присутствии всех остальных¹¹⁸.

Мы очертили теоретические положения, которые долж-

¹¹⁷ Хотя, с другой стороны, существование абсолютно безличных письменных текстов (научных, юридических, деловых и т. д.) тоже не вызывает сомнения.

¹¹⁸ Впрочем, у ряда лингвистов есть серьезные сомнения в том, что среди множества целей говорящих в рамках одного коммуникативного акта можно выделить даже доминанту (см. сборник: *Multiple Goals in Discourse*. Clevedon, 1990, *passim*). С нашей точки зрения, это положение оказывается безусловно верным только для фатических жанров (ср. раздел 6.1), к которым, в основном, и апеллируют авторы сборника.

ны охватить все разнообразие изображенной коммуникации единой концептуальной рамкой. Рассмотрим теперь собственно литературоведческие задачи, которые может помочь решить теория речевых жанров.

1.2. Теория речевых жанров и литературоведение

Предметом исследования в лингвистической теории речевых жанров является, по преимуществу, современная русская речь¹¹⁹. Главная задача здесь – описание формальных и содержательных характеристик жанров, а также установление парадигматических связей между жанрами и синтагматических связей между высказываниями, принадлежащими к разным жанрам, в текстах живой речи. Эта теория никоим образом не касается вопросов специфики художественного текста. Правда, в лингвистических работах можно встретить суждения о доминировании определенного речевого жанра в том или ином литературном произведении или о корреляции «речевые жанры – художественный текст» в целом¹²⁰, но они остаются случайными и разрозненными. А с другой стороны, существует такой парадокс: изучение жанров речи

¹¹⁹ «Речь» здесь обычно понимается как письменная и устная. Оговорка «современная» указывает на не преодолимые даже в принципе сложности в изучении устной речи прошлого.

¹²⁰ Ср., например: «Что касается эстетической сферы, то она может в своей переработке воспользоваться любой из регулярных реализаций жанра: лирическое стихотворение может быть построено с ориентацией на просьбу – как „Я не любви твоей прошу...“ А. Ахматовой – или молитвы, как хорошо известные модели М. Лермонтова, Б. Окуджавы и других авторов» (Шмелева Т. В. Модель речевого жанра // Жанры речи. Вып. 1. Саратов, 1997. С. 97).

лингвистами очень часто основывается на литературном материале. Почти во всех работах по лингвистической прагматике и жанрологии используются примеры из художественной литературы – как современной, так и классической. Есть и целые книги, построенные только на литературном материале¹²¹. С точки зрения литературоведа, в основе таких работ лежит в корне неверная предпосылка. Используя пример из художественного текста вместо примера, взятого из живой речи, лингвист молчаливо предполагает, что литература точно и без искажений воспроизводит реальные диалоги. Так, описывая структуру речевого жанра светской беседы, опираются на примеры из романов Толстого¹²², никак не учитывая при этом, что для Толстого светская беседа – часть лживой культуры и потому ее тематика и поэтика подвергаются такому же искажению, как историческая фигура Наполеона. Можно показать, что в романах «московского франта и салонного человека» (16, 81) Болеслава Маркевича этот жанр будет выполнять другие функции и, возможно, обладать другой структурой. В определенной (и большой) мере это верно

¹²¹ См., например: *Плотникова С. Н.* Неискренний дискурс (в когнитивном и структурно-функциональном аспектах). Иркутск, 2000.

¹²² См.: *Дементьев В. В.* Непрямая коммуникация и ее жанры. Саратов, 2000. С. 185—195. Заметим ради справедливости, что автор прекрасно понимает, что «художественная литература <...> не может быть адекватным материалом, если в качестве материала привлекать диалоги персонажей – стилизацию разговорной речи» (*Дементьев В. В.* Фатические речевые жанры // Вопросы языкознания. 1999. №1. С. 48), но для изучения устной речи прошлого нет другого пути.

для любого художественного текста. На неадекватность литературного материала в суждениях о живой речи указывал еще Л. П. Якубинский в статье 1923 г., где он, тем не менее, и сам пользовался материалом диалогов Толстого¹²³.

Отношение Бахтина к этой проблеме было двойственным. В архивных записях к «Проблеме речевых жанров» представлена целая программа изучения разных типов диалога (бытового, профессионального, идеологического и др.) – на материале романа¹²⁴. При этом роман и другие вторичные жанры выступают именно как *материал* для изучения *речи*, причем в некоторых случаях в записях Бахтина явно просматривается упомянутая выше аберрация¹²⁵. Однако вместе с тем Бахтин подчеркивает:

<Н> ужно учитывать, что здесь эти жанры, изъятые из условий реального речевого общения и подчиненные целям романа, в большей или меньшей степени трансформированы <...> В большинстве случаев эта

¹²³ См.: Якубинский Л. П. О диалогической речи // Якубинский Л. П. Избранные работы: Язык и его функционирование. М., 1986. С. 57.

¹²⁴ См.: Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров» // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 233—234. Особо отмечается Бальзак: «Интересная задача – классифицировать разнообразнейшие формы диалога у Бальзака и охарактеризовать специфику каждой из этих форм» (Там же. С. 234).

¹²⁵ Вряд ли кто-то сегодня согласится, что «советские производственные очерки – почти документальное отражение жизни языка в сфере производственной деятельности» (Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». С. 236).

трансформация идет по линии развития заложенных в самом первичном жанре возможностей, а не насилует и не искажает <?> этих жанров¹²⁶.

В основном тексте статьи Бахтин высказывается более определенно:

<P> еплики бытового диалога или письма в романе, сохраняя свою форму и бытовое значение только в плоскости содержания романа, входят в реальную действительность лишь через роман в его целом¹²⁷.

Последнее положение мы принимаем за безусловное. Для нас изображение того или иного речевого жанра писателем, даже признанным писателем-«фотографом», Лейкиным или Боборыкиным, не имеет общеречевого значения, а является частью авторского идиолекта. Конечным объектом нашего исследования должны стать не жанры русской речи, а определенное отношение к ним писателя¹²⁸.

Такая постановка задачи возвращает нас к истоку: тео-

¹²⁶ Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». С. 233. Вопрос в угловых скобках – знак неразборчивости написания предыдущего слова, поставленный публикаторами.

¹²⁷ Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 161.

¹²⁸ Заметим, что как раз у Чехова художественный текст часто имитирует поэтику реального бытового диалога. Однако это, конечно, не меняет нашего тезиса: во-первых, само по себе сходство черт поэтики автора и бытового диалога надо еще доказать, а во-вторых, в любом случае такая установка представляет собой целенаправленную стратегию автора. См. об этом подробнее в разделах 6.1 и 6.2.

рия речевых жанров, задуманная литературоведом Бахтиным¹²⁹, вполне может вернуться в литературоведение. Пока, насколько мы можем судить, этого почти не происходит. Редкое исключение представляют работы по прагматике фольклора, в которых фольклорный текст рассматривается как устное высказывание, обусловленное конвенциями между говорящим и слушающим¹³⁰. Однако «речевые жанры» – это не только жанры устной речи и не только «вторичные» жанры. Интерес для литературоведения в первую очередь представляет функционирование первичных жанров в рамках художественного текста.

Сам Бахтин всячески подчеркивал пограничную природу своей теории: « <Теория речевых жанров> *лежит на границах лингвистики и литературоведения*, а также и тех почти совершенно еще не разработанных разделов филологии, которые должны изучать жизнь слова и специфическое использование языка во всех сферах общественной жизни и культуры»¹³¹, то есть, как мы сказали бы теперь, общей теории

¹²⁹ Литературоведческие корни бахтинской теории выдает само название: теория речевых жанров. Описываемые Бахтиным «типы высказываний» вполне могли быть названы иначе: ср. используемые в современной лингвистике наименования: коммуникативные тактики, речевые тактики, типы дискурса, типы текста и др.

¹³⁰ См., например: Герасимова Н. М. Севернорусская сказка как речевой жанр // Бюллетень Фонетического Фонда русского языка. Приложение №6. Сказки Русского Севера. СПб., 1997. С. 7—27; Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д. Русский анекдот: текст и речевой жанр. М., 2002.

¹³¹ Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров».

дискурса. По всей видимости, Бахтин рассматривал теорию речевых жанров не только как описание грамматики коммуникации, но и как инструмент литературоведческого анализа. Сохранились свидетельства о планах Бахтина написать большую книгу о речевых жанрах, где исследование художественной литературы должно было занять основное место:

«Я сейчас пишу книгу о речевых жанрах. Это будет проблемная работа, преимущественно на материале русского романа. Безусловно, с экскурсами и в зарубежную литературу»¹³²;

«Эта небольшая статья („Слово в романе“. – А. С.) представляет собой фрагмент из книги о жанрах речи, над которой в настоящее время работает автор. Книга посвящена исследованию тех специфических типов или жанров речи, которые складываются в различных условиях устного общения людей и в разных формах письменности, в том числе в разных формах художественной литературы»¹³³.

Поскольку «Слово в романе» – работа, посвященная специфике романа как жанра, ясно, что книга Бахтина должна была не только описывать жанры речи, но и затрагивать вопросы их функционирования в художественном тек-

С. 236. Курсив мой – А.С.

¹³² Советская Мордовия. 13.02.1966, цит. по: Алтатов В. М. Проблема речевых жанров в работах М. М. Бахтина // Жанры речи. Саратов, 2002. Вып. 3. С. 103.

¹³³ Бахтин М. М. <Предисловие к публикации статьи «Слово в романе»> // Вопросы литературы. 1965. №8. С. 84.

сте. О самых общих методологических принципах бахтинского жанроречевого подхода к художественной литературе можно судить по отдельным высказываниям в статье «Проблема речевых жанров». Бахтин подчеркивал, что литературные жанры «в большинстве своем слагаются из первичных жанров (драма из реплик, роман и др.)»¹³⁴. Действительно, художественный текст можно рассматривать не только как многоуровневую структуру, объединенную хронотопическим единством и подобную реальному миру, но и как высказывание, состоящее из других высказываний. «Война и мир» – не только «мир», который населяет 800 героев, но еще и сложнейшее высказывание, то есть определенная последовательность изображенных светских бесед, военных приказов, признаний в любви, документов, совещаний, писем, споров и т. д. По словам Бахтина, «<Р>оман – это энциклопедия первичных речевых жанров, не отдельный роман, а романный жанр (письма, бытовые диалоги, дневники, анналы <?>, протоколы, исповеди, бытовые рассказы и т. п.)»¹³⁵. В трактовке каждого из этих жанров и в способах их соединения можно найти авторскую специфику. Одна часть этих жанров традиционно являлась объектом интереса для литературоведов, другая оставалась в тени. Никто не сомневается в том, что толстовский портрет героя или

¹³⁴ Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». С.233.

¹³⁵ Там же.

способ внедрения исторического документа в роман отличается от приемов современных ему писателей. Не менее верно, но менее осознано то, что поэтика спора, исповеди или совета у Толстого радикально отличается, скажем, от чеховской¹³⁶.

Ставя самую общую задачу, можно предположить, что существуют специфические жанроречевые доминанты и правила построения для художественного текста как такового, для отдельных литературных течений и направлений, а также для отдельных авторов и произведений. Изучение литературных жанров в таком случае становится частью более широкой проблемы – изучения текста как контаминации первичных и вторичных, элементарных и комплексных, монологических и диалогических речевых жанров, построенной по (нестрогим) правилам «грамматики речи» в соответствии с коммуникативной стратегией автора. Отличие жанроречевого подхода в литературоведении от лингвистического заключается в том, что объектом исследования является не записанная спонтанная речь, а целенаправленно организованное словесное единство, за которым стоит определенная авторская стратегия, будь то осознанное намерение

¹³⁶ Исключения представляют две книги Л. Я. Гинзбург, полные тонких замечаний о специфике толстовской коммуникации, хотя, конечно, без упоминания речевых жанров (см.: *Гинзбург Л. Я. О психологической прозе.* Л., 1977; *она же. О литературном герое.* Л., 1979) и работа О. В. Сливичкой (*Сливичкая О. В. «Война и мир» Л. Н. Толстого: Проблемы человеческого общения.* Л., 1988).

или нечто «сказавшееся» в тексте. В данной работе мы, оставив в стороне более широкие вопросы о жанроречевых доминантах художественного текста и направления, сосредоточимся только на стратегиях одного автора – Чехова.

Уточним термин «коммуникативная стратегия». Нам кажется не совсем удачным его употребление по отношению к дискурсу, а не авторской инстанции в художественном тексте, как предлагает В. И. Тюпа: «Жанр представляет собой исторически продуктивный тип высказывания, реализующий некоторую *коммуникативную стратегию* данного дискурса»¹³⁷, причем дискурс понимается как «„коммуникативное событие“ (ван Дейк), разыгрывающееся между субъектом, референтом и адресатом высказывания»¹³⁸. Такое сочетание двух определений оставляет место для недоразумений: «коммуникативным событием» можно посчитать: а) коммуникацию «автор – читатель» на уровне всего авторского текста; б) коммуникацию «повествователь – читатель» на уровне одного из речевых жанров, входящих в целое текста; в) изображенную автором коммуникацию между героями. На наш взгляд, в двух последних случаях нельзя говорить о стратегии. Мы предлагаем различать:

– речевой жанр (понимаемый в соответствии с замечаниями, высказанными в предыдущем разделе);

¹³⁷ Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь, 2001. С. 11.

¹³⁸ Там же. С. 5.

- индивидуальную реализацию жанра в тексте;
- коммуникативную стратегию автора как целенаправленную упорядоченность индивидуальных реализаций речевых жанров в данном тексте и во всем корпусе произведений писателя.

Таким образом, понятие жанра относится к уровню дискурса, реализации жанра – к уровню конкретного текста, а коммуникативной стратегии – к уровню автора. Такое разграничение более соответствует принятому в лингвистике понятию коммуникативных стратегий: «Цели речевых стратегий являются долгосрочными, рассчитанными на „конечный результат“ (ван Дейк определяет их как „глобальное намерение“), цели же речевых актов и – в большинстве случаев – речевых жанров ограничены конкретной коммуникативной ситуацией, эпизодом (в этом смысле аналогом можно считать цели речевых тактик и коммуникативных ходов, осуществляемых под контролем стратегии)»¹³⁹. Действительно, речевой жанр, как мы видели, при всем разнообразии своих дифференциальных признаков, определяется прежде всего через свою цель. У одного жанра – одна цель, а в реальном диалоге и даже в его небольшом отрывке цели (и жанры) меняются неоднократно¹⁴⁰. Поэтому лучше, как и предлагает О. С. Иссерс, отнести слово «стратегия» к авторской инстан-

¹³⁹ Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2003. С. 73.

¹⁴⁰ См., например, анализ начала <Безотцовщины> в разделе 6.1.

ции, за комплексным речевым жанром оставить слово «тактика», а за его компонентами (первичными жанрами, по Бахтину) – термин «коммуникативные ходы».

Особо следует оговорить проблему повествователя. Повествователь, как любая другая коммуникативная инстанция текста, не исключен из континуума речевых жанров, он может говорить только ими. Однако нас будет интересовать в первую очередь изображенная коммуникация, слово героев. Мы можем исключить из рассмотрения аспект коммуникации «повествователь – читатель» и обращаться к проблеме повествования только в той мере, в какой оно соотносится (комментирует, оспаривает, соглашается) со словом героя. У Чехова во многих случаях такой комментарий отсутствует¹⁴¹. Наибольший интерес представляют внутренне диалогизированные тексты, в которых осуществляется интерференция слова героя и повествователя, как это происходит у позднего Чехова.

Конечный предмет нашего интереса – стратегии Чехова, управляющие изображенной коммуникацией. Нас будет интересовать тот аспект образа автора, который стоит за всеми коммуникативными тактиками текста. Из этих тактик складывается стратегия автора, его глобальное видение проблем коммуникации.

Стратегии автора, организующие поэтику изображенной

¹⁴¹ Особенно в так называемый «объективный» повествовательный период (см.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 61—87).

коммуникации, действуют на двух уровнях: парадигматическом и синтагматическом.

Парадигматический аспект коммуникативных стратегий автора проявляется в общей семантике высказываний определенного речевого жанра, рассеянных по всему корпусу его произведений. Когда мы рассматриваем тему «спор у Чехова», мы пытаемся найти нечто общее между спорами, которые ведут герои «Палаты №6», «Моей жизни», «Дома с мезонином» и еще десятков рассказов и пьес – в сопоставлении друг с другом и с жанровой моделью спора. В определенном смысле исследование парадигмы отдельного речевого жанра у писателя сходно с мотивным анализом. Критерием выделения того или иного мотива всегда является повторяемость – в рамках одного или нескольких текстов¹⁴². Но точно так же повторяются высказывания в ключевых речевых жанрах. Разные жанры могут оказываться более или менее важными для культурной эпохи, направления или писателя (словесная дуэль в ренессансной комедии, любовное объяснение на rendez-vous в реалистическом романе, исповедь у Достоевского и т. д.) и потому чаще или реже повторяться. Методом мотивного анализа ученый доказывает (а не предполагает априори), что статуя у Пушкина или небо у Толстого обладает некой единой семантикой в разных текстах. Таким же

¹⁴² Этот критерий объединяет и семантическую трактовку мотива в духе Веселовского – Фрейденберг, и морфологический подход Проппа и его последователей. См.: *Силантьев И. В.* Становление теории мотива в русском литературоведении // *Russian Literature*. XLIX. 2001. С. 489—516.

образом мы пытаемся доказать в этой работе единство взгляда Чехова на спор, исповедь или проповедь.

Однако существует и отличие жанроречевого подхода от мотивного анализа: оно состоит в том, что все исследуемые парадигмы в данном случае имеют прямое отношение к коммуникации. Мотивный анализ имеет дело с элементами культуры – артефактами, концептами, доктринами, даже природными явлениями, уже осмысленными в предшествующей культурной традиции. Коммуникация – не элемент культуры, а ее грамматика, связывающая все элементы воедино. Поэтому вопрос об успешности / безуспешности коммуникации в мире писателя – это не частный вопрос. Он говорит о доступности объекта субъекту, о самой возможности познания. Самый трагический текст оптимистичен, если в нем герои слышат друг друга, если для их восприятия другого и мира в целом нет фатальных препятствий. «Трагичнейшая» трагедия (Аристотель) оптимистична по сравнению с абсурдистским текстом XX века, где ни одно высказывание нельзя назвать успешным. Чеховские тексты, на наш взгляд, уникальны тем, что они, сохраняя правдоподобие, «эффект реальности», в то же время парадоксальны в каждом атоме своей коммуникативной структуры.

Помимо парадигматической, существует и *синтагматическая* упорядоченность разных речевых жанров в рамках одного произведения. Она определяется двумя рядами факторов. Во-первых, собственно литературными: архитектони-

ческими, композиционными и стилистическими заданиями, которые могут зависеть, согласно расходящимся мнениям теоретиков, от замысла автора, логики развития сюжета, порождающих механизмов текста, жанрообразующей функции хронотопа и т. д. Но существует и второй ряд факторов, связанных собственно с речевыми жанрами. Речевые стратегии, «часто предполагают некоторую последовательность коммуникативных шагов, функционально зависимых друг от друга»¹⁴³. За этим стоит предположение о существовании «синтаксиса речи» – правил сочетания высказываний в зависимости от речевых стратегий. Эти правила нельзя считать изученными, несмотря на усилия ученых как в области лингвистики текста, так и собственно в жанрологии. Автор способен в своих целях отступать от этих правил сочетаемости жанров, которые осознает его читатель в силу присущей ему «жанровой компетенции». Коммуникативные стратегии автора художественного текста, несомненно, включают в себя оба ряда факторов.

Основная часть книги (главы 2—6) исследует парадигмы наиболее важных речевых жанров у Чехова в каждом из выделенных пяти классов. Однако начнем мы с синтагматики, а именно – с попытки описания чеховской «грамматики речевых жанров» на материале ранних рассказов. Как мы увидим, эта тема окажется одновременно небезразлична и для исторической поэтики.

¹⁴³ Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. С. 77.

1.3. Смещение / смещение жанров и порождающие механизмы чеховского текста

Попытки создания нетелеологической модели литературной эволюции всегда приводят к мысли о литературе как постоянно преодолевающем и отрицающем себя дискурсе. Эта тенденция может проявляться в различных формах: в нарушении формальных законов «правильной» литературы, в отрицании референциальной установки предшествующего периода (от абсолютизации вымысла к абсолютизации «правды жизни» и обратно), в сменах центра и периферии устоявшихся стилистических, композиционных и жанровых систем и т. д. Не последнюю роль в подобных процессах играют операции *смещения / смещения жанров*¹⁴⁴. В определенных условиях именно они могут служить основ-

¹⁴⁴ В синхроническом аспекте механизмы совмещения и трансформации литературных жанров достаточно полно описаны в теории литературы. Так, Алистер Фаулер предлагает целую типологию, которая включает такие процессы: тематическая инновация в рамках существующего жанра; совмещение репертуара мотивов нескольких жанров; совмещение частей (например, циклизация); изменение масштаба мотивов; изменение функции жанра; пародийный и полемический «антижанр» («Дон Кихот»); собственно смещение разных жанров; гибридизация; сатира (см.: Fowler A. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford, 1982. P. 170—190). Наша задача в данном случае — указать на функцию этих процессов в историко-литературной перспективе.

ным двигателем литературной эволюции. Одна из целей нашей работы – осмыслить текстопорождающую функцию речевых жанров – причем не столько литературных, сколько «первичных» (по Бахтину) – в новаторской поэтике Чехова. Но прежде нам нужно попробовать осознать роль речевых жанров в дочеховской литературе.

История литературы XIX века начинается с бунта против риторики, одним из следствий которого было падение риторических и «высоких» литературных жанров и постановка под вопрос самой идеи иерархической жанровой системы. В работах пушкинистов показано, как Пушкин, начиная с самых ранних поэм, сознательно смешивает черты несовместимых жанров, равно как и стили, закрепленные за жанрами в поэтике и риторике предшествующей эпохи. На это указывал Ю. Н. Тынянов:

Вся революционная суть пушкинской «поэмы» «Руслан и Людмила» была в том, что это была «не-поэма» (то же и с «Кавказским пленником»); претендентом на место героической «поэмы» оказывалась легкая «сказка» XVIII века, однако за эту свою легкость не извиняющаяся; критика почувствовала, что это какой-то выпад из системы. На самом деле это было *смещение*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.