

Игорь Сухих

СТРУКТУРА И СМЫСЛ



ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ВСЕХ



Игорь Николаевич Сухих

Структура и смысл. Теория

литературы для всех

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22622642

*И. Н. Сухих. Структура и смысл. Теория литературы для всех: Азбука,
Азбука-Аттикус; Москва; 2023
ISBN 978-5-389-22486-5*

Аннотация

Игорь Николаевич Сухих (р. 1952) – доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского университета, писатель, критик. Автор более 500 научных работ по истории русской литературы XIX–XX веков, в том числе монографий «Проблемы поэтики Чехова» (1987, 2007), «Сергей Довлатов: Время, место, судьба» (1996, 2006, 2010), «Книги XX века. Русский канон» (2001), «Проза советского века: три судьбы. Бабель. Булгаков. Зощенко» (2012), «Русский канон. Книги XX века» (2012), «От... и до... Этюды о русской словесности» (2015) и др., а также полюбившегося школьникам и учителям трехтомника «Русская литература для всех». Книга «Структура и смысл» стала результатом исследовательского и преподавательского опыта И. Н. Сухих. Ее можно поставить в один ряд с учебными пособиями по введению

в литературоведение, но она имеет по крайней мере три существенных отличия. Во-первых, эту книгу интересно читать, а не только учиться по ней; во-вторых, в ней успешно сочетаются теория и практика: в разделе «Иллюстрации» помещены статьи, посвященные частным вопросам литературоведения; а в-третьих, при всей академичности изложения книга адресована самому широкому кругу читателей.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

| | |
|--|-----|
| 333 слова-объяснения | 7 |
| I. Практическая поэтика | 10 |
| Произведение – текст – система – структура | 11 |
| Структура литературоведения. От службы понимания до риторики кроссовок | 16 |
| Структура искусства. За и подле в глобальной деревне | 36 |
| Структура литературы. В словесном лабиринте | 48 |
| Литературные роды. Репортаж, стенограмма, дневник | 48 |
| Литературные жанры. Тексты в клетке | 58 |
| Эпические жанры. По ступенькам повествования | 64 |
| Жанровые разновидности романа. | 79 |
| Литературное «все» | |
| Драматические жанры. От трагедии до беспредела | 101 |
| Лирические жанры. «О! Вы!», «Увы...» и «Ах...» | 117 |
| Пограничные жанры: словесность и литература. Где начинается документ? | 130 |
| Пограничные жанры: жанровые семейства. | 147 |

| | |
|---|-----|
| Морфология тайны, фантазии, смеха | |
| Пограничные жанры: жанры на границах родов. Смешать или разделить? | 158 |
| Предельные и запредельные жанры: жанровая лестница и жанровая матрица. | 168 |
| Вверх и вниз – по обе стороны границы | |
| Теоретическое, историческое и авторское определение жанра. Кто устанавливает имена? | 177 |
| Структура литературного произведения. | 188 |
| Вертикали и горизонталы | |
| Базовые уровни художественного мира. | 188 |
| Булгаковская коробочка | |
| Художественная речь | 207 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 218 |

Игорь Сухих

Структура и смысл. Теория

литературы для всех

© И. Н. Сухих, 2023

© Оформление. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2023

Издательство Колибри®

* * *

333 слова-объяснения

Эта книга написана быстро (хотя и с большими перерывами), но придумывалась/продумывалась едва ли не всю мою филологическую жизнь.

Обычные, традиционные «Теории литературы» и «Поэтики» тяготеют к двум полюсам: бессистемной свалке разных проблем от Аристотеля до Дерриды, в которой мучительно роются перед экзаменом сдающие предмет студенты, или же четкому изложению определенной теоретической концепции (образцом здесь может служить до сих пор переиздающаяся формалистская «Теория литературы. Поэтика» Б. В. Томашевского).

Место «Практической поэтики» – в золотой середине. Мне хотелось реализовать идею *поэтики до метода*, дать системное описание элементов и уровней художественного текста, какими они представляются как профессиональному, так и обычному читательскому восприятию.

И кто сказал, что о жанре или фабуле надо писать скучно? Филологию называют службой понимания. Понимание текстов, тем более великих, может быть не менее увлекательной задачей, чем *занимательные* психология или физика.

Замечательное определение своей версии поэтики дал итальянский сказочник Дж. Родари – «Грамматика фантазии». Понимающая грамматика не подрезает крылья фанта-

зии, а восхищается ее полетом. Но, в отличие от беспредметных междометий, может эту фантазию объяснить.

Классик ленинизма, опираясь на старика Гегеля, когда-то развернул диалектическую *теорию стакана*. Стакан – не просто «стеклянный цилиндр» и «инструмент для питья», он может стать «инструментом для бросания», пресс-папье, «помещением для пойманной бабочки», наконец, «предметом с художественной резьбой или рисунком».

Хотелось бы, чтобы книжка походила на этот стакан.

У нее несколько адресов.

Коллегам-филологам предоставляется возможность оспорить сказанное, продолжить вечную сказку про сюжет и смысл целого.

Студентам – наконец-то разобраться в материале и подготовиться к экзамену.

Школьным учителям – узнать, на каком фундаменте строятся учебники, по которым они работают.

Начинающим авторам – убедиться, что рекламные обещания «истории на миллион долларов» и «ста способов стать известным писателем» – типичная ловушка для простаков. (Научить сочинению таких историй невозможно, но вот понять, как они устроены, – вполне.)

Наконец, все еще самой многочисленной аудитории галактики Гутенберга, просто читателям, – понять, чем отличаются стоящие рядом на полке в книжном магазине тома с завлекательными обложками и стоит ли тратить на них свои

кровные.

В разделе «Иллюстрации» помещены статьи, в которых отдельные вопросы и проблемы рассматриваются более детально. Это – заметки на полях «Практической поэтики».

06.06.2016

I. Практическая поэтика

СТРУКТУРА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



Произведение – текст – система – структура

Предмет, с которым имеет дело теория (а также история) литературы, определить не так просто. В старой эстетике он обозначался как произведение (литературное произведение, художественное произведение), специфика которого раскрывалась с помощью понятия *художественный образ*.

В разнообразии его трактовок был общий знаменатель. Определение образа восходит к идеям немецкого философа Г. В. Ф. Гегеля, перенесенным в русскую эстетику В. Г. Белинским. «Искусство есть *непосредственное* созерцание истины или мышление в *образах* (выделено автором. – И. С.).

В развитии этого определения заключается вся теория искусства: его сущность, его разделение на роды, равно как условия и сущность каждого рода»¹.

Конкретизируя понятие образа, философы и эстетики говорят о взаимодействии, взаимопроникновении, диалектике отражения действительности и отношения к ней творца, конкретного и общего, познания и оценки, чувственного, наглядного и умозрительного, определенности и многозначности и т. п.

¹ Белинский В. Г. Идея искусства (1841) // Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. М., 1978. С. 278. Авторские выделения оговариваются особо. Другие выделения в цитатах – мои. – И. С.

В таком широком понимании образ отождествляется с *произведением в целом*, хотя распространены и более конкретные употребления: образ как метафора или другой троп, образ как персонаж, литературный герой.

В XIX веке в эстетике часто использовались биологические понятия, поэтому образ понимали как живой организм: *органическое* единство формы и содержания. Однако XX век сменил познавательные ориентиры и аналогии. На смену органическим пришли механические, технические метафоры и аналогии.

Теоретики-формалисты, отрицая всякую метафизику, философское обоснование художественного творчества и «содержание» вообще, свели произведение к специфической функции языка:

«Поэзия есть язык в его эстетической функции».

Таким образом, предметом науки о литературе является не литература, а литературность, то есть то, что делает данное произведение литературным произведением. <...> Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать „прием“ своим единственным „героем“»².

Существенным для формальной теории литературы стало представление о «делании» произведения («Как сделана „Шинель“», «Как сделан „Дон Кихот“»).

Почти параллельное возникновение семиотики как об-

² *Якобсон Р. О.* Новейшая русская поэзия. набросок первый. Подступы к Хлебникову (1921) // *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 275.

щей науки о знаковых системах тоже привело к существенным эстетическим преобразованиям. Наиболее распространенным, отодвинувшим в сторону категории произведения, образа и даже языка в его лингвистической сущности стало понятие *текста*, определяемое через доминирующее в этой дисциплине понятие *знак*.

Наиболее простое и точное определение текста дал М. М. Бахтин: «Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления. <...> Если понимать текст широко – как *всякий связный знаковый комплекс*, то и искусствоведение (музыковедение, теория и история изобразительных искусств) имеет дело с текстами (произведениями искусства)»³.

С ним можно соотнести столь же краткое и точное определение Ю. М. Лотмана: «Художественный текст – сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые»⁴. В традициях тартуской семиотической школы искусство, и литература в частности, понималось как *вторичная знаковая система*. В качестве первой, исходной семиотической системы рассматривался язык.

Для корректного, логически обоснованного разговора о литературном произведении необходимо обращение не

³ Бахтин М. М. Проблема текста (1959–1960) // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 306.

⁴ Лотман Ю. М. Структура художественного текста (1970) // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 24.

только к семиотике, но и к нескольким элементарным понятиям системной теории.

Согласно одному из создателей общей теории систем Л. Берталанфи, *система – это комплекс взаимодействующих элементов*.

Элементы – простые, далее неразложимые элементы системы (подобные фонемам в системе языка).

Сложная система, как правило, обладает иерархической *структурой*, то есть делится на несколько *уровней*, объединяющих комплексы однородных элементов. К такому типу систем можно отнести и художественный текст. *Структура – уровень – элемент* – таковы будут координаты нашего рассмотрения разных литературных систем.

Логика изложения теории литературы в значительной степени зависит и от того, какую систему мы примем за «единицу» изложения и анализа.

В свое время русский психолог Л. С. Выготский призывал «к замене анализа, разлагающего сложное психологическое целое на составные элементы и вследствие этого теряющего в процессе разложения целого на элементы подлежащие объяснению свойства, присущие целому как целому, анализом, расчленяющим сложное целое на далее неразложимые единицы, сохраняющие в наипростейшем виде свойства, присущие целому как известному единству»⁵.

Единицей, главным предметом наших размышлений и по-

⁵ Выготский Л. С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1982. С. 174.

строений, будет *отдельное произведение* (точнее, его максимально приближенная к реальности *модель*), мы будем заниматься подробным рассмотрением его структуры, взаимосвязи его *уровней* (иногда их называют сферами) и *элементов*.

Этот главный раздел предваряется и завершается разговором о других, более крупных единицах, без которых понимание конкретного произведения оказывается недостаточным: структура искусства, структура литературы, структура литературного процесса. Однако сначала нужно договориться о структуре самой науки о литературе и месте в ней теории литературы и поэтики.

Структура литературоведения. От службы понимания до риторики кроссовок

Разговор о структуре литературоведения стоит начать с другого, более общего и древнего понятия. Как утверждают историки античности, слова *филология* (в переводе с греческого – любовь к слову, любословие) и *филолог* впервые встречаются у древнегреческого философа Платона (427–347 гг. до н. э.). Круг их значений широк. Первоначально филология означала «охоту к участию в философских беседах, произнесению философских речей», а филолог, соответственно, – «друга философских бесед».

Однако у одного из таких философов-филологов встречается фрагмент: «Алексид говорит, что вино... делает всех, кто пьет его в большом количестве, филологами». Замечательный филолог-классик советской эпохи А. И. Доватур забавно-перифрастически объяснял его смысл: «Принимая во внимание семантическое развитие слова „филология“ и контекст, который говорит о культурной атмосфере застольных бесед, мы должны под „филологами“ понимать людей, с удовольствием ведущих беседы на научные темы»⁶.

С эпохи эллинизма филология дистанцируется от фило-

⁶ Вестник древней истории. 1969. № 1. С. 189.

софии и становится более скромным, но важным занятием: техникой и методикой объяснения, комментирования (а позднее – издания) древних текстов, признаваемых образцовыми, классическими. Так понятая филология – психологическая предпосылка и источник всех последующих способов исследования словесных произведений.

«Филология есть служба понимания» (С. С. Аверинцев)⁷.

«Филология велит знать и понимать все, и в этом ее великое назначение в истории человеческой культуры» (Г. О. Винокур)⁸.

В Новое время (обычно этот процесс датируют первой половиной XIX века) «единство филологии как науки оказалось взорвано во всех измерениях; она осталась жить уже не как наука, но как научный принцип»⁹. На развалинах филологии возникают две основные научные дисциплины, по традиции существующие в рамках филологического факультета, – *лингвистика* и *литературоведение*. Они различаются как по предмету, так и по методу.

Лингвистика (языкознание) – наука о разнообразных аспектах языка: его структуре (фонетика, грамматика, лексика, синтаксис), историческом развитии (церковнославян-

⁷ Аверинцев С. С. Филология // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 7. М., 1972. Стлб. 976.

⁸ Винокур Г. О. Введение в изучение филологических наук (1945). М., 2000. С. 65.

⁹ Аверинцев С. С. Филология. Стлб. 979.

ский, русский язык XVIII века, современный русский язык), способах функционирования (устная и письменная речь, диалекты и жаргоны). Литературные тексты – лишь часть общего поля лингвистики (В. В. Виноградов определял эту область как «теорию художественной речи»).

Литературоведение изначально имеет дело не просто с *письменными*, но с *художественными* текстами (хотя это понятие – одно из самых сложных и спорных, к чему мы еще вернемся). Оно не может обойтись без обращения к языковым аспектам произведения, но не может и свестись к ним. Литературоведение занимается способами превращения слова в образ, текста – в художественный мир.

За два последних столетия литературоведение превратилось в комплекс разнообразных дисциплин, пережило смену часто конфликтовавших между собой методов исследования.

Проще начать с характеристики так называемых *вспомогательных литературоведческих дисциплин*. Они непосредственно вырастают из филологической практики и призваны предоставить материал для дальнейшего литературоведческого исследования в наиболее удобной и корректной форме. Вспомогательными эти дисциплины, впрочем, называются условно. В них заключена важная часть филологической работы. Им посвятили жизнь многие крупные ученые-филологи.

Если представить филологическое исследование в систе-

матически-упорядоченном виде, начинается оно в области текстологии. *Текстология* (от *лат.* *textus* – ткань, связь <слов> и *греч.* *λόγος* – слово, наука) – область филологии, задачей которой является изучение *текста как памятника*: выявление рукописей, их датировка и атрибуция (определение авторства), объяснение их смысла (интерпретация и комментирование).

Главная цель текстолога – корректная подготовка рукописи или уже публиковавшегося текста к изданию. Ключевые понятия текстологии – *последняя авторская воля* и *основной* (канонический) *текст*. Текстолог исходит из очевидных соображений: пока писатель работает над текстом, он по каким-то причинам его не удовлетворяет. Следовательно, последнюю авторскую волю фиксирует хронологически самая поздняя рукопись или издание. Поэтому, определив ее и после тщательного изучения исправив неточности и опечатки прежних изданий, восстановив цензорские и редакторские искажения, мы получим основной текст, отвечающий последней авторской воле.

Однако эта простая логическая формула в конкретном применении, на практике, наталкивается на множество исторических сложностей. Автор может оставить несколько рукописей, так и не доведя работу до конца, а может, напротив, издать текст в нескольких вариантах, где поздний очевидно уступает раннему. Цензурные и редакторские искажения бывает трудно восстановить, потому что первоначальная

рукопись исчезла. Даже исторические изменения графики и орфографии ставят текстолога перед трудной проблемой. Издавать ли Ломоносова, Державина или даже Пушкина со всеми особенностями орфографии и пунктуации их времени (такие издания называются дипломатическими) или перевести их в привычный для нас вид, тем самым все-таки изменив особенности текста?

Серьезная работа над текстами, как правило, проводится в так называемых академических изданиях. Работа над ними обычно занимает десятилетия. Академический Пушкин в 16 томах (24 книгах) выходил тринадцать лет (1937–1949). Близкое к академическому 90-томное издание Л. Н. Толстого издавалось тридцать лет (1928–1958).

Еще сложнее обстоит дело с писателями-классиками XX века. В академическое издание М. Горького включены только его художественные произведения, но продолжается работа над томами публицистики и писем. Из задуманного к столетнему юбилею А. А. Блока двадцатитомного издания за тридцать пять лет (1980–2015) удалось подготовить всего семь томов, и окончание этого предприятия теряется во мгле будущего. Новое академическое двадцатитомное собрание сочинений А. С. Пушкина ограничивается пока тремя томами: специалистов, умеющих легко читать пушкинский почерк, очень мало. Так что работы текстологам хватит еще на много десятилетий.

Однако текстологию подстерегает опасность с другой

стороны. Появление компьютера принципиально изменило разные области культуры. Рукопись в эпоху электронных средств фиксации становится раритетом, заменяясь компьютерным файлом, в котором результаты предшествующей работы вроде бы уничтожены. Чем будут заниматься текстологи будущего и сохранится ли эта квалификация?

В ответе на этот вопрос современный вольный филолог-архивист (А. Л. Соболев) полон оптимизма: «Это будет ужасно интересно! Во-первых, тщательнейшему анализу будет подвергнут жесткий диск компьютера, потому что сначала он будет полностью скопирован, потом аккуратно будут смотреть... Ты же понимаешь, как удаляется файл: истребляется упоминание о нем, грубо говоря, из оглавления, само файл остается, пока занятое им место не понадобилось для чего-то другого. Потом будут восстанавливаться вот эти секторы на жестком диске, которые не заполнены, но где было что-то, восстанавливаться куски убитых файлов. Это будет получаться такая матрица, как будто там лист бумаги, по которому выстрелили дробью. И это можно будет как-то пытаться реконструировать. Когда все сладкое будет вынуто из жесткого диска, можно будет перейти к почте – все исходящие, все входящие, все черновики. <...> За много-много лет смотрим истории его <писателя> поиска в интернете, что он искал, на какие сайты ходил. Смотрим эти сайты, какой у него круг чтения. После этого переходим к его социальным

сетям»¹⁰.

Оканчивается эта филологическая фантазия иронически: архивист будущего должен будет заняться также писательской банковской карточкой, записями с камер наблюдения в его подъезде и данными его автомобиля. (Можно ли представить, чтобы творец ходил пешком – «как Чехов»?)

Пока же филологам на много лет хватит текстов и рукописей предшествующих эпох.

Вспомогательными дисциплинами по отношению к вспомогательной текстологии являются палеография и источниковедение.

Палеография (от *греч.* *palaios* – древний и *grapho* – пишу) – наука об орудиях, средствах и способах письма. Эти практические знания позволяют филологу и историку решить три важные задачи: определить место и время создания рукописи и по возможности атрибутировать ее, то есть определить автора.

Палеографические знания особенно необходимы исследователям ранних, допечатных этапов развития литературы. Большинство текстов этого времени (их обычно называют *памятниками*) анонимны и дошли до нас в списках более позднего времени. Без палеографического исследования невозможно ни издание памятника, ни включение его в историко-литературный контекст.

Однако знание особенностей почерка писателей изучае-

¹⁰ URL: <http://www.colta.ru/articles/literature/3598>.

мой эпохи необходимо и филологу Нового времени. Найденная в архиве анонимная рукопись на основании особенностей почерка может быть атрибутирована писателю или публицисту и включена в собрание его сочинений. Для текстов, которые приписываются данному автору предположительно, в академических собраниях существует специальный раздел *Dubia* (лат. сомнительное).

Источниковедение – вспомогательная дисциплина, занимающаяся исследованием и классификацией источников. Для источниковедения, как и вообще для филологического анализа, важно разграничение собственно *источника* и *пособия*. Предмет исследования – это текст-источник. Другие же, часто очень многочисленные тексты, позволяющие этот текст издать, интерпретировать, – пособия.

В зависимости от цели и предмета исследования источники и пособия могут меняться местами. Для исследователя творчества Пушкина статьи В. Г. Белинского, безусловно, пособия. Однако для историка критики они превращаются в источник, а пособиями становятся сочинения и письма Пушкина, содержащие немногочисленные суждения о критике, которого поэт тоже читал и даже собирался (но не успел) пригласить в журнал.

Последним звеном в цепи вспомогательных дисциплин оказывается *библиография* – выявление, учет и описание разнообразных источников и пособий для изучения данного автора, эпохи, национальной литературы. В зависимости

от предмета выделяют *общие* и *персональные* библиографии (включающие материалы об одном писателе). С хронологической точки зрения библиографии разделяются на *текущие* (постоянный учет материалов за какой-то относительно небольшой промежуток времени – неделю, месяц, год) и *ретроспективные* (охватывающие десятилетия или даже столетия). Наконец, по широте привлекаемого материала библиографии могут быть выборочные, *рекомендательные* и *регистрационные*, максимально полные, рассчитанные прежде всего на специалистов.

В докомпьютерную эпоху библиографии составлялись либо научными учреждениями, либо энтузиастами в течение десятилетий. В них было трудно восполнить пропуски или исправить ошибки, потому что переизданий этих адресованных узкому кругу специалистов пособий, как правило, не предпринималось. Электронные средства принципиально изменили условия и методы библиографической работы. Размещенные в Интернете старые библиографии или составленные новые становятся классическими примерами гипертекста, который легко уточняется, продолжается, объединяется с другими. Перевод фондов крупнейших библиотек в электронную форму уже активно идет и рано или поздно завершится. Это значительно облегчит предварительную библиографическую работу, но в чем-то и усложнит ее. Обращаясь к какой-то значительной теме, творчеству старого и хорошо изученного писателя, исследователь должен будет пред-

принимать особые усилия, чтобы не захлебнуться в обилии материалов. Не случайно и в докомпьютерную эпоху появлялись библиографии второй степени, *библиографии библиографий*¹¹.

Таким образом, цепь вспомогательных дисциплин – источниковедение и палеография, текстология, библиография – в совокупности обеспечивает изучение *текста как текста*, его внешних, формальных сторон.

Задача основных дисциплин, к рассмотрению которых мы переходим, – изучение *текста как произведения* в его уже не только внешних, формальных, но и внутренних, содержательных аспектах.

Наиболее распространенной является трехчленная классификация основных литературоведческих дисциплин: «Литературоведение» включает в себя ряд взаимосвязанных разделов: методологию и теорию литературы; историю литературы; литературную критику»¹².

Однако статус критики в этой триаде неоднозначен. Наряду с пониманием критики как части *науки о литературе* существуют еще две точки зрения.

Критика – не наука, а что-то иное, принципиально вненаучное, не имеющее отношения к строгому анализу. На этой

¹¹ См., например: Кандель Б. Л., Федюшина Л. М., Бенина М. А. Русская художественная литература и литературоведение: Указатель справочно-библиографических пособий с конца XVIII в. по 1974 г. М., 1976.

¹² Мейлах Б. С. Литературоведение // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. М., 1967. Стлб. 331.

позиции стоял замечательный филолог М. Л. Гаспаров: «Говорят, что царю Птолемею показалось трудным многотомное сочинение Евклида, и он спросил, нет ли более простого учебника. Евклид ответил: „В геометрии нет царских путей“. Но в филологии царский путь есть, и называется он. критика. Критика не в расширительном смысле „всякое литературоведение“, а в узком: та отрасль, которая занимается не выяснением, „что“, „как“ и „откуда“, а оценкой „хорошо“ или „плохо“. То есть устанавливает литературные репутации. Это не наука о литературе, а литература о литературе»¹³.

Сходным образом рассуждают многие критики эссеистического толка – от Ю. И. Айхенвальда и К. И. Чуковского до современных журналистов. «Критика как литература» – название книги Б. И. Бурсова (1976).

Однако с подобной точкой зрения резко спорят многие «настоящие» авторы стихов и романов, выталкивая критику за пределы художественного творчества.

«Сколько можно спорить о литкритике? Литература она или нет? Писатели критики или не писатели? А ведь просто все. Искусствоведы, пишущие о живописи, скульптуре, архитектуре, не пытаются даже выдавать себя за живописцев или скульпторов. Чем от них литкритики отличаются?»¹⁴

Таким образом, мы получаем полный набор противоре-

¹³ Гаспаров М. Л. Критика как самоцель // Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М., 2001. С. 109–110.

¹⁴ Конецкий В. Третий лишний. Л., 1983. С. 251.

чащих друг другу утверждений, антиномический квадрат. «Критика – наука. – Критика – не наука. – Критика – литература. – Критика – не литература».

Решение состоит в том, чтобы выйти за пределы оппозиции «литература – наука», признать критику третьим элементом, областью, видом литературной деятельности, располагающимся на границах между собственно литературой и наукой, понятием и образом.

Критика при таком понимании – и то и другое, но, можно сказать, – ни то ни другое. Она – хамелеон, принимающий разную окраску, форму в зависимости от того, откуда мы ее обзираем.

При взгляде «от литературы» отчетливо виден ее логический каркас, метаязык, объединяющий ее с наукой о литературе (при всей специфической научности самого литературоведения). Поэтому возникает вопрос: а где же здесь сюжет, персонажи, движение образа? Его заменяет *развертывание мысли*.

При взгляде «от науки», напротив, бросается в глаза субъективность, оценочность критики, а также стилистическая свобода, необязательная и даже чуждая собственно научному дискурсу. Любой прием и элемент поэтики – от тропа до образа-маски подставного автора, от «чужого слова» до монтажной композиции – можно проиллюстрировать на примере критики, хотя, конечно, они будут иметь служебный характер, нанизываясь на логическую структуру.

Исходную оппозицию «литература – критика» можно определить так: *Художественная литература – создание и движение мира. Критика – движение мысли о мире.*

Четко обозначить положение критики на гуманитарной карте, ее границы с соседними областями позволяют два сравнения. Историк литературы А. И. Белецкий в рабочих записях прибегает к кулинарной метафоре: «Писатель – повар, критик – дегустатор, литературовед – исследователь химического состава пищи, ее реакции на организм и т. д.»¹⁵.

В записных книжках Сергея Довлатова возникает географическое сравнение: «Критика – часть литературы. Филология – косвенный продукт ее. Критик смотрит на литературу изнутри, филолог – с ближайшей колокольни»¹⁶.

В терминологии М. М. Бахтина критика и филолога-литературоведа можно противопоставить как реализующих по отношению к тексту позиции *диалогичности* и *вненаходимости* (которая, конечно, относительна, ведь любой строгий литературовед – сначала читатель и потому не может совсем избавиться от эмоционального, оценочного, «критического» отношения к предмету своего исследования).

Определив особый статус критики, мы можем четко противопоставить друг другу две основные области литературоведения на основе *синхронного* и *диахронного* подходов к ис-

¹⁵ Белецкий А. И. Из последних тетрадей // Литературная газета. 1984. № 44, 31 октября.

¹⁶ Довлатов С. Уроки чтения. СПб., 2012. С. 111.

следуемому материалу.

Задача теории литературы – исследование общих закономерностей литературного творчества и литературного произведения, а также формирование системы понятий, метаязыка, на котором об этом можно говорить.

История литературы, используя теоретические понятия и термины, изучает процесс конкретного литературного развития – эволюцию писателя, развитие национальной и даже мировой литературы (идею мировой литературы выдвинул в конце XVIII века И. В. Гёте).

Обращаясь к теории литературы, мы добираемся наконец до поэтики. В разнообразных ее определениях можно увидеть доминанту, смысловое ядро.

В отличие от общей теории литературы, рассматривающей эстетические, психологические, философские вопросы (соотношение литературы и действительности, природа вымысла, психология творческого процесса, проблема формы и содержания и пр.), поэтика как часть теории литературы занимается конкретными текстами (в том широком понимании, которое обосновано во введении) и их ближайшим контекстом.

Задача поэтики – исследование приемов, способов, механизмов связности, «конструкции художественных произведений» (Б. В. Томашевский), в которой выявляются движение, динамика смыслов.

В зависимости от того, с какой точки зрения изучается эта

конструкция, выделяют:

- частную (*описательную*) поэтику, ориентированную преимущественно на анализ конкретного произведения;
- общую поэтику, претендующую на полное, системное описание разнообразных литературных «конструкций»;
- историческую поэтику, перебрасывающую мостик от теории к истории, исследующую движение «конструкций» и отдельных их элементов во времени¹⁷.

Определенным этапом исторической поэтики можно считать так называемую *нормативную поэтику*. Существовавшая еще в античности (древнейшая «Поэтика» Аристотеля относится к этому типу), она стала особенно влиятельной и весомой в эпоху классицизма. Нормативная поэтика задает правила создания «правильных» художественных текстов, четко видит отступления от этих правил и карает за них. В ней соединяются элементы как общей, так и частной поэтики.

Однако дальнейшее развитие литературы показало, что правила создаются не поэтиками, а художниками, в поэтике они только *осознаются*. Поэтому нормативные поэтики потеряли свое значение и свой научный статус, оставаясь, однако, важной частью формирования направлений и школ, входя в программные выступления, литературные манифесты.

Смысл, о котором говорилось чуть выше, формируется

¹⁷ См.: Гаспаров М. Л. Поэтика // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 295–296.

автором текста и должен быть воспринят читателем. Близкой к поэтике дисциплиной, занимавшейся сходными вопросами – способами выражения смысла, организацией нехудожественных, причем прозаических, текстов, – была *риторика*.

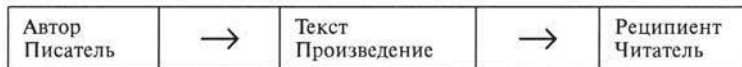
Традиционная риторика слагалась из пяти основных частей, представляющих этапы создания и произнесения устного текста: нахождение или изобретение материала для речи; его расположение; словесное выражение; запоминание; произнесение. Легко заметить, что три первых элемента риторики соотносятся с теоретическими понятиями темы, композиции и стиля.

«Риторика и поэтика слагаются в общую теорию литературы»¹⁸, – не случайно утверждал Б. В. Томашевский.

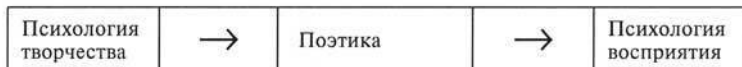
Отталкиваясь от схемы эстетической коммуникации, можно построить таблицу, в которой выявляется место поэтики среди других способов анализа и интерпретации литературного произведения.

¹⁸ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика (1931). М., 1996. С. 25.

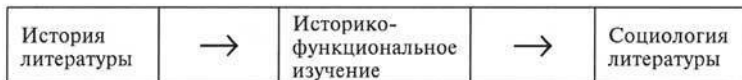
Литературная коммуникация



Внутреннее исследование



Внешнее исследование



При этом элементы, «щепотки» поэтики, наблюдения над конструкцией присутствуют и в историко-литературном, и в функциональном изучении, и даже в социологии литературы.

В XX веке границы эстетического раздвинулись, перестали жестко связываться с категорией вымысла. «Для эстетической значимости не обязателен вымысел и обязательна организация – отбор и творческое сочетание элементов, отраженных и преображенных словом. В документальном контексте, воспринимаемом эстетически, жизненный факт в самом своем выражении испытывает глубокие превращения. Речь идет не о стилистических украшениях и внешней образности. Слова могут остаться неукрашенными, нагими, как говорил Пушкин, но в них должно возникнуть каче-

ство художественного образа»¹⁹, – замечала Л. Я. Гинзбург, создавшая теорию «промежуточной литературы», документальной прозы.

Соответственно, расширились и границы поэтики. Появились исследования о поэтике бытового поведения (Ю. М. Лотман). Книга об А. П. Чехове называется «Поэтика раздражения» (Е. Д. Толстая), о М. М. Зощенко – «Поэтика недоверия» (А. К. Жолковский). Часто в таком расширенном понимании поэтику заменяет риторика. Предметами исследования могут быть риторика мифа, риторика поступка (М. М. Бахтин), риторика истории, риторика восторга и даже риторика кроссовок.

С поэтикой (будем все-таки пользоваться этим термином) мы сталкиваемся всюду, где можем увидеть в тексте (в широком смысле как «всяком связном знаковом комплексе») не просто семантическую, но одновременно *выразительную структуру*, предполагающую взаимопроникновение объективного значения и индивидуального смысла.

Поэтому можно говорить о поэтике «Войны и мира», школьного учебника (понятно, что далеко не каждого), бытового поведения и даже выбора и ношения кроссовок, но нельзя – о поэтике пчелиного танца или, скажем, летних гроз и закатов. В явлениях природы или проявлениях инстинкта, даже полных красоты и своеобразия, не предполагается индивидуально формируемого человеческого смысла.

¹⁹ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 10.

Задача *практической поэтики* не в том, чтобы научить создавать художественные тексты (эпоха нормативных поэтик прошла, хотя рекламные брошюры о сочинении бестселлеров по-прежнему популярны и востребованы), но в том, чтобы предложить непротиворечивое, системное, наглядное описание их строения, «конструкции» и тем самым облегчить разговор о произведении. Занимающие много места в традиционных «Теориях литературы» и «Введениях в литературоведение» вопросы об эстетических категориях, форме и содержании, подражании, природе вымысла и пр. оставлены в стороне. Речь пойдет лишь об эмпирике художественного (а отчасти и нехудожественного) произведения, о тех феноменах, структурных уровнях и элементах, которые непосредственно связаны со значением и смыслом.

Подобное знание может послужить и конкретным практическим умениям – от умения сочинить простой стихотворный поздравительный текст до умения читать тексты человеческого поведения и истории. Все остальное зависит от желания, упорства и таланта.

Заглавие этой книги, как легко заметить, ориентировано на классическую, многократно переизданную и только что процитированную работу Б. В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика»²⁰. Хотя автор утверждал, что книга

²⁰ См. также: *Фоменко И. В.* Практическая поэтика. М., 2006. Однако эта книга посвящена нескольким частным, преимущественно лингвистическим, аспектам: ключевым и служебным словам, цитатности и пр.

представляет собой объективное описание, его «Теория литературы» – в ее экстралингвистическом разделе «Тематика» – отражала по преимуществу формальную точку зрения (в трактовке мотива, сюжета и фабулы, персонажа и пр.).

Однако наряду с формальной, психологической (и психоаналитической), социологической, структуральной и пр. возможна, с нашей точки зрения, *поэтика до метода*: системное описание феноменов художественного текста, какими они представляются профессиональному читательскому восприятию, по возможности очищенное от методологических предпосылок и проекций. Описываемые далее уровни и элементы могут быть использованы (и практически используются) в любой «методологической» поэтике.

Структура искусства. За и подле в глобальной деревне

Литература как система в качестве единицы другого, более высокого, уровня существует в системе искусств. Первоначальные попытки осмысления этой системы, классификации искусств относятся еще к античной эстетике и теории литературы, но имеют живописный, метафорический характер.

Согласно греческой мифологии, на горах Парнас или Геликон у Кастальского ключа бог красоты Аполлон весной и летом водил хороводы с девятью музами, дочерьми Зевса и богини памяти Мнемозины, олицетворявшими разные искусства.

В эту семью включались Каллиопа (эпическая поэзия), Эвтерпа (лирика), Эрато (любовная поэзия), Полигимния (священные гимны), Мельпомена (трагедия), Талия (комедия), Терпсихора (танец), Клио (история), Урания (астрономия).

Легко заметить, что большинство муз отвечали за литературу и вырастающие из нее театральное и песенное искусство. Но среди них отсутствовали покровительницы пластических искусств. Зато были представлены музы истории и даже астрономии, которые сегодня никак нельзя счесть изящными искусствами. Однако эта мифологическая кон-

струкция сохраняла значение тысячелетия. Возникшее в конце XX века кино некоторое время (да иногда и сейчас) высокопарно называли десятой музой, присоединяя к прежним девяти.

Более рациональная, но все-таки поэтическая система строилась на уравнивании, отождествлении разных искусств.

«Живопись – немая музыка, а поэзия – говорящая живопись», – метафорически сформулировал греческий поэт Симонид Кеосский (556–469 гг. до н. э.). (Это выражение дошло до нас благодаря Плутарху.)

«Среди моих бумаг я нашел листок, – сказал Гёте, – где я называю зодчество „застывшей музыкой“. Право, это неплохо сказано. Настроение, создаваемое зодчеством, сродни воздействию музыки»²¹. Сходное сравнение встречается и у философа Ф. Шеллинга («Философия искусства», 1842).

Более строгие принципы классификации предложил младший современник Гёте, немецкий драматург и мыслитель Г. Э. Лессинг, в этапной для искусствоведения работе «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). Также опираясь на опыт античного искусства, Лессинг сравнил изображение одной и той же мифологической сцены из троянского цикла (гибель жреца Лаокоона, по воле Зевса вместе с сыновьями удушенного змеями) в скульптуре

²¹ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981. С. 298 (23 марта 1829 г.).

и «Энеиде» Вергилия. Вывод его противоречил традиционным представлениям: поэзия и живопись (пластические искусства вообще) не сходны, а противоположны по предмету и способам воспроизведения: «Предметы, которые сами по себе или части которых *сосуществуют друг подле друга*, называются телами. Следовательно, *тела с их видимыми свойствами* и составляют предмет живописи.

Предметы, которые сами по себе или части которых следуют *одни за другими* (выделено автором. – И. С.), называются действиями. Итак, действия составляют предмет поэзии»²².

Из этого принципиального наблюдения (с которым и сегодня согласны далеко не все) вырастает классификация искусств по материалу (а точнее, по *способам существования и восприятия художественного образа*), постепенно принявшая трехчленный и двухуровневый характер.

По обозначенному Лессингом принципу выделяют группы *пространственных искусств*, образы в которых строятся из элементов (тел), располагающихся друг подле друга, и *временных искусств*, изображающих следующие друг за другом действия. Однако Мельпомена, Талия и Терпсихора отвечали за искусства, объединяющие эту оппозицию. Так возникает третья группа *пространственно-временных* (или синтетических) искусств, образы которых существуют и воспри-

²² Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии (1766) // Лессинг Г. Э. Избранное. М., 1980. С. 434.

нимаются одновременно в пространственном и временном аспектах.

Внутри этих групп используется и другой принцип классификации, основанный на специфике языка каждого искусства, на способности его в той или иной форме воспроизводить, отражать действительность.

Мы практически всегда можем сказать, что изображено на данной картине (если речь идет о классической, фигуративной живописи) или о чем рассказывает этот роман. Ответить же на вопрос, что изображает архитектурный памятник (например, находящиеся в Петербурге по соседству Исаакиевский собор и комплекс Адмиралтейства), не так просто.

Аналогично обстоит дело и с музыкой. Так называемые программные произведения («Времена года» П. И. Чайковского), во-первых, все-таки периферийны в музыкальном творчестве, во-вторых, изобразительны условно: не зная программы, мы вряд ли сможем визуализировать, угадать ее (если, конечно, речь не идет об элементарных звукоподражаниях вроде звона колокольчика или птичьего пения). Точно так же обстоит дело и с синтетическими искусствами. В драматическом спектакле или в кино актеры воспроизводят вневещные, бытовые движения и поведение людей. В балете перед нами – особый, условный язык танца, подчеркнутый и соответствующими вневещными сценическими костюмами.

Таким образом, внутри трех выделенных групп необ-

ходимо различать изобразительные (в широком смысле) и неизобразительные (выразительные, экспрессивные) искусства. Первые в большей степени способны воспроизводить внешнюю реальность, «подражать» ей. Вторые – говорят о ней на условном, абстрактном языке и более *выражают*, чем изображают.

Взаимоотношения между разными видами искусства можно представить в следующей таблице.

Виды искусства

| | Временные | Пространственные | Пространственно-временные (синтетические) |
|--------------------------------------|------------|------------------------|--|
| Изобразительные | Литература | Живопись Скульптура | Театр Кино |
| Неизобразительные (выразительные) | Музыка | Архитектура | Хореография (искусство танца) |

Достаточно четко проводятся границы между видами, оказавшимися в одной классификационной ячейке. Живопись и скульптура различаются как двухмерное и трехмерное изобразительные искусства. В случае кино и театра к этому признаку добавляется другой: условность пространства и безусловность времени в трехмерной коробке сцены – безусловность пространства и условность времени (создаваемая монтажом) на двухмерном полотне экрана. Конечно, в современном искусстве существуют произведения, исполь-

зующие прием монтажного столкновения времен в театре и, напротив, обнажающие условность, «театральность» пространства, в котором разворачивается действие, в кино. Однако их экспериментальность подтверждает объективность эстетической границы, требующей особых усилий для ее преодоления.

Долгое время – практически два тысячелетия – литература занимала в семье муз особое место, что подчеркивается даже заголовком разнообразных пособий по эстетике: «Литература и другие искусства». В отличие от тоже временной музыки, она представляла мир наглядно, конкретно, в узнаваемых чертах, процессах и персонажах. Однако эта наглядность была динамична и не столь конкретна, как изобразительность живописи и скульптуры, что открывало простор воображению, служило причиной бесконечности интерпретаций классических произведений.

«Поэзия есть высший род искусства. Всякое другое искусство более или менее стеснено и ограничено в своей творческой деятельности тем материалом, посредством которого она проявляется. <...> Живописи доступен весь человек – даже внутренний мир его духа; но и живопись ограничивается схватыванием одного момента явления. Музыка по преимуществу выразительница внутреннего мира души; но выражаемые ею идеи неотделимы от звуков, а звуки, много говоря душе, ничего не выговаривают ясно и определенно уму. Поэзия выражается в свободном человеческом сло-

ве, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств. Поэзия представляет собою всю целостность искусства, всю его организацию и, объемля собою все его стороны, заключает в себе ясно и определенно все его *различия*»²³, – четко формулировал точку зрения классической эстетики В. Г. Белинский.

Сходным образом спустя почти столетие рассуждал на более специальном, уже, в сущности, семиотическом языке философ Г. Г. Шпет: «Реальная ценность словесного знака, как знака, состоит в том, что это – знак всеобщий, универсальный. И этой особенности слово не теряет, когда становится предметом художественной культуры. Оно допускает наиболее полный перевод с любой другой системы знаков. Но не обратно: нет такой другой системы знаков, на которую можно было бы перевести слово хотя бы с относительной адекватностью. <...> Из универсальности слова проистекает доступность художественным формам всего действительно-го и возможного содержания человеческого опыта и замысла. Даже то, что сознательно или бессознательно ищет освобождения от его всепокоряющей власти и непреклонной воли властвовать над человеком, как и то, что игнорирует более

²³ Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды (1841) // Белинский В. Г. Собр. соч. Т. 3. С. 296–298.

чем инструментальную природу слова, может быть все-таки вовлечено в его художественные формы выражения. Научные теории, технические достижения и научения, разговоры лишенных досуга людей, коммерческая реклама, газетный пситтацизм <бессмысленная речь, похожая на механическое повторение слов попугаем> и наивное неразумие, – все прагматическое может стать предметом литературы и словесного искусства, может найти в художественном слове свое художественно предопределенное место. Не только в своей литературной сути, но и как ходячие применения все словесные создания, даже устранимые из предмета литературоведения, могут занять свое место в литературе как ее законный объект и таким образом все-таки вернуться в литературоведение. Может быть, величию и захвату этой идеи более соответствовал бы иной, несловесный знак, но в распоряжении земного человека его нет»²⁴.

К середине XX века показалось, что такой несловесный знак появился: картинка, изображение – сначала на полотне киноэкрана (кино, как мы помним, первоначально называли десятой музой), затем – на экране телевизора и компьютера.

Канадский культуролог Маршалл Маклюэн с оптимистическим энтузиазмом провозгласил «конец галактики Гутенберга»: «Человеческий род теперь существует в условиях „глобальной деревни“. <...> Вместо того чтобы превратить-

²⁴ Шпет Г. Г. Литература (1929) // Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. М., 2007. С. 164–165.

ся в колоссальную Александрийскую библиотеку, мир стал компьютером, электронным мозгом...»²⁵

«Сообщение такого средства коммуникации, как кино, – это сообщение о переходе от линейных соединений к конфигурациям. <...> Мы возвращаемся к инклюзивной форме иконического образа. <...> Место Гутенберговых структурных допущений заняла новая мозаичная форма телевизионного образа»²⁶.

С торжеством не только телевизионных, но и компьютерных средств общения, с резким расширением культурного поля «картинки» разговоры о скорой смерти привычной книги приобрели апокалипсический характер. Но сколько времени займет этот процесс и какие формы он примет, остается пока неясным.

«Опасность для книги заключается не в электронном методе подачи информации, а в том, что теряется понимание, зачем, собственно говоря, нужна длительная последовательность в изложении мыслей, когда смысл можно уложить в не связанные между собой линейно кластеры. Словарь с короткими, ссылающимися одна на другую статьями – вот бумажная книга будущего. Текст будущего – короткий и рубленый, вроде реплик в „ЖЖ“ или „Твиттере“. <...> Интер-

²⁵ Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры (1962). Киев, 2004. С. 47–48.

²⁶ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека (1964). М.; Жуковский, 2003. С. 15, 261.

нет и другие электронные коммуникации сами по себе еще не враждебны книжной культуре, на что обращал внимание Умберто Эко, когда говорил, что, вопреки пророчеству Маклюэна, Интернет – это прежде всего мир текстов, и он возвращает нас в галактику Гутенберга. <...> Но сегодня конфликт возникает не между текстом и образом, а внутри мира текстов и мира образов – между режимом погружения в один информационный поток и режимом постоянного переключения между разными такими потоками. Угрозу книге представляет не отказ от текста как такового, а отказ от длинного, целостного и линейно выстроенного текста. То же самое происходит и в мире образов, где фильму противостоит клип»²⁷.

Однако слово наносит ответный удар, не только возвращаясь в электронную деревню в виде коротких, фрагментарных, клиповых текстов. Оно сохраняет свои позиции в кино и на телеэкране. Сценарий, особенно многосерийного телефильма, имеет словесную форму, его определяет не живописная динамика, а «говорящие головы». Кроме того, удачные экранизации возвращают интерес к литературному оригиналу.

Продолжают существовать и сюжетная живопись, и (в меньшей степени) программная музыка. И в балете, чтобы быть понятными, по-прежнему прибегают к либретто как

²⁷ Фрумкин К. Откуда исходит угроза книге // Знамя. 2010. № 9 (<http://magazines.russ.ru/znamia/2010/9/fr.html>).

особому словесному жанру.

Даже столь далекие от классической живописи инсталляции тоже, как правило, включают словесное описание, то есть не могут до конца избавиться от Гутенбергова «проклятия».

«В истории нашего вида, в истории „сапиенса“, книга – феномен антропологический, аналогичный по сути изобретению колеса. <...> Хотя бы уже по одному тому, что насущным хлебом литературы является именно человеческое разнообразие и безобразие, она, литература, оказывается надежным противоядием от каких бы то ни было – известных и будущих – попыток тотального, массового подхода к решению проблем человеческого существования. Как система нравственного, по крайней мере, страхования, она куда более эффективна, нежели та или иная система верований или философская доктрина.

Потому что не может быть законов, защищающих нас от самих себя, ни один уголовный кодекс не предусматривает наказаний за преступления против литературы. И среди преступлений этих наиболее тяжким является не цензурные ограничения и т. п., не предание книг костру. Существует преступление более тяжкое – пренебрежение книгами, их не-чтение. За преступление это человек расплачивается всей своей жизнью: если же преступление это совершает нация – она платит за это своей историей»²⁸.

²⁸ Бродский И. А. Нобелевская лекция (1987) // Бродский И. А. Сочинения: В

Даже если эта апология литературы исторически обречена и прежняя словесная культура – в том числе филология – исчезнет практически на наших глазах, задача людей книги – защищать ее до последнего патрона (текста, слова).

Последним читателем неизбежно будет филолог.

Структура литературы. В словесном лабиринте

Литературные роды. Репортаж, стенограмма, дневник

Проблема классификации неизбежно встает перед любой наукой, имеющей дело с разнообразием объектов. Точной, строгой обычно считается классификация, проведенная по какому-то одному признаку, в противном случае один и тот же объект может оказаться в разных выделенных группах.

В эссе великого библиотекаря и писателя-экспериментатора Х. Л. Борхеса воспроизводится описание животных в китайской энциклопедии «Небесная империя благотельных знаний». «На ее древних страницах написано, что животные делятся на: а) принадлежащих Императору, б) на-бальзамированных, в) прирученных, г) сосунков, д) сирен, е) сказочных, ж) отдельных собак, з) включенных в эту классификацию, и) бегающих как сумасшедшие, к) бесчисленных, л) нарисованных тончайшей кистью из верблюжьей шерсти, м) прочих, н) разбивших цветочную вазу, о) издали похожих на мух»²⁹.

²⁹ Борхес Х. Л. Аналитический язык Джона Уилкинса (1952) // Борхес Х. Л.

В этой, конечно, пародийной классификации, где каждая новая группа выделяется по новому логическому признаку, Борхес демонстрирует как своеобразие мышления в разных культурах (проблемой ментальности, национального образа мира много занимается современная культурология), так и реальные трудности, встающие перед систематизатором трудноуловимых явлений духовной культуры. Неудовлетворительная, абсурдная с логической точки зрения классификация тем не менее может сложиться исторически, обладать определенной объясняющей силой, так что исследователю приходится пользоваться и ею.

Борхесовская пародия имеет прямое отношение к проблеме литературных родов и жанров. «В учении о жанрах к вопросу приходится подходить описательно и логическую классификацию заменять служебной, подсобной, учитывая лишь удобство распределения материала в определенных рамках»³⁰, – заметил Б. В. Томашевский. Сходную принципиальную беспринципность и практическое удобство усматривал и В. Я. Пропп в классификации фольклорной сказки. Впрочем, логика помогает нам и в таких случаях: в выявлении интерференционных полей и осмыслении противоречивых явлений.

«Если это и безумие, в нем есть система», – утверждает Полоний в шекспировском «Гамлете». Не формальная, а

Сочинения: В 3. Т. 2. Рига, 1994. С. 85.

³⁰ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 210.

конкретная, учитывающая особенности объекта классификация позволяет увидеть в исторически сложившемся жанровом «безумии» некоторую системность.

Уже античные мыслители применили к литературным текстам трехчленное деление. Сократ в «Государстве» Платона описывает три рода поэзии и мифотворчества: один весь целиком складывается из подражания (трагедия и комедия); другой состоит из высказываний самого поэта (преимущественно дифирамбы), третий использует оба этих приема, то есть автор приводит чужие речи, а в промежутках между ними выступает от своего лица, повествует (эпическая поэзия и многие другие виды)³¹.

В «Поэтике» Аристотеля также различаются три способа подражания: «Ибо подражать можно одному и тому же одними и теми же средствами, но так, что или <а) автор> то ведет повествование <со стороны>, то становится кем-то иным, как Гомер, или <б) все время остается> самим собой и не меняется, или <в) выводит> всех подражаемых <в виде лиц> действующих и деятельных»³².

³¹ См.: Платон. Соч.: В 3 т. Т. 1. Ч. 1. М., 1971. С. 174–176.

³² Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 115. Перевод М. Л. Гаспарова с его же редакторскими дополнениями в скобках. Ср. вольный перевод В. Г. Апфельрота: «Именно, подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных» (Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 45).

Философское обоснование подобному членению придал в 1820-е годы Гегель, определив литературные роды с точки зрения взаимоотношения категорий *субъекта* и *объекта* и расположив их в соответствии со своим любимым принципом триады.

Эпическая поэзия, по Гегелю, воспроизводит «*событие*, в котором суть дела раскрывается сама по себе, а поэт отступает на второй план».

«Другую, обратную эпической поэзии, сторону образует *лирика*. Содержание ее – все субъективное, внутренний мир, размышляющая и чувствующая душа, которая не переходит к действиям, а задерживается у себя в качестве внутренней жизни и потому в качестве единственной формы и окончательной цели может брать для себя словесное *самовыражение субъекта*».

Драматическая поэзия соединяет предыдущие «способы изобретения» в новую целостность. «Здесь, как и в *эпосе*, перед нами широко развернуто действие с его борьбой и исходом. <...> Однако действие это проходит перед нашим внутренним взором не только в своей внешней форме как нечто реально происходившее в прошлом и оживающее только в рассказе, но мы видим его перед собою, как оно свершается особой волей, проистекая из нравственности или безнравственности индивидуальных характеров, которые благодаря этому становятся средоточием всего в *лирическом* смысле <...>. Эта объективность, идущая от субъекта, и это субъек-

тивное, которое изображается в своей реализации и объективной значимости, есть дух в его целостности; будучи *действием*, он определяет форму и содержание *драматической поэзии*»³³.

В начале 1840-х годов гегельянскую трактовку, с некоторым упрощением и схематизацией, воспроизвел в русской эстетике и критике В. Г. Белинский, благодаря которому проблема получила четкую формулировку – «Разделение поэзии на роды и виды» (заглавие статьи-трактата, 1841).

Объективное, внешнее *событие*, о котором *рассказывается, повествуется*; субъективное, внутреннее *чувство, переживание*, которое *высказывается, изливается*; наконец, внешне-внутреннее *действие*, представленное в форме непосредственных человеческих столкновений, – таковы, пожалуй, краткие формулы эпического, лирического и драматического родов.

Или еще короче: эпос – *повествование о событии*, драма – *изображение действия*, лирика – *выражение переживания*.

Эти разграничения литературных родов в XX веке были подвергнуты сомнению с разных сторон³⁴.

С одной стороны, радикальные теоретики (Б. Кроче, А. И. Белецкий) вообще отрицали необходимость родово-

³³ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 419–421.

³⁴ Краткий обзор проблемы см.: Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980. С. 169–199 (глава «Литературные роды и жанры»); ср. также: Хализов В. Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 22–38 (глава «Деление литературы на роды»).

го членения, будто бы препятствующего подлинному пониманию литературного произведения. С другой – регулярны попытки расширить трехчленную типологию за счет дидактической поэзии, сатиры, романа как эпоса Нового времени или заменить понятие рода иными категориями (*модусы* Н. Фрая).

На этом фоне предпринимаются разноплановые усилия найти дополнительные аргументы в защиту традиционной классификационной схемы. Литературные роды связывали с изображенным временем (эпос – прошлое; лирика – настоящее; драма – будущее; иногда лирику и драму меняют местами), с лингвистическими категориями лица (лирика – первое; драма – второе; эпос – третье лицо), со спецификой говорящего субъекта (индивидуализированный, соотнесенный с автором – в лирике; неопределенный, растворенный в изображенном мире – в эпосе; объективированный, включенный в изображенный мир – в драме), с психологическими свойствами личности (лирика – эмоциональная сфера, эпос – образная сфера, драма – логическая сфера).

Сама многочисленность подобных попыток и стойкость трехчленной классификации свидетельствуют о том, что она опирается на какие-то фундаментальные свойства словесного, литературного образа. Поэтому, хотя теоретики и в середине XX века считали «неизвестным, являются ли эти три категории основополагающими»³⁵, Гёте еще в конце

³⁵ Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы (1949). М., 1978. С. 245.

XVIII века не сомневался: «Есть только три подлинно *природные* формы поэтического искусства – форма ясного повествования, форма энтузиастического волнения и форма личного действия – *эпос, лирика, драма*»³⁶. И Белинский в 1841 году, завершая разделение поэзии на роды и виды, настаивал: «Вот все роды поэзии. Их только три, и больше нет и быть не может»³⁷.

Обосновать определение *природные формы*, кажется, позволяет соотнесение литературных родов с речевыми жанрами, с формами обыденной речевой деятельности, из которых в конце концов и вырастает художественная литература.

Представим, что нам необходимо рассказать о каком-то факте, случае, «событии бытия», включающем и речевое общение участвующих в этом событии персонажей. В какой форме это возможно сделать?

Во-первых, в виде отчета, рассказа внешнего, стороннего наблюдателя, включающего и характеристику места – времени, и фразы – разговоры участников, и комментарии самого рассказчика.

Во-вторых, в форме максимально объективированной, фиксирующей лишь слова и реакции участников события. Роль наблюдателя сведется здесь к записи и внешней орга-

³⁶ Гёте И. В. Природные формы поэзии // Гёте И. В. Западно-восточный диван. М., 1988. С. 229. Правда, сразу после этого определения Гёте превращает формы (роды) в способы (приемы), которые «творят либо совместно, либо обособленно» и «нередко... совмещаются в самом небольшом стихотворении».

³⁷ Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. С. 346.

низации получившегося текста.

В-третьих, можно передать слово одному из участников события бытия, представить его монолог, его точку зрения, которая, конечно же, будет существенно отличаться от позиции стороннего наблюдателя особой включенностью в ситуацию, внутренним знанием, субъективностью, эмоциональностью.

Речевыми жанрами-прообразами этих схематичных моделей окажутся: *репортаж* – *стенограмма* (в современной культурной ситуации эту модель можно обозначить как «принцип телекамеры») – интимный *дневник*³⁸. Дополнить эту триаду еще одним принципиальным жанром-моделью, кажется, невозможно. Другие позиции и точки зрения сведутся к комбинации описанных.

Проецируя эти речевые жанры-модели в область художественного творчества, мы получаем эпос, драму и лирику как *природные формы*, то есть уходящие корнями в природу речевого общения, словесного изображения и осмысления мира и человека.

Эпос, драму и лирику, таким образом, логично различать по набору признаков, которые можно свести в таблицу.

³⁸ Ср. аналогичное рассуждение, однако, с апелляцией не к речевым жанрам, а к коммуникативным ситуациям: «Для каждого литературного рода можно найти разные аналогичные внелитературные явления (например, отчет и эпика, молитва и лирика, практическая беседа и драма)» (*Маркевич Г.* Основные проблемы науки о литературе. С. 182).

| | Предмет | Время | Речевая форма | Речевого жанр-прототип | Способ восприятия |
|--------|----------------------|---|----------------------------------|------------------------|--------------------------|
| Эпос | Событие | 1. Прошкое, объективное 2. Повествовательное | Детализированный рассказ-монолог | Репортаж | Автор и мир попеременно |
| Драма | Действие | Настоящее, объективное | Диалог | Стенограмма | Мир; автор опосредованно |
| Лирика | Переживание, чувство | Субъективное, ассоциативное | Субъективный монолог | Дневник | Автор; мир через автора |

Табличное представление соотношений между литературными родами позволяет увидеть причины трудностей одноплановой, чисто логической классификации. Три литературных рода образуют несколько пересекающихся оппозиций.

По предмету изображения *объективные* эпос и драма противоположны *субъективной* лирике.

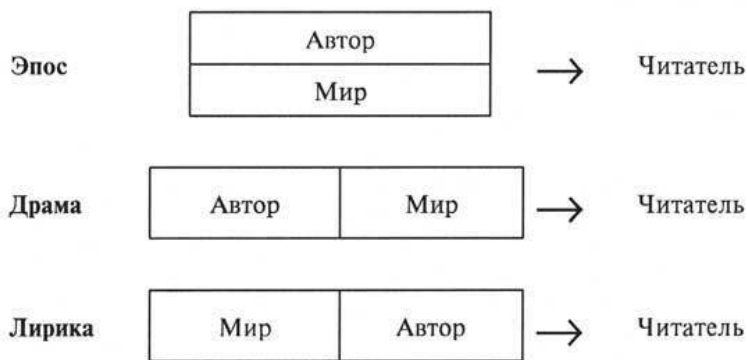
По речевой форме *монологические* эпос и лирику можно противопоставить *диалогической* драме.

По изображенному времени *одноплановые* драма с ее линейным временем действия и лирика с ассоциативным временем переживания противоположны *временному контрапункту* эпоса, где *рассказ о событии* обязательно сочетается с *событием рассказывания*.

В зависимости от того, какой признак мы выберем, родовая триада образует новую комбинацию. Но *набор признаков*

позволяет достаточно четко разграничить литературные роды как некие теоретические модели, архетипы, что, однако, не избавляет нас от осмысления сложных пограничных явлений, о чем еще пойдет речь.

Последнюю колонку нашей таблицы можно развернуть, предложив еще одну схему различения рода со стороны воспринимающего сознания читателя-реципиента.



Необходимо еще раз подчеркнуть, что литературные роды – не реальность словесного искусства, а некие принципы, архетипы, достаточно абстрактные теоретические модели. Эпос, драму и лирику нельзя взять в руки и прочитать. Каждый род реализуется в более конкретных структурно-содержательных формах, которые принято называть литературными жанрами.

Литературные жанры. Тексты в клетке

Своеобразие русской литературоведческой терминологии в том, что она складывалась стихийно в течение нескольких столетий и включает античный фонд (почти все понятия стиховедения), заимствования из французского, немецкого, английского языков и собственно русские образования. Определения эпоса, драмы и лирики как *родов* не общепризнанны. Некоторые теоретики, апеллируя к этимологии (*фр. genre* – «род»), называют описанные группы литературных текстов жанрами. В других случаях предлагается такая классификационная триада: род – вид – жанр (на *виды* поэтические роды разделял, как мы помним, Белинский). Наконец, еще в одном традиционном употреблении два последних термина меняются местами и схема приобретает такой вид: *род – жанр – жанровая разновидность*. На нее мы и будем опираться в дальнейших разграничениях, иногда используя – в целях стилистического удобства – вместо последнего термина его синонимические варианты *вид* или *жанровая форма*.

Понятие рода, как мы уже заметили, достаточно абстрактно. Литературные роды (для тех, кто соглашается с их существованием) оказываются тремя огромными «логическими мешками», куда сыпается бесконечное множество произведений мировой литературы от Гомера до наших дней – тек-

стов объемом от нескольких строчек (или даже в одну строку!) до нескольких тысяч страниц.

Жанр – более конкретная и ключевая, главная классификационная ячейка внутри каждого рода, позволяющая перейти от абстрактного принципа к реальности отдельного текста. Слова «эпос» мы практически никогда не встречаем на обложке или титульном листе книги, термины «роман» или «рассказ» – типичные подзаголовки литературных произведений.

Но теоретическое понятие и термин «жанр», пожалуй, еще более многозначны, чем «эпос». «...Самым больным разделом теории композиции является *учение о жанрах*. Под богатой номенклатурой здесь скрывается полная бессистемность. Сказывается она и в определении жанра, и в классификации, и в описании. Под „жанром“ подразумевается сейчас любая группа произведений, объединенных безразлично каким признаком»³⁹, – замечал Б. И. Ярхо еще в 1936 году.

Для Б. В. Томашевского жанр был «сферой тяготения к одному центру», «некой точкой, вокруг которой группируются отдельные произведения. Эти произведения могут и в большей степени приближаться к этому абсолютному типу жанра, и удаляться от него. Где предел, после которого произведение перестает принадлежать к данному жанру, – опре-

³⁹ Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения (1935–1936). М., 2006. С. 49–50.

делить довольно трудно»⁴⁰.

Подобному, идущему от формализма, эстетическому релятивизму М. М. Бахтин и теоретики его круга противопоставили онтологическое, фундаментально-объективистское определение жанра.

«Жанр – это отстоявшаяся типологически устойчивая форма целого высказывания, устойчивый тип построения целого»⁴¹.

«...Исходить поэтика должна именно из жанра. Ведь жанр есть типическая форма целого произведения, целого высказывания.

Реально произведение лишь в форме определенного жанра. Конструктивное значение каждого элемента может быть понято лишь в связи с жанром»⁴², – на четверть века раньше сформулировано в книге, авторство которой часто приписывают М. М. Бахтину.

Жанровая структура (типическая форма, модель) конкретизирует родовые признаки произведения и ориентирована на литературный контекст, связана с предшествующими текстами того же рода и ряда.

Жанр, следовательно, феномен контекстуальный. Имея

⁴⁰ *Томашевский Б. В.* Стилистика и стихосложение. Л., 1959. С. 502.

⁴¹ *Бахтин М. М.* Из архивных записей к «Проблеме речевых жанров» (начало 1950-х гг.) // Собр. соч. Т. 5. С. 243.

⁴² *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении (1928). М., 1993. С. 144.

дело с единичным текстом, мы ничего не сможем сказать о его жанровой природе.

Корни большинства литературных жанров восходят к жанрам фольклорным или же к ранним стадиям развития литературы. Писатель в литературе Нового времени жанр обычно не создает, а застаёт. Даже если рождение нового жанра удастся более или менее точно зафиксировать и датировать, он обычно в значительной степени опирается на близкие жанры-предшественники.

Таким образом, если литературные роды являются «логическими мешками», постоянными принципами, фиксируют тождественность литературы в ее связях с внешним миром через категории субъекта и объекта, жанры оказываются «сосудами», механизмами литературной преемственности: они связывают, сшивают, объединяют разные литературные эпохи. Именно поэтому М. М. Бахтин называл жанры «великими реальностями литературы», «представителями творческой памяти в процессе литературного развития», определяя их как «некие твердые формы для отливки художественного опыта», «формы видения и осмысления определенных сторон мира»⁴³.

«Художник должен научиться видеть действительность глазами жанра»⁴⁴.

⁴³ См. соответственно: *Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 6. С. 379, 120; Т. 3. С. 599; Т. 6. С. 455.

⁴⁴ *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. С. 150.

Для писателя, следовательно, жанр – исходная структура, *модель письма*, реализуемая или имманентно преодолеваемая в процессе творчества. Для читателя жанр – *формула узнавания*, зафиксированная в подзаголовке, серийном заглавии и оформлении, предшествующем опыту знакомства с произведениями этого автора. Для исследователя жанр – одна из самых важных категорий, позволяющая выйти за пределы конкретного текста, представить картину развития литературы.

Прежде всего необходимо условиться о нескольких важных принципах, которые нам придется принять в качестве аксиом.

Во-первых, Ц. Тодоров постулирует «существование, с одной стороны, *исторических жанров*, с другой – *теоретических жанров*. Первые суть результат наблюдений над реальной литературой, вторые – результат теоретической дедукции»⁴⁵. Из сходного противопоставления *отдельного произведения* и *абсолютного жанра, центра, точки* как некой теоретической абстракции исходил, как мы видели выше, Томашевский.

Методом исследования жанра в первом аспекте становится классификация как «индуктивный прием работы с эмпирическим материалом», во втором – *типология*, то есть описание «отдельных текстов, трактуемых как образцы, эталоны, примеры (можно было бы добавить: «модели». – И. С.)

⁴⁵ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 16.

данного ряда»⁴⁶.

«Во-вторых, – продолжает Тодоров, – среди теоретических жанров можно провести дополнительное разграничение, выделив *элементарные* и *сложные* жанры. Первые определяются наличием или отсутствием одного-единственного свойства <...> вторые – сосуществованием нескольких свойств»⁴⁷.

Наконец, в-третьих, важно отличать, по формулировке Б. И. Ярхо, *определители* жанра, «которые наличествуют во всех произведениях данного жанра и комбинация коих необходима и достаточна, чтобы отличить данный жанр от других», от *сопутствующих признаков*, «не входящих в определение жанра, но присутствующих у большинства представителей жанра»⁴⁸. У простых жанров, следовательно, должен быть единственный признак-определитель, выделение сложных происходит на основании нескольких определителей, исторические жанры, как правило, наряду с определителями должны содержать разнообразные сопутствующие признаки.

Обзор конкретных литературных жанров естественно и логично начать с эпоса.

⁴⁶ Панков А. В. Разгадка Бахтина. М., 1995. С. 127. В эстетике эта проблема формулируется также как противопоставление *классификации* и *систематизации*, имеющих, соответственно, индуктивный и дедуктивный характер (см.: Коган М. С. Морфология искусства. Л., 1972. С. 164).

⁴⁷ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. С. 17.

⁴⁸ Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения. С. 50–51.

Эпические жанры. По ступенькам повествования

В эссе «Проза и муза (Перемирие)», входящем в цикл «Битва», возникший как осмысление собственной работы над романом «Пушкинский дом», А. Битов упрекает филологов в поспешном уходе от проблемы жанра, крайне приблизительном представлении о предмете исследования, предпочтении конкретных описаний общим соображениям: «Не говорим ли мы лишь о различии по цвету алмаза от изумруда, все еще не имея в себе даже такой степени обобщения, как что то и то – камни. <...> То, что само собой разумеется, чаще нам просто еще неизвестно. <...> Иначе с чего бы несерьезным показался бы вопрос об объеме произведения? И так и этак определяют жанр, но никак не вернутся к самому простому и изначальному способу описания – по объему».

Исходя из критерия объема, Битов противопоставляет *рассказ* как текст (не обязательно в реальности, но – в принципе), созданный «враз, одним духом, за один „присест“», «из одной точки состояния духа», и *роман*, в котором «неизбежно меняется сам автор» и «неизбежны отношения автора с героем и набегаящим текстом»⁴⁹.

⁴⁹ Битов А. Пятое измерение. На границе пространства и времени. М., 2002. С. 417–419.

В дневниковых записях Л. Я. Гинзбург есть забавный и поучительный филологический анекдот: «Тихонов (известный в те годы поэт Н. Тихонов. – И. С.) проводит вступительные испытания на Курсах техники речи. Приходят ребята от станка. Одного из ребят спрашивают:

– Что такое рассказ?

– ?

– Вы можете сказать, какая разница между рассказом и романом?

– В рассказе любви нет...

– Помилуйте! Мало ли рассказов, где любовь есть!

– Ну да, но в рассказе любовь короткая.

Тихонов говорит: отличное определение»⁵⁰.

Писательское ощущение *изнутри текста* и читательская *формула узнавания* в данном случае совпадают. Исходной характеристикой теоретических эпических жанров оказывается объем.

Разграничение *большой* и *малой* эпической формы не является, вообще говоря, новостью для поэтики. Но ему действительно редко придают принципиальный, осознанный и конструктивный характер, соединяя, логически смешивая признак объема с другими критериями и признаками.

Между тем роман и рассказ можно считать простыми теоретическими жанрами, противопоставленными, согласно

⁵⁰ Гинзбург Л. Записи 1925–1926 гг. // Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 17.

критерию Ц. Тодорова, только по одному признаку – объему. Хотя этому признаку необходимо придать не чисто количественный, но и еще и некоторый дополнительный, качественный смысл.

Внешне отличить малый жанр от большого, кажется, можно просто на глаз, по количеству страниц. Сразу, за один «присест» автор способен написать, согласно А. Битову, не более трех десятков страниц. Произведение, превышающее сотню страниц стандартного набора, уже может претендовать на статус романа (таковы в русской литературе компактные романы Тургенева или, скажем, современные романы М. Кундеры).

Но в литературной практике мы встречаемся с многостраничными циклами и книгами рассказов, объединенными по какому-то признаку (персонажи, место действия), которые тем не менее никто не считает романами («Конармия» И. Бабеля). С другой стороны, и заглавие В. М. Гаршина «Очень коротенький роман» можно понять только фигурально: ни один литературовед или читатель не станет рассматривать пятистраничный текст наряду с романами.

Признак объема, следовательно, не просто формален, но обуславливает внутренние, структурные свойства исходных эпических жанров. Вспомним еще раз: «в рассказе любовь короткая». В малом жанре должны быть «коротки» все «изобразительные» структурные элементы: локальная тема, ограниченный круг персонажей, одна ситуация или событие,

лапидарно описанные место и время. В романе все эти элементы тяготеют к расширению, экстенсивности.

По-иному представлено в этих жанрах и *событие рассказывания*, повествовательное время. Оно даже в большей степени определяет специфику жанра. Рассказ может быть посвящен не одному локальному конфликту и событию, а охватывать всю человеческую жизнь или большую ее часть (как чеховский «Ионыч»), но изображена она будет в особом повествовательном ракурсе.

Пушкин в письме А. А. Бестужеву (конец мая – начало июня 1825 года) советует бросить писать «*быстрые повести* с романтическими переходами» (ясно, что речь идет о каком-то малом жанре. – И. С.) и обратиться к роману. «Роман требует *болтовни* (здесь и ранее выделено автором. – И. С.); высказывай все начисто»⁵¹.

Применяя несколько иную терминологию, сходную оппозицию формулирует теоретик 1930-х годов: «Новелла, если можно так выразиться, демонстрирует противоречие, в то время как роман раскрывает его со всей широтой и обстоятельностью»⁵².

Обращаясь к аналогии с живописью, можно сравнить малый жанр с графическим наброском, эскизом, а роман – с завершенной жанровой картиной, где четко выстроены и тща-

⁵¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Л., 1979. С. 115–116.

⁵² Виноградов И. А. О теории новеллы // Виноградов И. А. Борьба за стиль. М., 1936. С. 24.

тельно прописаны сюжет, композиция, колорит. Даже если в основе того и другого одна тема (событие), результаты будут существенно отличаться друг от друга.

Это сравнение, конечно, условно: малый жанр – не эскиз для романа (хотя формалисты считали, что большая повествовательная форма возникает путем циклизации, нанизывания новелл), а самостоятельная эпическая форма с особым, отличным от романа, генезисом и историей.

Другие эпические жанры можно определить уже как сложные: они выводятся из простых путем привлечения дополнительных признаков и оппозиций.

В цитате из И. А. Виноградова появилось определение «новелла». Часто этот термин рассматривают как излишний – напрасно придуманную формалистами терминологическую вариацию рассказа: «Это различие наименований часто вводило в заблуждение исследователей, которые стремились рассматривать новеллу и рассказ и пр. как особые самостоятельные виды и определять присущие им особенности. <...> На самом деле <...> основные композиционные их особенности – способ изображения в них человека – функционально совпадают, и найти принципиальное различие между ними нельзя»⁵³.

«Учитывая многовековую судьбу малой формы эпического рода, следует признать, что нет типологически значимых жанровых показателей, позволяющих разграничить новеллу

⁵³ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. 4-е изд., испр. М., 1971. С. 360.

и рассказ по отношению друг к другу»⁵⁴.

Если оставаться в рамках оппозиции большой и малой эпических форм, различие между этими жанрами действительно будет незаметно. Но стоит ввести дополнительный признак – *характер изображенного события*, – и терминологическая вариация превратится в понятийное различие.

Определив рассказ как *обыкновенную историю*, мы, естественно, можем обозначить новеллу как *необыкновенную историю*, не выходящую, однако, за рамки широко понимаемой нормы (буквально итальянское *novella* и означает «новость»)⁵⁵.

В чеховском «Припадке» тонкий, ранимый студент Васильев, с редким «талантом человеческим», впервые попадает в публичный дом. Его потрясает обыденность тамошней атмосферы и пошлость обитательниц этого заведения. Ночью с ним случается припадок, становящийся основным событием (и заглавием) чеховского произведения.

Тематическая основа мопассановского «В порту» внешне сходна: вернувшийся из плавания моряк тоже приходит в публичный дом, проводит ночь с одной из женщин – и лишь утром узнает в ней свою сестру.

Формулы узнавания *рассказа* Чехова и *новеллы* Мо-

⁵⁴ Скобелев В. П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. С. 53.

⁵⁵ См.: Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993. Термин «новелла» выступает здесь как общее обозначение всех малых жанров: в сборник входят исследования о прозаической новелле, стихотворной новелле, рассказе, апологе, сказке, очерке и даже повести.

пассана существенно отличаются. Обыкновенная история нравственного потрясения при столкновении с обыденным злом четко противопоставляется необыкновенной истории невольного кровосмешения, инцеста и внезапного (вдруг!) его открытия (более строгое определение рассказа и новеллы будет дано позднее, при определении разных видов *действия*).

Еще один малый жанр – *сказка* – в таком случае определяется как *фантастическая история*, открыто и откровенно нарушающая нормы правдоподобия. Сказка – произведение волшебного, авантюрного или бытового характера, с *установкой на вымысел*, – говорят фольклористы. Причем в каждой из обозначенных разновидностей сказки норма правдоподобия оказывается различной, но *самоценной*.

Басню можно уже противопоставить сказке и определить как *условную историю* с установкой на назидательность, дидактизм, аллегоризм, моральное поучение. Фольклорные истоки, прозаическая или стихотворная форма, наличие в качестве персонажей животных окажутся сопутствующими признаками сказки и басни⁵⁶.

Наконец, *очерк* обычно противопоставляется рассказу как *реальная история*, малый прозаический жанр с установкой на сугубую достоверность, невыдуманность, подлинность. В зависимости от признания этой установки, тургеневские

⁵⁶ См. антологию: Русская басня XVIII–XIX веков. Л., 1977. (Библиотека поэта. Большая серия).

«Записки охотника» определяются то как книга рассказов, то как цикл очерков. Хроникальная, как правило, последовательность событий, наличие рассказчика, прямой публицистический вывод опять-таки являются сопутствующими признаками, но не определителями жанра.

Такова типология, исходные теоретические модели малых эпических жанров.

С большими эпическими жанрами дело обстоит проще. Они могут быть определены набором признаков, но на основании бинарной оппозиции: *эпопея – роман*.

Эпопея (терминологически этот жанр обозначают еще как *эпическая поэма*, *героический эпос* или просто *эпос*, отождествляя – и не без основания – род и жанр) исторически предшествует роману и является одним из древнейших литературных жанров, корни которого уходят в фольклор. Роман исторически сменяет эпопею, возникая (по наиболее распространенным представлениям) лишь в литературе Нового времени, в XVI веке (так называемые *античный* и *средневековый* романы – явления иной жанровой природы).

Поэтому Гегель назвал роман «современной буржуазной эпопеей», обозначив философскую границу между ним и древним эпосом: «Здесь, с одной стороны, вновь выступает во всей полноте богатство и многосторонность интересов, состояний, характеров, жизненных условий, широкий фон целостного мира, а также эпическое изображение событий. Но здесь отсутствует *изначально* поэтическое состояние ми-

ра, из которого вырастает настоящий эпос. Роман в современном смысле предполагает уже *прозаически* упорядоченную действительность...»⁵⁷

Белинский в «Разделении поэзии на роды и виды» детализировал эту характеристику, обозначив некоторые принципиальные жанровые признаки-определители: «Эпопея нашего времени есть *роман*. В романе – все родовые и существенные признаки эпоса, с тою только разницею, что в романе господствуют иные элементы и иной колорит. Здесь уже не мифические размеры героической жизни, не колоссальные фигуры героев, здесь не действуют боги: но здесь идеализируются и подводятся под общий итог явления обыкновенной прозаической жизни»⁵⁸.

Из современных теоретиков наиболее глубокое описание эпопеи и романа, а также роли романа в литературе Нового времени дал М. М. Бахтин: «Эпопея как определенный жанр характеризуется тремя *конститутивными* чертами: 1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, „*абсолютное* прошлое“, по терминологии Гёте и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и его слушателей), аб-

⁵⁷ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. С. 474.

⁵⁸ Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. С. 324.

солютной эпической дистанцией»⁵⁹.

Конститутивными чертами романа оказываются, соответственно: 1) «незавершенное настоящее», современная действительность, «жизнь без начала и конца» как предмет изображения; 2) личный опыт автора, использование им разнообразных устных и письменных свидетельств, сплавленных, организованных на основе свободного вымысла как источник романа; 3) индивидуальный, фамиллярный контакт с этим незавершенным настоящим, движение автора «в поле изображаемого мира», позволяющее ему оценивать изображаемое в разных архитектурных формах, «пророчить факты, предсказывать и влиять на реальное будущее, будущее автора и читателей», – как авторская позиция.

Эти признаки могут быть дополнены и некоторыми другими: боги, герои, богатыри как герои эпопеи – частный, обыкновенный человек как типический герой романа; монолитность, односоставность эпического слова (высокий стиль) – романские диалогизм и разноречие⁶⁰; особый статус эпопеи (высокий жанр) – низкая поначалу репутация романа как жанра легкого, развлекательного.

Сопутствующими признаками эпопеи и романа оказываются стихотворная или прозаическая форма (Пушкин, заду-

⁵⁹ *Бахтин М. М.* Роман как литературный жанр (1941) // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 3. С. 617.

⁶⁰ См. об этом: *Бахтин М. М.* Из предистории романного слова (1941) // Там же. С. 513–551.

мывая «роман в стихах», должен был оговаривать «дьявольскую разницу» между ним и прозаическим романом), отсутствие или наличие имени автора (большинство древних эпикей анонимны, даже существование Гомера вызывает у историков литературы сомнения), завершенность, целостность («Илиада») или фрагментарность (русские *былины*).

Продуктивные эпохи развития эпикей – древность и Средневековье, когда относительная целостность национальной жизни и жизни отдельного человека еще не была подорвана общественными, социальными противоречиями и психологическими конфликтами между людьми и внутри личности. Эпикей как жанр могла опираться лишь на образ мира, сделанного «из одного куска» (Бахтин), где национальное еще четко не противопоставлялось государственному, личное – общему, вымысел – реальности, поступок – слову, чувство – мысли.

В Новое время – эпоху складывания национальных государств, общественных и классовых конфликтов, великих географических открытий и опытной науки, гуманистического прославления личности, противопоставленной универсуму, – корни эпикей как жанра оказываются подорванными. «Возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? Или вообще „Илиада“ наряду с печатным станком и тем более типографской машиной? И разве не исчезают неизбежно сказания, песни и музы, а тем самым и необходимые предпо-

сылки эпической поэзии, с появлением печатного станка?»⁶¹ – задавал риторические вопросы К. Маркс.

Попытки возродить эпопею в этих условиях («Россиада» М. Хераскова, 1779) успеха не имели. Напротив, популярным становится возникший еще в древности жанр *ироико-комической* поэмы – рассказа о низких, «романных» героях языком эпической поэмы. Единственным большим эпическим жанром остается роман. Впрочем, в XIX и XX веках эпопея отчасти берет реванш, возрождаясь как жанровая разновидность романа (об этом пойдет речь несколько позднее).

В русской эстетической традиции и литературной практике со времен Средневековья существовал еще один термин для обозначения эпического, повествовательного жанра. «*Повесть временных лет*» – называется древнейший памятник русской литературы. Ей наследовали многочисленные *воинские повести*, *нравоучительные повести*, более поздние *сатирические повести* XVII века.

В данном случае мы встречаемся с примером типичной эстетической омонимии. Жанр «Повести временных лет» историки литературы определяют как *летопись*, в других древних памятниках под шапкой повести обнаруживаются жанры исторической хроники, жития, сказки, новеллы. Древнерусская *повесть* была скорее ближе к понятию эпо-

⁶¹ Маркс К. Экономические рукописи 1857–1859 годов // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В 50 т. Т. 46. Ч. I. М., 1968. С. 48.

са: рассказ о каком-то важном или примечательном событии, история, повествование.

Жанровый смысл термину попытались придать лишь в XIX веке. Н. И. Надеждин относил повесть к «категории романа» и разграничивал жанры опять-таки по количественному признаку: «Она <повесть> есть и должна быть не что иное, как одушевленный рассказ происшествий, поэтическое представление жизни. От романа она отличается только объемом. Там жизнь представляется в обширной галерее картин; здесь в тесных рамках одного сокращенного очерка. Коротко сказать, повесть не что иное, как – роман в миниатюре!»⁶²

В другой рецензии Надеждин проводил ту же границу уже на содержательном уровне, определяя повесть как «эскиз, схватывающий мимолетом одну черту с великой картины жизни – краткий эпизод из беспредельного романа судеб человеческих»⁶³.

Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» называет это определение прекрасным и продолжает: «Это очень верно; да, повесть – распавшийся на части, на тысячи частей, роман; глава, вырванная из романа»⁶⁴.

⁶² *Надеждин Н. И.* Летописи отечественной литературы... (1832) // Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1971. С. 321.

⁶³ Там же. С. 521.

⁶⁴ *Белинский В. Г.* О русской повести и повестях г. Гоголя (1835) // Белинский В. Г. Собр. соч. Т. 1. С. 150.

В «Разделении поэзии на роды и виды» повторено: «*Повесть* есть тот же роман, только в меньшем объеме, который уславливается сущностью и объемом самого содержания»⁶⁵.

С другой стороны, в то же самое время, что и Белинский, Пушкин в рецензии на книгу Н. Павлова «Три повести» называет аналогичные тексты «занимательными рассказами», а своей книге, включающей произведения малого жанра, дает заглавие «Повести Белкина».

Повесть, таким образом, в русской традиции определилась как *средний эпический жанр*, колеблющийся между романом и рассказом. Она одновременно «глава, вырванная из романа» и растянутый, превысивший привычный объем, но написанный «из одного состояния духа» рассказ.

«Стремление растянуть единое состояние, необходимое для написания более обширного (чем рассказ. – И. С.) произведения, знакомо каждому пишущему. <...> Скажем, на неделю, с помощью всевозможных исключений и ограничений можно сохранить („растянуть“) состояние, принципиально адекватное первому дню. Такая максимальная возможность определит нам такой жанр, как повесть»⁶⁶.

Формальный объем повести, следовательно, лежит где-то между тридцатью и ста страницами. Пользуясь предшествующими разграничениями между романом и рассказом, можно увидеть в этом жанре более конкретные структурные при-

⁶⁵ Там же. Т. 3. С. 327.

⁶⁶ Битов А. Пятое измерение. С. 418–419.

знаки-определители.

Рассказ о событии и событие рассказывания, событийное время и время повествования в большом и малом жанрах чаще всего гармонируют друг с другом: рассказ и новелла быстро и коротко говорят о немногом, роман «выбалтывает» до конца множество событий и персонажей. Событийное время повести, как правило, интенсивно, локально, как в малых жанрах, а повествовательное время стремится к романной широте, подробности, предметной и психологической обстоятельности. Поскольку специфическим для эпоса как литературного рода является второй аспект, важнее формула узнавания повести именно как *малого романа*, а не растянутого рассказа. Именно поэтому жанровые разновидности романа и повести в принципе совпадают (о чем еще пойдет речь чуть позднее).

Поэма – еще один средний эпический жанр, который можно определить как стихотворный повествовательный рассказ, *стихотворную повесть* («петербургская повесть» – жанровый подзаголовок пушкинского «Медного всадника»).

Описанную систему теоретических эпических жанров можно представить в виде следующей схемы.



Жанровые разновидности романа. Литературное «все»

Большинство малых эпических жанров не имеют общепринятых жанровых разновидностей. Третья ступень типологической классификации у них отсутствует. От жанра мы сразу переходим к специфике индивидуального творчества или конкретного произведения (басни Крылова, «южные поэмы» Пушкина, повесть Чехова «Степь» и т. п.).

Лишь сказка как теоретический жанр имеет свои жанровые разновидности, исторически сложившиеся еще на фольклорной стадии, и перешедшие в литературу жанровые формы (именно поэтому мы и включаем ее в систему литературных эпических жанров, в отличие от легенды, былички, не получивших широкого распространения в индивиду-

альном творчестве). Общепринятая жанровая классификация сказки такова: *волшебная сказка; бытовая сказка; сказка о животных*. Иногда к ним добавляют *авантюрную сказку*, а также так называемую *кумулятивную сказку*.

Легко убедиться, что такая классификация логически уязвима, напоминая приведенную в начале этой главы китайскую классификацию Борхеса. Две первые разновидности определяются по тематике (или характеру вымысла), сказка о животных – по типичным для жанра персонажам, авантюрная – по особенностям фабулы. Животные как персонажи имеются почти в каждой волшебной сказке. Бытовая и авантюрная сказки могут быть близки по характеру действия.

Однако практически такая классификация работает, с опорой на нее составляются сказочные указатели и антологии. Пушкинские «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» и «Сказка о попе и работнике его Балде» легко разграничиваются и отличаются друг от друга по многим признакам именно потому, что они принадлежат к разным жанровым формам.

Из жанровых разновидностей сказки (на ее фольклорной стадии) наиболее четко определена и изучена волшебная сказка, потому что В. Я. Проппу в книге «Морфология сказки» (1928) удалось описать ее структурный инвариант, выявить лежащую в ее основе композиционную схему⁶⁷. Первоначальное авторское заглавие, измененное редак-

⁶⁷ См.: Пропп В. Я. Морфология сказки. 2-е изд. Л., 1968.

тором, включало определение не жанра, а жанровой разновидности: «Морфология волшебной сказки»⁶⁸. В позднейшем послесловии (1966) Пропп мечтал: «Книга с таким заглавием («Морфология сказки». – И. С.) могла бы стать в один ряд с этюдами типа „Морфология заговора“, „Морфология басни“, „Морфология комедии“ и т. д.»⁶⁹. Сам исследователь аналогичным образом изучил лишь структуру кумулятивной сказки. Его программа до сих пор остается нереализованной.

Единственным жанром, порождающим все новые и новые жанровые формы, оказывается в литературе Нового времени *роман*.

Количество определений жанровых разновидностей романа исчисляется десятками. Нет никакой возможности свести их в какую-то единую систему. Задача заключается лишь в том, чтобы систематизировать принципы, согласно которым они даются.

Первый принцип, порождающий наиболее важную жанровую серию, можно обозначить как *структурный*. В зависимости от того, какой элемент романного построения выходит на первый план, становится доминантой, можно говорить о романе *авантюрном*, *приключенческом* (доминантой которого является *действие*), *бытовом* (изображение обы-

⁶⁸ См.: Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М., 2001.

⁶⁹ Пропп В. Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 136.

денной жизни, *хроника*, противоположная авантюре), *психологическом* (*внутренняя жизнь персонажа*), *социально-психологическом* (объединение двух предшествующих видов в развернутой, детализированной картине жизни), *философском* (*идея как доминанта*) и *романе-эпопее* (в котором уже три предшествующих вида, взаимно переплетаясь, создают картину *общенациональной жизни*, образ мира, напоминающий старую эпопею).

Наиболее известный исторический вариант авантюрного романа (и исторически первичная форма романа Нового времени вообще) носит название *плутовского романа*. Его герой – ловкач, пройдоха, плут (*исп.* пикаро), обычно человек из социальных низов (бродяга, слуга, разорившийся дворянин), претерпевающий разнообразные превратности судьбы и в конце жизни достигающий относительного успеха. Роман часто строился как рассказ от первого лица, длинная (в принципе – бесконечная) история приключений центрального персонажа, что позволяло автору дать широкую, панорамную, живописную, но внешнюю, поверхностную картину *современной* действительности. Таким образом, и предмет (современность, а не абсолютное прошлое), и персонаж (не герой-богатырь, а скорее антигерой), и способ повествования (позиция участника и очевидца, а не безличный взгляд сверху) плутовского романа оказались противопоставлены эпопее, тем самым четко обозначив основные структурные признаки эпоса Нового времени.

Плутовской роман возник сначала в Испании (анонимная «Жизнь Ласарильо, его невзгоды и приключения», 1554; «Жизнеописание плута Гусмана де Альфараче» М. Алемана, в 2 т., 1599–1604), потом культивировался в Германии, Франции и других европейских странах («Симплициссимус» Г. Я. Гриммельсгаузена, 1676; «История Жиль Блаза из Сантьяны» А. Р. Лесажа, 1715–1735), а в начале XIX века появился в русской литературе («Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» В. Т. Нарезного, 1813). Исходную схему плутовского романа использовал в «Мертвых душах» Н. В. Гоголь. В литературе XX века жанр (отчасти как стилизация) представлен «Двенадцатью стульями» И. Ильфа и Е. Петрова (1929) и неоконченными «Приключениями авантюриста Феликса Круля» Т. Манна (1910, 1954).

Стоит писателю остановить колесо приключений, свернуть с большой дороги в дворянскую усадьбу или маленький городок, как мы попадаем в жанровое пространство *социально-бытового (нравоописательного) романа*. Предмет его – жизнь какой-то сравнительно небольшой человеческой общности (семьи и пр.). Обычный прием повествования – хроника, которая может быть связана с жизнеописанием какого-то центрального персонажа, изображаемого во внешнем, биографическом аспекте. Наибольшее распространение и известность получил английский бытовой роман XVIII века («История Тома Джонса, найденыша» Г. Филдинга, 1749;

«Путешествие Хамфри Клинкера» Т. Д. Смоллетта, 1771). В русской литературе бытовой роман возникает в начале XIX века (уже упомянутый Нарезный, Ф. В. Булгарин) и проходит через все столетие (П. Д. Боборыкин, А. В. Амфитеатров). Вообще, бытовой роман (в форме так называемой беллетристики), вырастающий из прямого наблюдения, очеркового исследования жизни, определяет литературный фон последних трех столетий.

Параллельно с бытовым в литературе XVIII века развивается *психологический роман* («Манон Леско» А. Прево, 1731; «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо, 1761; «Страдания молодого Вертера» И. В. Гёте, 1774), доминантой которого становится изображение противоречий – человека и мира, личности и социума, людей между собой, – становящихся *внутренними элементами* человеческой личности. Этот тип романа, в сущности, открывает и вскрывает «внутреннего человека», делает объектом изображения и исследования пространство человеческого сознания. В России традиция психологического романа начинается с «Героя нашего времени» Лермонтова (1840).

Социально-психологический роман XIX века изображает, представляет многостороннюю, целостную, без видимых пропусков, картину жизни. Именно к нему прежде всего применимо определение Ф. Энгельса, данное реализму: правдивое (в других переводах – верное) воспроизведение

типичных характеров в типичных обстоятельствах⁷⁰.

В сущности, об этой жанровой разновидности говорил Пушкин: «В наше время под словом *роман* разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании»⁷¹.

К этому типу романа обычно применяют метафорические определения *зеркало, поставленное на большой дороге, сокращенная вселенная* и т. п. Крупнейшие европейские романисты во Франции (О. де Бальзак, Стендаль, Э. Золя), Англии (Ч. Диккенс, У. Теккерея), России (Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров) работали именно в жанре социально-психологического романа, создавая его индивидуальные варианты.

За пределами социально-психологической традиции из больших русских писателей оказывается Достоевский (особенно в поздних романах, так называемом пятикнижии). Его «инородность» чувствовали уже чуткие современники, и, напротив, попытки подойти к роману Достоевского как к обычному социально-психологическому роману (статья Д. Писарева «Борьба за жизнь» о «Преступлении и наказании») обнаруживали глубокое противоречие с интенциями художественного мира.

Специфику романа Достоевского хорошо передает парол-

⁷⁰ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 37. М., 1965. С. 35 (Энгельс – М. Гаркнесс, начало апреля 1888 г.).

⁷¹ Пушкин А. С. «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году». Соч. М. Н. Загоскина (1830) // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 72.

дийное рассуждение Тургенева, записанное сыном другого знаменитого русского писателя: «Знаете, что такое обратное общее место? Когда человек влюблен, у него бьется сердце, когда он сердится, он краснеет и т. д. Это все общие места. А у Достоевского все делается наоборот. Например, человек встретил льва. Что он сделает? Он, естественно, побледнеет и постарается убежать или скрыться. Во всяком простом рассказе, у Жюль Верна, например, так и будет сказано. А Достоевский скажет наоборот: человек покраснел и остался на месте. Это будет обратное общее место. Это дешевое средство прослыть оригинальным писателем. А затем, у Достоевского через каждые две страницы его герои – в бреду, в иступлении, в лихорадке. Ведь этого не бывает»⁷².

В суждении Тургенева сказала не только личная неприязнь (между писателями существовали сложные отношения, одно исследование о них называлось «История одной вражды»), но и глубинное различие творческих принципов. Социально-психологический романист (Тургенев вошел в русскую литературу с репутацией образцового создателя традиционного европейского романа, по отношению к которому жанровые формы Лермонтова, Гоголя, Толстого в разной степени эксцентричны) с глубоким недоверием и удивлением обнаруживает у Достоевского совсем иные творческие установки – обратное общее место. Примечательно, что Тур-

⁷² Толстой С. Л. Тургенев в Ясной Поляне // Толстой С. Л. Очерки былого. Тула, 1975. С. 309.

генев одновременно апеллирует к действительности (*этого не бывает*) и сравнивает Достоевского не с собой или Толстым, а с фантастом Жюлем Верном (даже он в изображении человеческой психологии оказывается *простым* рассказчиком).

Достоевский и сам осознавал это глубинное различие: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня составляет самую сущность действительного»⁷³.

Д. С. Лихачев в недавнее время, по сути дела, повторил тургеневское наблюдение, меняя знак оценки: «Если под психологией разуместь науку, изучающую закономерности душевной жизни, то Достоевский – самый непсихологический писатель из всех существующих. Ему нужна не психология, а любая возможность освободиться от нее»⁷⁴.

Достоевский оказывается создателем новой жанровой разновидности – *философского*, или *идеологического*, романа. Философский роман (в XVIII – первой половине XIX века ему непосредственно предшествовали философские повести Вольтера и некоторые романы немецких романтиков) не подчиняется закономерностям обыденной психологии и

⁷³ Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 15. СПб., 1996. С. 405. (Н. Н. Стрехову, 26 февраля /10 марта 1869 г.).

⁷⁴ Лихачев Д. С. «Небрежение словом» у Достоевского // Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3 т. Т. 3. Л., 1987. С. 287.

изображении персонажа и не стремится стать типической картиной времени, исторической эпохи. Герой рассматривается здесь как мыслитель, носитель какой-то жизненной философии. Все романное построение становится реализацией этой идеи, ее проверкой на прочность. В качестве философствующего, размышляющего субъекта может выступать как сам писатель или близкий ему герой-протагонист (в таком случае мы имеем так называемый социально-идеологический роман), так и несколько равноправных персонажей-идеологов, спор между которыми, *большой диалог*, так и остается незавершенным (М. М. Бахтин называл такой роман *полифоническим* и связывал его рождение с именем Достоевского).

Параллельно с Достоевским новую жанровую форму создает в 1860-е годы Л. Толстой. Когда «Война и мир» была закончена, Толстой написал статью-послесловие «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“», в которой полемически заявил, что русские вообще не умеют писать романов (подразумевалось: традиционных психологических или социально-психологических романов), и определил свое произведение прежде всего по отрицательным признакам: «Что такое „Война и мир“? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. „Война и мир“ есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось»⁷⁵.

⁷⁵ Толстой Л. Н. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» (1968) //

Это отрицательное определение сделал позитивным Н. Н. Страхов: «Можно сказать, что руководящая мысль произведения – *идея героической жизни*. <...> Художник дал нам новую, русскую формулу героической жизни. <...> Это – действительно неслыханное явление – эпопея в современных формах искусства»⁷⁶. Его, в сущности, поддержал и Толстой, не раз впоследствии сравнивая свое создание с «Илиадой».

Позднее термин *роман-эпопея* стал общепризнанным, но ощущение известной уникальности жанра, на которой настаивал его создатель, в общем сохранилось. Если все другие жанровые формы романа имели в XX веке непрерывную линию развития, то роман-эпопея остается «штучным», единичным созданием. Для его возникновения необходимо сочетание слишком многих объективных и субъективных предпосылок.

В сущности, единственным общепризнанным образцом жанра в русской литературе прошлого века оказался «Тихий Дон» М. А. Шолохова. Можно говорить о поэме-эпопее А. Т. Твардовского «Василий Теркин». Многие другие романы – претенденты на эпический статус не выдержали проверки временем, оказавшись в лучшем случае *просто* социально-психологическими романами (иногда к таким произведениям применяют особый термин – *панорамный роман*).

Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 7. М., 1983. С. 356.

⁷⁶ Страхов Н. Н. Литературная критика. М., 1984. С. 272.

Таким образом, в отличие от других жанровых разновидностей, роман-эпопея – не только структурная, но и ценностная характеристика. За этой формой сохраняется высокий иерархический статус, характерный для древнего эпоса.

Логику разворачивания романного жанра можно представить как захват новых жизненных пространств, расширение эстетического объекта, усложнение и трансформации исходной структуры: начиная с *события*, основополагающей категории эпического рода, роман осваивает сначала его внешнюю, динамическую сторону, *приключение* (авантюрный), потом – статическое, повторяющееся, обыденно-житейское *бывание*⁷⁷ (бытовой), затем углубляется в героя (психологический), объединяет, синтезирует все эти принципы (социально-психологический), перешагивает через героя, более четко транспонируя, проявляя через него *идею*, авторскую мысль (философский), наконец, отчасти возвращается к своей родовой природе, создает новый синтез, где герои и автор становятся частями грандиозного События бытия (роман-эпопея).

Четкое структурное различие жанровых разновидностей романа не является, однако, общепринятым и сочетается с многочисленными жанровыми определениями по иным

⁷⁷ Термин принадлежит М. М. Бахтину. «Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся бывания», – писал он об одной из форм романного времени, замечая, впрочем, что «оно не может быть основным временем романа, оно используется романистами как побочное время, переплетается с другими...» (Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 3. С. 287).

признакам.

М. М. Бахтин, один из крупнейших исследователей романа в XX веке, его поэт и апологет, в законченной, но погибшей в военные годы книге «Роман воспитания и его значение в истории реализма»⁷⁸ в основу своей самой подробной классификации положил *«принцип построения образа главного героя»*. С этой точки зрения Бахтин различал:

– *роман странствований* («Герой – движущаяся в пространстве точка, лишенная существенных характеристик и не находящаяся сама по себе в центре внимания романиста»);

– *роман испытания* («Это самая распространенная романная разновидность в европейской литературе. К ней относится значительное большинство всей романной продукции. Мир этого романа – арена испытаний и борьбы героя, события, приключения, пробный камень для героя. Герой всегда дан как готовый и неизменный. Все качества его даны с самого начала и на протяжении романа лишь проверяются и испытываются»);

– *роман биографический* или *автобиографический* (он определялся по пяти признакам: построение сюжета на типических особенностях всякого жизненного пути – рождение, детство, годы учения и т. д.; отсутствие подлинного

⁷⁸ См.: Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма (1936–1938) // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 3. С. 180–336. Далее используются сохранившиеся материалы.

становления героя, замещаемого перечислением заслуг либо категорией счастья/несчастья; появление биографического времени, членимого по длительным периодам – возрастам и пр.; введение в роман окружающего мира уже не как абстрактного фона, а как исторической реальности; характеристика героя «как положительными, так и отрицательными чертами», которые, однако, носят «твердый, готовый характер»);

– *роман становления, роман воспитания* («В противоположность статическому единству здесь дается динамическое единство образа героя. Сам герой, его характер становятся *переменной величиной* в формуле этого романа. Изменение самого героя приобретает *сюжетное значение*...»).

Последняя разновидность разделялась на целых пять типов, лишь последнему из которых, *роману воспитания в узком смысле слова*, и была посвящена книга («В нем становление человека дается в неразрывной связи с историческим временем»).

Однако в самой этой типологии есть совпадающие определения (биографический роман оказывается одновременно и третьей жанровой разновидностью, и третьим типом романа становления), Бахтин легко переходит к иным классификационным принципам (готический роман, роман барокко, реалистический роман, героический роман), так что главным предметом размышления для него в этой работе оказывается не строгая жанровая система, а меняющиеся принципы

изображения героя.

В написанном одновременно с книгой о романе воспитания большом исследовании «Формы времени и хронотопа в романе»⁷⁹ дается иная жанровая типология, лишь отчасти совпадающая с описанной. Здесь в рамках античного романа выделены *авантюрный роман испытания* («Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия, «Дафнис и Хлоя» Лонга), *авантюрно-бытовой роман* («Сатирикон» Петрония, «Золотой осел» Апулея), *биографический роман* (с важной оговоркой, что такого романа античность не создала, поэтому вместо него дается «краткий обзор автобиографических и биографических форм», как бы замещающих роман), небольшая главка посвящена *рыцарскому авантюрному роману*, а затем подробно анализируется «раблезианский хронотоп», его фольклорные основы (Рабле Бахтин посвятит отдельную книгу) – без точной видовой квалификации «Гаргантюа и Пантагрюэля». В этой нестрогой типологии прежний принцип построения образа героя сочетается с хронологическим (античный роман) и персональным (роман Рабле) признаками.

В переработанном варианте главной книги Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» на первых же страницах четвертой главы «Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского» дается – без специ-

⁷⁹ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе (1937–1938) // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 3. С. 340–512.

альных определений – еще одна номенклатура видов романа: биографический, социально-психологический, бытовой, семейный роман; авантюрный роман, старый роман приключений, роман-фельетон, бульварный роман⁸⁰. Структурные, тематические, оценочные признаки свободно совмещаются в этом ряду.

Определение *полифонический роман* (в отличие от более распространенных терминов *идеологический* или *философский*) оказывается не столько видовой, сколько индивидуальной характеристикой романа Достоевского (Бахтин настаивал на уникальности созданного Достоевским жанра, polemизировал с расширенным употреблением термина и так и не привел других примеров полифонического романа).

Роман был не предметом, а исходной точкой мышления Бахтина. Его, в сущности, интересовал не узко понятый жанр, а судьба и образ человека в проблематичном, незавершенном, «романизованном» мире. «Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности. <...> Человек до конца не воплотим в существующую социально-историческую плоть. Нет форм, которые могли бы до конца воплотить все его человеческие возможности и требования, в которых он мог бы исчерпать себя весь до последнего сло-

⁸⁰ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского (1963) // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 6. С. 115–120.

ва, как трагический или эпический герои, которые он мог бы наполнить до краев и в то же время не переплескиваться через края их. Всегда остается нереализованный избыток человечности, всегда остается нужда в будущем и необходимое место для этого будущего. Все существующие одежды тесны (и, следовательно, в какой-то мере комичны на человеке)»⁸¹.

По *персональному* признаку (в более узком, конкретном, чем у Бахтина, смысле) выделяются уже известные нам плутовской и рыцарский роман, а также существовавший в русской литературе 1860-х годов *роман о новых людях* (определение возникло из подзаголовка романа Чернышевского «Что делать?») и противостоящий ему *антиинигилистический роман* («Некуда» Лескова, «Взбаламученное море» Писемского, «Бесы» Достоевского).

Довольно часто жанровые разновидности романа определяются по *культурно-хронологическому признаку*, который (в зависимости от эпохи) конкретизируется принадлежностью романа к соответствующему *литературному направлению*. Четко проведенный принцип дает следующую видовую серию: *античный, средневековый, ренессансный, барочный, просветительский, сентиментальный* (или *сентименталистский*), *романтический, реалистический, натуралистический, символистский, соцреалистический* (от «социалистический реализм»), *модернистский, постмодернистский роман*.

⁸¹ Бахтин М. М. Роман как литературный жанр // Там же. Т. 3. С. 639.

Временной признак в чистом виде позволяет выделить, с одной стороны, *исторический* (изображение прошлого), с другой – *фантастический* роман (картина будущего). Соответствующая для них точка отсчета – современность – в качестве жанрового определения, как правило, не используется, потому что к современности обращено большинство романских видов.

Современности в ее социальном варианте противопоставлены *утопический роман* (системное описание более совершенного, чем настоящий, мира) и *роман-антиутопия* (минус-утопия, роман-предупреждение – изображение пугающих последствий социального развития общества). Доминантой фантастического романа, впрочем, можно считать не хронологический признак, а характер вымысла, тогда он встанет в один ряд с жизнеподобным, бытовым романом, как оппозиция ему.

Историческими жанрами, конкретизацией авантюрного романа как теоретического жанра, оказываются *приключенческий* и *детективный* (от *англ.* detective – сыщик) романы. В первом случае сюжетной основой романа становится чистое приключение, перипетия, позволяющая романисту продемонстрировать героические свойства персонажей-протагонистов, а также развернуть панорамную картину экзотического мира (приключение, как и в плутовском романе, связано с мотивом путешествия, бесконечного движения), вторая жанровая разновидность связана с разгадкой, логи-

ческим распутыванием какой-то загадки (в основе детектива чаще всего преступление и его раскрытие).

Некоторые романские жанры возникают и, следовательно, описываются не серийно, а как индивидуальные варианты, противопоставленные всему романному массиву или значительной его части.

Особая форма газетной публикации романов короткими относительно самостоятельными фрагментами породила термин *роман-фельетон* (так публиковались произведения преимущественно массовых жанров – детективы, приключенческий роман).

Попытки объяснить своеобразие романа Дж. Джойса «Улисс» (1922) привели к возникновению понятия «*поток сознания*» (заимствованного у психолога У. Джемса). Структурной основой этой жанровой разновидности стал внутренний монолог (или монологи) одного или нескольких персонажей, создающий резко субъективированный, часто нуждающийся в расшифровке образ романной реальности. Постепенно термин стал обозначать не один текст, а жанровую разновидность романа, очень существенную для XX века (М. Пруст, В. Вулф, У. Фолкнер), истоки которой, однако, находят у Л. Толстого и даже Л. Стерна. (Аналогичной, как мы видели, была судьба термина «полифонический роман». Заимствованный М. М. Бахтиным из музыкальной эстетики, он стал формулой узнавания для романов Достоевского и лишь постепенно приобрел более широкий смысл.)

В 1950–1960-е годы французские теоретики и практики придумали *новый роман*, или *антироман* («Изменение» М. Бютора, 1957; «Золотые плоды» Н. Саррот, 1963). Этот жанр противопоставлялся всей прежней практике романа и призван был разрушить, отменить его традиционные структурные признаки: героя, сюжет, четкий образ пространства и времени. Однако быстро выяснилось, что «новый роман» (его иногда рассматривают как одну из форм романа «потока сознания») не отменил и заменил «старый», а стал еще одной, очередной его жанровой разновидностью.

По признаку эмоциональной доминанты, реализованного в романной структуре *нафоса* выделяют *юмористический*, *сатирический*, *героико-романтический* роман.

Самую большую и противоречивую группу жанровых форм создает, однако, *тематический* признак. Именно по нему выделяют *любовный*, *семейный*, *эротический*, *военный*, *политический*, *географический*, *готический* (*роман тайн и ужасов*), *шпионский*, *морской* и т. д. и т. п. роман.

Такой тип романа непосредственно связан уже с чисто *функциональным определением* жанра, как текста, включенного в издательскую серию и рассчитанного на конкретный тип читателя. Так, формами любовного романа оказываются *розовый роман*, *дамский роман*, *женский роман* (сентиментальная любовная история со счастливым концом), формулой узнавания которых становится именно серийная принадлежность (имя автора для этого жанра столь же несуществен-

но, как и для фольклорного текста)⁸². Аналогично обстоит дело с *черным романом* (жанровая разновидность детектива), целью которого становится создание атмосферы страха, поэтому внимание здесь обычно переключается на преступника, а сюжет строится не на разгадке преступления, а на преследовании, погоне.

Авторитетность романного жанра, его главенство в литературе двух последних веков приводит к тому, что термин *роман* появляется в заглавии или подзаголовке самых разных текстов, не имеющих прямого отношения к литературе как искусству художественного вымысла: *роман-эссе, роман-исследование, документальный роман, роман без вранья...* Критик может даже лекции В. Набокова о русской литературе назвать настоящим романом.

Но и в таком случае понятие оказывается не совсем бессмысленным. Даже при очень широком, в сущности, метафорическом употреблении оно обозначает литературный контекст произведения и позволяет тем самым понять и интерпретировать его на фоне других (скажем, увидеть отличие лекций Набокова от обычных «профессорских» лекций).

Структурные определения (авантюрный или психологический роман) оказываются для исследователя намного содержательнее тематических (шпионский или морской ро-

⁸² См.: Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 303–330.

ман) или функциональных (черный или дамский роман). Но для издателя и читателя простые *формульные жанры*⁸³ становятся важным способом ориентации в мире литературы.

Сложность типологии и классификации романа заключается в его способности к бесконечным трансформациям. Разнообразие признаков и оснований классификации позволяет увидеть, что трехчленная схема *род – жанр – жанровая разновидность* для романа оказывается недостаточной. Приходится дополнительно говорить о типических разновидностях, жанровых формах и т. п. Если авантюрный или психологический роман – это жанровые разновидности или виды, то детектив или роман «потока сознания» оказываются уже следующей, четвертой ступенью классификации, а черный роман как разновидность детектива – пятой.

Возможно, при попытках более строгой систематизации романного жанра придется вернуться к старой идее Б. И. Ярхо, предлагавшего в работе «по градации жанров» использовать естественно-научную терминологию (хотя пока она выглядит непривычно): вид, род, отряд, семейство и т. д.⁸⁴

Но и в таком случае схематическое изображение жанровой типологии романа будет напоминать скорее не логическое дерево вариантов, а виноградную гроздь. Тем не менее любой, даже самый формальный, признак включает данное

⁸³ См.: Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул (1976) // Там же. С. 33–64.

⁸⁴ Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения. С. 50.

произведение в какое-то множество, организует вокруг него литературный контекст и тем самым позволяет применить сравнение, которое Б. И. Ярхо считал в литературоведении «основным актом логического доказательства».

Драматические жанры. От трагедии до беспредела

Стандартный объем традиционной драмы зависит не столько от специфики литературного рода, сколько от возможности его театрального воплощения. В принципе, действие в настоящем времени, диалоги и монологи можно длить так же долго, как романное повествование. Но драм, по объему сопоставимых с романами, практически не существует.

Вызывающе длинная первая чеховская пьеса, рукопись которой дошла до нас без первой страницы и, следовательно, без заглавия (обычно ее именуют «Безотцовщина» или «Платонов»), равная по объему «Чайке», «Дяде Ване» и «Вишневому саду», вместе взятым, при жизни автора так и не была поставлена, а впоследствии при сценической реализации, как правило, сокращалась.

Объем традиционной драмы – 50–80 страниц – в эпическом роде сопоставим с повестью. В эти границы должно поместиться любое содержание – как *длинная* любовь, так и любовь *короткая*. Поэтому эпический критерий объема к

драматическому тексту почти неприменим (об исключениях будет сказано позднее). Исторически драматические жанры возникли и долгое время развивались на иной основе.

С осмысления и определения драматических жанров, в сущности, начинается европейская поэтика. Уже цитированный трактат Аристотеля «Об искусстве поэзии» в значительной части посвящен теории драмы. Аристотель дает определения двух главных драматических жанров, история которых, следовательно, исчисляется тысячелетиями.

Знаменитое аристотелевское определение *трагедии* таково: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему <определенный> объем, <производимое> речью, услащенной по-разному в различных ее частях, <производимое> в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей»⁸⁵.

О другом, противоположном трагедии, драматическом жанре шла речь в несохранившейся части «Поэтики». В дошедшем до нас фрагменте его определение только намечено: «*Комедия*... есть подражание <людям> худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть <лишь> часть безобразного. В самом деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное...»⁸⁶

⁸⁵ Аристотель и античная литература. С. 120.

⁸⁶ Там же. С. 118. Фабула знаменитого романа У. Эко «Имя розы» (1980) связана с утраченной рукописью второй части «Поэтики» Аристотеля, посвященной

Если не принимать во внимание родовое определение (подражание действию), иерархическую форму мышления (важное действие – худшие люди), а также сопутствующие признаки (услашенная речь), признак-определитель трагедии и комедии оказывается простым и очевидным – *эмоциональный тон, эмоциональная доминанта* (в старых поэтиках называемая пафосом), воплощенная автором и призванная определенным образом воздействовать на читателя (зрителя): *страх, сострадание и очищение (катарсис)* – в трагедии, *смех* – в комедии.

Из этого основного противопоставления (*слезы – смех*) вытекают более конкретные признаки каждого жанра.

Центральными героями трагедии, персонажами-протагонистами, избираются обычно сильные, мощные характеры.

Их высокий социальный статус можно считать гиперболой их внутренней масштабности. «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая и судьба народная»⁸⁷.

Герои вступают в конфликт между собой, совершают некое роковое действие или раздираемы внутренними противоречиями, приводящими в финале к их гибели. Причем эта гибель – не простая случайность, а закономерный итог: «Изначальный трагизм состоит именно в том, что в такой

комедии.

⁸⁷ Пушкин А. С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» <планы статьи> (1830) // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 436.

коллизии обе стороны противоположности, взятые в отдельности, *оправданны*, однако достигнуть истинного положительного смысла своих целей и характеров они могут, лишь отрицая другую столь же правомерную силу и *нарушая* ее целостность, а потому они в такой же мере оказываются *виновными* именно благодаря своей нравственности»⁸⁸.

Трагическая гибель героя должна вызвать сострадание к нему, потрясти зрителя, произвести в нем *катарсис*, очищение, которое и оказывается целью трагедии (существует множество трактовок этого лишь однажды употребленного Аристотелем термина – от философско-эстетических до медицинских).

Тремя главными, наиболее значительными эпохами трагического творчества обычно считают высокую античность (V век до н. э. – Эсхил, Софокл, Еврипид), английское Возрождение (конец XVI – начало XVII века – У. Шекспир и его современники) и французский классицизм (середина XVII века – П. Корнель, Ж. Расин).

В эти три эпохи трагедия, конечно, имела исторические и индивидуальные различия, но вряд ли можно было говорить о ее видах. «Эдип-царь» (ок. 425 до н. э.) Софокла, «Гамлет» (1601) Шекспира и «Федра» (1677) Расина составляют единый теоретический жанр именно в силу обобщенности, абстрактности, большой условности всех основных структурных элементов – от стихотворного языка до мифо-

⁸⁸ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. С. 575–576.

логической или исторически-условной фабулы.

«Из всех сочинений самые неправдоподобные (*invraisemblance*) сочинения драматические, а из сочинений драматических – трагедии, ибо зритель должен забыть, по большей части, время, место, язык; должен усилием воображения согласиться в известном наречии – к стихам, к вымыслам»⁸⁹, – замечал Пушкин, воюя в эпоху «Бориса Годунова» с условным требованием правдоподобия и классицистским правилом *трех единств* – места, времени и действия.

Масштабность задач трагедии как драматического жанра вела к тому, что в разные эпохи ей, наряду с эпикой, отводилось высшее место в жанровой иерархии. С античности до эпохи классицизма трагедия считалась *высоким жанром*. Комедия, напротив, многие столетия воспринималась как *низкий жанр*, не потрясающий и очищающий, а развлекающий зрителя.

Комедия практически всегда рассматривалась в зависимости от трагедии, в противопоставлении ей. Помимо основного признака эмоционального тона (*смех*, а не слезы), комедия в качестве сопутствующих признаков отличалась *статусом персонажа* («Такая же разница и между трагедией и комедией – одна стремится подражать худшим, другая – лучшим людям, нежели нынешние»⁹⁰) и формой завершения, *типом финала* (благополучная, счастливая, а не печальная

⁸⁹ Пушкин А. С. О трагедии (1825) // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 27.

⁹⁰ Аристотель и античная литература. С. 114.

развязка). За счет своего положения комедия всегда оказывалась ближе к современности и национальной проблематике и, следовательно, в видовом отношении многообразнее трагедии.

В «Словаре театра» П. Пави⁹¹, наиболее полном справочнике по теории и истории европейского театра, – только два жанровых термина, относящихся к трагедии (статья *трагедия политическая* отсылает к тем же Корнелю и Расину), зато видам комедии посвящено больше двадцати статей.

Наиболее принципиальное противопоставление проходит по линии *действие – персонаж*. В зависимости от этого признака как *структурной доминанты* выделяют *комедию положений* и *комедию характеров*.

В первом случае движущей силой драматического действия является само действие, *фабула* с перипетиями, тайнами и загадками, комической путаницей (прием *qui pro quo*, квипрокво, когда одного персонажа принимают за другого), словесной игрой, неожиданной концовкой. К этому виду относятся комедии древнеримского драматурга Плавта («Близнецы»/«Менехмы», конец III – начало II в. до н. э.), У. Шекспира («Комедия ошибок», 1592–1593, «Много шума из ничего», 1598–1599), Мольера («Плутни Скапена», 1670).

Терминологическими вариациями *комедии положений*

⁹¹ См.: Пави П. Словарь театра (1987). М., 1991. В дальнейшем некоторые определения драматических жанров цитируются по этому изданию.

оказываются *комедия интриги*, *комедия ситуаций*, *хорошо сделанная пьеса* («*Стакан воды*» Э. Скриба, 1840; ему приписывают и сам этот термин).

Национальными вариантами, историческими формами *комедии положений* можно считать итальянские *commedia dell' arte*, *комедию масок*, оказавшую влияние на К. Гольдони и К. Гоцци, противостоящую ей *commedia erudita*, *ученую комедию* («*Мандрагора*» Н. Макиавелли, 1518), а также испанскую *комедию плаща и шпаги* (некоторые комедии Л. де Вега, Кальдерона).

Использование гротескных, грубых комических приемов, часто связанных с народной *карнавальной* культурой, характерно для *фарса*, который, следовательно, тоже можно понимать как еще один исторический вариант комедии положений, ее малую форму (близкое фарсу понятие – *бурлеск*).

Другая малая форма комедии положений – *водевиль* (короткая, обычно одноактная пьеса с песнями и танцевальными номерами). «Да! водевиль есть вещь, а прочее все – гиль», – заявляет в «Горе от ума» Грибоедовский Репетиллов. Лишь у Чехова водевиль меняет свою структурную доминанту: он избавляется от музыки и превращается, сохраняя фабульные перипетии, в короткую комедию характеров («*Свадьба*», «*Предложение*», «*Медведь*»).

В XX веке своеобразной трансформацией комедии положений стала *комедия идей*, в которой фабула становится способом парадоксального заострения, исследования какой-то

философской, идеологической, моральной концепции или системы. К этой разновидности принадлежат комедии ирландца Б. Шоу, польского драматурга С. Мрожека.

Комедия характеров выводит на первый план персонажа. Действие в таком случае замедляется, фабула приобретает не самодостаточный, а служебный характер, вопрос «Чем же все закончится?» заменяется для читателя или зрителя вопросом «Что это за человек?». В этом смысле шекспировский «Венецианский купец» (1596–1597) противостоит «Комедии ошибок», а мольеровские «Тартюф, или Обманщик» (1664), «Дон Жуан, или Каменный гость» (1665) – «Плутням Скапена». Комедиями характеров являются, в сущности, все значительные русские комедии XVIII – XIX веков – «Недоросль» и «Бригадир» Фонвизина, «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя, многочисленные комедии Островского.

Историческими формами комедии характеров оказываются так называемая *комедия темпераментов*, «сложившаяся в эпоху Шекспира и Бена Джонсона и исходящая из представлений, основанных на медицинской концепции четырех темпераментов, регулирующих человеческое поведение» (П. Пави), и *комедия нравов* – «этиюд о поведении человека в обществе, о классовых различиях, разнице среды и характеров» (П. Пави).

Другие разновидности комедии выделяют по иным признакам, и, следовательно, они, как и в случае с видами ро-

мана, так или иначе накладываются на исходное противопоставление действия и персонажа.

Связь жанра с эпохой дает комедию *античную, ренессансную, барочную, классицистическую, реалистическую* и т. д.

Введение внутрь жанра иерархической шкалы позволяет говорить о высокой и низкой комедии (низкой, естественно, оказываются комедия положений, фарс и пр., высокой – разные формы комедии характеров). Социальная конкретизация «низкого» позволяет дифференцировать *бульварную (буржуазную)* и *салонную* комедии.

Рассмотрение комедийного текста в аспекте других *архитектонических форм* или дифференциация самой категории комического приводит к образованию таких жанровых разновидностей, как *легкая* (использующая разнообразные формы юмора; легкой комедией называют в том числе *водевиль*), *сатирическая, сентиментальная (слезливая), лирическая, героическая* комедия.

«Героическая комедия ведет к столкновению персонажей высокого звания в действии, завершающемся счастливой развязкой, в котором „не возникает угрозы, вызывающей у зрителя сострадание или ужас“ (Корнель). <...> Трагедия становится героической комедией, когда священное и трагическое уступает место психологии и буржуазному компромиссу» (П. Пави).

Героическая комедия оказывается, таким образом, на самой границе между двумя главными драматическими жан-

рами. Осознание и эстетическое освоение этой границы приводят к принципиальной перестройке всей жанровой системы драмы.

В рассуждении-трактате Д. Дидро о собственной пьесе «Побочный сын», тоже написанном в форме диалога, один из персонажей размышляет: «В каждом моральном явлении различаются середина и две крайности. Казалось бы, что, так как всякое драматическое произведение есть моральный объект, – в нем должны быть средний жанр и два крайних жанра. Последние у нас есть: комедия и трагедия. Но человек не всегда бывает в горе или в радости. Существует, следовательно, некоторое расстояние, разделяющее комический и трагический жанры»⁹². Заполнить это расстояние была призвана *домашняя (буржуазная) трагедия* (или *мещанская драма*).

Смена социального статуса героя и среды, в которой развивается конфликт, подчеркнутая новым определением трагедии, была видимым изменением более глубокой перестройки: формированием новой структурной доминанты, нового признака-определителя, который, впрочем, может быть обозначен лишь как отрицание предшествующего – отмена прежнего эмоционального тона.

Особенностью «классических» драматических жанров, отраженной в их определении, была изначальная задан-

⁹² Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне» (1757) // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980. С. 177–178.

ность архитектурного завершения и всего эмоционального строя пьесы. И автор в процессе сочинения, и читатель-зритель в момент ее восприятия, даже не представляя конкретного содержания, тем не менее знали самое главное – тип катарсиса, который можно ожидать от данной драмы. Смех и слезы были изначальной рамкой-ограничением драматического писателя, даже если он (как Шекспир в «Гамлете») пытался внутри пьесы размыть эту границу. Теоретическое осознание *мещанской трагедии* и опыты ее практического создания означали не только резкое сближение драматического рода с современностью (романизацию драмы), но и большую свободу драматического писателя в освещении избранного конфликта. Архитектурное завершение, эмоциональный тон пьесы становились не жанровым требованием, а индивидуальным творческим выбором.

Постепенно за этим новым, возникшим в XVIII веке, драматическим жанром укрепилось название *драмы в узком смысле слова*, просто *драмы*. Родовое и жанровое определения далеко не случайно совпали. Дело в том, что, возникнув столь поздно, новый жанр захватил едва ли не все драматическое пространство, сыграв роль узурпирующей власть самозванца, подброшенного кукушонка, выталкивающего из гнезда настоящих, родных детей. Драма в узком смысле слова довольно быстро отодвинула на периферию драматического рода трагедию (уже в XIX веке их пишется очень мало) и существенно потеснила комедию, освоив ее тематическое

содержание и большинство жанровых разновидностей.

Прежняя оппозиция *трагедия – комедия* с сильным, маркированным первым членом сменилась иной: *драма – комедия*, где маркированной оказалась уже драма. Комедию теперь стало возможно понимать как одну из жанровых разновидностей драмы, как драму с четко обозначенной, проведенной через всю пьесу комической доминантой.

Термин *драма*, в сущности, стал обозначать только одно – *сочинение, написанное в драматической форме*. Эмоциональная доминанта перестала быть жанровым определением и стала, как действие и персонажи, результатом индивидуального авторского решения. Драматический писатель получил возможность, как автор романа или новеллы, чередовать смех и слезы в различных пропорциях, избирать любой, включая самые сложные, тип архитектурного завершения пьесы.

Соответственно, жанровые классификации драмы начали напоминать аналогичные классификации романа: *драма историческая* (трилогия А. К. Толстого), *бытовая* (многие пьесы не-комедии Островского), *психологическая* (пьесы Чехова), *героическая* («Нашествие» Л. Леонова), *интеллектуальная* (Л. Пиранделло, Б. Шоу), *детективная* («Мышеловка» А. Кристи), *романтическая* («Маскарад» Лермонтова), *реалистическая* (те же пьесы Островского и Чехова), *символистская* (пьесы А. Блока), *экспрессионистская* (большинство драматических сочинений Л. Андреева) и т. п.

В некоторых работах перечисляются десятки жанровых видов, включая такие экзотические, как драма – «*внутренний монолог*», *драма-комедия* или *документальная драма*⁹³. Однако признаки-определители видов (эмоциональный тон, тематика, время, литературное направление) все время меняются, «наезжают» друг на друга, выделяемые группы жанров многократно пересекаются, следовательно, такая классификация не имеет сколько-нибудь практического смысла.

Кроме перечисленных ранее, исторически сложившихся определений (психологическая, романтическая и т. п. драма), заслуживают внимания некоторые пограничные, имеющие собственную линию развития драматические формы.

Мелодрама (буквально *поющая драма*; первоначально – пьеса, в которой действующие лица говорили под музыку, а не пели, как в опере) – жанровая разновидность драмы в узком смысле слова, с *острой фабулой*, строящейся на внезапных поворотах, тайнах и узнаваниях, четко противопоставленными друг другу *персонажами-масками* (герой, злодей, страдающая героиня), *форсированной, преувеличенной эмоциональностью* (С. Д. Балухатый считал основным эстетическим заданием мелодрамы «вызывание *чистых и ярких*

⁹³ См., например: *Фролов В.* Судьбы жанров драматургии. М., 1979. С. 407–409. В помещенной здесь морфологической таблице выделено больше пятидесяти жанровых разновидностей драматического рода, однако понять, чем трагическая драма («Три сестры» Чехова) отличается от драмы-трагедии («Дни Турбиных» Булгакова), решительно невозможно.

эмоций»⁹⁴), однозначным моральным *выводом-поучением*.

«Мелодрама – завершение, невольная пародийная форма классицистической трагедии, в которой максимально выделены героические, сентиментальные и трагические стороны, умножены неожиданные развязки, узнавания и трагические комментарии героев. Повествовательная структура незыблела: любовь, предательство, приносящее несчастье, торжество добродетели, кара и награда, преследование как „стержень интриги“» (П. Пави).

Тяготение к сценическим эффектам, постоянные, переходящие из пьесы в пьесу персонажи, облегчающие актерам сценическое решение образа, сделали мелодраму одним из главных, архетипических жанров «дорежиссерского» театра XIX века. В соответствии с театральными *амплуа* мелодрамы обычно набирались провинциальные труппы: инжению (молодая героиня); первый любовник; предатель, злодей; благородный отец; шут, комик и т. п.

Трагикомедия, истоки которой восходят к античности (впервые так охарактеризовал свою пьесу Плавт в прологе к «Амфитриону»), первоначально была смешанным жанром, но, как и комедия, «отсчитывалась» от трагедии. Персонажи ее относились к низшим слоям общества, драматическое действие не заканчивалось катастрофой и гибелью героя, в языке сочетались возвышенность и обыденность, прозаич-

⁹⁴ Балухатый С. Д. Поэтика мелодрамы (1927) // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. Л., 1990. С 30.

ность. Но в драматургии Нового времени, после угасания классической трагедии, когда социальный статус персонажа становится несущественным для определения жанра, а язык, как и в романе, включает все разноречие действительности, трагикомедия практически становится одной из *жанровых разновидностей драмы*.

Трагикомедия – это форма, основанная на сознательном и резком контрасте драматических и комических сцен, где авторской задачей, художественной установкой становится сам *принцип контраста* (этой подчеркнутостью контрастов трагикомедия напоминает мелодраму, но она имеет более оригинальный и интеллектуальный характер). Трагикомедия (терминологические вариации – *черная, мрачная комедия, трагифарс*) создает образ мрачной, противоречивой, безысходной реальности, выходом из которой становится не освобождающий катарсис, а горький смех. Она становится популярным жанром XX века («Стулья» Э. Ионеско, М. Фриш, Ф. Дюрренматт, С. Мрожек). В русской литературе XIX века замечательные образцы жанра принадлежат А. В. Сухово-Кобылину («Дело» и «Смерть Тарелкина»), в XX веке – Н. Э. Эрджману («Самоубийца»), М. А. Булгакову («Бег»), А. В. Вампилову («Провинциальные анекдоты»).

Однако чаще всего драматург XX века сочиняет просто *пьесу, драму, сцены*, эмоциональная доминанта которых определяется в процессе чтения или просмотра спектакля. Подзаголовок (там, где он присутствует) становится

не столько обозначением жанра и вида, как в старой драме, сколько частью авторского замысла, драматической структуры, игры с реципиентом.

Драматическая хроника, повествование для театра, роман для театра, драматическая фантазия, явь и сновидения в двух частях, драма в трех снах, маленькая пьеса для воспоминаний, комната смеха для одинокого пенсионера (это не заглавие пьесы, а ее подзаголовок!), *тихая пьеса для импровизации, балет в темноте, опера первого дня* – таковы почти наугад выхваченные из альманахов и сборников подзаголовки пьес русских драматургов 1990-х годов.

Интересно, что в них тоже присутствуют повторы. Однако в данном случае речь идет не о создании нового драматического вида *сна* или *балета*, а о клишированности, формульности мышления, которая обнаруживается при установке на сугубую оригинальность.

Беспредел в двух действиях с антрактом-катарактом, предназначенный *только для сумасшедших*, – самый экзотический подзаголовок из встреченных нами в современной драматургии. Так что жанровую разновидность «беспредела» при желании тоже можно ввести в какую-нибудь классификацию.

Но лучше этого не делать, а постараться понять специфику написанного или поставленного с помощью более привычных понятий.

Область драматического искусства по-прежнему распола-

гается в пределах между слезами и смехом.



Лирические жанры. «О! Вы!», «Увы...» и «Ах...»

Лирический род представляет наиболее сложную проблему для жанровой систематизации. Прихотливость и многообразие лирических образов, краткость текстов, стихотворная (как правило) форма, разнообразие национальных традиций препятствуют выявлению одного, даже самого простого, признака, каким в эпосе оказался признак объема, а в драме – эмоциональная доминанта. Основания лирической классификации изначально оказываются различными. Поэтому во всеобъемлющих эстетических построениях лирические жанры, как правило, систематизировались по разным признакам, а не выстраивались в единую линию.

В гегелевской «Эстетике» среди *«видов лирики в собственном смысле слова»* сначала выделены те, в которых

«субъект устраняет частные особенности своего чувствования и представления, погружаясь во всеобщее созерцание бога или богов» (дифирамбы, гимны, псалмы), потом те, в которых «субъективность поэта... уже выделена сама по себе» (оды, песни), наконец, те, в которых «непосредственность восприятия и высказывания снимается... рефлексией» (сонеты, секстины, элегии, послания и т. п.).

Отдельно говорится о жанрах, изображающих «эпическое событие» в форме «повествования», *основной тон, способ восприятия и чувства субъекта*, настроение которых, однако, остаются лирическими (героические песня, романс, баллада, эпиграмма, стихотворение на случай). Кроме того, Гегель считает, что современная ему поэзия (Шиллер) преодолевает различие жанров, синтезирует «восторженное чувство и всеобъемлющее рассуждение»⁹⁵.

Белинский в «Разделении поэзии на роды и виды», в сущности, воспроизводит эту классификацию, также принимая за основу «отношения субъекта к общему содержанию, которое он берет для своего произведения», но расширяя номенклатуру жанров за счет сонета, стансов, послания, сатиры, думы (большинство жанров вводятся без точного определения). Кроме того, он специально выделяет «многообразные стихотворения, которые трудно даже и назвать особым именем. Вот они, вместе с песнею, составляют исключительную лирику нашего времени». Введение понятия

⁹⁵ См.: Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. С. 496–503, 519–527.

стихотворения как бы снимает, отменяет прежнюю жанровую систему.

Современные теоретики, отказываясь от гегелевского принципа соотношения субъекта и объекта, пытаются найти новые основания лирической классификации, дать определения «эмпирических „образцовых“ типов» (Г. Маркевич), используя лишь в качестве подсобной старую, историческую номенклатуру жанров.

В результате возникают: *тематическая* классификация, простая и удобная, но вряд ли удовлетворительная, оставляющая в стороне многие «смешанные» произведения (любовная, гражданская, философская и пейзажная лирика); классификация по типу возможной *рецептивной реакции читателя* (медитативная, размышляющая и суггестивная, внушающая поэзия); классификация по *лирической модальности* (описательная лирика, лирика-призыв, песенная лирика); *функциональная* классификация (личная; медиальная, обращенная к другому лицу; ситуативная лирика) и т. п.⁹⁶

Не отказываясь от старых терминов и понятий, за которыми – долгая история, попробуем прояснить признаки, на основании которых традиционно, даже без специальной теоретической рефлексии, выделялся тот или иной жанр.

Таких исходных признаков, в отличие от изначального жанрового членения эпоса или драмы, оказывается не один, а по крайней мере четыре.

⁹⁶ См.: Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. С. 190–192.

Первый – эмоциональный тон, эмоциональная доминанта, характер воплощенной в лирическом произведении эмоции.

На этом основании выделяются *ода* (воспевание предмета, лица или события, восторженное отношение к нему), *идиллия* (воплощение чувства безмятежного созерцания, гармонии; в античной литературе, наряду с *эклогой*, рассматривалась как часть *буколической*, пастушеской поэзии), *элегия* (грусть, печаль, жалоба как предмет поэтического воплощения), *сатира* и *эпиграмма* как малая сатира (жанры с комической, смеховой доминантой в разных вариантах – от юмора и тонкой насмешки до сатирического отрицания и сарказма).

Изначальная тематика (изображение безмятежной жизни пастухов и пастушек в *идиллии*), функция (*эпиграмма* в дословном переводе с греческого означает *надпись*; первоначально она имитировала посвятительные надписи, надписи на могилах, *эпитафии*, поучения, любовные и сатирические обращения и лишь потом стала жанром комическим), стихотворный размер (так называемый элегический дистих в *элегии* и той же *эпиграмме*, одическое десятистишие четырехстопного ямба в *русской оде*) оказываются для этих жанров сопутствующими признаками.

П. Валери остроумно определял лирику как «развернутое восклицание», словесно реализованное междометие, «попытку представить либо восстановить средствами артику-

лированной речи то *единое* или же *многое*, которое смутно силится выразить крики, слезы, ласки, поцелуи, вздохи и т. д.»⁹⁷.

Если применить этот прием к классификации жанров по тону, то формулой оды можно считать риторически-восторженное восклицание «О! Вы!», элегии – тихое и горькое сожаление «Увы...», сатиры и эпиграммы – язвительное обращение «А вы!» («А вы, надменные потомки!»), идиллии – восхищенное и благоговеющее «Ах...».

Эмоциональные лирические жанры имеют свои исторические варианты. Разновидностями *оды* в античной литературе были *гимн* (торжественная песнь в честь богов и героев) и *дифирамб* (персональный гимн богу Дионису). Позднее оба термина приобрели обобщенный смысл, фактически став синонимическими вариантами «оды».

В русской литературной традиции XVIII века ода стала ведущим жанром, породив (конечно, с опорой на предшествующую традицию) несколько жанровых форм. М. В. Ломоносов делил свои оды на *похвальные* (в честь важных событий в жизни коронованных особ и военных побед: «Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года») и *духовные* (переложения псалмов, философские размышления, в том числе знаменитое «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния», 1743).

⁹⁷ Валери П. Об искусстве. М., 1993. С. 114–115.

В. В. Капнист добавлял к ним оды *нравоучительные, элегические* и *анакреонтические*, в большинстве своем – подражания Горацию («Ода на твердость духа», «Ода на смерть сына», «Беззаботность»). В этих жанровых разновидностях риторический пафос оды понижался, она сближалась с другими лирическими жанрами, включая разнообразный бытовой материал (особенно характерны в этом отношении оды Державина).

Позднее, в пушкинскую эпоху, наступило время расцвета и экспансии элегии, также дифференцировавшейся на несколько жанровых форм в зависимости от предмета меланхолических размышлений. На фоне традиционных *любовной* и *кладбищенской* («Сельское кладбище» В. Жуковского, перевод из Т. Грея) элегии возникают *историческая* («Умиравший Тасс» К. Батюшкова), *политическая* («Андрей Шенье» Пушкина), *философская* («Осень» Е. Баратынского) и даже *сатирическая* (как сочетание элегии с сатирой, *элегию-инвективу* обычно определяют «Думу» Лермонтова).

Второй признак-определитель лирических жанров – *функциональный*. По функции выделяются такие распространенные жанры, как *послание* (лирическое произведение, обращенное, адресованное кому-то, в том числе *мадригал*, любовно-комплиментарное стихотворение), *эпиграмма* (в старом античном смысле слова – как надпись, в том числе *эпитафия* – надгробная надпись), *песня* (вначале – лириче-

ское сочинение, предназначенное для пения, впоследствии – не обязательно поющее, но сохраняющее песенную структуру и интонацию), имеющая в средневековой лирике свои жанровые формы (*альба* – утренняя песня о любовном свидании, *серенада* – вечерняя песня).

Наконец, еще один признак-определитель лирического жанра – *формальный*. По нему выделяются произведения заданной структуры, так называемые *твердые формы*. Особенно много подобных жанров существовало в средневековой европейской лирике: виланель, канцона и секстина, рондо и рондель, триолет. Широкое распространение в литературе Нового времени получил лишь один жанр Средневековья – *сонет*: четырнадцатистишие, состоящее из двух катренов-четверостиший и двух терцетов-трехстиший (итальянский и французский сонеты) или из трех четверостиший и заключительного двестишия (шекспировский сонет).

Благодаря переводам из О. Хайяма получила известность (но не стала предметом для подражания) твердая форма арабской поэзии *рубаи*, или *рубайят* (четверостишие на одну рифму или с нерифмующимся, «холостым» третьим стихом).

Уже в XX веке в русской поэзии вдруг стал популярным заимствованный из японской литературы жанр *хокку*, или *хайку* (в оригинале – трехстишие, состоящее из 17 слогов /5–7–5/, первая часть другой твердой формы, *танки*, пятистишия из 31 слога; в русской поэзии – просто нерифмован-

ное трехстишие самого разнообразного содержания, нечто вроде античной эпиграммы). Появились поэты, работающие преимущественно в этом «минималистском» жанре, антологии, переводы (даже не с японского, а с белорусского на русский!). Многочисленные коллекции трехстиший существуют в Интернете.

Еще один распространенный лирический жанр – *баллада* – противопоставляется другим по признаку *повествовательности*. Балладу как жанр обычно располагают на границе эпоса и лирики, то относя к первому (для Белинского баллада – эпическое произведение, «фантастическое, народное предание», которое использует поэт или сам изобретает в том же роде), то включая во вторую («Поэзия лирическая есть портрет, отражение и зеркало собственных высших движений души поэта. <...> Гремит ли он в оде, поет ли в песне, жалуется ли в элегии или же повествует в балладе, повсюду высказывает личные тайны собственной души поэта. Словом, она есть чистая личность самого поэта и чистая правда»⁹⁸), то выделяя особую группу лиро-эпических жанров (вместе с романом в стихах, поэмой, басней и одой)⁹⁹.

При такой своеобразной четырехэтажной классификации (приходится снова вспоминать китайскую энциклопедию Борхеса) признаки-определители в конкретных текстах

⁹⁸ Гоголь Н. В. Учебная книга словесности для русского юношества (1844–1845) // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 472.

⁹⁹ См.: Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. С. 381–382.

начинают накладываться друг на друга. Послание может по эмоциональному тону оказаться элегией (пушкинское «К Чаадаеву»), сатира – посланием («К временщику» Рылеева), эпитафия – эпиграммой («Сей камень над моей возлюбленной женой! / Ей там, мне здесь покой!» – В. А. Жуковский, перевод популярной «Эпитафии жене» французского поэта XVII века Ж. Дюлорана, имеющей еще около десятка русских версий), сонет – мадригалом (пушкинская «Мадонна»).

Однако такое переплетение жанров не должно нас смущать. Оно демонстрирует необычайную подвижность, динамичность лирического рода. Кроме того, исходные разграничения позволяют увидеть, *какие* признаки и *как* соединяются в конкретном лирическом произведении.

Можно также заметить, что три верхних уровня располагаются в определенной иерархической перспективе, как бы надстраиваются друг над другом, причем формальное оказывается для квалификации жанра важнее, чем содержательное. Эмоциональный тон, наиболее четко выявляющий природу лирики, становится определителем жанра при отсутствии иных, более строгих признаков. Появление функциональной мотивировки отодвигает исходную эмоциональную установку в глубину лирического образа, но не отменяет ее. Наконец, формальные особенности прежде всего бросаются в глаза, поэтому, каково бы ни было по тону и функции стихотворение из 14 стихов со строгой системой рифм, мы прежде всего усмотрим в нем сонет (конечно, если подозре-

ваем о существовании этого жанра). В противном случае мы бы начали искать в нем эмоциональную доминанту.

Описанная система, конечно, представляет идеализированный, типологический вариант, никогда не существовавший в строгом, осознанном виде. М. Л. Гаспаров отмечает любопытный парадокс: «Античная литература, представляющая нам закованной в жанровые рамки, в любом учебнике излагаемая преимущественно „по жанрам“, сама так и не разработала сколько-нибудь удовлетворительной теории жанров»¹⁰⁰.

Даже теоретики классицизма, эпохи, известной своим неистовым тяготением к нормативности, не столько осознавали жанровую систему, сколько расширяли номенклатуру терминов, выдвигая на первый план те, которые в наибольшей степени отвечали потребностям направления. Тем не менее жанровое мышление, «поэтика стиля и жанра» остаются для этой эпохи основополагающими. В русской литературе пушкинской эпохи тоже привычным является жанровый принцип организации стихотворных сборников. Многие пушкинские тексты имеют жанровые заглавия или четко определенные жанровые доминанты.

К 1840-м годам ситуация резко изменяется. Е. А. Баратынский, поэт пушкинской эпохи, составляет свой сборник «Сумерки» (1842) уже без разделения текстов на жанры.

¹⁰⁰ Гаспаров М. Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 156.

Ф. И. Тютчев, еще один младший современник Пушкина, игнорируя прежнюю жанровую систему, по мнению Ю. Н. Тынянова, «находит <...> выход в художественной форме фрагмента»¹⁰¹.

«В традиционных культурах (фольклор, древность, средневековье, европейское Возрождение и классицизм) стихотворения четко делились по жанрам; в европейской культуре XIX–XX вв. это деление стирается и слово „стихотворение“ становится универсальным жанровым обозначением для всей *лирики* (отсюда термин *стихотворение в прозе* в значении „лирическая проза“)»¹⁰², – констатирует М. Л. Гаспаров.

«Стихотворение» как общее обозначение произведений лирического рода, действительно становится со второй половины XIX века распространенным и привычным – синонимом слова «лирика». Признаком-определителем рода и жанра оказывается *стихотворная речь* – категория еще более формальная, чем тип строфы в твердой форме. Многочисленные авторские сборники, называемые «Стихотворения», как бы не учитывают существования «большого стихотворения» (пушкинское определение) под названием «Евгений Онегин», «драматических стихотворений» «Горе от ума» и

¹⁰¹ Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве (1923) // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. М., 2002. С. 286.

¹⁰² Гаспаров М. Л. Стихотворение // Литературный энциклопедический словарь. С. 425.

«Маскарад».

Ситуация в лирическом роде, кажется, напоминает положение в драме Нового времени, где драма как жанр «съела» более древние жанры-конкуренты и индивидуальный замысел, «поэтика автора» торжествует над жанровыми характеристиками.

Однако все обстоит не так просто. Прежние лирические традиции не разрушаются, не исчезают бесследно, а невидимо, но реально присутствуют в море жанрово неопределенных *стихотворений*, как существуют в настоящем море морские течения.

Примечательно, что Ю. Н. Тынянов в упомянутой статье, показывая роль Тютчева как преобразователя старой жанровой системы, находит его *фрагменту* аналогию в ней же: «Монументальные формы XVIII века разложились, и продукт этого разложения – тютчевский фрагмент. Словно на огромные державинские формы наложено уменьшительное стекло, ода стала микроскопической, сосредоточив свою силу на маленьком пространстве: „Видение“ („Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья...“), „Сны“ („Как океан объемлет шар земной...“), „Цицерон“ и т. д. – все это микроскопические оды»¹⁰³.

Так же обстоит дело в XX веке. Поэтика *песни*, безусловно, определила лирическое творчество В. С. Высоцкого и Б. Ш. Окуджавы, хотя последний привычно назвал свое из-

¹⁰³ Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве. С. 292.

бранное «Стихотворения».

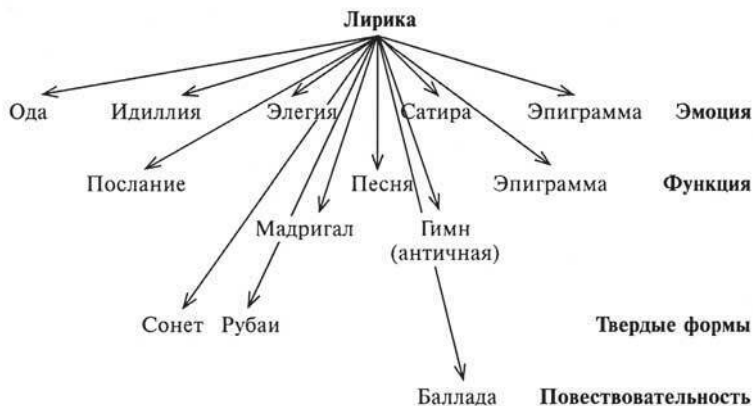
Большая часть стихотворной продукции, как и в пушкинскую эпоху, представляет собой элегии, *песни грустного содержания*, над которыми иронизировал уже В. К. Кюхельбекер.

В 1910-е годы Маяковский сочинял сатиры «Гимн ученому» и «Гимн обеду», а сразу после революции – «Оду революции», при грандиозном различии тематики тем не менее наследующую высокий стиль и ораторскую интонацию старей оды.

Точно так же отчетливо видна в XX веке традиция повествовательной *баллады* (от «Баллады о синем пакете» Н. С. Тихонова до многочисленных баллад того же Высоцкого), *дружеского послания, сонета, эпиграммы* (С. Я. Маршак назвал свой сборник «Лирические эпиграммы», чтобы отличить их от традиционного сатирического понимания жанра; напротив, такая эпиграмма стала основным жанром, например, у И. М. Губермана, получившим индивидуальное обозначение *гарики*)¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Истории отдельных жанров русской лирики последних столетий посвящены антологии, изданные в Большой серии «Библиотеки поэта»: Русская элегия. Л., 1991; Стихотворная сатира первой русской революции (1905–1907). Л., 1969; Русская стихотворная сатира 1908–1917 годов. Л., 1974; Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX в. Л., 1975; Русская эпитафия. Л., 1998; Песни и романсы русских поэтов. Л., 1975. См. также: Греческая эпиграмма. СПб., 1993; Эолова арфа: Антология баллады. М., 1989 (помимо русских образцов жанра XVIII – начала XX в. в сборник входят также литературные баллады английских, немецких, французских и др. авторов и фольклорные баллады).

Лирические жанры, как и прочие, остаются «представителями творческой памяти» в процессе литературного развития.



Пограничные жанры: словесность и литература. Где начинается документ?

Трудности жанровой классификации Б. И. Ярхо связывал с так называемым «законом Лейбница»: «Одно из самых причудливых свойств, какое являет нам мир (или каким мы его наделяем), – это *непрерывность*. <...> Можно с уверенностью сказать, что *непрерывность естественных рядов в литературе является законом* (выделено автором. –

И. С.), то есть если удастся провести абсолютную границу между смежными явлениями, то это означает, что исследователь не знает промежуточных форм, что они еще не открыты»¹⁰⁵. Сходным образом рассуждал Б. В. Томашевский: «...Как бы мы точно ни определяли, всегда найдется такое произведение, которое встанет на самую границу, и мы не скажем, куда оно относится»¹⁰⁶.

Ярхо приводит примеры таких промежуточных форм: «Драма в чистом виде есть сплошной диалог с персонажами в действии. Драма с ремарками этому определению не противоречит, пока художественная обработка их равна нулю, и они могут быть рассматриваемы как часть примечания, не входящие в текст. Но как быть с ремарками какого-нибудь Бернарда Шоу, которые занимают огромный процент текста (интересно вычислить какой) и не менее художественно обработаны, чем диалог? Близость такой пьесы к новелле с разговорами бросается в глаза. Между ними и чистой драмой могут быть и реально существуют многочисленные переходные виды с все убывающим количеством художественных форм в этих ремарках. <...>

Монологической сценой мы называем такую, которая занята речью одного актера. Однако можно ли отказать в этом названии сцене, где то же лицо говорит перед наперсником, заканчивающим сцену одной эпифонемой („О ужас!“ или

¹⁰⁵ Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения. С. 58, 60.

¹⁰⁶ Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. С. 503.

„Вот решение, достойное вас“ и т. д.)?)

Где граница между анекдотом и новеллой, между новеллой и рассказом? Где граница между стихом и прозой, между лирикой и эпосом?»¹⁰⁷

Борьбу с непрерывностью Ярхо предлагал вести с помощью «точных определений и точных подсчетов».

Действительно, обозначенные исследователем трудности решаются на путях уточнения определений. Введя в определение драмы признак *второстепенного текста, паратекста* (в который, между прочим, входят не только ремарки, но и заглавие, список действующих лиц, могут также входить предисловие или предуведомление)¹⁰⁸, мы решаем «проблему Шоу».

Как бы ни был велик паратекст в его пьесах (ремарки и пояснения, по подсчетам исследователей, составляют в некоторых драмах Шоу почти четверть объема), от этого они не становятся новеллой с разговорами. Иерархия первичного и вторичного текста, отсутствие самостоятельной партии повествователя, события рассказывания оставляют это произведение в рамках драматического рода. В крайнем случае можно постулировать существование новой разновидности драмы – *пьесы для чтения* – и рассматривать ее как самостоятельную жанровую форму.

Точно так же на основании единственной короткой репли-

¹⁰⁷ Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения. С. 58–59.

¹⁰⁸ См.: Пави П. Словарь театра. С. 217, 373.

ки в конце мы не можем отказать монологической драме в ее исходном определении. Эта реплика остается частным случаем, причудой индивидуального замысла, не разрушая жанровых границ.

Вообще, непрерывность естественных рядов в применении к литературе и, соответственно, суждения о «засыпании рядов и разрушении границ»¹⁰⁹ в искусстве XX века кажутся сильно преувеличенными.

С одной стороны, борьбу с непрерывностью начинает уже художник. Путем «изоляции и завершения» (Бахтин) он придает своему произведению качественную определенность, так или иначе ориентирует его в мире культуры. Разрушая границы, он попадает не в бесструктурное, эстетически неоформленное пространство, а в *другой жанр* (или создает новый жанр на границах).

С другой стороны, определение жанра, особенно теоретическое, не должно и не может учитывать все частные случаи и отклонения. Оно – модель, архетип, ориентир в понимании специфики конкретного произведения, но не заменяет самого понимания. Даже увидеть в пьесе Шоу жанровое нарушение мы можем лишь потому, что сопоставляем ее с «чистой драмой» и «новеллой с разговорами», а, например, не с эпикой и балладой.

¹⁰⁹ Статья американского литературоведа Л. Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте ряды» (1969) считается одним из манифестов постмодернистской эстетики.

Справедливо, однако, что наряду с *проблемой границ* между «чистыми» эпическими, лирическими и драматическими жанрами существует проблема *жанров на границах и межродовых групп, жанровых семейств*.

Границы, на которых происходит усложнение жанровых форм и возникновение новых, могут быть двух типов: *внешние* – между художественной литературой и словесными текстами с иными функциями и *внутренние* – между различными литературными родами.

Внешние границы драмы и лирики практически непроницаемы. Здесь можно отметить лишь феномен так называемой *дидактической поэзии*, входящей в междродовую группу дидактической литературы (о которой несколько позже) и *документальной драмы*, которая для читателя/зрителя мало отличается от драмы обычной (этот признак оказывается существенным лишь для исследователя творческой истории пьесы, сопоставляющего документы-источники и их авторскую трансформацию).

На внешних же границах эпического рода идет активный процесс взаимодействия и формирования новых жанров. Пограничные с художественной литературой тексты могут иметь *познавательную установку* (так называемая научно-художественная литература, философская и историческая литература, публицистика) или установку *этическую* (моралистические трактаты и наставления).

Всю эту область мы можем назвать *документальной лите-*

ратурой (в широком смысле), *литературой факта* в противоположность *художественной литературе* как искусству *вымысла*.

В каждой из названных групп возникают тексты, приобретающие дополнительную функцию, воспринимаемые как часть корпуса художественных текстов определенной эпохи, часть истории литературы. В таком случае можно говорить о новых жанрах, раздвигая тем самым границы эпического рода.

Существуют многочисленные сухие, информационные автобиографии, написанные даже крупными писателями и публикуемые в справочниках или полных собраниях сочинений (такие автобиографические заметки начал и Пушкин). Но «Былое и думы» Герцена или «Другие берега» Набокова – это *автобиографическая проза*, особый жанр, примыкающий к эпическим, структурно подобный повести или роману, но имеющий ряд дополнительных признаков-определителей (тождественность «я» повествователя с автором, скрытый характер вымысла, который тем не менее может присутствовать и в автобиографии).

Аналогично обстоит дело и просто с *биографией*. Есть жанры научной и научно-популярной биографии, ориентированные на факт, на изложение достоверных сведений о писателе, ученом, политике и т. п. Предельный, чистый вариант биографии писателя – «Летопись жизни и творчества», последовательное изложение фактов, сопровождаемое ссылкой

на источники. Авторы таких биографий-летописей обычно даже не выносят свое имя на обложку, скромно определяя себя как «составителей». Но даже авторские биографии с концепцией, субъективной позицией и развернутыми описаниями могут тяготеть к этому научному, документальному полюсу. С другой стороны, биография того же самого «замечательного человека» может располагаться уже по другую сторону границы, превращаясь в *биографический роман* или *художественную биографию*. Авторами таких биографий были, к примеру, известный французский писатель А. Моруа («Байрон», «Тургенев», «Три Дюма») или советский историк Н. Я. Эйдельман («Лунин», «Апостол Сергей» – о декабристе С. Муравьеве-Апостоле).

Существуют две биографии Пушкина, созданные известными исследователями творчества поэта, но располагающиеся по разные стороны невидимой границы между эпосом и документальной литературой. «А. С. Пушкин» (1981) Ю. М. Лотмана – *научно-популярная биография*. Незаконченный «Пушкин» (1935–1943) Ю. Н. Тынянова – *биографический роман*.

В СССР – России более восьмидесяти лет (с 1933) издается «серия биографий» (издательский подзаголовок) «Жизнь замечательных людей» (ее предшественницей в XIX веке была аналогичная серия книгоиздателя Ф. Ф. Павленкова). Ее состав, однако, неоднороден. В ней присутствуют как научно-популярные биографии, так и биографические романы и

художественные биографии.

В том случае, когда автор рассказывает не только о своей жизни или вообще не о своей жизни, а о жизни других людей, с которыми ему довелось встречаться, мы имеем *мемуары* – «повествование от лица автора о реальных событиях прошлого, участником или очевидцем которых он был»¹¹⁰.

Безыскусный хроникальный рассказ, «человеческий документ» даже простого участника значительных событий важен для историка и может быть интересен для читателя. Причем для историков иерархия *значимого/незначимого* часто обратна общепринятой: мемуары наполеоновского солдата для них могут быть интереснее мемуаров самого Бонапарта – из-за необычности точки зрения простого участника грандиозных событий, которая редко интересует современников. («Люди верят только славе», – заметил Пушкин в «Путешествии в Арзрум», между прочим в связи с биографией «неудачника» Грибоедова.)

Но если мемуары композиционно организованы и выстроены, в них введена прямая речь (А. Ахматова шутливо предлагала привлекать авторов, использующих в мемуарах прямую речь, к уголовной ответственности: человек не может точно вспомнить, что он говорил десять минут назад, тем более когда речь идет о дистанции в несколько десятилетий), они тоже переходят границу между бытовыми жанрами

¹¹⁰ Левицкий Л. А. Мемуары // Литературный энциклопедический словарь. С. 216.

и жанрами художественными, оказываясь еще одним эпическим жанром (или даже семьей жанров).

«Наконец, самые мемуары, совершенно чуждые всякого вымысла, ценимые только по мере верной и точной передачи ими действительных событий, самые мемуары, если они мастерски написаны, составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкая ее собою»¹¹¹.

Книги большого объема и хронологического охвата, *мемуарные романы* и даже *эпопеи*, часто нанизанные на стержень авторской биографии (поэтому их иногда определяют как *автобиографии-мемуары*), регулярно появляются в русской литературе трех последних веков, образуя собственную жанровую традицию и часто оказываясь для их создателей главной книгой, *книгой жизни*. К этому ряду относятся «Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков» (1738–1793; изданы в четырех томах лишь через восемьдесят лет – 1870–1873), «Былое и думы» А. И. Герцена (Ч. 1–8; 1855–1868), «История моего современника» В. Г. Короленко (1905–1921), трилогия Андрея Белого «На рубеже двух столетий» (1931), «Начало века» (1933), «Между двух революций» (1934), «Повесть о жизни» К. Г. Паустовского (Кн. 1–6; 1945–1963), «Люди, годы, жизнь» И. Г. Эренбурга (Кн. 1–6; 1961–1965), «На берегах Невы» (1967) и «На берегах Сены» (1978–1981)

¹¹¹ *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 года. Статья вторая // *Белинский В. Г. Собр. соч.* Т. 8. С. 372.

И. Г. Одоевцевой, «Курсив мой» Н. Н. Берберовой (1972), «Я унес Россию: Апология эмиграции» Р. Б. Гуля (Т. 1–3; 1984–1989).

Наряду с пространными повествованиями существуют аналогичные по структуре малые и средние жанры – *мемуарные очерки, литературные портреты*, образующие, если следовать определению Белинского, последнюю грань в области повести и рассказа. Мемуарно-автобиографическая проза, таким образом, глубоко прорастает в эпический род, образуя новые виды в каждой жанровой группе.

Наконец, еще один вид документальной прозы, литературно-бытовой жанр – *дневник* – тоже имеет двойственную природу. Автор дневника следует за событиями, фиксирует их не с большой, а с очень короткой дистанции, часто в форме ежедневных записей. Уступая мемуарам в перспективе, в масштабности и глубине осмысления, дневник выигрывает в непосредственности и достоверности. Дневники литературоведа и цензора, профессора Петербургского университета А. В. Никитенко (1803–1877)¹¹² и критика, детского поэта, мемуариста К. И. Чуковского (1882–1969)¹¹³, охватывающие несколько десятилетий, стали уникальными культурными явлениями XIX и XX веков, но не превратились тем

¹¹² См.: Никитенко А. В. Дневник. Т. 1–3. М., 1955–1956 (дневник охватывает 1826–1855 гг.).

¹¹³ См.: Чуковский К. И. Дневник. Т. 1–3. М., 2012 (дневник охватывает 1901–1969 гг.).

не менее в жанровую разновидность эпоса, остались по ту сторону границы. Характерно, что бытовые дневники обычно публикуются уже после смерти авторов.

Но дневник изначально может быть осознан как *литературный жанр*, имитирующий, художественно использующий непосредственность, сиюминутность и ограниченный горизонт подневной записи. Традиция литературного дневника важна для французской литературы. Братья Э. и Ж. Гонкуры, Ж. Ренар, А. Жид вели дневники в течение многих десятилетий, часто сами публикуя извлечения из них еще при жизни. Дневник братьев Гонкур в полном виде составил двадцать два тома.

В русской литературе возможности дневника как литературной формы, кажется, впервые осознал В. В. Розанов (1856–1919). Опубликованная им самим трилогия («Уединенное», 1912; два «короба» «Опавших листьев», 1913, 1915) представлялась им как нечто небывалое, как книги еще не существующего жанра: «...Иногда мне кажется, что во мне происходит разложение литературы, самого *существа ее* (выделено автором. – И. С.). <...> Я ввел в литературу самое мелочное, мимолетное, невидимые движения души, паутинки быта. <...> И у меня мелькает странное чувство, что я *последний* писатель, с которым литература вообще прекратится. Кроме хлама, который тоже прекратится скоро. Люди станут просто *жить*, считая смешным, и

ненужным, и отвратительным литераторствовать»¹¹⁴.

Но структурной основой розановских книг оказалась давно известная форма психологического дневника, с точной фиксацией не столько времени, сколько обстоятельств рождения мысли («За нумизматикой, 1910 г.»; «На Троицком мосту»; «Ночь на 25 декабря 1910»; «В кабинете уединения»; «Дождаясь очереди пройти исповедоваться» – это как раз относится к только что процитированной записи), принципиальным предпочтением сиюминутного, прихотливого, а не исторического взгляда на реальных персонажей, исповедальной, критической установкой к самому себе.

От таких *литературных дневников*, в которых, как и в мемуарах, Я повествователя и автора тождественны, нужно отличать, с одной стороны, *дневник как литературную форму* повести или романа, где с ее помощью создается образ героя, другого персонажа («Журнал Печорина» в «Герое нашего времени», «Дневник лишнего человека» Тургенева), а с другой – условное обозначение множества газетных и журнальных публицистических жанров, выходящих под одной шапкой, дневник как *форму публикации* («Дневник писателя» Достоевского).

Жанровую природу розановских книг можно определить и в несколько иной системе координат, идя не от познавательной, а от этической установки. «Эссе (*фр.* *essais* – по-

¹¹⁴ Розанов В. В. Листва // Розанов В. В. <Собр. соч. Т. 30. Т. 30>. СПб., 2010. С. 192–193.

пытка, проба, очерк) – прозаическое сочинение небольшого объема и свободной композиции, выражающее индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу или вопросу и заведомо не претендующее на определяющую или исчерпывающую трактовку предмета»¹¹⁵.

Эссе – это *индивидуальное*, причем *стилистически оформленное*, а не логическое, прагматическое суждение. Две стороны эссе (*о чем и как*) сближают его с художественным образом, делают его еще одним прозаическим жанром – рассказом без вымысла, очерком без героя, беседой с невидимым читателем-собеседником. Знаменитая книга М. Монтеня, известная в русском переводе как «Опыты» (1580), в оригинале называется «Essais». В западной литературе двух последних веков эссе было популярным жанром, охватывающим всю сферу гуманитарной мысли – философию, науку, мораль, эстетику и литературную критику. Эссеистичны философия Т. Карлейля и Ф. Ницше, научные построения О. Шпенглера, моральные трактаты и размышления Г. К. Честертона и К. С. Льюиса, эстетика П. Валери, Б. Брехта, Х. Л. Борхеса.

В русской литературе XIX века эссе практически отсутствует. Розанов осознает его огромные возможности и эстетическую силу и делает главным жанром своего творчества.

¹¹⁵ Муравьев В. С. Эссе // Литературный энциклопедический словарь. С. 516. См. также: Эпштейн М. Н. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре Нового времени) // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 334–380.

Он подготовил и лишь отчасти издал еще несколько томов «листьев», включая «Апокалипсис нашего времени» (1917–1918). В эссеистическом жанре выдержаны и многочисленные критические статьи Розанова.

К эссе в начале XX века часто обращаются А. А. Блок и А. Белый, критическую эссеистику культивируют И. Ф. Анненский («Книги отражений»), Ю. И. Айхенвальд («Силуэты русских писателей»), К. И. Чуковский («Критические рассказы»), философскую – Н. А. Бердяев и Л. Шестов.

Позднее, в советскую эпоху, когда возможности субъективного, парадоксального высказывания существенно ограничиваются, жанр оказывается периферийной частью эстетики и литературной критики (В. Б. Шкловский, «Ни дня без строчки» Ю. К. Олеси).

В современной культуре эссе обрело новую жизнь благодаря электронным средствам общения. Многие записи в популярных «Живых журналах» (которые потом издаются и книгами) представляют собой, в сущности, эссе – свободные рассуждения на актуальные политические, общественные, культурные темы.

Очередной источник формирования эпических жанров на границе – журналистика. Информация, комментарий, репортаж, передовая (редакционная) статья – публицистические, газетные жанры, со своими критериями и особенностями структуры. Их, несмотря на попытки «точечной художественности» (тропы, интригующий фабульный заголо-

вок), невозможно рассматривать в одном ряду с малыми эпическими жанрами, их природа – иная.

Однако *очерк* – уже жанр на границе. Начинаясь как проблемная статья, репортаж, картинка с натуры, он становится полноценным жанром малой эпической прозы, образуя собственные виды (*путевой – проблемный – научный, очерк-портрет, очерк нравов*), организуясь в циклы, приобретая собственных классиков, работавших преимущественно в этом жанре (М. Е. Салтыков-Щедрин, Г. И. Успенский, М. М. Пришвин, во Франции – А. де Сент-Экзюпери), в отдельные эпохи становясь ведущим жанром («физиологический очерк» в русской литературе 1840-х годов).

В XX веке, особенно после Второй мировой войны, с очерком произошла еще одна трансформация. На основании дневниковых записей, репортажных зарисовок, мемуаров, многочисленных бесед с очевидцами (развитию жанра сильно способствовало изобретение портативного магнитофона, а затем и диктофона), архивных исследований создаются уже не отдельные очерки и даже не циклы, а организованные единым замыслом, сюжетно выстроенные книги, посвященные какому-то значительному историческому событию, изображенному с разных точек зрения, глазами многочисленных, в том числе рядовых, его участников («Я из огненной деревни» А. Адамовича, Я. Брыля и В. Колесника, 1974; «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина, 1977–1981).

Общепринятого определения этой жанровой разновидности не существует. Обычно говорят о *документальной книге*, даже *документальном романе*, дают технические определения (*магнитофонная литература*) или используют метафоры из смежных областей (соборный роман, эпически-хоровая проза, *роман-оратория*, устная история).

Исключительно в этом жанре работает пишущая по-русски белорусская писательница С. А. Алексиевич («У войны не женское лицо», 1985; «Зачарованные смертью», 1993; «Чернобыльская молитва», 1997; «Голоса утопии», 2004). Присуждение ей Нобелевской премии по литературе (2015) легализовало очерковую журналистику как явление большой литературы.

Еще один жанр, пришедший в художественную литературу из газеты, – фельетон. Понятия «фельетон» и «эпиграмма» проделали сходную эволюцию: постепенное сужение значения и выявление жанрового признака. Вначале обозначая материалы, публикуемые на газетном листе-вкладыше (*фр.* *feuille* – лист, листок), слово стало названием газетной рубрики внизу газетной полосы (профессиональный журналистский термин – *в подвале*), в которой публиковались эссе, театральные рецензии и даже романы (романы-фельетоны), и лишь потом – вида текстов, часто публиковавшихся в качестве фельетона.

Фельетон – это *комический очерк* с сатирической, иронической или юмористической (так называемый *положи-*

тельный фельетон) эмоциональной доминантой. «Королями фельетона» (в газетном мире любят пышные метафоры) в русской литературе начала прошлого века считались В. М. Дорошевич и А. В. Амфитеатров, в советскую эпоху – М. М. Зощенко, И. Ильф и Е. Петров.

Таким образом, ряд эпических жанров на границах¹¹⁶ оказывается почти таким же длинным, как жанров «чистого» эпоса: автобиография, биография, мемуары разного объема, дневник, эссе, очерк как малый жанр, очерк как большой жанр (романизированный очерк, очерк-роман?), фельетон.

Следующий резервуар для формирования пограничных жанров – дидактическая литература с открытой моральной, религиозной, назидательной тенденцией. Возникающая в фольклоре или на очень ранних стадиях развития искусства в форме элементарных житейских поучений (пословицы, поговорки, сентенции), она превращается в короткую историю с моралью (апофегма, хрия, аполог, притча), в специфические жанры средневековой литературы (житие святого как образец для подражания и восхищения), в моралистический, религиозный трактат.

В эпический род дидактическая литература встраивается в форме уже известной нам басни, пронизывающей всю толщу эпических жанров притчи или параболы – повест-

¹¹⁶ В применении к биографии, мемуарам и близким им явлениям документальной литературы иногда используются термины *промежуточные жанры*, *промежуточная проза* (См.: Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. С. 8–10).

ования с моралью (рассказ-притча, повесть-притча, роман-притча, социально-идеологический роман).

В лирике она проникает в *послание* («Письмо о пользе Стекла к высокопревосходительному господину генерал-поручику, действительному Ея Императорского величества камергеру, Московского университета куратору и орденов Белого Орла, Святаго Александра и Святыя Анны кавалеру Ивану Ивановичу Шувалову, писанное 1752 года» М. В. Ломоносова) и составляет существенную часть эпиграмм (в широком смысле слова).

В драме — является доминантой таких исторических, существовавших в Средневековье жанров, как *моралите* (персонажи представляют аллегорические олицетворения порока или добродетели), *мистерия*, *миракль* (постановки на евангельские сюжеты или сюжеты из жизни святых).

Пограничные жанры: жанровые семейства. Морфология тайны, фантазии, смеха

Но этим дело не исчерпывается. Несколько собственно художественных эпических (иногда с включением и драматических) жанров могут по структурному или тематическому признаку объединяться в *жанровое семейство*, составить некий вертикальный жанровый срез.

Детективная литература включает в себя не только ро-

ман в нескольких разновидностях, но и *повесть*, *новеллу* (однако не рассказ!), *драму* – большую группу произведений разных жанров, объединенных *характером фабулы* (загадка – разгадка) и *моральной установкой* (преступление – наказание). Этим термином любят злоупотреблять профессионалы жанра, безмерно расширяя его значение и называя детективом что угодно – от «Одиссеи» до «Преступления и наказания». Истоком классического детектива считается, между прочим, не роман, а новелла – «Убийство на улице Морг» Э. По (1841).

Аналогично обстоит дело с *фантастикой* – междужанровым семейством произведений, в которых либо создается особый «чудесный мир», по многим параметрам противопоставленный миру «нормальному», либо этот нормальный мир изменяется в каком-то одном отношении *явлением «чуда»* (гениальное научное изобретение, пришелец из прошлого или будущего и т. п.).

Фантастическую литературу можно разделить на три большие группы.

Классическая фантастика, фантастика как форма мышления проявляется на всем протяжении литературного развития – от мифов до современной литературы. Произведения с такой установкой, использующие, как правило, прием вторжения «инакого» в привычный мир (причем сами чуждые предметы или персонажи – от дьявола в разных обличьях и оживших мертвецов до чудесных помощников –

обычно заимствовались из фольклора или создавались по фольклорным моделям), рассматривают как часть «нормальной» литературы разных эпох. Особенно важна такая фантастика для романтического искусства (Э. По, Э. Т. А. Гофман, ранний Гоголь).

«Романтизм проявил значение фантастики для современности и зафиксировал ее жанровую дифференциацию. <...> К списку канонизированных романтиками жанров, мотивов, приемов последующие без малого два столетия добавили не так уж много»¹¹⁷.

Однако в середине XIX века, уже в послеромантическую эпоху, фантастика выделяется в особую область литературы, впоследствии получив название *научной фантастики*, *science fiction*. Мотивировкой чудесного здесь становится научное открытие или изобретение, постоянным сюжетным мотивом – путешествие в будущее или на другие планеты, обычной практикой – создание альтернативного мира. Основоположниками научной фантастики обычно считают Жюль Верна («С Земли на Луну», 1865) и/или Г. Уэллса («Машина времени», 1895). Эта область литературы в XX веке обживает, дифференцируется, вбирает в себя всю проблематику «обычной» литературы – от чистого приключения, авантюры (так называемые *космические оперы*, *космические боевики*) до сложнейшей социальной, психологической и фило-

¹¹⁷ Геллер Л. Поиски в инаком. О литературной фантастике // Поиски в инаком. Фантастика и русская литература XX века. М., 1994. С. 10.

софской проблематики (Р. Брэдли, С. Лем, А. и Б. Стругацкие).

Уже как оппозиция серьезной научной фантастике возникает *сказочная фантастика*, фэнтези, в которой темы, персонажи и приемы как старой фантастики, так и фантастики научной используются с моралистической, комической (в том числе пародийной) или игровой установкой. Одним из самых значительных явлений сказочной фантастики XX века стала трилогия Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец» (1954–1955), вызвавшая множество жизненно-культурных (ролевые игры) и собственно литературных подражаний. На исходе века ее затмило семитомное фэнтези Дж. Р. Р. Толкина о Гарри Поттере (1997–2007), состоящее из четырех тысяч страниц, переведенное на все основные языки мира, экранизированное и ставшее предметом поттеромании – вирусного распространения разнообразных подражаний миру Хогвартса в массовой культуре.

Понятие «жанр» используется по отношению к каждой из этих сфер. Но, в сущности, с точки зрения той терминологической системы, которой мы придерживаемся, фантастика, как и детектив, – не жанр, а *семейство жанров*, включающее несколько жанровых разновидностей романа (*научно-фантастический роман; авантюрный роман на фантастической основе, космическая опера; философская фантастика; роман-утопия; антиутопия* – терминологические варианты *кактопия, роман-предупреждение*; даже *роман-эпопея*

– как *сказочно-героическую эпопею* обычно определяют упомянутую книгу Толкина), аналогичную номенклатуру *повестей*, (*научно*) *фантастический рассказ (новеллу)*, *сказку*, *драму*, *балладу* (в ней *фантастическое* или *чудесное* становится просто дополнительным жанровым признаком). Фантастический принцип проникает во все литературные роды, хотя наиболее продуктивным для образования жанров оказывается он в эпосе.

Еще одно жанровое семейство возникает внутри литературы – как целостная реакция, «*направленность*» одного литературного текста на другой, использование *текста-источника* в качестве *темы*, а не простое его цитирование или заимствование отдельных мотивов. Причем понятие *текст-источник* надо понимать в широком смысле: это может быть отдельное произведение, творчество писателя, жанр, тематическая группа произведений, даже целое литературное направление.

Эту группу жанров Б. И. Ярхо называл *стилистической*.

Самый простой способ отношения между двумя текстами – *подражание*: некритическое воспроизведение каких-то особенностей текста-источника. В отличие от *плагиата* (литературного воровства, приписывания себе чужого текста), подражатель создает новое произведение, однако находящееся в нетворческой, рабской зависимости от исходного текста.

Творчество большого писателя, успех отдельного произ-

ведения вызывают обычно большое количество подражаний. Волну подражаний в 1820-е годы вызвали «южные поэмы» Пушкина, а в 1840-е – творчество Гоголя (с подражания ему начинали и некоторые крупные писатели). Некоторые произведения советской литературы, находящиеся в очевидной зависимости от «Мастера и Маргариты», получили обидное критическое определение «Булгаков для бедных».

Последней по времени книгой, вызвавшей волну подражаний (от пародийных до так называемых *фанфиков* – сочинений читателей по мотивам любимого произведения), была как раз сказочная эпопея Дж. Роулинг о Гарри Поттере. Один русский автор выпустил пятнадцать романов о Тане Гроттер, другой авторский дуэт – четыре тома о Порри Гаттере. На сайте фанфиков про Гарри Поттера – около семи тысяч текстов.

Подражания обычно оцениваются как ученичество (с них начинали многие замечательные поэты – Некрасов, Фет, есть даже работы о «плагиатах» Лермонтова) или *эпигонство*. Однако в фантастическом эссе Х. Л. Борхеса «Пьер Менар, автор Дон Кихота» (1939) привычные оценки подражания как эпигонства парадоксально переосмыслены: человек (конечно, вымышленный), задумавший переписать роман Сервантеса «слово в слово, строчка в строчку», становится его автором, ибо это уже другая книга, созданная с иными интенциями, в иную эпоху. Традиционное понимание читательского восприятия и исследовательских интерпретаций

как переакцентуации («У каждого читателя свой Гамлет») переносится Борхесом в сферу письма: «Не скрою, мне представляется, что он осуществил свой замысел, и я читаю Дон Кихота – всего Дон Кихота – так, словно бы его измыслил Менар!»

Подражание, следовательно, может иметь не только эпигонский, но и творческий характер. Иногда оно акцентируется самим автором, становясь заглавием произведения или цикла: «Подражания Корану» Пушкина, «Подражание Шиллеру» Некрасова. Однако в таком случае оно фактически становится другим стилистическим жанром.

В *стилизации* особенности поэтики текста-источника воспроизводятся уже со стороны, с некоторой дистанции (чаще всего предметом стилизации становятся произведения и авторы не современности, а прежних литературных эпох). «Чужой предметный замысел (художественно-предметный) стилизация заставляет служить своим целям, то есть новым своим замыслам. Стилизатор пользуется чужим словом как чужим и этим бросает легкую объектную тень на это слово»¹¹⁸.

Установка на стилизацию была характерна для литературы Серебряного века (проза В. Я. Брюсова, М. А. Кузмина, Б. А. Садовского). А. В. Чаянов в 1920-е годы стилизовал тематику и жанры романтической повести вековой давности

¹¹⁸ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 6. С. 212.

(«Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека», 1923; «Юлия, или Встречи на Новодевичьем», 1928).

В *пародии* текст-источник комически трансформируется и деформируется с целью обнажения его условности, его литературной природы (*юмористическая пародия*, близкая стилизации) или его дискредитации (*сатирическая пародия*, пародия как таковая).

Признак комического приписывают пародии далеко не всегда. «Ходячее в XIX веке и окончательно упрочившееся у нас представление о пародии как о комическом жанре чрезмерно сужает вопрос и является просто нехарактерным для огромного большинства пародий»¹¹⁹, – утверждал Ю. Тынянов. Однако такие некомические пародии точнее было бы назвать стилизациями (этим термином исследователь не пользовался).

Пародии достаточно четко разделяются по объектам: на отдельное произведение, на автора, на жанр или стиль, на литературное направление. Но теоретически важна прежде всего их родовая дифференциация: пародирование осуществляется, как правило, с сохранением родовой природы произведения. Поэтому пародии делятся на *прозаические*

¹¹⁹ Тынянов Ю. Н. О пародии (1929) // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология. М., 1993. С. 363. См. также другие антологии пародии: Русская стихотворная пародия (XVIII – начало XX в.). Л., 1960; Русская театральная пародия XIX – начала XX века. М., 1976; Советская литературная пародия. Т. 1–2. М., 1988.

(пародии на эпические жанры), *стихотворные* (пародии на лирику, а также на большие стихотворные формы) и *театральные* (пародии на драму, которые могут быть сочинены, как и сами драматические тексты, в прозе или в стихах).

Пародийные произведения, однако, не образуют, подобно фантастике или детективу, иерархическую жанровую систему. Есть фантастические или детективные романы, но нет романов-пародий. В большие жанры эпоса и драмы пародия может входить лишь как структурный элемент (много таких микропародий в «Двенадцати стульях» и «Золотом тельнеке» И. Ильфа и Е. Петрова или в романе В. В. Набокова «Дар»). Пародия как самостоятельный жанр обычно меньше (для больших жанров – намного меньше) текста-источника. «По неписаному, но неукоснительно соблюдаемому правилу, хорошая пародия должна быть короче своего образца, иначе она рискует превратиться в вялое подражание. Поэтому все романы, повести, большие рассказы перепеваются в единственно приемлемой форме – короткой новелле, сохраняющей в своей композиции основные родовые приметы пародируемого жанра (например, деление на крохотные главки или подзаголовки к рассказу на одну страницу – „роман-эпопея“)»¹²⁰.

Близким пародии, но имеющим иную целевую направленность оказывается жанр *использования* или *перепева* (это

¹²⁰ Кушлина О. Б. Кислые рассказы // Русская литература XX века в зеркале пародии. С. 181.

явление встречается лишь в стихотворной пародии). В использовании автор обращается к тексту-источнику как средству для решения других творческих проблем, без всякой полемической или воссоздающей установки. Использование – это, как правило, направленность не *на текст*, а *сквозь текст*. Обычный механизм использования состоит в том, что автор берет размер, интонацию, отдельные образы какого-то известного текста-источника и наполняет его иным содержанием, чаще всего актуально-публицистическим (так, «Современная песня» Некрасова использует лермонтовскую «Колыбельную»).

Ю. Тынянов в сходных случаях говорил о различии *пародийности* и *пародичности* и намечал границу между пародией и использованием, не придавая последнему слову терминологического смысла, обозначая новый жанр как *стиховой фельетон*. «Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции. Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения – очень частое явление. При этом, если произведения принадлежат к разным, например, тематическим или словарным средам, возникает явление, близкое по формальному признаку к пародии, но ничего общего с нею по функции не имеющее»¹²¹. Использование, при достаточной его краткости, можно сблизить и с *эпиграммой* в современном ее понимании.

Таким образом, *семейство стилистических жанров* охва-

¹²¹ Тынянов Ю. Н. О пародии. С. 366–367.

тывает все три литературных рода и включает *подражание, стилизацию, пародию* и *использование*. Но поскольку их признак-определитель имеет чисто литературную природу (соотношение с текстом-источником), в расширительном смысле эти понятия могут быть использованы в применении практически к любому произведению.

В сущности, на основе глобальной интерпретации стилистических жанров возникла концепция *интертекстуальности* (термин, введенный Ю. Кристевой), согласно которой «нет Бога, кроме Текста» и любое произведение представляет собой бессознательное *использование* прежних текстов или сознательную игру с ними – *подражание, стилизацию, пародию*.

«Каждый текст является интертекстом: другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста, интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессозна-

тельных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек» (Р. Барт)¹²².

Пограничные жанры: жанры на границах родов. Смешать или разделить?

Другой путь возникновения новых жанровых образований – освоение *внутренних границ* между самими литературными родами.

Иногда в междуродовом духе, как сочетание всех трех «старых» родов, пытаются интерпретировать роман Нового времени: на фоне традиционного повествования в нем обнаруживают драматическое действие, «словесный театр» (Достоевский) и лирический элемент, «ритм лирического целого» (Чехов). Однако такое понимание не представляется убедительным. Примечательно, что лирическое и драматическое начала находят у разных авторов, в разных произведениях. Включение в роман даже развернутых сцен, построенных на диалоге, использование ассоциативной композиции и прямого авторского слова не меняют родовой природы эпоса: повествователь может совсем «раствориться» в персонажах, в «драматической сцене» или же выдвинуть на пер-

¹²² Цит. по: Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 226.

вый план собственную эмоцию. И то и другое входит в исходную установку романа, в его жанровую конвенцию. В обоих случаях повествование, *событие рассказывания* в конечном счете подчиняет и перерабатывает эпические и драматические элементы, становится формой завершения. Мы сталкиваемся с очередными жанровыми вариациями романа, повествовательной прозы, а не с новым литературным родом.

Более распространенными, причем восходящими не просто к теории, а к творческим экспериментам больших писателей, оказываются попытки не тройного, а двойного синтеза. Наиболее известными стали опыты экспансии на сопредельные территории драматического рода.

Уже современники называли поздние пьесы Чехова *драмами настроения*, акцентируя в них не действенный, а эмоциональный, субъективно-лирический аспект (впрочем, они же, современники, часто утверждали, что Чехов сочиняет *повести*, зачем-то облекая их в драматическую форму: лучше бы он этого не делал). Вл. И. Немирович-Данченко замечал по поводу монологов некоторых чеховских героев: точно Блока читаешь.

Блок же, издавая свои опыты в области драматургии («Балаганчик», «Незнакомка», «Король на площади»), назвал книгу «Лирическими драмами» (1908). Аналогичное определение стали применять к некоторым пьесам М. Метерлинка, ретроспективно находить «поэтическую лирику» в «Горе от ума». В советской драматургии были распространены

жанровые квалификации *лирическая пьеса, лирическая драма, лирическая комедия*.

Под *лирическим* в разных контекстах подразумевается то *характер драматического конфликта*, вырастающего не из интриги, а из устойчивого положения вещей (то есть основой выделения вида оказывается противопоставление внутреннего и внешнего действия), то некая *условность действия и персонажей* (в таком случае лирическая драма противопоставляется бытовой драме), то акцентированность, *выделенность какого-то персонажа*, предполагаемого авторского alter ego, двойника (однако такой герой существовал уже в романтической драме), то *особая речевая манера* (здесь опять возникает противопоставление бытовая речь – поэтическая, часто стихотворная, речь).

Однако внимательное рассмотрение даже самых радикальных лирико-драматических экспериментов показывает, что опорное понятие *драма* оказывается для них важнее, чем уточняющее определение. Сопоставление блоковских собственно лирических произведений («Незнакомка» и «Балаганчик» вырастают из баллад) с их драматическими аналогами показывает, что поэт должен был учитывать требования рода, в который переоформлял свою эмоцию: действие приобрело линейный характер (исчезли «каждый вечер» лирической «Незнакомки»), появились новые персонажи и, соответственно, их речевые характеристики, авторская ирония преобразовалась в объективные ремарки.

Лирическая драма стала еще одной жанровой разновидностью драмы в узком смысле слова, оставшись по свою сторону границы, не изменив своей родовой природе.

Примечательно, что в «Словаре театра» П. Пави жанры с определением *лирический* отсутствуют. Есть лишь термин «сентиментальная комедия», отсылающий к «слезливой комедии», которая определяется как «жанр, родственный буржуазной драме», то есть драме в узком смысле слова, причем оба термина сопровождаются английским аналогом *melodrama*. Периферийный, малопонятный жанр сводится в конце концов к самой сердцевине драматического искусства, мелодраме, демонстрирующей принцип развивающегося действия, интриги в чистом виде.

Лирическая драма (кроме Блока, можно еще упомянуть М. И. Цветаеву) оказалась в истории драматургии локальным, не имевшим широкого резонанса экспериментом или псевдонимом иных драматических форм. Театр XX века, когда ему это было необходимо, обращался не к лирической драме, а к «чистой» лирике, но инсценировал ее по законам, не имеющим прямого отношения к лирическому роду.

Аналогом лирической драмы по другую сторону родовой границы можно, наверное, считать так называемую *ролевою лирику* (стихотворения, написанные от лица какого-то персонажа, не совпадающего с авторским Я и лирическим героем), а также *лирические диалоги* (вроде пушкинского «Разговора книгопродавца с поэтом» и лермонтовского «Журна-

листа, читателя и писателя»). Их даже можно объединить – симметричным! – понятием *драматическая лирика*, при четком осознании принципиальной *лирической* природы этого драматического ответа лирической драме. Пограничные жанровые формы подчеркивают существенность самих родовых границ.

Для описания и практического освоения границы между драмой и эпосом больше всего сделал немецкий драматург Б. Брехт. С 1920-х годов он развивал концепцию *неаристотелевской драматургии*, суть которой заключалась в создании *эпического театра*, *эпической драмы* (эти термины употребляются Брехтом как синонимы, хотя чаще он использует первый).

«Сцена стала повествовать. Теперь уже рассказчик не исчезал с исчезновением четвертой стены»¹²³ – такова исходная установка нового вида драмы.

Повествовательность должна была создаваться с помощью сценических приемов (введение титров, демонстрация на экране документов), но прежде всего – с помощью особой техники актерской игры. «Актеры тоже перевоплощались не полностью – они сохраняли известную дистанцию между собой и изображаемым персонажем, более того, вызывали в зрителе критическое отношение к персонажу»¹²⁴. Спо-

¹²³ Брехт Б. Театр удовольствия или театр поучения? (1936) // Брехт Б. Театр. Т. 5/2. М., 1965. С. 67.

¹²⁴ Брехт Б. Театр удовольствия или театр поучения? С. 67.

собом такого дистанцирования, постоянной чертой брехтовских спектаклей стали зонги – песни, в которых актеры, выходя из образа, играли уже не персонажа, а отношение к нему.

*Эффект очуждения*¹²⁵, к которому стремился Брехт, связывался с новым способом воздействия на зрителя. Задачей эпического театра становилось не развлечение, а общественное воспитание «критически мыслящей личности»: «Отныне зрителю уже нельзя посредством простого вживания в душевный мир действующих лиц отдаваться своим эмоциональным переживаниям без всякой критики (и значит, без практических результатов). Все темы и события подвергаются очуждению. Такому очуждению, которое необходимо, чтобы понять их»¹²⁶.

Однако исследователи показали, что приемы повествовательности, *диегизиса* (рассказа) вместо *мимесиса* (показа),

¹²⁵ Термин, аналогичный остранению в концепции формалистов. «Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай – как в первый раз произошедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах, – объяснял смысл термина его изобретатель В. Б. Шкловский, позднее признавшись, что слово ненамеренно было написано с ошибкой. – И я тогда создал термин „остранение“; и так как уже могу сегодня признаваться в том, что делал грамматические ошибки, то я написал одно „н“. Надо „странный“ было написать. Так оно и пошло с одним „н“ и, как собака с отрезанным ухом, бегают по миру» (Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983. С. 15–16, 73).

¹²⁶ Там же.

существовали в театральном искусстве издавна (греческий хор, комментарии в средневековых дидактических жанрах, персонажи-вестники и резонеры). С другой стороны, структура брехтовской драмы была вполне традиционна и позволяла безболезненную интерпретацию средствами аристотелевского театра.

Постановки драм Брехта («Кавказский меловой круг», «Мамаша Кураж и ее дети»), расширив возможности театрального искусства, одновременно продемонстрировали, что конфликт аристотелевской и неаристотелевской драматургии завершился полной победой первой.

Эпический театр с его уничтожением принципа «четвертой стены», обнажением приема, вовлечением в театральное представление зрителя стал частью театральных экспериментов XX века, не отменив, однако, ни старого актерского театра, ни системы Станиславского, основанной как раз не на очуждении, а на вживании в образ. «Чисто эпического театра не существует, так же как театра чисто драматического и „эмоционального“. <...> Эпический театр потерял <...> свою откровенно антитеатральную и революционную направленность и стал просто особым, четко определенным случаем театрального представления»¹²⁷.

Эпическая драма в конце концов была осознана как еще одна жанровая разновидность драмы в узком смысле слова, оставшись в границах драматического рода. Позднее это

¹²⁷ Пави П. Словарь театра. С. 434.

признал и Б. Брехт, реабилитировав традиционное драматическое действие. «Шиллер удивительно четко видит диалектику (противоречивое переплетение) в соотношении *эпос* – *драма*. Мои собственные указания, касающиеся эпического театра, часто допускают ложное толкование, так как они носят критически оппозиционный характер и полностью направлены против драматического искусства моего времени, которым пользуются с искусственной недиалектичностью. На самом же деле надо просто снова внести эпический элемент в драматическое творчество – конечно, с противоречиями. Свобода расчета должна быть основана как раз на „захватывающем потоке событий“» (Рабочий дневник. 3.1.1948)¹²⁸.

Аналогом эпической драмы по другую сторону границы, попыткой альтернативного ответа со стороны эпоса можно считать романы Достоевского. Определяемые как романы-трагедии (Вяч. Иванов) или полифонические романы (М. Бахтин), они внешне кажутся драматически разыгранными диалогами с удалившимся за кулисы автором, лишенным, в сравнении с героями, существенного смыслового избытка. И тем не менее очевидна их эпическая природа.

«Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что

¹²⁸ Брехт Б. О литературе. М., 1988. С. 399.

одна мысль никогда не может быть выражена в другой, не соответствующей ей форме, – разъяснял Достоевский поклоннице, задумавшей сделать инсценировку „Преступления и наказания“. – Другое дело, если Вы как можно более перерабатываете и изменяете роман, сохранив от него лишь какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно изменяете сюжет»¹²⁹.

Наиболее освоенной кажется граница между эпосом и лирикой. Во-первых, здесь имеется группа традиционных исторических жанров, чаще всего определяемых как лиро-эпические (роман в стихах, поэма, баллада). Иногда к ним добавляют басню, оду, сатиру. Присмотревшись к этому ряду, можно заметить, что признаком *лирического* чаще всего оказывается *стихотворная форма*. Повествовательные произведения в прозе приобретают своих стихотворных двойников: роман – роман в стихах, повесть – поэма, новелла – баллада.

Радикальным сторонником противопоставления стихотворной и прозаической формы был В. Ф. Переверзев. Традиционно выделив в своем опыте *эйдологической поэтики* «только три способа композиционного оформления материала» (три рода), он в каждом из них, по аналогии с эпосом, предложил видеть «три вида, различающиеся емкостью образов» (большой, средний, малый), которые, в свою очередь,

¹²⁹ Достоевский Ф. М. Собр. соч. Т. 15. С. 491 (В. Д. Оболенской, 20 января 1872 г.).

разделяются на два класса (проза и стихи).

«Мы насчитываем, таким образом, восемнадцать видов поэтических произведений, а находящаяся в нашем распоряжении номенклатура видов исчерпывается только терминами „рассказ“, „повесть“, „роман“, „стихотворение“, „поэма“. Столь разительная диспропорция ясно говорит, что, в сущности, номенклатура видов литературно-художественных произведений в теории литературы не существует, хотя нужда в ней ощущается»¹³⁰, – сокрушенно заметил теоретик.

Теоретическое конструирование *возможных жанров*, таким образом, не только не решает проблемы характеристики жанров исторических, а создает новые проблемы. Включив в определение жанра стихотворную речь, мы лишь усложняем задачу, ибо в стихотворной форме в разные эпохи реализовывались не только все три рода, но и практически все описанные жанры. Логичнее поэтому считать стих вторичным признаком, а не признаком-определителем, а произведения лиро-эпического рода развести по исходным родовым позициям.

Но даже если признать существование особой группы лиро-эпических жанров, соответствующего им понятия рода, их речевого жанра-прототипа все же не обнаруживается. Лиро-эпические жанры оказываются жанрами на границах, а не

¹³⁰ Переверзев В. Ф. Основы эйдологической поэтики (Введение в литературоведение) // Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский: Исследования. М., 1982. С. 498–501.

продуктами некоего воображаемого лиро-эпоса.

Стихотворение в прозе (форма, известная прежде всего благодаря Тургеневу) – возвращаясь к нашей трехчленной классификации – логичнее всего определять как *прозаическую лирику*, ту или иную эмоцию, воплощенную в прозе, – еще одну жанровую разновидность лирического рода с балладной, элегической, сатирической и т. д. доминантой.

А *лирическую прозу* (распространенное в советскую эпоху явление и термин), напротив, – как еще одно *жанровое семейство в эпосе*, включающее роман (редко), повесть, рассказ (но не новеллу!), очерк, мемуары, эссе. Признаком-определителем здесь оказывается выдвигание на первый план события рассказывания и эмоции повествователя и, напротив, ослабление событийного ряда.

Предельные и запредельные жанры: жанровая лестница и жанровая матрица. Вверх и вниз – по обе стороны границы

Как бы мы ни расширяли жанровую номенклатуру, количество конкретных литературных произведений оказывается безмерно больше, чем классификационных классов – жанров и жанровых разновидностей. Соотношения между ними будут отношениями частного и общего.

Внутри самой жанровой системы эта проблема возникает тоже – как проблема взаимоотношения теоретических (су-

существующих как идеальные модели, архетипы) и исторических (реально существовавших и в разные эпохи определенным образом называвшихся) жанров. Наиболее бескомпромиссные теоретики предлагают идти сверху, дедуктивным путем – сконструировать законченную жанровую систему и затем наложить ее на конкретный материал. «Необходимо дедуцировать все возможные комбинации, исходя из выбранных категорий. Мало того, даже если одна из этих комбинаций реально никогда не существовала, мы тем более должны ее описать; подобно тому, как в системе Менделеева можно описать свойства еще не открытых элементов, так и здесь следует описывать свойства жанров, а следовательно, произведений, которых пока еще нет», – утверждает Ц. Тодоров, для которого «исторические жанры образуют часть сложных теоретических жанров»¹³¹.

Простой опыт такой классификации мы видели у В. Ф. Перверзева, который из восемнадцати теоретически сконструированных жанров в реальности обнаружил лишь пять, в то время как множество исторических жанров остались вне системы. Попытка же увеличить число признаков и классов приведет к тому, что классификацией станет практически невозможно воспользоваться.

Иной путь намечался в работе Б. И. Ярхо. Он предлагал, как мы помним, строить «методологию точного литературоведения» эмпирически, снизу, от конкретного материала.

¹³¹ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. С. 16.

ла: осуществлять классификацию и градацию реальных жанров. При таком подходе теоретических жанров окажется всегда меньше, чем исторических, а пустых клеток в жанровой «таблице Менделеева» не будет: она пополняется только при возникновении новых жанров в литературной практике, что, как мы знаем, происходит не так часто.

При построении таблицы (задача пока так и не осуществленная) существенно важным становится не только определение реальных жанров, разновидностей, жанровых семейств, но и более четкое представление структурно-логических отношений между ними.

Очень интересной представляется попутная идея, высказанная много лет назад автором работы о «морфологии новеллы».

Привычно жалуясь на сложность жанровой классификации («Многие *романы* свободно могут быть обозначены как *повести* и обратно, *повести* как *рассказы*, и *повести* и *рассказы* как *новеллы*»), М. А. Петровский заметил: «Гораздо исключительнее случаи, когда мы можем колебаться между характеристиками данного произведения как романа или как рассказа и новеллы. Логическое расстояние здесь уже настолько велико, что оно дает нам основания говорить как бы о двух пределах художественной прозы, о двух *предельных жанрах*. Можно было бы, впрочем, наметить тут еще и некоторые *запредельные* величины: с одной стороны, художественную *хронику* (какой являются, в сущности, „Война и

мир“ или „Соборяне“, имеющие, кстати, именно такой подзаголовок!), с другой же стороны – *анекдот*, как некоторое сюжетное целое, еще, так сказать, недоработанное до новеллы»¹³².

Предельный жанр – это, следовательно, идеальная, не имеющая пересечений с другими жанрами, не допускающая сомнений *формула узнавания* внутри каждого рода. Вокруг него нарастают простые и сложные теоретические жанры, затем – исторические жанры.

Запредельные жанры, в терминологии Петровского, – это, с одной стороны, первичные речевые жанры, жанры словесности, некие дохудожественные структуры, пограничные с собственно литературными жанрами, а с другой – конструктивные образцы, перерастающие жанр как таковой, произведения с разомкнутой структурой (хроника, в понимании Петровского, в отличие от романа, может быть бесконечной).

Предельных жанров в каждом литературном роде окажется, естественно, по два. Запредельных может быть и больше, ибо граница между литературными и бытовыми, речевыми жанрами, как мы уже видели, мозаична и сами эти жанры подвижнее, хуже изучены и с трудом поддаются определению.

В эпосе верхний предельный жанр очевиден, но исторически сменяется: сначала это *эпонея*, потом – *роман*. На статус нижнего предельного жанра, скорее всего, должен претендо-

¹³² Петровский М. А. Морфология новеллы // *Ars Poetica*. Вып. 1. М., 1927. С. 69–70.

вать *рассказ*: этот жанр менее маркирован и больше связан с внехудожественной речевой реальностью.

Запредельными жанрами для эпоса окажутся снизу не только *анекдот* (короткий устный рассказ с неожиданной концовкой, микроновелла), но и *афоризм* (пословица, сентенция, гнома, максима) как исток дидактических и размышляющих жанров (басня, разные формы притчи и вообще тенденциозной литературы, эссе).

Если несколько обострить мысль, то можно, вероятно, утверждать, что почвой любой национальной повествовательной культуры оказываются афоризм и анекдот. Дерево русских повествовательных жанров, следовательно, теоретически растет из «Пословиц русского народа» В. Даля и собрания анекдотов!

Предлагались и иные варианты исходных жанровых единиц, основанные не на структурно оформленном событии, а на типе повествования, событии рассказывания, повествовательной конвенции, – сказка и рассказ.

«Говоря о самых простых видах повествовательного искусства, о зачаточных его формах, можно назвать две первоосновы: сказку и рассказ. Повествующий *сказку* – вездесущ и всевидящ, он знает все; и слушателю не приходит в голову спросить: откуда ты это знаешь? Форма *рассказа* – повествование очевидца и участника событий. Рассказчик оговаривается, откуда он это знает, и повествует лишь о том, что

он сам действительно видел»¹³³.

Не обязательно соглашаться с М. А. Петровским не только в квалификации «Войны и мира» как хроники, но и в определении верхнего запредельного жанра. Скорее, таким жанром для эпического рода оказывается не хроника или какой-то другой романный жанр, а сверхжанровая структура – *цикл*: объединенное общим замыслом собрание эпических произведений разного объема.

Циклизация тоже имеет свои ступени и уровни: *дилогия* («Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова), *трилогия* («Детство», «Отрочество», «Юность» Л. Н. Толстого; «Детство», «В людях», «Мои университеты» М. Горького), *тетралогия* («Иосиф и его братья» Т. Манна; «Пряслины» Ф. А. Абрамова).

Дальше начинаются грандиозные, циклопические циклы «В поисках утраченного времени» М. Пруста (семь романов), «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху второй Империи» Э. Золя (двадцать романов), «Человеческая комедия» О. де Бальзака (более сотни романов, повестей, очерков, новелл), пределом которых оказывается только краткость авторской жизни.

В драматическом роде пределы окажутся в непосредственной близости друг от друга: короткая, *одноактная пьеса* – внизу, *многоактная драма* или *комедия* – вверху, при-

¹³³ Рыбникова М. А. Один из приемов композиции у Тургенева // Рыбникова М. А. Избранные труды. М., 1958. С. 195.

чем между тем и другим, кажется, не существует качественных отличий. Может быть, в данном случае лучше говорить не о пределах, а о *структурном ядре* драматического рода («маленькая драма»), вокруг которого формируется историческая жанровая система.

Драма по своей природе не допускает значительного количественного расширения. Ее нижней запредельной формой можно считать короткий *монолог, сценку, скетч* (комическая эстрадная миниатюра), а верхней – *драму для чтения*, способную расширяться за счет вторичного текста.

В лирике все многообразие исторических жанров расположится между *стихотворением* – малой лирической формой, манифестацией лирики как таковой, с каждый раз заново формируемой эмоциональной доминантой – и *балладой* или *поэмой* (если разделить этот жанр на лирическую и эпическую линии) – большим лирическим жанром на повествовательной основе. Запредельными для лирики окажутся разнообразные формы бытового стихотворчества (в том числе рифмованные *пословицы и поговорки*, тексты со сложными функциями – *заклинания, молитвы* и т. п.) – внизу и *стихотворный эпос, эпическая поэма* – вверху.

Пределами, для лирики и драмы, становятся жанровые формы эпоса, что подчеркивает его центральное положение среди литературных родов. Эпические жанры воспринимаются чаще всего как манифестация литературы как таковой.

В аспекте исторической поэтики жанры, таким образом,

оказываются стихийно складывающимся, противоречивым, подвижным множеством, с трудом и не до конца организуемым в систему. «...Давать *статическое* определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр *смещается*; перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции. <...> Представить себе жанр статической системой невозможно...»¹³⁴ – такова точка зрения исторической поэтики¹³⁵.

При чисто теоретическом способе классификации жанры сведутся к четко ограниченной, логически неуязвимой «таблице Менделеева», воспаряющей над конкретным материалом. «Мы постулировали, что структуры литературы, а следовательно, и сами жанры помещаются на абстрактном уровне, смещенном по отношению к реальным произведениям. Правильнее было бы сказать, что такое-то произведение манифестирует такой-то жанр, а не говорить, что жанр присутствует в самом произведении. Однако отношение манифестации между абстрактным и конкретным имеет вероятностную природу, иными словами, нет никакой необходимости, чтобы произведение верно воплощало свой жанр, это только вероятность. А это значит, что никакой анализ произведений

¹³⁴ Тынянов Ю. Н. Литературный факт (1924) // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. С. 169–170.

¹³⁵ См. исследования некоторых исторических жанровых «смещений»: Мелетинский Е. М. 1) Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986; 2) Историческая поэтика новеллы. М., 1990; Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной...: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.

не может, строго говоря, ни подтвердить, ни опровергнуть теорию жанров. Если мне скажут: такое-то произведение не входит ни в одну из ваших категорий, следовательно, ваши категории никуда не годятся, то я могу возразить: ваше *следовательно* неправомерно, произведения не должны совпадать с категориями, выработанными исследователями; произведение может манифестировать, например, более одной категории, более одного жанра»¹³⁶, – образцово изложенный взгляд «чистого» теоретика.

В аспекте практической поэтики жанры можно представить в виде *жанровой лестницы* (или нескольких лестниц), начинающейся с простейших, элементарных, запредельных форм и заканчивающейся в бесконечности сверхжанровых циклических образований или *жанровой матрицы*, представляющей исторический материал в синхронном аспекте, но не выходящей, как при теоретическом конструировании жанров, за его пределы. У такой матрицы будет свое ядро (*предельные жанры*), свой центр (*теоретические*, идеализированные жанры каждого рода – *простые и сложные*) и, наконец, обширная периферия (*исторические жанры*, их изменения в разные эпохи, национальные варианты, терминологические вариации).

Проследить логику *жанровых трансформаций*, способы усложнения исходных структур, их исторические вариации – серьезная, увлекательная и пока не решенная задача.

¹³⁶ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. С. 22.

Теоретическое, историческое и авторское определение жанра. Кто устанавливает имена?

Теперь необходимо поговорить о том, как «устанавливаются имена» (в данном случае – имена жанров).

Теоретические дефиниции систематизирует, дополняет, уточняет литературовед, теоретик литературы. Любая поэтика и теория литературы от Аристотеля до наших дней (и эта в том числе) представляет ретроспективный опыт такой систематизации.

В своей работе теоретик, естественно, опирается на *историческое понимание* жанров, на смысл существовавших в определенную эпоху терминов, которыми пользовались современники – простые читатели и критики.

Наиболее важно среди современников, конечно, мнение самого создателя, *автора*, для которого жанр – не формула узнавания, а *форма творчества*.

Авторское определение жанра может быть зафиксировано в заглавии произведения («Повести Белкина», «Сказка о рыбаке и рыбке»), в его подзаголовке («Медный всадник. Петербургская повесть», «Чайка. Комедия в четырех действиях»), сопровождающих его материалах (мнение Л. Н. Толстого о жанре «Войны и мира» выражено в статье-послесловии – см. выше; о жанре «Пушкинского дома» А. Г. Би-

тов рассуждает в автокомментариях к роману), наконец, в нетворческих рукописях (письма, дневники) и пересказах современников.

Наиболее простой для интерпретации случай – абсолютное совпадение всех трех позиций: автор дает своему тексту жанровую квалификацию, опираясь на жанровое мышление эпохи, и этот термин без сомнений принимает литературовед. «Преступление и наказание» – роман в шести частях с эпилогом, «Ревизор» – комедия в пяти действиях, пушкинский «Сонет» – действительно четырнадцатистишие, описывающее в сонетной форме историю сонета.

Конечно, термины *роман* и *комедия* можно сопроводить уточняющими определениями жанровых разновидностей, можно добавить, что Пушкин использует итальянский, а не английский тип сонета (это и сделает теоретик-классификатор), но нет никаких оснований подвергать сомнению авторские определения.

Другой вариант – авторская ориентация на жанровую терминологию эпохи, которую вынужден пересматривать литературовед, потому что позднее смысл терминов изменился. Пушкинские «Повести Белкина» с точки зрения жанровой типологии, конечно, *новеллы*. Просто в эпоху формирования новой русской прозы границы между малыми и средними жанрами были еще неясны, терминология не устоялась, понятия «повесть», «рассказ», даже «сказка» и «анекдот» употреблялись достаточно бессистемно, попеременно, при-

чем «рассказом» обычно назывались тексты с эксплицитно присутствующим рассказчиком, а в пушкинских текстах рассказчики хотя и названы, но «замаскированы» общим повествователем, самим Иваном Петровичем Белкиным¹³⁷.

В этот же новеллистический ряд мы должны включить и «Бедную Лизу» Карамзина, необыкновенную историю «короткой любви», хотя это произведение привычно называют сентиментальной повестью. Объем текста, специфика драматичного действия с кульминационной точкой (самоубийство героини), отсутствие подробной описательности – это, конечно, признаки *новеллы*, а не повести в том понимании, которое обосновывалось выше.

Третий, самый сложный и интересный случай – *индивидуально-авторское* определение жанра. Главная гоголевская книга названа *поэмой*. Но литературоведение рассматривает «Мертвые души» как звено истории русского романа, а не поэмы или лирики, ибо в книге присутствуют все типичные романские признаки: большой объем, типичные фабула и хронотоп плутовского романа, многообразные типы, описательная обстоятельность и романное многоязычие. Активность повествователя (знаменитые лирические отступления) оказывается сопутствующим, индивидуальным признаком гоголевского произведения, но не переводит его в иную жанровую разновидность.

¹³⁷ См.: Лужановский А. В. Рассказ в русской литературе: Становление жанра. Иваново, 1996. С. 36–94.

Гоголевское определение, следовательно, не допускает прямого жанрового прочтения, а нуждается в специальном объяснении, которое ищут в параллелях с поэмой Данте и традицией эпической поэмы (эпопеи) вообще (такое понимание предложил уже К. С. Аксаков) или в гоголевской характеристике в «Учебной книге словесности...» (1844–1845) «меньшего рода эпопеи», поразительно напоминающей описание структуры «Мертвых душ»: «В новые веки произошел род повествовательных сочинений, составляющих как бы средину между романом и эпопеей, героем которого бывает хотя частное и невидное лицо, но, однако же, значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой. Автор ведет его жизнь сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вживе верную картину в чертах и нравах взятого им времени, ту земную, почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего того, что он заметил во взятой эпохе и времени достойного привлечь взгляд всякого наблюдательного современника, ищущего в былом, прошедшем живых уроков для настоящего. Такие явления от времени до времени появлялись у многих народов. Многие из них хотя писаны и в прозе, но тем не менее могут быть причислены к созданиям поэтическим»¹³⁸.

Проблема перекодировки, перевода авторских определе-

¹³⁸ Гоголь Н. В. Учебная книга словесности для русского юношества // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 478–479.

ний на терминологический жанровый язык неоднократно возникает в русской классике.

«Записки из Мертвого дома» Достоевского – *книга очерков* или *повесть* (в зависимости от того, как мы объясним степень и характер соотношения мира произведения с реальностью). «Записки охотника» Тургенева – цикл *очерков* или *рассказов* (опять-таки в зависимости от акцента на реальности или вымышленности повествования).

Толстовское внежанровое определение *книга* по отношению к «Войне и миру» превратилось в *хронику* (у М. А. Петровского) или *роман-эпопею* (общепринятая точка зрения).

Щедринские *сказки* (иногда они издавались с подзаголовком «Сказки для детей изрядного возраста») на самом деле – социально-политические *басни* (аллегорическая установка для них важнее, чем характер вымысла).

Чеховские *комедии* «Чайка» и «Вишневый сад» ничем в структурном отношении не отличаются от драм «Три сестры» и «Дядя Ваня». Это комедии в каком-то специфическом, чеховском смысле, поэтому литературоведы определяют их как *психологические драмы*, *трагикомедии* или просто говорят о чеховском типе драмы, делая индивидуальный вариант жанровым определением.

«Алые паруса» А. Грин назвал *ффеерией*, но любой справочник характеризует их как *повесть* (иногда с добавлением *романтическая* и т. п.).

Подзаголовок «Архипелага ГУЛАГ» А. И. Солженицына

опыт художественного исследования интерпретируют как большой документальный жанр – *документальный роман, негативную эпопею*.

Автор может давать жанровый подзаголовок не всерьез, а играя с читателем. В комментариях к «Пушкинскому дому» А. Г. Битов приводит двадцать восемь вариантов определения жанра собственного сочинения: «Название установилось, зато какое же раздолье открылось в изобретении подзаголовков, определяющих, так сказать, жанр! Жанр-то ведь у меня такой: как назову, такой и будет, жанр... или, как пишет моя пишущая машинка: жарн...»¹³⁹ Среди них наряду с серьезными, реально существующими жанровыми этикетками (конспект романа, филологический роман, петербургский роман) перечисляются такие *жарны*, как роман-протокол, роман-наказание, роман-упырь, роман-пузырь и даже роман-кунсткамера-мой-друг. Особенно часто, как мы видели, прибегают к *жарнам* современные драматурги. В подобных случаях жанровая характеристика становится не внешней, контекстуальной характеристикой произведения, а элементом его художественной структуры, нуждающимся, как и прочие элементы, в обязательной интерпретации. Литературоведам недостаточно 28 битовских определений, и они прибегают к терминам «роман-эссе», «постмодернистский роман» и т. п.

¹³⁹ Битов А. Г. История в четырех измерениях. II. Пушкинский дом. Харьков; М., 1996. С. 392–393.

Любое литературное произведение располагается между полюсами общего и индивидуального, стереотипного и уникального, неповторимого *высказывания* и универсального *кода*. Ю. М. Лотман считал *эстетику тождества* и *эстетику противопоставления* разными моделями творчества и восприятия, на основании которых выделяются две большие группы, два класса литературных произведений¹⁴⁰.

Исследователи исторической поэтики говорят о трех больших эпохах литературного развития: архаическом периоде *поэтики без поэтики*, традиционалистском этапе *поэтики стиля и жанра* и возникшей лишь в два последние столетия, начиная с эпохи романтизма, *поэтике автора*.

«Свойственная предшествующему типу художественного сознания стилистическая и жанровая аргументация замести-лась видением историческим и индивидуальным. Центральным „персонажем“ литературного процесса стало не произведение, подчиненное заданному канону, а его создатель, центральной категорией поэтики – не СТИЛЬ или ЖАНР, а АВТОР. Традиционная система жанров была разрушена, и на первое место выдвигается роман, своего рода „антижанр“, упраздняющий привычные жанровые требования»¹⁴¹.

Как глобальная схема, первоначальный набросок истори-

¹⁴⁰ См.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 274–281.

¹⁴¹ Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 33.

ческой поэтики такое построение перспективно. Но на более конкретном уровне оно сразу же вызывает вопросы и требует разнообразных оговорок.

Граница между *поэтикой жанра* и *поэтикой автора* проницаема, размыта с обеих сторон.

С одной стороны, литература, основанная на эстетике тождества, «формульная литература», не только не исчезла в эпоху господства автора, а, напротив, получила широкое распространение, активно освоила смежные области искусства (кино, театр). Даже в большой, серьезной, высокой литературе последних веков было достаточно писателей, которые не разрушали жанры и упраздняли границы, а использовали вполне традиционные формы (романы Диккенса, Тургенева и Гончарова, новеллы Мопассана и Грина, драмы и комедии Островского).

С другой стороны, творческая индивидуальность автора постоянно проявлялась в литературе доромантической эпохи, в рамках традиционалистского жанрового и стилевого мышления. Оригинальность, новизна могут присутствовать даже в самом стереотипном жанре, хотя и в специфических формах: «К любому конкретному произведению публика подходит с определенными ожиданиями, и оригинальность приветствуется лишь в том случае, когда она усиливает ожидаемые переживания, существенно не изменяя их. <...> Каждая формула имеет свои границы, и в них определена возможность использовать те или иные уникальные

элементы, не угрожая разрушением самой формулы. <...> Искусство использовать стереотипные характеры и ситуации таким образом, чтобы они зажили новой и интересной жизнью, особенно важно в формульном искусстве высокого качества...»¹⁴²

Тезис о разрушении жанров в литературе двух последних эпох касается, таким образом, не всей области литературы, а определенной, достаточно узкой, ее части – литературы авангарда. Причем метафора «разрушение» относительна. «Разрушить» структуру художник может, только создав новую. Так на месте эпопеи возник роман; отрицая роман, одновременно создавали «антироман» со своими жанровыми признаками; «упраздняя» литературу, на самом деле возвращались к эссе, прямому авторскому высказыванию, которое старше, древнее многих собственно художественных жанров.

Точнее поэтому говорить не о разрушении, а об изменении, трансформации жанровых структур, моделей, формул, стереотипов и архетипов. Роман же оказывается скорее не антижанром, отрицающим все предшествующие жанровые традиции, а метажанром, синтетическим жанром, вбирающим, включающим их в себя. Поэтому М. М. Бахтин, говоря о романизации всей литературы и исследуя прежде всего роман, всегда напоминал о других жанрах и их роли как представителей творческой памяти в процессе литературно-

¹⁴² Кавелли Дж. Г. Изучение литературных формул. С. 38–39.

го развития.

Различие между эстетикой тождества и эстетикой противопоставления в жанровой плоскости, вероятно, в том, что в первом случае жанр действительно является *формулой узнавания*, во втором – *задачей*, для решения которой эту формулу надо предварительно составить. Для того чтобы открыть дверь, в первом случае надо подобрать ключ из готовой связки, во втором – сначала этот ключ сделать (для чего у каждого хорошего мастера имеются заготовки).

Жанр одновременно категория простая и сложная, элементарная и интегрирующая. Встречая даже самого неискушенного читателя у порога конкретного произведения (в виде названия серии, подзаголовка, даже внешнего впечатления – *толстая книга, строчки в столбик*), жанр может стать одним из главных ориентиров интерпретатора: определение, скажем, «Бесов» (социально-идеологический, памфлетный, философский, полифонический роман?), «Мастера и Маргариты» (сатирический роман, мениппея, роман-миф?), «Чевенгура» (сатира, утопия, антиутопия?), других *индивидуальных жанров* последних столетий уже в значительной степени предопределяет понимание их художественного смысла.

Пройдя по жанровой лестнице сверху вниз, мы наконец добираемся до конкретного текста/произведения. Следующий логический шаг будет уже шагом внутрь его собственной структуры. Но и его невозможно сделать, не учитывая

вроде бы абстрактной категории рода.

Структура литературного произведения.

Вертикали и горизонталы

Базовые уровни художественного мира. Булгаковская коробочка

В неоконченном романе М. Булгакова главный герой, абсолютно одинокий, потерявший даже любимую кошку, потерпевший катастрофу с изданием первого романа, перечитывает свой текст: «Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, которые описаны в романе. Ах, какая это была увлекательная игра, и я не раз жалел, что кошки уже нет на свете и некому показать, как на странице в маленькой комнатке шевелятся люди. Я уверен, что зверь вытянул бы лапу и стал скрести страницу. Воображаю, какое любопытство горело бы в кошачьем глазу, как лапа царапала бы буквы!»

Дальше эти движущиеся, звучащие цветные картинки

описаны подробнее: комната, выюга за окном, звуки рояля и гармоники, чьи-то печальные голоса; ночь над Днепром, лошадиные морды, лица людей в папахах, угрожающий свист шашек; бегущий человечек, выстрел, черная лужица на снегу у его головы; луна, грустные, красноватые огоньки в селении. «Всю жизнь можно было бы играть в эту игру, глядеть в страницу...»¹⁴³

Как объяснить эту писательскую игру? В сюжете романа Булгаков фиксирует парадокс межродовой трансформации: герой-автор вдруг понимает, что по мотивам романа сочиняет пьесу.

Но описание можно интерпретировать как универсальное изображение процесса читательского восприятия и связанных с природой искусства эстетических коллизий: вот *плоская страница*, на которой почему-то шевелятся люди, – из нее вдруг выступает что-то цветное, *трехмерная коробочка-картинка*, – и: *сквозь строчки видно!*

У прозаика строчки превращаются в волшебную коробочку, у поэта – в раскрытое окно.

Как я хочу, чтоб строчки эти
Забыли, что они слова,
А стали: небо, крыши, ветер,
Сырых бульваров дерева!

¹⁴³ Булгаков М. А. Записки покойника (Театральный роман) // Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1990. С. 434–435.

Чтоб из распахнутой страницы,
Как из открытого окна,
Раздался свет, запели птицы,
Дохнула жизни глубина¹⁴⁴.

Переводя сравнения/метафоры на более строгий терминологический язык, мы оказываемся в центре теоретической проблематики, связанной с пониманием природы художественного текста.

Ответы на вопрос: «*Что видно сквозь строчки?*» (И видно ли что-нибудь сквозь них вообще?) – приводят к принципиально разным представлениям о структуре литературного произведения и, соответственно, к *разным поэтикам*.

Первый ответ (он объединяет ранних формалистов, ранних структуралистов, специалистов по «лингвистической поэтике») таков: сквозь строчки не видно ничего, смысл поэтического целого складывается из семантики отдельных слов и предложений.

Грамматика *поэзии* – это поэзия *грамматики* (перефразируя заглавие знаменитой статьи Р. О. Jakobsona)¹⁴⁵. Другая статья Р. О. Jakobsona, написанная совместно с К. Леви-Строссом, была посвящена как раз грамматическим приключениям и разнообразным трансформациям заглавного

¹⁴⁴ Соколов В. Н. «Как я хочу, чтоб строчки эти...» (1948) // Соколов В. Н. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 10.

¹⁴⁵ См.: Jakobson Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии (1961) // Семиотика. С. 462–482.

существительного *Les chats* в бодлеровском сонете¹⁴⁶: булгаковский кот с этим не согласился бы.

«Материалом поэзии являются не образы или эмоции, а слово. Поэзия есть словесное искусство, история поэзии есть история словесности. Старый школьный термин „словесность“ в этом смысле вполне выражает нашу мысль»¹⁴⁷.

«Материал, с которым работает история литературы, имеет языковую природу – будь то темы, мотивы, повествования или описания. Таким образом, история литературы не будет состоятельна до тех пор, пока не станет историей слов»¹⁴⁸.

Такую теорию, существовавшую в разные эпохи, но особенно влиятельную в XX веке благодаря бурному развитию лингвистики и экспансии ее методов в другие области гуманитарного знания, в том числе в науку о литературе, М. М. Бахтин назвал *материальной эстетикой*.

Особое внимание к *материи*, к *форме* литературного произведения, собственно к словесности объяснялось, между прочим, и тем, что в рядовой критике и академическом литературоведении долгое время (да и сегодня) рассуждали о *содержании* без особого внимания к способам его словесно-

¹⁴⁶ *Якобсон Р., Леви-Стросс К.* «Кошки» Шарля Бодлера (1962) // Структурализм: за и против. М., 1975. С. 231–255. Ср.: *Мунэн Ж.* Бодлер в свете критики структуралистов (1967) // Там же. С. 395–403.

¹⁴⁷ *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики (1919) // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 22.

¹⁴⁸ *Риффатер М.* Формальный анализ и история литературы (1970) // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 40.

го воплощения, отождествляя образ реальности с самой реальностью.

Дилемме слова без картинки или картинки без слов М. М. Бахтин противопоставил третью, парадоксальную, диалектическую позицию, тоже имеющую глубокие корни в классической эстетике: литературное произведение не существует без языка, но оно существует не только в языке.

«Язык для поэзии <...> является только техническим моментом. <...> Язык в своей лингвистической определенности в эстетический объект словесного искусства не входит. <...> Громадная работа художника над словом имеет конечной целью его преодоление, ибо эстетический объект вырастает на границах слов, границах языка как такового; но это преодоление материала носит чисто *имманентный характер*: художник освобождается от языка в его лингвистической определенности не через отрицание, а путем *имманентного усовершенствования* его: художник как бы побеждает язык его же собственным языковым оружием, заставляет язык, усовершенствуя его лингвистически, превзойти себя самого»¹⁴⁹.

Это вырастающее на границах слов новое образование М. М. Бахтин чаще всего называл *эстетическим объектом*, иногда традиционно *образом* («...Компоненты <...> мы мо-

¹⁴⁹ Бахтин М. М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества (1924) // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1. С. 302, 304–305 (авторская разрядка в текстах Бахтина здесь и далее заменяется курсивом).

жем назвать и образами, понимая под этим не зрительные представления, а оформленные моменты содержания»¹⁵⁰) или даже *тематическим событийным миром* («Между тем тематический мир в его широком понимании и лингвистическое слово лежат в совершенно разных планах и измерениях»¹⁵¹).

Понятие *мир* будет основополагающим в дальнейших рассуждениях, ибо оно, при всей метафоричности, самой семантикой фиксирует связь между произведением и действительностью (*реальный мир – художественный мир*) и отвечает природе читательского восприятия (булгаковская *трехмерная коробочка*, которая видна *сквозь строчки*, и есть вырастающий на границах слов мир).

Литературное произведение состоит из *языка* и *мира* – первое принципиальное разграничение в его структуре. Причем эти эстетические реальности неразделимы, но находятся в разных плоскостях: глядя *на* страницу и видя только слова, мы теряем мир; глядя *сквозь* страницу в мир, мы должны перестать воспринимать текст в его лингвистической определенности.

Лингвист, подходящий к произведению со своими специальными задачами, рассматривает текст только в его «лингвистической определенности» («„Евгений Онегин“ и русский литературный язык», «Маяковский – новатор языка»).

¹⁵⁰ Там же. С. 308.

¹⁵¹ Там же. С. 309.

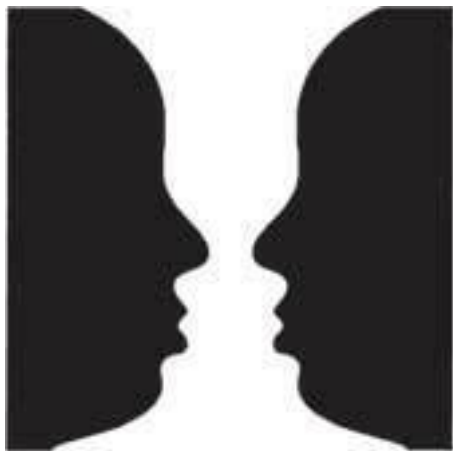
Наивный читатель, напротив, как правило, имеет дело с ценностями мира, не обращая внимания на то, из чего они вырастают.

Задачей специалиста-литературоведа (разделяющего бахтинские теоретические установки) становится исследование взаимосвязей, процесса *трансформации текста в мир* при отчетливом понимании их разноприродности.

Наглядной – образной – иллюстрацией бахтинского размышления может быть *парадокс Онегина*. Знает ли герой пушкинского романа, что он говорит четырехстопным ямбом? Ведь как известно: «Не мог он ямба от хорея, / Как мы ни бились, отличить». Однако реплика «Боюсь: брусничная вода / Мне не наделала б вреда» и письмо Онегина – безусловный ямб.

Дело в том, что стих – феномен языка, а Онегин – созданный путем его «имманентного преодоления» образ, персонаж, пребывающий в художественном мире, по другую сторону от невидимой границы. На том уровне, на котором существуют ямб и онегинская строфа, еще нет Онегина. А там, где мы говорим о герое и событиях в его жизни, уже нет стихотворной речи.

Существует известная оптическая иллюзия фигуры и фона.



Глядя на рисунок, мы видим то два обращенных друг к другу темных профиля, то белую вазу. Но мы никогда не сможем увидеть эти фигуры одновременно.

Профессиональный филолог-интерпретатор все время должен помнить об этой иллюзии и четко различать, что в данный момент является для него фигурой, а что – фоном. Он вынужден как бы попеременно надевать разные очки: пенсне для близоруких позволит четко рассмотреть фактуру, материю *текста*; линзы для дальновзорких – увидеть *мир в целом*. Попытка нацепить все сразу, скорее всего, приведет к смешным смещениям и накладкам («Образ Онегина встретился с Татьяной»), очертания объектов совершенно исказятся.

Понятие художественного произведения как «всеохваты-

вающего единства», «замкнутого мира самого по себе» (Гегель) возникло уже в классической эстетике. В современном литературоведении термин *мир* популярен, но его использование зачастую так и не выходит за рамки метафоры, приобретая к тому же практически безразмерный характер.

Существуют работы о «мирах» «Евгения Онегина» и «Братьев Карамазовых», Гоголя и Тургенева, Чехова вообще и чеховской прозы в частности, Фета, Кузмина и «Стихов о Прекрасной Даме» Блока, сказки и романтизма. В библиотечных каталогах можно отыскать сборники под неожиданными («В мире Добролюбова» – миры, следовательно, создает и критик!) или глобальными («В мире отечественной классики», «О художественных мирах») заголовками.

Придать понятию бо́льшую конкретность пытаются с двух разных сторон. «Поэтический мир автора – это те постоянные темы, установки, мысли, которыми пронизаны все его произведения на разных уровнях, в самых разных аспектах, компонентах и т. п. Поэтический мир можно представлять себе в виде набора подобных единиц (условно тем)»; «Весь этот мир характерных мотивов и объектов одного автора в поэтике выразительности называется *поэтическим миром*» – таковы исходные установки «поэтики выразительности», разрабатываемой А. К. Жолковским и Ю. К. Щегловым.

ПМ (так сокращают свой термин исследователи), следовательно, относится к творчеству автора в целом («Всякий

конкретный текст рассматривается как перевод некоторой локальной темы на язык поэтического мира автора путем ее *совмещения* с постоянными») и имеет скорее не изобразительный, предметный, а выразительный, эмоциональный характер. «Мысли и темы» в конкретном анализе явно преобладают над «объектами».

Так, двумя постоянными темами, чертами ПМ Пастернака А. К. Жолковский считает «тему „контакта“ между повседневными малыми проявлениями человека и великими проявлениями жизни и вселенной» и «тему „высшей фазы“ или „великолепия“», но исследует их через «функции окна как готового предмета». В статье «Черты поэтического мира Ахматовой» Ю. К. Щеглов в качестве близких, практически синонимичных понятию ПМ, использует термины *тематический комплекс, модель мира, «базисные» идеи, тематическое ядро, «личная философия»*¹⁵². Конкретные различия между ними и сама структура ПМ остаются непроясненными.

Сходное значение придавал этому термину и Ю. М. Лотман. «Художественный мир (или, по выражению Б. М. Эйхенбаума, „онтология поэтического мира“) – не текст, и то, что было предметом нашего внимания, не может быть приравнено к структуре того или иного стихотворения. Художественный мир относится к тексту так, как музыкальный инструмент – к сыгранной пьесе. Структура музыкального

¹⁵² Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 213, 214, 215, 226, 262–263.

инструмента не является объектом непосредственного жизненного переживания, но она потенциально содержит в себе множество возможностей, выбор и комбинация которых образуют пьесу»¹⁵³.

М. Л. Гаспаров, напротив, предлагает свое определение, пытаясь максимально уточнить понятие и сузить термин. «В литературоведении и критике есть употребительное выражение: „художественный мир“: художественный мир такого-то произведения, автора, направления. Обычно оно имеет значение очень неопределенное и расплывчатое: когда хотят сказать, что стихи Пушкина по содержанию не похожи на стихи Лермонтова, то говорят: „В стихах Пушкина совсем иной художественный мир“. (А когда хотят сказать, что стихи Пушкина по форме не похожи на стихи Лермонтова, то говорят: „В стихах Пушкина совсем иная интонация“: другое слово с таким же неопределенным значением.) В таком употреблении, несомненно, оно малосодержательно и не выводит нас из круга досадных тавтологий.

Тем не менее слова „художественный мир“ могут быть наполнены содержанием вполне конкретным, точным и важным. Художественный мир – это тот мир, который реально изображается в литературном произведении (а не только воображается за ним и вокруг него), то есть список тех предметов и явлений действительности, которые упомянуты в про-

¹⁵³ Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева (1990) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 3. Таллин, 1993. С. 170.

изведении, каталог его образов»¹⁵⁴.

В конкретных анализах М. Л. Гаспарова понимание мира как списка предметов, каталога образов конкретизируется и предлагаются разные методики работы с ним.

Одна версия – «по частям речи»: «Мы вычитываем и выписываем из стихотворения сперва все существительные (по мере сил группируя их тематически), потом все прилагательные, потом все глаголы. И из этих слов перед нами складывается *художественный мир* произведения: из существительных его *предметный* (и понятийный) состав; из прилагательных его *чувственная* (и эмоциональная) окраска; из глаголов действия и состояния, в нем происходящие»¹⁵⁵.

Другая – частотный словарь избранного объекта: «Частотный тезаурус языка писателя (или произведения, или группы произведений) – вот что такое „художественный мир“ в переводе на язык филологической науки»¹⁵⁶.

Если концепция «поэтики выразительности», «снимая» конкретную структуру, возводит ПМ к характерным мотивам, ключевым темам писателя, то представление о мире – частотном словаре опасно приближает его к лингвистике. Помимо проблематичности такой установки в общетеорети-

¹⁵⁴ Гаспаров М. Л. «За то, что я руки твои...» – стихотворение с отброшенным ключом // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2. О стихах. М., 1997. С. 187.

¹⁵⁵ Гаспаров М. Л. «Снова тучи надо мною...» Методика анализа // Там же. С. 14.

¹⁵⁶ Гаспаров М. Л. Художественный мир М. Кузмина. Тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Там же. С. 416.

ческом плане, о чем уже шла речь ранее, возникает трудность в ее последовательной реализации, связанная с характером материала.

М. Л. Гаспаров (вслед за Б. И. Ярхо) разрабатывает теорию мира как тезауруса на материале лирики, коротких стихотворных произведений. Но словарь-тезаурус «Евгения Онегина», не говоря уже об «Анне Карениной», вряд ли может служить непосредственным материалом для интерпретации, во-первых, из-за своей громоздкости (материалом для анализа художественного мира Кузмина у М. Л. Гаспарова послужили 25 стихотворений, причем тезаурус был составлен лишь для существительных, потому что «систематизация прилагательных, а тем более глаголов и наречий разработана еще недостаточно»; предметом анализа, таким образом, оказались 285 слов, 500 словоупотреблений: в прозе такую выборку дадут уже первые восемь-десять страниц), во-вторых, из-за романного разноречия, сложного соотношения речи героев и повествователя, которое трудно отобразить в словарной форме.

На практике недостаточность чисто «грамматического» понимания мира ощущает и М. Л. Гаспаров, используя в своих разборах такие «неопределенные и расплывчатые» характеристики, как *пространство, время и точка авторского (читательского) зрения*, конкретизируя эту точку зрения уже совсем неграмматическими понятиями («Первая строфа – это взгляд вверх... Вторая строфа – это взгляд вокруг...

Третья строфа – это взгляд внутрь»), обращаясь к метафорическим, практически неverifiedируемым определениям («Представим себе „мир Цветаевой“ как разомкнутое кольцо, вроде подковообразного магнита» – о «Поэме воздуха»).

Логичнее поэтому поискать середину между этими двумя полюсами, помня замечание М. Л. Гаспарова о «мире, который *реально изображается* в литературном произведении» (из чего не обязательно следует вывод о существительных-предметах).

Вспомним еще раз булгаковский взгляд *сквозь* строчки: в воображении читающего текст возникает *трехмерная коробочка*, в которой *течет время, движутся фигурки, шевелятся люди, бегут и падают человечки*. Удивительно похоже на него пастернаковское определение «творчества и чудотворства» в стихотворении «Август»: «*Образ мира, в слове явленный*».

Мир, являющийся в словах, видимый *сквозь* строки, имеет *пространственно-временные координаты* (1), в которых *пребывают, существуют, взаимодействуют, общаются* (2) какие-то *субъекты, персонажи* (3).

Пространство и время – действие – персонажи/герои – базовые структурные уровни (или просто уровни) художественного мира.

Парадокс превращения текста в мир можно продемонстрировать на конкретном примере. Обратимся к началу другого булгаковского романа (в одной из бытующих в со-

временной практике версий): «Однажды весной, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина». В первой же фразе сквозь строчки проявляется волшебная коробочка, формируется мир, обозначаются его уровни, которые будут определять наше восприятие до самого последнего слова, до финала: время (*однажды весной, в час небывало жаркого заката*) – пространство (*в Москве, на Патриарших прудах*) – действие (*появились*) – персонажи/герои (*два гражданина*).

Другое знаменитое начало романа, «Зависти» Ю. Олеши, представляет ту же картину мира совсем сжато и в обратном порядке: Он (*персонаж*) – поет (*действие*) – по утрам в клозете (*время-пространство*). Четыре слова (не считая предлога) – четыре аспекта, три уровня художественного мира.

Представление об уровнях (слоях, пластах, сферах, аспектах) художественного произведения стало в поэтике почти общепринятым. Вероятно, ближайшим образом оно восходит к работам польского исследователя Р. Ингардена, который, ссылаясь на Аристотеля, выделял в художественном произведении четыре слоя: слой языковых звучаний – смысловой слой – предметный слой – видовой слой, «конкретное зрительное явление, которое мы переживаем, наблюдая данную вещь».

Понятие *мир*, впрочем, Ингарден использовал только по отношению к третьему слою: «Точно так же обстоит дело с „представленными“ в произведении „предметами“. При

всем их множестве и разнообразии они также связаны друг с другом и складываются в более или менее спаянное целое, безусловно, благодаря тому, что обозначаются связанными друг с другом предложениями. Целое это мы называем *предметным слоем*, или *изображенным* в произведении *миром*»¹⁵⁷.

Подобное представление структуры иногда пытаются оспорить: «Понятие *уровни текста* весьма проблематично. В линейной манифестации текста (то есть в той, которая, собственно, и предстает читателю) нет никаких уровней. <...> Поэтому понятие *уровни текста* – понятие чисто теоретическое; оно принадлежит метаязыку семиотики»¹⁵⁸.

Следует, однако, возразить, что эти феномены все-таки *есть*, причем они существуют не только в метаязыке семиотики, но и в читательском восприятии. Ведь после прочтения художественного текста мы можем описать как место, где происходит действие, так и само действие; поспорить о том, похож или нет герой экранизации на литературного персонажа. То есть наше восприятие преобразует линейную манифестацию текста в иные последовательности, ряды, которые нужно как-то обозначить, назвать (почему бы не уровнями?).

¹⁵⁷ Ингарден Р. Двумерность структуры литературного произведения (1940) // Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 26.

¹⁵⁸ Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста (1979). М.; СПб., 2005. С. 29.

Особое, парадоксальное бытие литературного произведения замечательно описывает М. М. Бахтин: «Нам совершенно нечего бояться того, что эстетический объект не может быть найден ни в психике, ни в материальном произведении; он не становится вследствие этого какою-то мистической или метафизической сущностью; в том же самом положении находится и многообразный мир поступка, бытие этического. Где находится государство? В психике, в физико-математическом пространстве, на бумаге конституционных актов? Где находится право? И тем не менее мы ответственно имеем дело и с государством и с правом, более того – эти ценности осмысливают и упорядочивают как эмпирический материал, так и нашу психику, позволяя нам преодолеть ее голую психическую субъективность»¹⁵⁹.

Другой вопрос, что в понимании конкретного перечня уровней, способов их взаимосвязи, их номинации отсутствует какое бы то ни было единство¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Бахтин М. М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1. С. 309.

¹⁶⁰ Ср.: Лихачев Д. С. Внутренний мир литературного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87; Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 101–194; Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 3–8; Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2. С. 11–14; Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. С. 83–112. Характерно, что в разных статьях «Литературного энциклопедического словаря» (М., 1987) – «Образ художественный», «Поэтика», «Структура литературного произведения», «Структурная поэтика» – дается крайне противоречивая информация об уровнях и элементах и констатируется: «Не достигнуто единство в выделении структурных уровней литературного про-

Если согласиться с предложенным членением, то исходная структура изображенного мира оказывается подобной (изоморфной) миру изображаемому и, кроме того, соотносится с общенаучной, философской категорией «картина мира» как целостным научным представлением о действительности, характерным для той или иной эпохи (геоцентрическая и гелиоцентрическая картина мира, картина мира Ньютона и Эйнштейна).

Художественный мир в таком случае – это *возможный мир*, в котором в разной степени эстетически преобразованы, трансформированы черты обыденно-бытовой и научной картины мира.

Категорию «художественный мир» мы будем относить прежде всего к *отдельному произведению*. При чем она имеет не оценочный, а аналитический смысл: мир строится и в самом плохом романе, но отсутствует даже в замечательном философском или моральном трактате: там есть лишь система мыслей, идей.

Конечно, это понятие можно применить к творчеству писателя в целом и даже к литературному направлению или жанру (художественный мир романтизма или баллады). Но нужно понимать, что оно сразу приобретает не эстетически-реальный, а *исследовательски-конструктивный харак-*

изведения» (с. 426, В. С. Баевский); «Казалось, что художественный мир ничем не отличается от действительного мира; поэтому здесь еще не выработана даже общепринятая классификация материала» (с. 295, М. Л. Гаспаров).

тер (мир «Весенней грозы» или «Сказки о царе Салтане» создан автором и воспринимается любым читателем в его естественной целостности – мир Тютчева или сказки как жанра конструируется исследователем). Однако и в данном случае под *миром* предпочтительнее понимать нечто *изображенное*, пластически выраженное.

Темы, установки, мысли и прочий «музыкальный инструмент», благодаря которому мир создан, логичнее, вслед за Б. М. Эйхенбаумом, называть *поэтической онтологией*, или, вслед за М. М. Бахтиным, – *формообразующей идеологией*, или, например, *художественной философией*. В любом случае это глубинный уровень произведения или творчества, порождающий мир, но не являющийся его видимой частью.

Структура художественного мира, естественно, зависит от специфики литературного рода. Однако объективные роды, эпос и драма, имеют между собой гораздо больше общего. Мир лирического произведения может строиться существенно иначе.

Поэтому предметом наших рассуждений станут объективные роды и те жанры лирики (лиро-эпические), которые используют относительно детализированные пространственно-временные образы. Разговор о специфике лирического мира мы откладываем на конец этой главы.

| | |
|------------------------------|------------------------------------|
| М И Р | ПЕРСОНАЖИ |
| | ДЕЙСТВИЕ (Сюжет и фабула) |
| | ПРОСТРАНСТВО — ВРЕМЯ (Хронотоп) |
| Я З Ы К. Художественная речь | |

Художественная речь

Поскольку речевой уровень занимает скромное положение в структуре произведения, которую мы выстраиваем, дадим обзор его элементов крайне лапидарно¹⁶¹.

Уровень художественной речи включает три основные группы элементов: систему *стилистических пластов*, систему *тропов* и систему *ритмической* организации произведения.

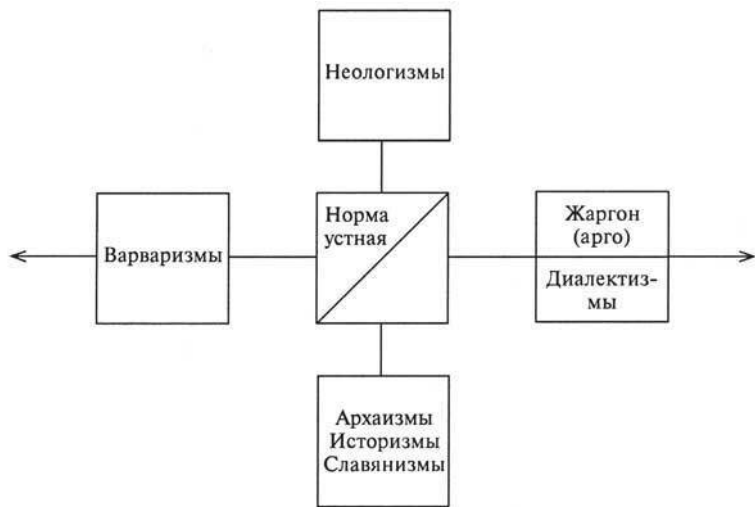
Стилистические пласты. Идем по шкалам

Стилистические пласты языка выделяются на фоне *нор-*

¹⁶¹ Стилистике художественной речи посвящены многочисленные работы лингвистов и теоретиков художественной речи. См.: например: *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959; *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М., 1971; *Винокур Г. О.* О языке художественной литературы. М., 1991; *Кожевникова Н. А.* Избранные работы по языку художественной литературы. М., 2011; *Томашевский Б. В.* Стилистика. Л., 1983.

мы: общеупотребительной, общелитературной речи в ее письменном и устном вариантах. Эта нормативная лексика создает основу, речевую канву любого художественного произведения.

Стилистически окрашенные слова – это отклонение от нормы, связанное с социальным или территориальным употреблением, а также с историческим развитием языка.



Отклонения от нормативного ядра языка можно представить в виде двух шкал, исторической (диахронной) и современной (синхронной) осей. На диахронной оси находятся группы лексики, которые выделяются и осознаются по при-

знаку новизны или устарелости по отношению к современному состоянию языка.

В прошлом по отношению к норме находятся архаизмы, историзмы и славянизмы.

Архаизмы – слова, воспринимаемые как устарелые, «обветшалые» (Ломоносов), потому что вытеснены *новыми словами* для обозначения тех же самых предметов и явлений (недоросль – подросток, опочивальня – спальня, виктория – победа).

Историзмы – слова, устаревшие по причине исчезновения *самых предметов или явлений* (боярин, помещик, земство, нэпман, пионер).

Славянизмы – слова, заимствованные *из церковнославянского языка* и включающие как архаизмы, так и историзмы (брег, десница, батог, вира, мыт).

Все три группы художественной речи можно объединить понятием *архаизмов в широком смысле слова*.

Неологизмы – новые, необычные, ранее не существовавшие в общем употреблении слова. Неологизмы возникают либо как языковые, обозначающие новые, ранее не существовавшие предметы и явления (научные открытия, технические изобретения), либо как *индивидуальные*, собственно художественные, поэтические изобретения. Особенно активно такие неологизмы придумывали футуристы, выдвинувшие теорию самовитового (оригинального) слова. Из подобных слов почти полностью состоит стихотворение

В. Хлебникова «Заклятие смехом»; многочисленные авторские неологизмы встречаются в поэзии В. Маяковского. Авторские неологизмы либо, подобно общеязыковым, постепенно становятся привычными, нормативными, общепотребительными словами, либо навсегда остаются свидетельством авторского усилия с помощью новых слов по-новому увидеть и показать читателю мир.

Варваризмы (заимствования) – слова, которые в данном контексте осознаются как чужие, непривычные, экзотические. Понятие варваризмов исторически меняется и свидетельствует о наиболее тесных контактах с данной культурой и языком. В Древней Руси, во время монголо-татарского нашествия, множество заимствованных слов появилось из тюркских языков, в эпоху Петра I в качестве языков-доноров выступали немецкий и голландский языки, в эпоху Екатерины II – французский, сегодня большинство заимствований – англоязычные (менеджмент, прайм-тайм, презентация). Область варваризмов на синхронной шкале может быть обозначена по отношению к норме как *чужое*.

На противоположном полюсе от нормы по синхронной шкале языка оказывается область *своего*: здесь располагаются лексические пласты родного языка, однако воспринимающиеся как ненормативные и, следовательно, приобретающие при использовании в литературном произведении особый смысл.

Диалектизмы – слова, употребляющиеся на определен-

ной территории, главным образом в простонародной, крестьянской среде. В русском языке существуют два основных диалекта: южнорусский (буряк – свекла, гутарить – говорить) и севернорусский (орать – пахать, стая – постройка для мелкого скота).

Жаргон (арго) – лексический пласт, включающий слова, употребляющиеся в определенной социальной или профессиональной среде (последнюю группу слов иногда называют также *профессионализмами*). В зависимости от области употребления выделяют школьный, студенческий, политический или воровской жаргон, профессиональную лексику летчиков, учителей, художников или актеров.

Диалектизмы и жаргон близки друг другу, как двоюродные братья. Их можно определить и с помощью одного термина, с соответствующим эпитетом: диалект – это социальный жаргон; жаргон – это территориальный диалект.

В художественной литературе стилистически окрашенные слова имеют различные функции. Основные функции стилистических пластов таковы:

- 1) обозначение новых, не существующих в данной культуре понятий, предметов и явлений: неологизмы, варваризмы;
- 2) характеристика эпохи, места и времени действия (так называемый местный колорит): архаизмы, варваризмы, диалектизмы, жаргон;
- 3) речевая, психологическая характеристика персонажа: все лексические группы;

- 4) создание ораторской интонации, высокого стиля: архаизмы в широком смысле, иногда – неологизмы;
- 5) создание комического эффекта, снижение стиля: все группы лексики.

Тропы. Идем по лестнице

Троп (греч. «оборот») – слово, употребленное в переносном значении.

В отличие от стилистических пластов, тропы, как правило, формируются внутри нормативной языковой системы за счет разнообразных переосмыслений, сдвигов значений слов или необычного сочетания нескольких слов. Тропы издавна считались признаком особой «художественности» речи, поэтому именно их не всегда оправданно называют «образами» (на самом деле в произведении образом является все: и слова, и персонажи, и действие, и хронотоп).

Античные и средневековые риторики (откуда в большинстве своем и позаимствована наша терминология) перечисляли и определяли более двухсот тропов. Основные, наиболее распространенные единицы можно представить в виде своеобразной стилистической лестницы, идя от более простого к более сложному.

Лестница тропов

Эпитет

Сравнение

Метафора

Метонимия

Синекдоха

Перифраз

Гипербола/литота

Оксюморон

Ирония

Эпитет (греч. «приложенный») – как правило, *определение*, выражающее, однако, не логический признак (железный сундук), а *оттенок значения*, эмоциональное отношение (железный век, железный человек). В фольклоре существуют так называемые *постоянные эпитеты* (поле ровное, добрый молодец, красна девица), отражающие идеальный признак предмета и потому называемые украшающими. *Индивидуальные эпитеты*: а) детализируют изображение, пейзажа или персонажа («Лишь паутины тонкий волос / Блестит на праздной борозде» – Тютчев); б) выражают авторское отношение («И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, / Такая пустая и глупая шутка» – Лермонтов).

В старой поэзии были распространены *составные эпитеты* (лира сладкострунная – Державин; длань незримо-роковая – Тютчев). С точки зрения грамматики самый распространенный эпитет – *прилагательное при существительном*. Однако эпитеты могут быть выражены *деепричастием* или *наречием при глаголе* («И вся дубрава зашумит широко-

лиственно и шумно» – Тютчев), *существительным* («Пора, дитя мое, вставай» – Пушкин), *приложением*, в том числе развернутым («Но наше северное лето, карикатура южных зим...» – Пушкин). Сочетанием существительного с прилагательным могут образовываться и другие тропы: метафора, оксюморон (см. далее).

Сравнение – уже не просто акцентирование, выделение признака, как в эпитете, а *открытое, грамматически оформленное сопоставление* с другим предметом или явлением, в котором выделенный признак представлен отчетливо (голубые глаза – голубые, как небо, глаза). Структурно в сравнении представлены три элемента: а) предмет сравнения (глаза); б) образ, с которым сравнивается предмет (небо); в) признак, основание сравнения (голубой). Грамматические признаки сравнения: союзы *как, словно, будто, подобно*; творительный падеж существительного (звездой блестят ее глаза – ср.: ее глаза блестят, как звезды); сравнительная степень признака (девичьи лица ярче роз).

Развернутое сравнение представляет собой цепочку тематически или метафорически связанных сравнений, становящуюся основой композиции произведения (как правило, лирического) или его части («Парадом развернув моих страниц войска...» – «Во весь голос» Маяковского).

Отрицательное сравнение – примета фольклорного стиля или подражания, стилизации под него («Не осенний мелкий дождичек / Брызжет. Брызжет сквозь туман: / Слезы горькие

льет молодец / На свой бархатный кафтан» – Дельвиг).

Метафора (греч. «перенос») – перенос значения с одного предмета на другой *по сходству*; структурно метафора – *сокращенное сравнение*, маленькая загадка, в которой по переносному значению можно восстановить исходное значение и признак, основание для сравнения («Отговорила роща золотая / Березовым веселым языком» – Есенин: шум листьев как человеческий разговор). Языковыми, *стертыми метафорами* переполнена наша речь (солнце *встает* и *садится*; глазное яблоко; нос корабля).

Олицетворение – метафорический перенос человеческих свойств на природу, часто передается цепочкой однородных метафор («Поют деревья, блещут воды, / Любовью воздух растворен, / И мир, цветущий мир природы, / Избытком жизни упоен» – Тютчев).

Распространенная метафора (как и сравнение) может стать основой композиции произведения («Дорога жизни» Пушкина).

Сравнения и метафоры – признак украшенной, поэтической, художественной речи, но их место на ценностной шкале языка не закреплено. Они могут создавать как поэтический, возвышающий, так и комический, снижающий эффект (шуточный пример И. Бродского: *глаза как бирюза* и *глаза как тормоза* – восходящее и нисходящее сравнения).

Метонимия (греч. «перемена имени») – перенос значения *по смежности*, по реальному контакту предметов или яв-

ний в пространстве или времени (класс слушает – то есть школьники в классе; «читал охотно Апулея, а Цицерона не читал» – то есть книги этих авторов).

Синекдоха (греч. «соотнесение») – перенос значения с части на целое или с целого на часть, в том числе *употребление единственного числа вместо множественного* («Швед, русский колет, рубит, режет» – изображение Полтавской битвы у Пушкина). Синекдоху считают разновидностью метонимии или самостоятельным, отдельным тропом.

Метафору, метонимию и синекдоху можно наглядно представить в виде фрагмента, эпизода воображаемого кинофильма. Метафора – это *монтаж, столкновение* двух кадров-значений, производимое создателем метафоры. Метонимия – *панорама, сдвиг* воображаемой кинокамеры. Синекдоха – *укрупнение* в кадре, *выделение детали*.

Следовательно, метафора – наиболее индивидуальный троп, потому что столкновение значений по любому, даже самому ассоциативному признаку производит создатель, сочинитель метафоры (поэтому метафорической в широком смысле называют любую «украшенную», использующую разнообразны тропы устную или письменную речь). Метонимия же и синекдоха опираются на объективные взаимосвязи обозначаемых предметов, поэтому языковые и индивидуальные, поэтические метонимии оказываются близки.

Перифраз (греч. «окольная речь, пересказ») – замена слова, прямо обозначающего тот или иной предмет или явление,

ние, *иносказательным, описательным выражением*; указание одного или нескольких признаков этого предмета (*полночное светило* – луна; *колыбель революции, вторая столица, город на Неве, Северная Пальмира* и т. п. – Петербург). Перифраз, как правило, *развитая, развернутая метонимия*. Перифраз характерен для книжной и публицистической речи. Функции перифраза: а) создание высокого стиля (в одах XVIII века и последующих подражаниях-стилизациях); б) создание эффекта поэтичности, лиризма (у Карамзина и других сентименталистов); в) ироническое обыгрывание, пародирование лиризма, переходящего в жеманность (вместо «юная питомица Талии и Мельпомены» скажи просто «молодая актриса» – Пушкин); г) борьба с *тавтологией* и грубостью словесного выражения; в первом случае перифразами заменяют часто повторяющиеся слова (*автор «Войны и мира»*)

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.