

# Повествование и жанр в художественной прозе



**С.Ю. Лебедев,**

*кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии Белорусского государственного университета, Республика Беларусь, Минск*

**Ж**анр как одна из основных категорий поэтики и один из важнейших уровней литературно-художественного произведения всегда находился в центре внимания литературоведения. В частности, одним из наиболее актуальных вопросов типологии жанра был и остается вопрос о взаимозависимости его и других (в первую очередь – стилевых) структурных уровней текста. Для нас представляет интерес взаимосвязь повествования и жанра, каковая (взаимосвязь) может быть выявлена лишь при четком определении сущности самих понятий жанра и повествования.

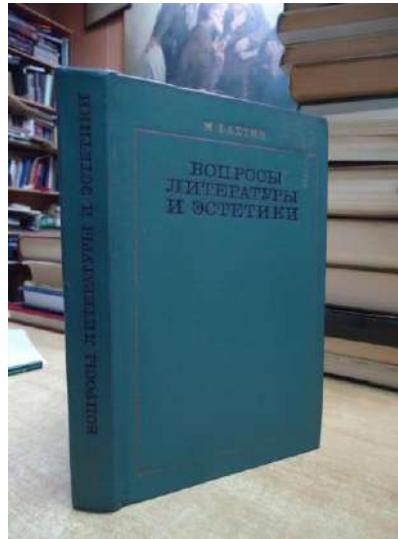
Как считают авторы большинства исследований, опирающихся в первую очередь на «Историческую поэтику» А. Н. Веселовского, «“начала” будущих искусств (музыки, пения, танца, театра, литературы), и литературных родов пребывали в синкретическом виде и были составляющими мифа и обряда» (8, с. 85). Дальнейшее развитие художественного сознания традиционно подразделяется на три исторических этапа: 1) мифопоэтический, 2) традиционалистский (VI – V вв. до н. э. – середина XVIII в.) и 3) индивидуально-творческий, существующий по сей день (см. 11, с. 4).

Оставляя «за кадром» первый, мифопоэтический период (вынужденное «сужение» предмета рассмотрения), подчеркнем, что автор как самостоятельный субъект сознания появляется лишь в традиционалистскую эпоху, однако в этот период «напервый

план выдвигаются нормативные категории стиля и жанра, подчиняющие себе субъективную волю автора» (11, с. 15). Жесткость канонов диктовала автору всё – вплоть до взаимоотношений «автор – повествователь», каковые (взаимоотношения) в каждом жанре были строго регламентированы, при этом, естественно, «индивидуализация авторского образа была весьма низкой, преобладали некие широкие жанровые амплуа» (11, с. 431). Однако, несмотря на это, уже в античности «поэты и прозаики часто достигают высокой степени самовыражения (опираясь при этом все-таки на поэтику “общих мест”» (11, с. 23). И лишь в третий, индивидуально-творческий период автор, наконец, «получил свободу» и смог «передоверить» повествование носителю любого сознания, несовпадающего с ним самим, и обращаться к любому «слушателю», а не к «узкоспециализированному» «воспринимателю» «житий» или «хождение». Как указывают исследователи, «центральным “персонажем” литературного процесса стало не произведение, подчиненное заданному канону, а его создатель, центральной категорией поэтики – не стиль или жанр, а автор <...>. Понятие стиля переосмысливается: он перестает быть нормативным и делается индивидуальным» (11, с. 33). Для выражения неповторимой, всегда конкретной образной концепции личности автор «стал волен» использовать любые стилевые средства, – в том числе возможность введения в текст многочисленных повествовательных инстанций, различных точек зрения, перспектив видения. «Стилевая свобода» дает возможность автору ограничивать себя лишь «нуждами» той концепции личности, которой суждено «выразиться» в конкретном произведении – и понятие нормы стиля практически исчезает. «Многостильность искусства <...> в новую эпоху развития искусств является характерной принадлежностью индивидуального стиля» (9, с. 17–18). Существование нескольких, а иногда и множества повествовательных перспектив, «преломляющихся» в одну, авторскую перспективу, становится своего рода нормой. Множественность повествовательных инстанций стала возможной в любых эпических жанрах, однако литература без «повествовательных канонов» в XIX и XX веках нашла воплощение в первую очередь «в романе как всеохватывающей по своему смыслу и в то же время каждый раз индивидуально построенной форме» (11, с. 37).

В литературе эпохи индивидуально-творческого типа художественного сознания, по мнению исследователей, «система повествовательных инстанций может быть очень сложной, многоступенчатой, и формы ввода “чужой речи” отличаются большим разнообразием» (19, с. 17). Как быть с повествованием от первого лица, которое иногда «перетекает» в повествование от третьего лица (например, в «Евгении Онегине»), с «рассказом в рассказе», считать ли любой субъект речи повествователем (ведь реплика диалога – тоже формальное осуществление посредничества между художественным миром и читателем, следовательно, ее субъект – повествователь?), а если нет, то до какой степени должна быть развернута реплика, чтобы ее можно было считать «рассказом в рассказе», и что такое «повествователь» в этом случае? Запутанность в этих вопросах и позволяет, например, нарратологии «уравнять в правах» «носителей точек зрения» в произведении – нарраторов.

Автор совпадает с границами художественного мира, он моделирует его, он – «последняя смысловая инстанция» (М. М. Бахтин). И если автор на себя как на автора возлагает функцию повествователя, то такой повествователь будет также совпадать с границами художественного мира, но не находится внутри его, и вести повествование будет без формального выражения субъекта речи, то есть от третьего лица (auctorial Erzählung). Такой повествователь имеет возможность свободно «перемещаться» во времени и пространстве, знать абсолютно все, вплоть до мельчайших движений души любого персонажа, а может чего-то «не знать», не договаривать («Неполноту» авторского знания при таком повествовании может создавать «использование в авторской речи модальности, то есть неопределенности («может быть», «наверное» и т.д. – С.Л.) и даже противоречивости информации (5, с. 41), или прямое указание на «незнание» – так поступает повествователь у Н.В. Гоголя, когда говорит о мыслях Акакия Акакиевича: «...Нельзя же залезть человеку в голову и узнать все, что он ни думает». Степень выражения всеведения или незнания повествователя будет зависеть от авторской воли и преследовать каждый раз конкретные цели. Концепция личности, определяющая систему образов и выраженная в них, может диктовать наличие «незнания» в повествовании для выражения оптимального «образного объяснения» своей сути (как отсутствие художественной детали на другом уровне стиля само становится деталью). Исследуемый М.М. Бахтиным и его последователями «диалогизм» часто отказывается от всезнания; у автора «диалогичного» произведения отношения с персонажами более «равные», чем у всеведущего, однако он не «стоит» с ними «на одной ноге», они все равно для него – объекты оценок. Б. А. Успенский пишет по этому поводу, что автор может поставить себя «в позицию человека, которому известно вообще все относительно



описываемых событий, или же накладывает определенные ограничения на свои знания. В последнем случае нас должно интересовать, чем обусловлены данные ограничения» (22, с. 130). Даже в хрестоматийном примере авторского всеведения в «Войне и мире» Л. Н. Толстого автор

часто не раскрывает внутреннего состояния героев (Каратаев, Вера, Анатолий Курагин), оставляя их «загадкой» для читателя (см. 22, с. 121–122; 22, с. 139). Автор может «войти» в художественный мир своего произведения, как бы оставив за собой функцию повествователя (например, в «Записках охотника» И.С.Тургенева; в терминологии Б.О.Кормана, такой повествователь – «личный повествователь» (15, с. 47). Тогда повествование начинает вестись от первого лица (Ich-Erzählung), так как автор «передоверил» функцию повествователя персонажу, прототипом которого является реальный писатель.

В каждом конкретном случае требует истолкования и ситуация, при которой автор (не наделяя функциями повествователя «персонажа-писателя») может «чуть-чуть ввести» себя в художественный мир, где будет как бы присутствовать его «тень». «Мы не знаем, почему...», «Вот так и мы все иногда...» и т.д., как это происходит, например, в «Даме с собачкой» А. П. Чехова. Кто эти «мы» в таких ситуациях, если повествователь – аукториальный и в описываемом мире как бы не присутствует? Такого типа медитации («взволнованное и психологически напряженное раздумье о чем-либо» (23, с. 311) – главное, по В. Е. Хализеву, начало в лирике) «оттягивают» эпический текст к «полюсу» лирики, поэтому в таких ситуациях зачастую повествователь начинает выражать себя непосредственно, не обязательно высказывая при этом свою, авторскую позицию, а как бы «сливаясь» посредством несобственно-прямой речи с персонажем. Такая ситуация рассматривалась В. И. Тюпой у А. П. Чехова (см. 21, с. 47–48).

Все многообразие повествовательных форм может быть сведено к двум «чистым» типам, которые, заметим, могут «перетекать» друг в друга в рамках одного произведения, создавая «стереоскопический» эффект. И если повествование от третьего лица (в дальнейшем «IIIФ») наделено, в первую

очередь, семантикой творческого акта, вымысла, и характеризуется «широтой» знания повествователя (от всеведения в «Войне и мире» Л. Н. Толстого до «суженности» мира в «Каштанке» А. П. Чехова), то в повествовании от первого лица (в дальнейшем «IФ»), имитирующем достоверность, свидетельство, нет возможности «знать все» в принципе. Знает все в такой ситуации – лишь автор, так как персонаж-повествователь, являющийся «моментом» описываемого мира, не может «знать» весь этот мир: его кругозор ограничен, он «подчинен тем же законам, что и его персонажи, здесь нет презумпции вымысла, как есть она в IIIФ» (4, с. 346). М. М. Бахтин по поводу повествования в «IФ» говорил: «За рассказом рассказчика мы читаем второй рассказ – рассказ автора о том же <...> и, кроме того, о самом рассказчике. Каждый момент рассказа мы отчетливо ощущаем в двух планах: в плане рассказчика <...> и в плане автора, преломленно говорящего этим рассказом и через этот рассказ. В этот авторский кругозор вместе со всем рассказываемым входит и сам рассказчик со своим словом» (6, с.127). В «IФ» автор «надевает маску», и мы видим мир как бы глазами персонажа, однако здесь, как в исполнении музыкального произведения, за личностью исполнителя, за особенностями его мастерства просматривается мир автора произведения, музыкант же – его необходимый формальный «выразитель», который «окрашивает» его. Демонстрация личности посредством «прямого» выражения ее самой имеет определенные преимущества, как имеет преимущество мнение, составленное о человеке при личном знакомстве, а не «навязанное», с чужих слов. Однако при повествовании в «IФ», когда, кажется, читатель все должен знать о внутреннем мире субъекта речи, – автор может специально не «вкладывать в уста» персонажа-повествователя отображение полноты знания о нем, и читатель до последнего момента может не знать о повествователе самого главного (как, например, в «Убийстве Роджера Экройда» А.Кристи).

Автор может быть актуализирован – то есть выражен эксплицитно (местоимения «я», «себе», обращения к читателю, текст о тексте – метатекст: «уже отмечалось», – и т.д.). Такой тип повествования – классический. Однако даже минимальное формальное «вхождение» субъекта сознания в художественный мир превращает такого субъекта в объект для автора. В литературе периода индивидуально-творческого типа художественного сознания автор может вообще не быть актуализирован в тексте (то есть быть имплицитным) – при повествовании в «IIIФ» формально «не проявлять» себя или передоверять функции посредничества персонажу. Как справедливо отмечают исследователи, «идеологическая позиция автора в таких произведениях обнаруживается на глубинном уровне анализа, в “подтексте” произведения» [5,с.39]. Выбирая повествование в «IФ»,

автор позволяет читателю «одновременно и “видеть все так, как есть”, и оценивать все увиденное с той высокой идейно-эстетической позиции, на которой находится автор» (24, с. 114). Главная проблема «IФ» – в различении субъектов речи и разных субъектов сознания, в выделении «второстепенных» и «главной» идеологий в произведении.

Любое слово художественного текста всегда принадлежит конкретному субъекту речи. В каждый конкретный момент повествования субъект речи всегда один, но субъектов сознания может быть много, и «располагаются» они по принципу матрешек. Любая реплика персонажа, о котором повествует «рассказ в рассказе» – выражение сознания персонажа. Но это сознание «включено» внутрь художественного мира – самого «рассказа в рассказе», который, в свою очередь, входит как компонент во внутренний мир повествователя – выразителя концепции всего произведения (если функции повествователя выполняет непосредственно автор) или «включенного» в авторское сознание (если функции повествователя выполняет персонаж). Таких «матрешек» может быть очень много, а формально выражена, «видна» только одна – но, в отличие от матрешек реальных, та, которая находится «внутри» всех остальных, а не самая большая, которая «включает в себя» остальные: авторское сознание включает в себя сознание субъекта «рассказа в рассказе», который, в свою очередь, моделирует мир, моментом которого является сознание носителя слов реплики – и т.д. Например, в «Асе» И. С. Тургенева мы видим рассказчика (являющегося объектом для автора), в чье повествование входит рассказ Гагина, куда входит рассказ слуги Якова. В «Очарованном страннике» Н. С. Лескова авторское сознание включает в себя сознание рассказчика-повествователя, моментом которого, в свою очередь, является сознание «очарованного странника» Флягина, куда как моменты его мира входят реплики героев его рассказа. Субъект сознания (автор) не всегда наделен «собственной» речью, субъект же речи – всегда субъект сознания. Функции повествователя могут «передаваться» любому персонажу, и в этом месте текста повествование в широком смысле остается, а повествователь как бы исчезает; на его место «заступает» субъект речи, который, моделируя свой собственный мир и выражая его непосредственно, становится «вторичным повествователем». Повествовательных инстанций может быть много, они могут казаться равноправными («Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова), не имеющими отношения к непосредственному повествованию (газетные заметки в «Войне с саламандрами» К. Чапека), может казаться, что автор-повествователь как бы «самоликвидируется» (часто неоправданно говорят об отсутствии точки зрения автора в произведениях Г. Флобера или А. П. Чехова).

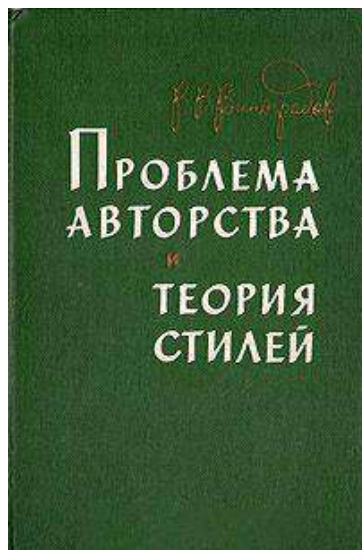


Повествователь в широком смысле («первичный повествователь») – всегда «первичный» субъект речи (введенный непосредственно автором), по отношению к которому все остальные субъекты речи – вторичные (или равноправные, как в «Двух капитанах» В. А. Каверина, когда «первичных повествователей» несколько). Повествователь может быть субъектом «первичного» сознания (а таковым всегда является сознание автора – высшая «точка отсчета» любых оценок), если автор возлагает функцию повествователя на себя, либо быть субъектом (или субъектами) «вторичного», введенного «персонажного» сознания (или равноправных сознаний), если автор «надевает маску» персонажа, ведет повествование в «ИФ» и при этом не происходит опосредования никакими другими субъектами речи, то есть персонажа-повествователя не вводит другой повествователь. Так, «первичным» сознанием и в «Письме к ученому соседу» А. П. Чехова, и в «Двенадцати стульях» И. А. Ильфа и Е. П. Петрова, и в «Судьбе человека» М. А. Шолохова является сознание автора. В первом случае «первичный» субъект речи – это «вторичный» субъект сознания, персонаж, который необусловлен каким-либо другим субъектом речи, а основной повествователь в шолоховском рассказе – «вторичный» субъект речи, так как он обусловлен речью, принадлежащей другому персонажу, который «сразу» введен автором и является «первичным» повествователем, но «вторичным» по отношению к автору субъектом сознания. «Первичный» же субъект речи в «Двенадцати стульях» совпадает с «первичным» субъектом сознания – автором.

Вторичный субъект речи – «субъект речи, который вводится первичным субъектом речи» (13, с. 6), то есть повествователи в узком смысле («вторичные повествователи») – любые субъекты речи либо инстанции, которым передается функция посредничества между художественным миром и читателем в конкретный момент повествования и которые опосредованы другими субъектами речи. Весь же художественный текст, все повествование – выражение целостного художественного мира, субъектом которого всегда будет личность, и передача функций повествователя от автора к персонажу, от персонажа к другому персонажу и т.д. всегда будет обусловлена концепцией личности и каждый раз будет выполнять определенные художественные функции.

Часто при повествовании в «ИИФ» автор «видит» описываемое как бы глазами персонажа – не передавая при этом ему функций повествователя (например, частое видение мира как бы глазами Раскольникова в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского и т.п.). В. В. Виноградов отмечал, что для русской литературы (мы добавим, что и для мировой литературы последних двух веков вообще) характерна «множественность субъектных призм,

через которые преломляется понимание и изображение действительности<...>. Точки зрения пересекаются, взаимно отражаются и объединяются в структуре целого произведения» (10, с. 219). Формально выраженный повествователь при этом часто остается один – автор. Он как субъект речи не передоверил функции повествования персонажу, глазами которого он как бы видит мир. Моменты, при которых повествователь с собственной точки зрения как бы переходит на точку зрения персонажа, не всегда являются моментами смены повествователя. Б. А. Успенский пишет: «Переход от одной точки зрения к другой весьма нередок в авторском повествовании и зачастую происходит как бы исподволь, контрабандой» (22, с. 31). Это может быть выражено даже в том, как повествователь в данном моменте текста именуется своих персонажей: автор в «Воине и мире» может показывать Николая Ростова как бы с точки зрения его семьи (и тогда называет его Николенькой), а может – с точки зрения сослуживцев (тогда повествователь говорит о нем как о Ростове) (см. 22). При таком повествовании в тексте наблюдаются оценки, выраженные, по словам М. М. Бахтина, двуголосым словом. В примере с Ростовым его имя подается с одной стороны автором, а с другой – как бы теми, с кем в данный момент должен солидаризироваться читатель в своем восприятии персонажа. Для такой «игры» автор может использовать и несобственно-прямую речь. Таким образом, по словам Б. О. Кормана, получается, что «у текстов, организованных разными субъектами сознания, – один субъект речи» (13, с. 10–11), что тоже можно отнести к «двуголосности». Часто бывают случаи (их подробно рассматривал М. М. Бахтин, анализируя творчество Ф. М. Достоевского), когда «в авторской речи дано явно персонажное восприятие, но нет такого персонажа, которому ... можно было бы это восприятие приписать» (5, с. 43). Так, практически в самом начале рассказа А. П. Чехова «Человек в футляре» читателю сообщается, что у Ивана Иваныча «была довольно странная, двойная фамилия – Чимша-Гималайский, которая совсем не шла ему». Однако субъект сознания, по чьему мнению фамилия странная, в тексте никак формально не присутствует, – а автор здесь своих мнений напрямую не выражает. Присутствие в авторской речи «чужих» слов, создающее, по М. М. Бахтину, «двуакцентные и двустильные гибридные конструкции» (6, с. 117) помогает повествователю не только глубоко проникнуть в сознание конкретного персонажа и убедительно выразить его, – но и как бы раствориться в описываемом мире, в общественном сознании этого мира. Однако – согласимся с исследователями – при такой диффузии разных сознаний «авторская точка зрения окончательно никогда не совмещается с точкой зрения персонажа, а часто и вообще противопоставлена в оценочно-идеологическом плане позиции персо-



нажа» (5, с. 46) – и, добавим, даже невыраженного персонажа.

Точка зрения «высшей инстанции» – автора – при повествовании в «IIIФ» может быть выражена как непосредственно, так и опосредованно (при этом всегда «оценка объекта скрыто характеризует и субъект» (14, с. 216). Исследователи говорят о «прямо-оценочной»

и «косвенно-оценочных» точках зрения (последние – это пространственная, временная и «фразеологическая», каждая из которых, «фиксируя отношение между субъектом и объектом в определенной сфере, передает в то же время оценку объекта») (13, с. 8). Прямо-оценочная точка зрения может принадлежать только субъекту речи (повествователю в «IФ» или «IIIФ»), который имеет возможность выразить ее непосредственно, «напрямую». А, например, «фразеологическая» точка зрения (отношения между субъектом и объектом не в оценках, а в речевой сфере (см. 15, с. 51–52) может принадлежать только субъекту сознания, который ввел субъект речи, и «распространяться» именно на этот субъект речи. По мнению Б. А. Успенского, «в определенных случаях план речевой характеристики (то есть план фразеологии) может быть единственным планом в произведении, позволяющим проследить смену авторской позиции» (22, с. 30). Несовпадение плана идеологии и плана фразеологии (когда речь принадлежит одному, а «высшая» идеология – другому) характерно для выражения иронии вообще, – а в таком типе повествования, как сказ, в частности. «Фразеологическая точка зрения предполагает (в силу двойственного характера говорящего) двойной характер предлагаемой читателю позиции. С одной стороны, читатель совмещается с говорящим как субъектом сознания, принимая не только его пространственно-временную, но и оценочно-идеологическую позицию. С другой стороны, ему дана возможность возвыситься над говорящим, дистанцироваться от него и превратить его в объект» (14, с.125).

Пространственная и временная точки зрения, если рассматривать их именно как оценочные (пусть и косвенно), могут принадлежать лишь авторскому сознанию, которое и «помещает» исходя из своей идеологической целесообразности тот или иной объект в то или иное время и пространство, чем косвенно и дает ему определенную оценку. Для любого субъекта речи, являющегося персонажем, пространственно-временная точка зрения –

не оценочная, так как он не властен над временем и пространством своего мира, он не может ими выразить свою оценку. Слова Н. А. Кожевниковой о том, что при «IФ» «характер изображения – выбор предметов, ракурс, последовательность изображения – определяется точкой зрения персонажа» (12, с. 119) являются достаточно спорными. Все это лишь формально определяется персонажем – на деле же его глазами «водит» автор. При повествовании в «IФ» система преломляющихся и пересекающихся оценок может усложниться по сравнению с повествованием в «IIIФ». Повествователем в «IФ» зачастую бывает субъект, наделенный сознанием лишь волей автора: это и только что умерший человек («Между жизнью и смертью» А. Н. Апухтина), и животное («Холстомер» Л.Н.Толстого, «Житейские воззрения кота Мурра» Э. Т. А.Гофмана), и неодушевленный предмет («Кушетка тети Сони» М.А.Кузмина). Первичный и все вторичные субъекты речи в этой форме повествования всегда будут объектом для автора. По словам Б.О.Кормана, «субъект сознания тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем. По мере того, как субъект сознания становится объектом сознания, он отдаляется от автора, то есть чем в большей степени субъект сознания становится определенной личностью со своим особым складом речи, характером, биографией, тем в меньшей степени он непосредственно выражает авторскую позицию» (15, с. 42). Здесь субъект речи почти всегда будет представлен в двух ипостасях: он в момент описываемого – и он же в момент речи. М.М.Бахтин говорил об этом: «Если я расскажу (или напишу) о только что происшедшем со мною самим событием, я как рассказывающий (или пишущий) об этом событии нахожусь уже вне того времени-пространства, в котором это событие совершилось. Абсолютно отождествить себя, свое “я”, с тем “я”, о котором я рассказываю, так же невозможно, как невозможно поднять себя самого за волосы» (7, с. 288). «Я-пишущий» (или «говорящий») всегда оценивает «себя-описываемого», себя-персонажа своего рассказа. Сами писатели чувствуют эту двойственность образа повествователя в таких повествовательных ситуациях. У. Эко так писал по этому поводу в «Заметках на полях “Имени Розы”»: «Восьмидесятилетний Адсон рассказывает, что он пережил, будучи восемнадцатилетним. Кто здесь рассказчик: восьмидесяти- или восемнадцатилетний? Оба сразу» (26, с. 443). В древнерусской литературе впервые такое «усложненное» видение мира используется Аввакумом в его «Житии». Д. С. Лихачев пишет по поводу новаторства этого произведения: «Аввакум видит свое прошлое из настоящего, соотносит случившееся когда-то с настоящим <...>. Он выражает свое нынешнее отношение к прошлому» (16, с. 583).

Авторская концепция, как отмечает Н. Т. Рымарь, «реализуется не только в прямом его высказывании, она осуществляется в интонации, ритме фразы, ее стилистике, в чередовании повествовательных форм, композиции системы персонажей, в сюжетно-композиционной организации целого произведения» (20, с. 11). Большое количество субъектных призм, сквозь которые читатель «видит» художественный мир произведения, создает целостную модель мира, построенную по не проговоренным автором «напрямую», а «скрытым» принципам, познав которые мы «выйдем» на мировоззренческую концепцию, «заложенную» (осознанно или бессознательно) в произведении.

Как тип повествования «связан» с понятием жанра в таком роде литературы, как эпос?

Следует оговориться, что мы имеем в виду, во-первых, современную (не привязанную к исторически изменяющимся принципам классификации), во-вторых, европейскую, и, в-третьих, эпическую систему жанрообразования. Оговорка эта важна в связи с тем, что во многих неевропейских литературах в основу классификации жанров были положены иные принципы, нежели в ведущей свое начало от античности европейской литературе. По словам Л. В. Чернец, «объем жанров изменяется в зависимости от жанрообразующих факторов, действующих в литературе того или иного периода» (25, с. 15). Как утверждают исследователи, исторически сложились три типа организации жанровой системы: индийский («формальный принцип деления преобладает над функциональным, стиль закреплен непосредственно за темой, жанр часто нечеток») (11, с. 23), арабский («функциональный принцип деления преобладает над формальным, в поэзии господствующий жанр выделяется как панегирический (мадх), в прозе выделяются жанры деловые, развлекательные и т.д.») (11, с. 23), античный и китайский («компромиссный: в стихотворных жанрах преобладает формальный принцип деления (эпос, элегия, ямб, лирика), в прозаических – функциональный принцип (проза историческая, ораторская, философская)» (11, с. 23). Функциональный принцип типологии жанров для современной художественной прозы не представляется приемлемым. Современная же европейская классификация типов лирических жанров и форм продолжает основываться либо на содержательном, тематическом аспекте (элегия, ода), либо на формальном (сонет, рондо).

Л. В. Чернец указывает, что «в отличие от других литературоведческих категорий (например, сюжета, композиции, стихотворного размера и др.), жанр не указывает на какую-то всегда одну и ту же сторону произведения» (25, с. 15). Все попытки найти жанрообразующие факторы в стиле произведения не увенчались успехом. Связано это с тем, что конкретных стилистических особенностей жанра не существует, любой

жанр может быть выражен практически любыми стилистическими средствами – и при этом «оставаться самим собой», то есть быть представителем конкретного жанра. А. Н. Андреев справедливо утверждает, что «никакой особой романной, новеллистической или повестной (повести как жанра) структуры нет <...>. Метод меняется, стиль – тоже, но

качество мышления остается прежним: полифоническим (в романе), тезисно-дискретным (в рассказе), тезисно-континуальным (в повести). Это и есть та неизменная жанровая “величина”, которая позволяет жанру стать памятью искусства, носителем генетического кода литературных форм» (2, с. 87). Жанр – это «момент непосредственного перехода содержания в форму в художественном произведении» (3, с. 49), и единственным жанрообразующим фактором может являться само жанровое мышление, которое, в свою очередь, может быть реализовано в бесконечном разнообразии стилистических возможностей; «чистых» носителей жанра как таковых просто не существует, ибо в силу многофункциональности каждого уровня (компонента) произведения они выполняют и иные, не имеющие отношения к жанру функции» (2, с. 87).

Все разнообразие эпических жанров мы можем «поместить» в спектр, где «крайними точками» будут с одной стороны рассказ (малый жанр), который «демонстрирует» противоречие, обнажает и сталкивает противоположные начала, обозначая (или не обозначая) возможную тенденцию их развития» (2, с. 84), а с другой – роман с его полифонизмом, где «главенствующей является установка на обнаружение мировоззренческой концепции, разворачиваемой в исследовании клубка противоречий, взятых со стороны их причинно-следственных связей» (2, с. 85). Между этими двумя «крайними» типами эпического мышления будет находиться повесть, анализирующая «процесс развития и разрешения противоречия» (3, с. 50). То есть, по словам А. Н. Андреева, «не столько семантическая и выразительная сторона художественного содержания, сколько связанный с ними, но вместе с тем автономный аспект: тезисность или развернутость является регулятором жанровой преемственности» (2, с. 85). Если крупный жанр характеризуется «центробежными тенденциями “развертывания”, кумулятивного присоединения дополняющих и расширяющих картину мира эпизо-





дов, фрагментов, персонажей, характеристик, описаний» (21, с. 16), то в рассказе «несравненно резче, чем в романе и повести, обозначена направленность всех составных элементов к одному центру» (17, с. 5), в нем присутствует «центростремительная тенденция к “свертыванию” сюжета, “сгущению” высказывания» (21, с. 17).

Если исходить из такого понимания жанра, становится очевидным, почему, например, полифоническое, романное мышление требует от авторов введения множества повествовательных инстанций, большого количества субъектов сознания и субъектов речи. Такое «многосубъектное» повествование зачастую не позволяет однозначно говорить о каком-либо одном типе повествования. Роман чаще всего не может быть развернут перед читателем одним типом речи: он может таким образом утратить свою сущностную характеристику – полифонизм мышления. При анализе «развертывания» романного мира мы можем говорить лишь об основном, цементирующем всю художественную модель типе повествования. Иное дело – малый жанр. Несмотря на то, что термин «рассказ» весьма широко трактуется, мы считаем, что все разнообразие рассказа как малой формы можно расположить «в спектре», по принципу метажанровости – от романического содержания к этологическому, где «краями» оказываются, с одной стороны, новелла («малое эпическое произведение, в котором быстро развивающийся и круто разрешающийся конфликт выявляет в характере персонажа или персонажей новые, неожиданные для читателей свойства») (18, с. 210–211), а с другой – очерк («рассказ этологического содержания <...> как правило, бессюжетное нравописание») (3, с. 51).

В связи с «плотностью» рассказа к качественным его особенностям, по мнению исследователей, относится в том числе и «известная одноплановость речевого стиля, приписанность одному субъекту восприятия и, значит, единый аспект эпического видения» (20, с. 175–176). «Тезисность» малого жанра чаще всего подразумевает одного повествователя с минимумом пересекающихся «точек зрения». При анализе рассказа исследователь меньше рискует столкнуться с «распадом» «генерального» типа повествования на «второстепенные», опосредованные. Например, первичный повествователь крайне редко может быть наделен сказовым типом речи в романе (сказ – единственный тип повествования, получивший конкретное название; сущностной характеристикой сказа является установка на стилизацию, на чужое и устное разговорное слово, когда повествование может вестись лишь от первого лица и имитировать разговорную устную стилизованную речь). И такая «ограниченность» этой формы вполне объяснима. При ведущей ее роли в произведении большого жанра возникнет момент «художествен-

ной неправды»: крайне сомнительна реальная возможность спонтанного устного повествования, сильно «растянутого» во времени и разворачивающего перед гипотетическим слушателем целый полифонически сложный, многоуровневый «романный» мир. (Хотя нет правил без исключений: в современной литературе условность может «переступить» через любые нормы – и возникает «роман-сказ», как, например, романы Юза Алешковского.) Для рассмотрения конкретных произведений малого жанра с точки зрения типа повествования в них, на наш взгляд, целесообразно обращаться к произведениям одного исторического периода. Самые общие тенденции в художественном мышлении временного среза всегда протекают в более или менее одном «мировоззренческом русле», и исследовательский интерес лежит в выявлении многообразия их индивидуального проявления в конкретном произведении. В научной литературе неоднократно утверждалось, что расцвет того или иного литературного жанра связан с определенными эпохами в общественно-культурной жизни человека. Исследователи отмечают, что расцвет рассказа связан с «периодами глубоких духовных сдвигов в общественном сознании, с периодами идейных метаний и мучительных поисков ответа на острейшие социальные вопросы» (17, с. 10), что «рассказ <...> художественно наиболее чуток к “переходным эпохам” в жизни наций (2, с. 85), «когда рушатся одни системы духовных ценностей, а на смену им приходят другие, еще не выявившие потенциал “смертоносных” противоречий <...>. Тезисность, осколочность, становящиеся законом духовной жизни, находят свое органическое соответствие в малой прозаической форме» [2, с. 86]. Восточнославянские литературы периода, когда происходило «созревание» серьезнейших изменений в мировоззрении, «сдвиги» в привычном жизненном укладе и, наконец, адаптация общественного и каждого индивидуального сознания к сложившейся действительности, – первой трети XX века, включая тридцатые годы, – как раз и явили читателю огромное количество эпических произведений именно малой формы. Литературу этого периода называют литературой «серебряного века», и исследователи все чаще имеют при этом в виду не только поэзию, но и прозу (см. 1, с. 6–9). «Серебряная» проза в первую очередь интересна еще и тем, что такого разнообразия типов художественного сознания и стилистических особенностей, которыми оно выражалось, литература, вероятно, еще не знала. И если мы обратимся к творчеству таких, порой абсолютно «несовместимых» писателей, как В. В. Набоков, А. П. Платонов, М. А. Булгаков, Л. М. Леонов, М. А. Шолохов, М. М. Зощенко и др., то мы увидим, что русская малая проза первой трети XX в. явила нам весь возможный спектр типов повествования в рамках малого жанра.

## Литература

1. Андреев А.Н. «Золотой век» русской литературы в отношении его к «веку серебряному» // Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай: Матэрыялы IV Міжнар. навук. канф. (Мінск, 12–14 кастрычніка 1999г.). У 2 ч. Ч.2: Руская літаратура і яе ўзаемасувязі з літаратурамі свету, еўрапейскія літаратуры новага часу, мова і стыль мастацкага твора, метадыка выкладання славянскіх моў і літаратур / Рэдкал.: С.Я.Ганчарова-Грабоўская і інш. – Мінск: БДУ,2000.
2. Андреев А.Н. *Методология литературоведения*. – Минск: Дизайн ПРО,2000.
3. Андреев А.Н. *Целостный анализ литературного произведения: Учеб. пособие для студентов вузов*. – Минск: НМЦентр, 1995.
4. Атарова К.Н., Лесскис Г.А. *Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе* // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1976. – Т. 35. – №4.
5. Атарова К.Н.,Лесскис Г.А.*Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе* // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1980. – Т. 39. – №1.
6. Бахтин М.М. *Слово в романе* // М. М. Бахтин. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. – М.: Художественная литература, 1975.
7. Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе* // М. М. Бахтин. *Литературно-критические статьи*. – М.: Художественная литература, 1986.
8. Бройтман С.Н. *Историческая поэтика. Учебное пособие*. – М.: РГГУ,2001.
9. Виноградов В.В. *Проблема авторства и теория стилей*. – М.: Государственное издательство Художественной литературы,1961.
10. Виноградов В.В. *Стиль прозы Лермонтова* // В.В.Виноградов. *Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя*. – М.: Наука,1990.
11. *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. – М.: Наследие, 1994.
12. Кожевникова Н.А. *О типах повествования в советской прозе* // *Вопросы языка современной русской литературы*. – М.: Наука, 1971.
13. Корман Б.О. *Литературоведческие термины по проблеме автора (в помощь студенту-заочнику, специализирующемуся по литературе)*. – Ижевск: Удмуртский государственный университет, 1982.
14. Корман Б.О. *Избранные труды по теории и истории литературы*. – Ижевск: Издательство Удмуртского университета, 1992.
15. Корман Б.О. *Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов* // *Проблемы истории критики и поэтики реализма. Межвузовский сборник*. – Куйбышев: Издательство Куйбышевского государственного университета, 1981.
16. Лихачев Д. С. *Поэтика древнерусской литературы* // Д. С. Лихачев. *Избранные работы: В 3 т. –Т. 1: О себе. Развитие русской литературы; Поэтика древнерусской литературы. Монографии*. – Л.: Художественная литература, 1987.
17. Огнев А. В. *Русский советский рассказ 50 – 70-х годов. Пособие для учителей*. – М.: Просвещение, 1978.
18. Поспелов Г. Н. *Типология литературных родов и жанров* // Г. Н. Поспелов. *Вопросы методологии и поэтики. Сборник статей*. – М.: Издательство МГУ, 1983.
19. Прозоров В. В. *Автор* // *Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие* / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. / Под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 1999.
20. Скобелев В. П. *Слово далекое и близкое: Народ. Герой. Жанр: Очерки по поэтике и истории литературы*. – Самара: Самарское книжное издательство,1991.
21. Тюпа В. И. *Художественность чеховского рассказа: [Учебное пособие]*. – М.: Высшая школа,1989.
22. Успенский Б. А.*Поэтика композиции* // Б. А. Успенский. *Семиотика искусства*. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995.
23. Хализев В.Е. *Теория литературы*. – М.: Высшая школа,1999.
24. Цилевич Л. М. *Повествователь в чеховском рассказе* // *Проблема автора в художественной литературе. Межвузовский сборник научны хработ / Удм. гос.ун-т им. 50-летия СССР; [Редкол.: Корман Б.О.(отв.ред.) и др.]*. – Устинов: УдГУ, 1985.
25. Чернец Л.В. *Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики)*. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982.
26. Эко У. *Имя Розы: Детектив. Вып. 2., Пер. с итальянского*. – М.: Книжная палата, 1989.