



# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82–311.6

## КАТЕГОРИЯ ЖАНРА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ (к проблеме идентификации историософского романа)

Т. И. Дронова

Саратовский государственный университет  
E-mail: tida52@mail.ru

В статье рассматриваются наиболее авторитетные концепции жанра как литературоведческой категории, выявляются альтернативные подходы к ее осмыслению, определяются методологические принципы жанровой идентификации исторического и историософского романа.

**Ключевые слова:** жанровая конвенция, автор/читатель, статика/динамика, универсальность/специфичность, роман, исторический роман, историософский роман.

### Category of Genre in Contemporary Literary Studies

T. I. Dronova

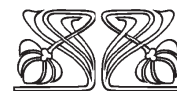
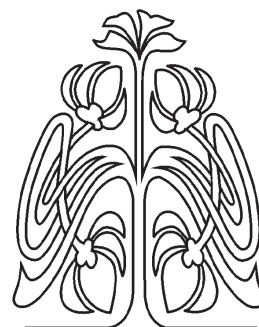
The article considers well-established approaches to genre as a category of literary studies; alternative approaches to its understanding are revealed, methodological principles of genre identity of historic and philosophy of history novels are defined.

**Key words:** genre convention, author/reader, statics/dynamics, universality/specificity, novel, historic novel, novel of the philosophy of history.

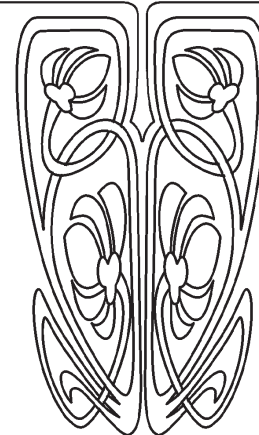
В литературоведческих исследованиях последнего десятилетия, посвященных изучению историософского романа XX в., предпочтение отдается рассмотрению историософских концептов, определяющих проблематику произведения<sup>1</sup>. Романная природа авторского высказывания не представляется современным ученым заслуживающей специального внимания. В диссертационных исследованиях конца 2000-х – начала 2010-х гг. утвердилось представление о том, что историософские интересы писателей рубежа XIX–XX вв. вели к расшатыванию романной формы в отличие от ситуации в литературе XIX в., в которой исторические интересы авторов способствовали укреплению жанра романа<sup>2</sup>. Это положение распространяется на литературную ситуацию конца XX – начала XXI в. Исторический и историософский романы противопоставляются друг другу по признаку каноничности/неканоничности жанровой структуры<sup>3</sup> с точки зрения функции истории в структуре произведений<sup>4</sup>. На наш взгляд, декларируемый современными авторами подход ведет к сужению представлений об историческом романе, отождествляемом с его классической моделью, и к недостаточной проясненности жанровой специфики историософского романа<sup>5</sup>.

Очевидно, что на жанровые предпочтения исследователей решающее влияние оказывают их общеэстетические представления (о категории жанра, специфике романного мышления и др.). Это обстоятельство, равно как и многозначность понятий «исторический» и «историософский роман», побуждают обратиться к осмыслению теоретических аспектов проблемы: к прояснению структуры категории жанра, анализу механизмов жанрового обновления.

В поле нашего зрения – альтернативные подходы к категории жанра, обусловленные акцентированием одной из граней диалектиче-



НАУЧНЫЙ  
ОТДЕЛ





ского единства: автор/читатель, статика/динамика, универсальность/специфичность.

## 1. Автор и читатель

По образному выражению Г. Гегеля, «любое произведение искусства представляет собой диалог с каждым стоящим перед ним человеком»<sup>6</sup>. Жанр является одним из мостов, соединяющих писателя и читателя, посредником между ними<sup>7</sup>. Но характер этого посредничества, как и сама категория жанра, оказываются величинами переменными и многоуровневыми и, как следствие, в разные эпохи и в теоретических концепциях одного времени трактуются неодинаково.

Острота проблемы в современном литературоведении обусловлена столкновением различных, более того, альтернативных подходов к художественному тексту и тем самым к категории жанра. В зависимости от того, какая инстанция – автор или читатель – позиционируется как источник креативности, исследователями акцентируются формально-содержательный или функциональный аспекты понятия. При этом определяющей становится тенденция к их противопоставлению, к отказу от системного подхода, присущего отечественному литературоведению в его вершинных достижениях<sup>8</sup>.

С точки зрения М. Кагана – исследователя внутреннего строения мира искусств, создателя его «морфологии», – категория жанра предполагает «избирательность художественного творчества». Процесс «жанрового самоопределения», по его мнению, «зависит в огромной мере от сознания и воли художника». Если «выбор родовой структуры, наиболее соответствующей решаемой творческой задаче <...> осуществляется скорее интуитивно и категорично, чем сознательно и поисково, т. к. родовые признаки зарождающегося произведения должны наличествовать уже в замысле», то «жанровая определенность ищется художником чаще всего в процессе воплощения замысла, и решение этой задачи есть скорее функция мастерства, нежели таланта (выделено автором. – Т. Д.)»<sup>9</sup>. Показательно, что ученый не считает продуктивным введение функционального критерия деления жанров как определяющего<sup>10</sup>.

Богатство жанровых возможностей, многообразии и разнообразии жанровых структур, растущих перед художником и обновляемых им<sup>11</sup>, представляет серьезные трудности для теоретиков литературы и искусства. Стремясь охватить все плоскости жанрового членения форм художественного творчества, раскрыть соотношение разных уровней классификации жанров как «систему, а не хаотический конгломерат», М. Каган предлагает рассмотрение жанра в четырех аспектах – познавательном, оценочном, преобразовательном и знаковом (языковом) (выделено автором. – Т. Д.)<sup>12</sup>.

Иной, функциональный, подход к проблеме предлагает Т. А. Касаткина – автор дискуссионной публикации о структуре категории жанра. Ею предпринята весьма характерная для современной теоретической мысли попытка прояснить специфику данной категории посредством отъезда от предшествующих литературоведческих построений<sup>13</sup>. Полемически заостряя ситуацию, Т. А. Касаткина противопоставляет функциональный аспект традиционному для отечественного литературоведения пониманию жанра как формально-содержательного единства<sup>14</sup>.

Исследователь утверждает, что «жанр определяет (и жанр определяют) не *правила построения* художественного целого (это происходит постольку поскольку...), а *правила восприятия* художественного целого <...>. То есть – отношение читателя к отношению писателя к реальной действительности»<sup>15</sup>. При этом автор статьи считает, что «жанр настолько жанр, насколько он опознаваем, а не насколько он своеобразен» и что жанр – это «то, что устанавливается *до начала анализа* отдельного произведения, а не то, что выясняется в результате этого анализа (выделено нами. – Т. Д.)»<sup>16</sup>. Литературоведческим характеристикам жанра, рождающимся в результате научного исследования, Т. А. Касаткина противопоставляет авторские, предпосылаемые произведению художником, являющиеся, по ее мнению, подлинной жанровой субстанцией.

Не разделяя уверенности Т. А. Касаткиной в спасительной простоте предложенных решений<sup>17</sup>, оставаясь на традиционных для отечественного литературоведения позициях понимания жанра как формально-содержательного единства, являющегося именно тем каналом, по которому осуществляется связь с читателем, отметим значимость предпринятого исследователем изучения функционального аспекта жанровых номинаций<sup>18</sup>.

Художественное произведение как форма диалога автора с читателем действительно предполагает некую «конвенцию о жанре». По мнению В. Шкловского, «жанр – конвенция, соглашение о значении и согласовании сигналов. Система должна быть ясна и автору, и читателю. Поэтому автор часто сообщает в начале произведения, что оно роман, драма, комедия, элегия или послание. Он как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения»<sup>19</sup>.

Но в реальной художественной практике далеко не всегда писатель предлагает читателю собственное (традиционное или оригинальное) жанровое обозначение, а если и предлагает, то им не исчерпываются «правила, по которым должно быть прочитано произведение» (Т. А. Касаткина).

Представляется, что *жанр* – это не некая упрощенная до ее обыденного понимания ситуация (романная, идиллическая, трагическая и т. д.), вынесенная в подзаголовок, и не иная, нередко эпатажная практика именования, рассчитанная на привлечение внимания, имеющая игровой ха-



ракти, как считает Т. А. Касаткина, а категория, характеризующая высший, завершающий уровень художественной формы (М. М. Бахтин). «Конвенция о жанре», устанавливаемая до начала чтения текста<sup>20</sup>, корректируется, проясняется, углубляется в процессе его восприятия. Таким образом, «коды прочтения», которые «закладываются» автором в структуру произведения, «программируются» как знаки, сопровождающие читателя от жанрового подзаголовка до финала.

Т. А. Касаткина, абсолютизовавшая предложенное В. Шкловским понятие «жанровая конвенция», лишила его внутренней динамики, присутствующей ему в авторской трактовке. Полемицируя с идеями формалистов – с «панизмичностью» категории жанра в работах Ю. Н. Тынянова, – она тяготеет к ее статическому пониманию и, более того, к трактовке понятия как некоей «абстрактной» формы, которая «может служить лишь ярлыком для узнавания», так как, по ее мнению, «жанровые признаки не выражают сущности жанра, а лишь определяют его узнавание»<sup>21</sup>.

Рассматривая вопросы жанровой конвенции на материале романа, В. Шкловский делает акцент на диалектике устойчивого/изменчивого, пользуясь гегелевской терминологией: «Структура обычно осуществляется как не вполне предвиденная, удивляющая, находящаяся в исследованной области, но “другая” <...> Роман, всегда переходя горизонты, отрицает свое прошлое. Новая “гармония” – это новое изменение “своего” <...> История романа непрерывна в отрицании. Отрицается “свое другое” <...> То, что мы называем жанром, действительно является единством столкновения»<sup>22</sup> ожидаемого и нового.

Поскольку в истории искусства, как считает В. Шкловский, нет исчезающих форм и нет чистых повторений («старое возвращается новым, чтобы новое выразить»), романист, открывающий «неизведанные» пути, заключает «новую конвенцию» о жанре. Это, безусловно, повышает требования к реципиенту, который нередко, не понимая или не признавая «законов», устанавливаемых автором над самим собой и предлагаемых ему, читателю, воспринимает новую форму «по старому коду».

Подобный конфликт между автором и читателем особенно частотен, на наш взгляд, при восприятии произведений о далеком прошлом, традиционно именуемых историческими романами. Жанровая специфика данной романной разновидности требует специального рассмотрения. Предварительно выскажем лишь одно суждение: термин *исторический роман* не является ни определением жанровой *сущности* произведения, ни характеристикой авторского *нафоса*. Он означает лишь то, что перед нами большая эпическая форма, действие которой разворачивается в прошлом. В разные эпохи в силу «пограничного» характера данной жанровой разновидности ее сущность интерпретируется то как «романная», то как «историческая». Таким образом, особенностью

литературного бытования и эстетического осмысления исторического романа в разные периоды является переменный характер его «сущности», трактовка которой оказывается зависящей от особенностей взаимоотношения литературы и истории в реальной практике и эстетическом сознании эпохи. Несомненно, на его восприятие влияет характерное для исследователя понимание устойчивости/изменчивости жанровых категорий в целом и романа в особенности.

## 2. Статика и динамика

«Поздний» Шкловский стремится к снятию в некоем диалектическом синтезе противоречий между устойчивостью и изменчивостью в категории жанра и к преодолению характерного для первой трети XX в. восприятия статики и динамики в жанровой сфере как антиномичных начал. Подобный подход определяет один из векторов литературоведческого осмысления жанра в 1980–1990-е гг.

Продуктивной попыткой преодоления дилеммы устойчивого/изменчивого в категории жанра является, по нашему мнению, анализ структурности данного понятия, предложенный польской исследовательницей Н. Ф. Копыстьянской. Она выделяет четыре взаимосвязанные, взаимообусловленные сферы его реализации: 1) жанр как абстрактное общетеоретическое понятие, означающее совокупность и взаимосвязь стойких жанровых признаков, складывающихся на протяжении эпох (например, роман); 2) жанр как историческое понятие, ограниченное во времени и в «социальном пространстве» (не роман вообще, а, как в нашем случае, исторический роман конца XIX – начала XX в.); 3) жанр – понятие, учитывающее специфику конкретной национальной литературы (русский символистский исторический роман); 4) жанр как проявление индивидуального творчества (историософский роман Мережковского).

«Таким образом, в самом понятии жанра сочетается устойчивое и изменчивое. Жанр устойчив как понятие теоретическое (сфера 1) <...> Жанр изменчив в непрерывном историческом развитии и национальном своеобразии (сфера 2, сфера 3). Жанр неповторимо индивидуален (сфера 4) (творчество выдающихся писателей отличается особым преломлением жанровых признаков и нередко дает какое-то новое направление развитию того или другого жанра или его ответвления, способствует трансформации понятия)<sup>23</sup> (выделено автором. – Т. Д.)». Последнее утверждение имеет, на наш взгляд, прямое отношение к историософскому роману Д. С. Мережковского, стоящему у истоков историософской прозы XX в.

Богатые возможности осмысления проблемы открывает предпринятая в отечественном литературоведении реинтерпретация<sup>24</sup> наиболее репрезентативных для науки завершившегося столетия жанровых теорий Ю. Н. Тынянова и М. М. Бахти-





на<sup>25</sup>. Долгое время их концепции воспринимались как альтернативные. Временная дистанция, отделяющая нас от первой трети столетия – периода наиболее ожесточенных споров между разными научными школами, позволяет обнаружить определенную близость позиций их создателей.

На уровне авторской интенциональности и выводных формулировок тыняновская и бахтинская теории жанровой эволюции предстают как отрицающие друг друга. Так, Ю. Н. Тынянов утверждает: «<...> становится ясным, что давать *статическое* определение жанра <...> невозможно: жанр *смещается* <...><sup>26</sup> (выделено нами. – Т. Д.). М. М. Бахтин «возражает» коллеге: «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы *архаики* <...>. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить *единство и непрерывность* этого развития»<sup>27</sup> (выделено автором. – Т. Д.).

Но как справедливо замечает В. Эйдинова, тыняновская и бахтинская концепции при вдумчивом к ним отношении обнаруживают и точки пересечения<sup>28</sup>. Отвергая односторонний подход к идеям представителей формальной и философско-эстетической (бахтинской) школ, исследователь высветляет в работах Ю. Н. Тынянова и М. М. Бахтина «особую энергию сопротивления застывшим, догматическим литературоведческим воззрениям; энергию борьбы с тенденциями – любого рода – окончательности, итоговости, установления “высшего предела”»<sup>29</sup>, а в концепциях каждого из них – в свернутом виде – присутствие диалектически сложного соединения «традиционного» и «нового», «устойчивого» и «изменчивого».

Действительно, для Ю. Н. Тынянова механизм «сдвига», «поворота» является механизмом «двойного действия», а понятие «смещения» предполагает «наследование»: «Державин наследовал Ломоносову, только *сместив его оду*; <...> Пушкин наследовал большой форме XVIII в., *сделав большой формой мелочь карамзинистов*; <...> все они и могли-то наследовать своим предшественникам только потому, что *смещали* их стиль, смещали их жанры. <...> каждое такое явление смены необычайно сложно по составу <...><sup>30</sup> (выделено нами. – Т. Д.)».

Столь же показательны «оговорки» М. М. Бахтина о роли «обновления» в процессе «воспроизведения» традиционных форм: «В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному *обновлению*, так сказать, осовременению. Жанр всегда и тот и не тот, всегда стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра <...> Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно жи-

вая, то есть способная обновляться»<sup>31</sup> (выделено нами. – Т. Д.).

Но в суждениях о жанровой идентичности исторического романа и путях его изучения ученые расходятся. Ю. Н. Тынянов делает акцент на «романной» составляющей данной разновидности жанра и на необходимости видеть ее включенность в современный ей художественный контекст: «Исторический роман Толстого не соотнесен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой»<sup>32</sup>. М. М. Бахтин – на специфике, обусловленной присутствием «исторического» начала в ее структуре, на формально-содержательной общности хронотопов исторических романов разных эпох, обеспечиваемой «двуприродностью» данной жанровой разновидности: «Предметом изображения служит прошлое <...>. Но исходным пунктом изображения является современность <...> именно она дает точки зрения и ценностные ориентиры»<sup>33</sup>. В этих размышлениях имплицитно содержится мысль о двуплановости как конструктивном принципе, определяющем структуру художественного времени в историческом романе.

Литературоведу, стремящемуся к системному анализу исторического романа как тематической разновидности жанра, необходимо учесть возможности обоих подходов. На наш взгляд, между ними нет принципиального противоречия, поскольку в тыняновских и бахтинских исследованиях категория жанра берется в разных плоскостях. Ю. Н. Тынянов рассматривает *жанр* как историко-литературную категорию, динамичную по определению, что, на наш взгляд, обуславливает акцент на ее изменчивости. М. М. Бахтин исходит из «жанровой сущности» романа и оперирует категориями жанра в его общетеоретическом понимании, что побуждает к выявлению наиболее стойких жанровых признаков, складывающихся на протяжении «большого времени».

При этом и Ю. Н. Тынянов, и М. М. Бахтин относятся к историческому роману как художественному явлению, обязанному своим рождением расширению познавательных возможностей романного жанра, его переходу через внешние и внутренние границы, устанавливаемые литературой предшествующих периодов и нормативной эстетикой.

### 3. Универсальность и специфичность

Оценка эстетических возможностей исторического романа обусловлена общетеоретическими позициями исследователя: рассматривает ли он тематические разновидности романного жанра (*историческую, философскую* и др.) как полнокровные формы романного мышления, либо считает их специфическими модификациями жанра, заведомо уступающими «собственно роману» в полноте и разнообразии воплощения его субстанционального содержания.



Подобное разграничение, бытующее в современных исследованиях как в работах общего порядка<sup>34</sup>, так и посвященных творчеству отдельных авторов<sup>35</sup>, обусловлено определенной системой представлений о жанровой сущности романа. Как это ни парадоксально, мы сталкиваемся с подходом к категории жанра, имеющим очень глубокие корни, генетически восходящим к традициям, сложившимся еще в античной эстетике.

В работах С. С. Аверинцева, посвященных жанровым аспектам изучения античной литературы, содержатся глубокие размышления о рождении эстетических понятий и о непрерывающемся воздействии на позднейшее литературное сознание аристотелевских взглядов на сущность жанров. «Начать надо, по Аристотелю, с дефиниции жанра, то есть с установления суммы его субстанциальных признаков; затем именно дефиниция служит мерилем практики, отправной точкой для разрабатываемых рекомендаций»<sup>36</sup>. Данное представление о жанрах как «тождественных самим себе и непроницаемых друг для друга сущностях»<sup>37</sup> оказалось поразительно живучим в европейском эстетическом сознании.

В современных поэтиках сохраняется свойственное Аристотелю отождествление сущности жанров с живыми существами: «А что, по Аристотелю, дает наиболее ясно представление о сущности? “Тела и то, что из них состоит, – живые существа и небесные светила” <...>. Существование жанров мыслится по аналогии с существованием тел, в частности живых тел, которые могут быть в “родственных отношениях”, но не могут быть взаимно проницаемы друг для друга»<sup>38</sup>.

В этих суждениях, по мнению современного исследователя, – еще не иссякший источник не всегда осознаваемых метафор для описания бытия жанров (их «рождения», «жизни», «расцвета», «увядания» и др.). Для нас особый интерес представляют возникающие на этом пути проблемы интерпретации «пограничных» (исторический роман, философский роман) и «гибридных» (историко-философский роман) жанров.

Рассмотрение жанра как литературного вида, по мнению С. С. Аверинцева, неизбежно рождает аналогию с биологическим видом: «Если живое существо принадлежит одному виду, оно тем самым не может принадлежать к другому виду. Возможны, конечно, скрещивания и гибриды, но они не снимают, а подчеркивают грань между видовыми формами: в гибриде признаки двух видов могут сосуществовать только за счет того, что ни один, ни другой вид не выступает в полноте и чистоте свой «сущности»<sup>39</sup>.

В свете этих размышлений понятными становятся истоки (возможно, неосознаваемые самими исследователями) настроенного отношения к таким «пограничным» романам разновидностям, как исторический роман, философский роман и в особенности к их взаимопроникнове-

нию друг в друга в «гибридной» форме историко-философского романа.

Знаменитая сентенция О.-Ю. И. Сенковского: «Исторический роман, по-моему, есть побочный сынок без роду, без племени, плод соблазнительного прелюбодеяния истории с воображением <...>»<sup>40</sup> – при всей ее эпатажности, находится в русле метафоризации жанровых понятий, восходящей к «Поэтике» Аристотеля.

В. Г. Белинский, много сделавший для осмысления романа как самого свободного, широкого, всеобъемлющего рода поэзии<sup>41</sup>, большое внимание уделявший его исторической и философской разновидностям, видит в позиции ревнителей «чистоты жанров» попытку затормозить развитие литературы. Говоря о настроенном отношении современных ему критиков к творчеству поэтов-мыслителей, он иронизирует: «Хотят видеть в искусстве своего рода умственный Китай, резко отделенный точными границами от всего, что не искусство в строгом смысле слова. А между тем эти пограничные линии существуют больше предположительно, нежели действительно; по крайней мере их не укажешь пальцем, как на карте границы государств. Искусство по мере приближения к той или другой своей границе постепенно теряет нечто от своей сущности и принимает в себя то, с чем граничит, так что вместо разграничивающей черты является область, примиряющая обе стороны»<sup>42</sup>.

Чрезвычайно актуальное для XX столетия, получившее глубокое теоретическое осмысление в трудах Ю. Н. Тынянова, М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, представление о культуре как «пограничном» явлении<sup>43</sup> и о «границе» как «месте рождения нового»<sup>44</sup> было сформулировано, как видим, еще В. Г. Белинским.

В то же время для самого Белинского неприемлемыми были «гибридные» сочетания исторического и философского романов, манифестирующих, по его мнению, разные типы жанрового мышления. Критиком противопоставляются «живописание» и «истолкование», талант «поэта-художника» и талант «поэта-мыслителя». И, как следствие, *исторический роман* и *философский роман* предстают в его эстетике как самостоятельные художественно-познавательные системы, альтернативные по своей интенциональности.

В одной из своих журнальных рецензий, неодобрительно отзываясь о переводном историческом романе, Белинский утверждал: «Исторический роман не немецкое дело. Роман философский, фантастический – вот их торжество. Немец не представит вам, как англичанин, человека в отношении к жизни народа или, как француз, в отношении к жизни общества; он анализирует его в высочайшие мгновения его бытия, изображает его жизнь в отношении к высшей мировой жизни и остается верен этому направлению даже и в историческом романе»<sup>45</sup>.



Видя вершинные достижения реалистического исторического романа в его «верности действительности», русская литературная критика XIX–XX вв. с большей или меньшей степенью осторожности относилась к попыткам «соединить несоединимое» – историю и философию, «живописание» и «истолкование» в структуре романного целого. Думается, что жанровая инициатива Д. С. Мережковского – создателя историософского романа – может быть адекватно оценена лишь в случае отказа от априорного отвержения подобного синтеза.

В отечественной эстетике от Белинского до Бахтина (включая их современных интерпретаторов) акцент делается на универсальности романа в постижении реальности, отличающей его от других жанров. Подобный подход является глубоко укорененным в эстетической мысли Нового времени. Понимание особого места романа среди других жанров складывается в европейской эстетике уже в XVII–XVIII вв.

Как убедительно показал А. В. Михайлов, эстетическое осмысление романа (по мере его становления как антириторического жанра) движется в направлении осознания и все более отчетливого формулирования его уникальной, в сравнении с другими жанрами, универсальности в постижении реальности<sup>46</sup>. Уже в «Опыте о романе» (1774) Ф. фон Бланкенбурга «полнота романа – это полнота повседневной жизни, реальности. В основе такой полноты – не заданная общая смысловая мера (в риторических жанрах заданная мифом. – Т. Д.), а мера самой действительности, ее внутренний закон»<sup>47</sup>.

Романтический теоретик Фридрих Аст в начале XIX века рисует перспективу развития романа как универсального жанра, «в котором не только литература (словесность), но и все вообще искусство, описав свой исторический круг, приходит к себе. Роман, на взгляд Аста, это самосознание искусства. Индивидуальное расширяется в нем до всеобщего, все жанры и формы искусства достигают в нем абсолютности. Роман – это тотальность, это “все” поэзии»<sup>48</sup>.

Традиция немецкой философской мысли через Г. Гегеля, В. Г. Белинского, Д. Лукача, М. М. Бахтина входит в современное эстетическое сознание, привнося в него особое отношение к роману как жанру, который только условно вводится в номенклатурную, школьную систему литературных жанров. Данная ситуация приводит к возникновению ряда методологических и методических проблем в сфере жанрологии, решение которых представляет значительные трудности для исследователя отдельных тематических разновидностей жанра.

Восприятие романа как обладающего определенной сущностью имплицитно содержит аристотелевское понимание становления жанра как «прихода к себе самому; достигнув самоидентичности, жанр естественным образом “останавливается”, ему уже некуда идти»<sup>49</sup>.

В случае с романом, «энтелехия» (внутренняя заданность, императив тождества себе) которого заключается в универсальности и тотальности воссоздания действительности, возникает ситуация признания за реалистическим романом статуса «последней» романной инстанции. Дальнейшее существование романа может рассматриваться лишь в категориях «сохранения» или «кризиса». Естественным следствием подобного подхода является восприятие реалистического романа как «вершины», «пики», с которого возможен лишь спуск: «Роман, таким образом, выступает как *финальный* жанр реалистической литературы. Он выступает как *универсальный* жанр реалистической литературы – как такой, в каком разворачивается все богатство возможных стилистических решений»<sup>50</sup> (выделено автором. – Т. Д.)».

Ориентация литературоведов и критиков на реалистическую модель жанра как «образцовую» в значительной мере определила характер эстетической рефлексии о судьбе романа в XX в.: 1) сомнения в возможностях жанра в новую эпоху и пророчества о «конце романа»; 2) восприятие модернистского романа как «порчи», «утраты» романских возможностей и, как следствие, признание его достижений лишь с оговорками; 3) подозрительное отношение к специфическим разновидностям романа (исторической и философской), не обладающим всей полнотой его универсальности как миметического повествования.

Таким образом, абсолютизация «жанровой сущности» романа может стать тормозом для исследователя литературы XX в., в особенности его первой трети, отмеченной исключительным динамизмом, сменой эстетических систем, целенаправленными усилиями по преодолению реалистической романной традиции и/или ее синтезу с опытом модернизма.

Подведем некоторые итоги. Являясь тематической разновидностью романного жанра, историософский роман в силу своего «пограничного» характера представляет определенные трудности для литературоведческого исследования.

Во-первых, в историософском романе происходит нарушение «внешних» границ романного жанра – между литературой и философией, литературой и историей. Активное вторжение нехудожественных дискурсов в романную структуру приводит к ее идеологизации и историзации. Квалификация данных процессов в русле жанрового мышления – одно из условий литературоведческого анализа.

Во-вторых, «гибридный» характер данной жанровой разновидности, обеспечивающий встречу в едином художественном пространстве исторического и философского дискурсов, приводит к острейшему конфликту. На наш взгляд, преодоление данной коллизии эстетическими средствами является основным источником жанровой энергии историософского романа.





В-третьих, специфика историософского дискурса определяет характер экзистенциальной проблематики, осваиваемой романом. Религиозно-философская парадигма, в которой ведутся поиски смысла истории, требует ее соответствующей квалификации. Возникает необходимость сочетания аксиологических и эстетических подходов в процессе анализа при доминировании последних.

### Примечания

- 1 См.: Полонский В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX–начала XX века. М., 2008; *Он же*. Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XIX – начала XX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2008; Бреева Т. Концептуализация национального в русском историософском романе ситуации рубежности : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2011; *Сорокина Т.* Художественная историософия современного романа : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Краснодар, 2011.
- 2 См.: Полонский В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX –начала XX века. С. 50–51.
- 3 Аргументацию отказа от рассмотрения исторического романа как значимого объекта исследования см.: *Сорокина Т.* Указ. соч. С. 12.
- 4 По мнению Т. Н. Бреевой, «в историческом романе история выступает как объект высказывания, в этом своем качестве аранжируется собственным романном началом. <...> В противовес этому в историософском романе история начинает рассматриваться уже как предмет высказывания, что в значительной степени способствует трансформации соотношения романного и исторического начала» (*Бреева Т.* Указ. соч. С. 12).
- 5 О недостаточной проясненности термина «историософский роман» в литературоведении конца XX в. см.: *Дронова Т.* Историософский роман XX века : проблема жанровой идентичности // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века : материалы Междунар. науч. конф. МГОУ, 27–28 июня 2005 г. Вып. 3. Ч. 1 : Литература русского зарубежья. М., 2006.
- 6 *Гегель Г.* Эстетика : в 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 274.
- 7 См. об этом: *Чернец Л.* Литературные жанры. М., 1982. С. 77.
- 8 См.: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Он же*. Эстетика словесного творчества. М., 1979 и др.
- 9 *Каган М.* Морфология искусства : историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Л., 1972. С. 410–411.
- 10 Рассматривая концепцию Сохора (*Сохор А.* Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968), считавшего функциональный критерий определяющим, М. Каган делает вывод, что подобное решение «приводило к смешению совершенно различных классификационных плоскостей и – что особенно существенно – давало известные плоды по отношению к музыке, но оказывалось

совершенно неприменимым к другим искусствам» (*Каган М.* Указ. соч. С. 411).

- 11 Отметим некоторую механистичность в описании М. Каганом ситуации «жанрового выбора», видимо, неизбежную в исследовании «морфологии искусства»: «... в реальном творческом процессе художник всегда стоит перед необходимостью более или менее сознательного выбора некоей жанровой структуры, которая кажется ему оптимальной для решения данной творческой задачи. И даже в том случае, когда ни одна из существующих в его время жанровых структур художника не устраивает и он отправляется на поиски новой – то ли модифицируя одну из имеющихся, то ли скрещивая два или три известных ему жанра, то ли пытаясь сконструировать нечто совершенно в этом плане небывалое, – даже в этом случае он вынужден осуществить некий акт “жанрового самоопределения”» (*Каган М.* Указ. соч. С. 410).
- 12 Там же. С. 411.
- 13 См.: *Касаткина Т.* Структура категории жанра // Контекст–2003 : литературно-теоретические исследования. М., 2003. Показательно, что в этом же издании опубликованы материалы дискуссии по актуальным проблемам теории литературы, участниками которой с тревогой отмечается стремление новейших литературоведческих школ отказаться от того, что сделали предшественники. И. Б. Роднянская видит причину попыток «сбросить с парохода современности» результаты предшественников на новой волне идеологизации гуманитарного знания в целом: «Раньше мы знали идеологизацию только в одной форме – марксистского пресса <...> Казалось, оковы тяжкие падут, и идеологические инъекции прекратятся. На самом деле идеологизация нашла себе приют в новейших школах знания, и первый ее признак – отказ от того, что сделали предшественники. Если литературоведение – форма знания (наука не в смысле science, но в смысле knowledge), то нечто установленное им не может отбрасываться каждой новой школой, новым поколением с целью приведения всего к нулевому циклу. В гуманитарном знании, если оно не подчинено посторонним ему идеологическим целям, преемственность не может быть отринута <...>. В отличие от науки, философии и других форм духовной деятельности, идеологии (как и неотделимые от них утопии) любят начинать все с нуля» (Круглый стол «Актуальные проблемы теории литературы» в ИМЛИ // Контекст–2003. С. 12–13).
- 14 См. бахтинские размышления о взаимодействии формы и содержания в эстетической деятельности: «Итак, форма есть выражение активного ценностного отношения автора-творца и воспринимающего (со-творящего форму) к содержанию; все моменты произведения, в которых мы можем почувствовать себя, свою ценностно относящуюся к содержанию активность и которые преодолеваются в своей материальности этой активностью, должны быть отнесены к форме» (*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 59).
- 15 *Касаткина Т.* Указ. соч. С. 70.
- 16 Там же. С. 65.
- 17 «Жанр – это некоторая программа поведения в определенной ситуации, некоторый стереотип. <...> Поэтому



- так, в сущности, нелепы заглавия (часто очень толковых работ) типа «Жанровое своеобразие...». Жанр – это то, что остается, когда произведение (поведение) уже извлечено от всякого своеобразия. Все остальное имеет отношение к чему-то другому» (*Касаткина Т.* Указ. соч. С. 72–73). Безусловно, есть определенный смысл в поисках жизненных аналогий с жанровыми структурами в литературе. Но это, как справедливо считает В. Е. Хализев, имеет отношение к сфере генезиса литературных жанров (см.: *Хализев В.* Жизненный аналог художественной образности (опыт обоснования понятия) // Принципы анализа литературного произведения. М., 1984).
- 18 При включении суждений Т. А. Касаткиной в контекст бахтинских размышлений о природе жанра становится очевидным, что исследовательница обновляет теорию жанров скорее фразеологически, чем по существу, но вопрос об адресате заострен верно. При этом она упрощает представление о литературных жанрах, отождествляя первичные (простые) и вторичные (сложные, в том числе и художественные) жанры, игнорируя речевую природу жанра и многообразие жанровых форм высказывания.
- 19 *Шкловский В.* Кончился ли роман? // Иностранная литература. 1967. № 8. С. 220.
- 20 Безусловно, авторское определение жанра является одним из важнейших ключей к постижению замысла произведения. Но смысл авторского обозначения нередко может быть понят только по прочтении всего текста.
- 21 *Касаткина Т.* Указ. соч. С. 85.
- 22 *Шкловский В.* Указ. соч. С. 220–221.
- 23 *Копытянская Н.* Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости // Контекст–1986 : литературно-теоретические исследования. М., 1987. С. 182. В реальной литературоведческой практике взаимодействие разных уровней понятия *жанр* отнюдь не бесконфликтно. Роман как абстракция и роман как историко-литературная категория находятся в отношениях притяжения и отталкивания, поскольку жанр как сущность тяготеет к устойчивости, а как литературный факт – к изменчивости вплоть до отрицания субстанциальных начал, устанавливаемых эстетической теорией.
- 24 См.: *Эйдинова В.* «Антидиалогизм» как стилевой принцип «русской литературы абсурда» 20-х – начала 30-х годов (к проблеме литературной динамики) // XX век. Литература. Стил. Силевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930 гг.). Екатеринбург, 1994.
- 25 Как известно, в теории литературной эволюции Ю. Н. Тынянова проблема жанра является центральной. Ведь именно осмысление жанровых трансформаций в русской литературе XIII–XIX вв. дало ученому основания для определения «основных законов» литературной эволюции. В трудах М. М. Бахтина жанры предстают как главные герои «драмы литературного развития»: «За поверхностной пестротой и шумихой литературного процесса не видят больших и существенных судеб литературы и языка, *ведущими героями которых являются жанры*, а направления и школы – героями только второго и третьего порядка» (выделено нами. – Т. Д.) (*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 451).
- 26 *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 256.
- 27 *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 121–122.
- 28 Показательна позиция Г. С. Морсона, подчеркивавшего, что формализм для М. М. Бахтина – «дружественный другой» (*Махлин В. – Морсон Г.* Переписка из двух миров // Бахтинский сборник-2. М., 1991. С. 40).
- 29 *Эйдинова В.* Указ. соч. С. 9.
- 30 *Тынянов Ю.* Указ. соч. С. 258.
- 31 *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 121–122.
- 32 *Тынянов Ю.* Указ. соч. С. 276.
- 33 *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 471.
- 34 См., например: «Нужно видеть и понимать стержневые, сущностные свойства образной и непосредственно речевой формы романа. Ссылки на переходные, двойственные типы романа (сатирический, романтико-исторический, утопический, в которых рассмотренные выше особенности выступают в сложном переплетении с иными качествами), все эти уточняющие поправки, призванные, казалось бы, уберечь от догматизма и нормативности, на самом деле способны лишь затушевать, затемнить великое художественное открытие, совершенное в русле романа» (*Кожин В. В.* Происхождение романа. М., 1963. С. 341).
- 35 См., например: *Мирошников В.* Романы Леонида Леонина : становление и развитие художественной системы философской прозы. Рязань, 1992. Комментируя определение «философский роман», примененное к произведениям собственно философского характера, принявшим форму образного повествования (произведения Вольтера, Монтескье, Дидро, Герцена, Чернышевского, Унамуно, Музиля, Камю, Сартра, Хаксли и др.), он пишет: «...это без всякого сомнения “синтетическая форма культуры”, которую и необходимо признать только в таком качестве и во избежание путаницы решительно отделять от собственно художественной литературы <...> У нас же пока без какого-либо теоретического обоснования такие произведения часто называют “философскими романами” только по признаку их философичности и беллетристичности, чего, однако, недостаточно для признания за ними эстетической “полноценности”» (С. 23).
- 36 *Аверинцев С.* Жанр как абстракция и жанры как реальность : диалектика замкнутости и разомкнутости // Аверинцев С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 192.
- 37 Там же. С. 194.
- 38 Там же. С. 192–193.
- 39 Там же. С. 197–198.
- 40 Библиотека для чтения. 1834. Т. II. Отд. V. С. 14.
- 41 «Роман и повесть стали теперь во главе других родов поэзии <...> Причины этого – в самой сущности романа и повести как рода поэзии. В них лучше, удобнее, нежели в каком-нибудь другом роде поэзии, вымысел сливается с действительностью, художественное изобретение смешивается с простым, лишь бы верным, списыванием с природы <...> Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует





себя безгранично свободным. В нем соединяются все другие роды поэзии – и лирика как излияние чувств автора по поводу описываемого события, и драматизм как более яркий и рельефный способ заставить высказаться данные характеры. Отступления, рассуждения, дидактика, нестерпимые в других родах поэзии, в романе и повести могут иметь законное место. Роман и повесть дают полный простор писателю в отношении преобладающего свойства его таланта, характера, вкуса, направления и т. д.» (Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1947 г. : статья вторая и последняя // Белинский В. Г. Собр. соч. : в 9 т. М., 1982. Т. 8. С. 371).

<sup>42</sup> Белинский В. Указ. соч. С. 374.

<sup>43</sup> «Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее <...> Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его

серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, выродается и умирает» (Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 25).

<sup>44</sup> О границе как месте диалога, культурного билингвизма, области ускоренных семиотических процессов см.: Лотман Ю. О семиосфере // Лотман Ю. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1 ; *Он же*. Культура и взрыв. М., 1992 ; *Он же*. Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История. М., 1996.

<sup>45</sup> Белинский В. Г. Указ. соч. Т. 1. С. 354.

<sup>46</sup> См.: Михайлов А. Роман и стиль // Теория литературных стилей : современные аспекты изучения. М., 1982.

<sup>47</sup> Там же. С. 155.

<sup>48</sup> Там же. С. 142.

<sup>49</sup> Аверинцев С. Указ. соч. С. 191.

<sup>50</sup> Михайлов А. Указ. соч. С. 141.

УДК 82–43

## ОРГАНИЗАЦИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Г. С. Прохоров

Московский государственный областной социально-гуманитарный институт  
E-mail: hoshea@yandex.ru

Статья посвящена проблеме организации повествования в художественно-публицистическом произведении. Автор доказывает, что вопреки традиционным воззрениям на речевую организацию художественной публицистики повествователь, герой и автор-творец в них эстетически не совпадают. Речевой субъект художественной публицистики – особый тип повествователя, специфика которого состоит в структурно проявленной неслиянно-нераздельной связи с автором-творцом.

**Ключевые слова:** художественно-публицистическое единство, автор-творец, повествование, тип повествователя, М. М. Бахтин.

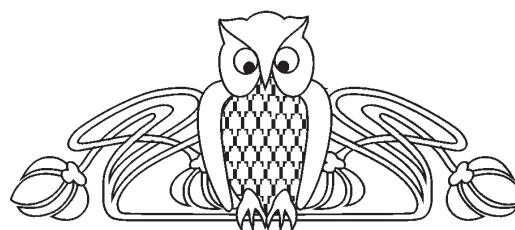
### The Narrative Structure of Aesthetic Journalism Work

G. S. Prokhorov

The article dwells on the problem of narrative structure in an aesthetic journalism work. The author proves that, contrary to the traditional views on the speech structure of aesthetic journalism, the narrator, the hero, and the author-creator of such works aesthetically do not correspond. The speech subject of aesthetic journalism is a special type of narrator, whose peculiarity is made up of the structurally manifested unmerging and inseparable bond with the author-creator.

**Key words:** aesthetic journalism, author-creator, narration, narrator, M. M. Bakhtin.

Понятие «художественно-публицистическое произведение», вопреки значительному числу обращений к нему<sup>1</sup>, остается в высокой степени



размытым. Речь может идти как о художественном произведении, содержащем в себе большое число прототипических или документальных отсылок, так и об искусно выполненном сугубо дескриптивном по своему характеру, тексте.

В то время как сомнителен статус художественно-публицистической литературной формы, еще более проблемной оказывается присущая ей повествовательная модель. В художественном произведении повествователь – «не лицо, а функция»<sup>2</sup>. Будучи функцией, повествователь, подобно любому из персонажей, создан автором, только не для жизни во внутренней форме произведения, а для организации рассказа о событиях, ситуациях и коллизиях внутреннего мира<sup>3</sup>. Потому повествователь – субъект вымышленный<sup>4</sup>, подобно любому герою: «Один из основных признаков повествовательного художественного текста – это его фикциональность, то есть то обстоятельство, что изображаемый в тексте мир является фиктивным, вымышленным»<sup>5</sup>.

Корреляция повествования, повествователя и фикциональности ведет к затруднениям с использованием данных понятий применительно к художественной публицистике. Ведь согласно имеющимся базовым представлениям художественно-публицистический текст если уж не совершенно невымышленный (ср.: «В способе типизации – коренное различие творческого метода очеркиста и прозаика. Прозаик синтезирует тип, создает его путем индивидуального общего представления о типических чертах той или иной