

СТРУКТУРА КАТЕГОРИИ ЖАНРА

Проблема, поставленная передо мной А.В.Михайловым уже долгое время тому назад, была неожиданна и необычна, хотя, если вдуматься, она была совершенно естественна для поставившего ее человека, очень серьезно относящегося к языку и, кажется, убежденного, что все его явления имеют глубокий смысл и что практически не бывает случайных совпадений. Убежденного в том, что язык не болтает зря. Я говорю «кажется», потому что, с другой стороны, мне приходилось слышать, как он говорил о «чистой омонимии» некоторых слов, образующейся, сколько я могла понять, в результате либо длительного исторического развития языка со сменой реалий, либо в результате многократных заимствований слов из языка в язык¹. Мне-то представляется, что и в этих случаях, если только поискать хорошенько, посмотреть внимательно, обнаружится неслучайность подобного переноса названия с предмета на предмет, с объекта на объект.

Короче говоря, было предложено посмотреть на чрезвычайно острую и даже тогда все еще (хотя уже больше по инерции) модную проблему жанров с точки зрения употребления жанровых наименований в обыденной речи. Имеются в виду те ситуации, когда мы говорим про кого-то: «у них роман». Или «индиллическая сценка». Или «начинается драма». Или «произошла трагедия». И так далее.

Когда тема была предложена, то сразу затеснился ряд вопросов.

1. Почему, действительно, одними и теми же словами обозначают литературные (и не только литературные) жанры и ситуации в реальной действительности? 2. Что за ситуации в реальности получают жанровые наименования? 3. Что именно в самой ситуации (какие ее элементы, что ли) дает возможность так ее обозначить? (Постепенно выяснилось, что обозначаемые таким образом ситуации принципиально разнокачественны, и можно выделить как минимум два совершенно разных типа наименований, которыми в реальности обозначаются совершенно разные вещи, но которые в литературной теории являются, однако, названиями жанров). 4. Настолько ли велика пропасть между литературой и реальностью, как мы привыкли считать, занимаясь поэтикой и изучая текст произведения как нечто самодостаточное? Настолько ли реальность «первична», то есть настолько ли она необработанна? То есть встал вопрос о границах культуры и, соответственно, о границах употребле-

ния «общекультурных» категорий, одной из которых, безусловно, является жанр. 5. Что такое жанровое мышление и жанровое поведение в жизни? Что оно дает субъекту (или культуре), то есть, почему оно практикуется? 6. Как соотносятся в сознании писателя обозначения жизненных ситуаций и жанровые наименования? (Очень быстро стало понятно, что переход жанровых определений в действительность для обозначения жизненных ситуаций имеет и свою «обратную сторону» — процесс, переносящий еще не ставшие общеупотребительными в качестве жанровых определений обозначения ситуаций в литературу и использующий их для обозначения жанра произведения. Часто жанровые обозначения такого рода вводятся в заглавие произведения (например, «Скверный анекдот» Ф.М.Достоевского). Для писателя и общеупотребительные жанровые обозначения часто ассоциируются именно с аналогичными жизненными ситуациями, что видно из их употребления в тексте произведений (в драме «Бесприданница» Островского Кнуров говорит: «Начинается драма, на глазах у Ларисы (...) уж слезки видны»; название одной из глав романа «Бесы» Ф.М.Достоевского — «Законченный роман» (о романе Лизы и Ставрогина) и т.д.)). 7. Что значит жанр для автора, ставящего жанровое обозначение после заглавия своего произведения? Почему авторы продолжают это делать, несмотря на заявления литературоведов о разрушении категории жанра? Почему автор считает нужным обозначить жанр даже в том случае, если такое обозначение (хотя бы на первый взгляд) совершенно индивидуально и не ставит произведение ни в какой ряд, не связывает его ни с какой традицией? 8. Почему литературоведы так безжалостно обращаются с авторскими жанровыми обозначениями? Что означает и почему возможно такое отношение к части текста произведения? (Или жанровое обозначение так не рассматривают? Но почему?) Насколько разные вещи имеют в виду литературовед и писатель, когда говорят о жанре произведения? 9. Почему возможна такая свистопляска (иначе не скажешь!) с жанровыми обозначениями, которая имела место в случае, например, «Вишневого сада» А.П.Чехова? 10. Каково (в свете предыдущих вопросов) реальное соотношение категории рода с категорией жанра? Что означают постоянные попытки перекрестных классификаций? (Кажется, однако, не имевшие места в эпоху классицизма). 11. Какое значение для категории жанра (в свете предыдущих вопросов) имеет проблема соотношения устойчивого и изменчивого? 12. Представление о неразрывности связи формы и содержания, об уникальности и непременности именно такого сочетания не есть ли следствие влияния на литературоведение определенных философских те-

чений? Единственно ли правомерен такой взгляд на художественное произведение? И так далее. Впрочем, из двух последних вопросов очевидно, что количество их имеет тенденцию к бесконечности, а качество — к непрерывному возрастанию глобальности, что вовсе не обнадеживает пытающегося на них отвечать.

Предпринятая все же попытка отвечать на эти вопросы неожиданно привела к полному (для меня) изменению представлений о самой структуре категории жанра. Постепенно становилось ясно, что жанр — это не формально-содержательная категория. Такое представление о ней тесно связано с чисто научными потребностями классификации. Это представление, естественно, имеет под собой определенные основания, так же как имеет под собой серьезные основания периодически вспыхивающее отчаяние исследователей этой категории, заявляющих, что жанровую классификацию никак нельзя провести по одному основанию и что в определения отдельных жанров входят признаки, логически не взаимоисключаемые.

Кажется, особенно сильно к этому отчаянию были склонны формалисты, и представляется, что они имели для него самые большие основания. Дело в том, что жанр, безусловно, использует различные структурные элементы произведения, но именно использует их в своих целях, а не определяется ими (и, вообще-то, не определяет их).

Нетрудно заметить, что с исследованиями, так или иначе посвященными жанрам, дело обстоит хорошо до тех пор, пока они посвящены «жанровым особенностям» одного произведения или «жанровому образованию», выделенному на основании какой-либо иной категории (допустим, философский роман — образование, выделенное на основании проблематики, естественным образом формирующей ряд формально-содержательных признаков). Интересно, что эти формально-содержательные признаки распространяются шире — на всю «философскую прозу» (а многие, на самом деле, и на «философскую лирику»). Поэтому уже принято называть это все «метажанром», но, может быть, все дело в том, что это просто *совсем другие* вещи.

Особенности проблематики, действительно, формируют ряд структурных особенностей², но это не имеет отношения к жанру как таковому: философская трагедия настолько имеет отношение к жанру, насколько она *трагедия*. Что такие вещи свойственны не только философскому «метажанру» — очевидно. Вот цитата из Литературно-энциклопедического словаря, издания достаточно авторитетного: «Форма современного психологического романа — с ее многоплановой композицией, взаимодействием описания, повествования, диалогов, внутренних монологов, сменой авторской речи,

прямой и несобственно-прямой речью персонажей, гибким ритмом прозы и т.д.— обладает исключительно богатой и разносторонней содержательностью. При этом важно, что, говоря о жанровой разновидности психологического романа, надо иметь в виду не только тематический признак, но именно единую сложную систему художественных средств, вне которой невозможно изображение диалектики души»³. Все это так. Но нельзя не заметить, что *все* перечисленные в качестве жанровых признаки в той же мере будут свойственны психологической поэме, не говоря уже о психологической повести.

Жанр настолько жанр, насколько он опознаваем, а не насколько он своеобразен (даже в том случае, когда жанровое наименование, данное автором, абсолютно индивидуально — оно все равно включает произведение в знакомый ряд — бытовых ситуаций, общезыковых обозначений и т.д.). Жанр, собственно, потому и жанр, что он опознаваем.

Вообще, жанру как понятию очень повредило стремление к целостному анализу произведения, который почему-то исследователи стремились проводить, используя категориальный аппарат, применимый лишь к анализу литературного процесса. В сущности ведь, такие категории, как жанр, метод, применимы при анализе поэтики произведения лишь в виде своего рода «подстрочных примечаний», ибо они существуют лишь постольку, поскольку это произведение находится в контексте всего культурного процесса. Жанр — то, что устанавливается *до начала анализа* отдельного произведения, а не то, что выясняется в результате этого анализа.

Представление о том, что жанр формирует формально-содержательное единство произведения, и что, соответственно, любой признак произведения — жанровый, привело к высказываниям, которые, наверно, звучат, мягко скажем, парадоксально для всех, кроме литературоведов, оглушенных жанровой проблемой: «Понятно, что произведения одного жанра, принадлежащие разным эпохам или даже разным художникам, обладают более или менее существенными жанровыми различиями»⁴.

На самом деле, любому здравомыслящему человеку ясно, что если произведения *одного жанра* обладают «более или менее существенными различиями», то эти различия — *не жанровые*, они имеют другую природу. С другой стороны, произведение может менять жанр, условно говоря, исключительно внешним образом.

Чем же является жанр, не являясь формально-содержательной категорией? Жанр — это *категория отношения*.

Об употреблении жанровых определений в реальности можно, конечно, сказать, что это факты омонимии. Однако омонимия более свойственна научному языку, чем обыденной речи; это когда термин заимствуется из одной научной области в другую, он обычно представляется омонимичным первоначальному (хотя, может быть, только представляется). Обыденная речь, как кажется, омонимии не признает, ей всегда видится неслучайность такого совпадения наименований, такой одинаковости «имен». Можно сколько угодно рассуждать о языковой омонимии, а язык вам ответит: «Хорошее дело браком не назовут». Интересно, что поэтический язык с ним, кажется, в этом солидарен. Что может быть очевиднее примера омонимии из всех учебников: ключ — ключ. А поэтический язык — свое: «Кастальский ключ — от всех затворов». Как бы в омонимичном слове вдруг выразился самый сокровенный смысл, «эйдос» слова — найден ключ *от всех затворов*.

«Роман» любой системы жанров, предложенной за последнее время учеными филологами, безусловно омонимичен тому «роману», который «у них». Но представляется, что писатель гораздо более склонен прислушиваться к тому, что говорит язык, чем к тому, что говорит ученый филолог. Это не проходит для писателя безнаказанно. Ни один самый ярый критик не обходится с писателем так, как поступает с ним теоретик, занимающийся систематизацией жанров, или даже историк литературы, решивший обратить внимание на «жанровый аспект». Жанровое наименование, как никак входящее в текст произведения (оно ведь традиционно находится после названия перед эпиграфом, если таковой имеется, или перед основным текстом), с легкостью заменяется любым другим, по тем или иным соображениям более уместным с точки зрения исследователя. За многочисленными классификациями и отдельными жанровыми наименованиями отдельных произведений, где голос автора учитывается лишь наравне (и это в лучшем случае) с голосами исследователей, критиков и литературоведов, стоит твердое убеждение, что «писатель в этом ничего не понимает». Невольно вспоминается высказывание Абрама Терца («Голос из хора»): «Забавно, когда обнаруживается, что за всей этой необычайно серьезной научной аргументацией, в качестве исходного пункта, молчаливо стоит одно простое и твердое допущение, что древние люди были дураками»⁵.

Надо заметить, что еще в том случае, если писатель как-нибудь необычно обозначит жанр своего произведения, то к этому отнесут-

ся с некоторым вниманием, иногда почтительным («роман в стихах» Пушкина или «поэма» Гоголя), а иногда, когда имя автора чрезмерного почтения не возбуждает, снисходительно-осудительным: «В условиях такой неопределенности критериев жанром можно назвать что угодно — от “повести в семи новеллах” до “симфонии”, от “повести-сказки” до “переписки”»⁶. Если же автору случается определить свое произведение как «роман» или «рассказ», или, не дай Бог, «повесть», то их почти наверняка неоднократно переименуют, да часто еще и не обратят на это никакого внимания. Сплошь и рядом роман Ф.М. Достоевского «Белые ночи» называют повестью, то же самое происходит с «Бедными людьми», повесть А.С. Пушкина «Капитанская дочка» долгое время просто неприлично было называть иначе как романом, романами с полным сознанием своей правоты называют чуть ли не любые произведения большого объема, не обращая внимания на жанровый подзаголовок автора, будь это «повесть» «Жизнь Клима Самгина» или «жизнеописание...» «Игра в бисер».

При этом исследователи горько сетуют на расплывчатость жанровых критериев, на неразбериху жанровых наименований, на необоснованность классификаций и частенько, большей частью не выговаривая этой мысли вслух, приходят к выводу об отмирании жанра⁷. Следствием этой невыговоренной мысли является тот факт, что сборники, носящие названия типа «Проблемы метода и жанра», «Проблемы жанра и композиции» давно уже не вызывают никаких «жанровых ожиданий» — там может говориться о чем угодно.

Среди разгула переименований в современном литературоведении (при, надо заметить, раздающихся единичных призывах относиться внимательно (!) к авторским наименованиям (см., например, монографию Л.В. Чернец «Литературные жанры»⁸)), появилась, однако, работа, в которой все авторские наименования остаются неприкосновенными, и обосновывается их неслучайность, их продуманность, мало того, их незаменимость. Это монография В.Н. Захарова «Система жанров Достоевского»⁹. Представляется, что от избитого подхода автора спасла сама постановка проблемы, предполагавшая поиск системности внутри творчества одного писателя, то есть установление некоторой системы *его* представлений о жанрах. Выяснилось, что эти представления *есть*, что автор им неуклонно следует, и что они имеют мощное теоретическое основание, что должен был признать исследователь, в планы которого, по его личному признанию, тоже вначале входило «все переименовать» и называть иную повесть «рассказом», а иной роман «повестью» и т.д.,

поскольку приступал он к написанию этой монографии непосредственно по прочтении студентам курса «Теория литературы».

Таким образом, у нас есть подтверждение той крамольной мысли, что писатель на самом деле не дурак, что он кое-что понимает в том деле, которым занимается, и что если уж он ставит после заглавия жанровое обозначение своего произведения, то при этом непременно имеет что-то в виду, даже если на взгляд теоретика литературы он это делает и вопреки какой-либо жанровой системе. Интересно, что на подозрении в смысле знания «правил» поэты находились всегда, но особенно в те эпохи, когда «правила» (не только литературные) получали как бы самостоятельное существование и самодовлеющую ценность (в этом смысле «соцреализм» действительно очень схож с «классицизмом»). В предисловии к своей трагедии «Береника» Жан Расин цитирует некоего музыканта, который «говорил македонскому царю Филиппу, утверждавшему, что какая-то из его песен не отвечает правилам: "Да не допустят боги тебя, государь, впасть в такую беду, что тебе пришлось бы разбираться в этих вещах лучше, чем мне"»¹⁰.

Почему же теоретики так недовольны писателями? Мне кажется, что главная причина заключается в том, что у них разные цели. Теоретику необходимо классифицировать произведение, то есть, условно говоря, поставить его по прочтении и исследовании на определенную полку, где будут находиться книги, отвечающие тем же *формально-содержательным* признакам, что и прочитанная¹¹. Поэтому жанр в нашем литературоведении и определяется как формально-содержательное единство. Тоже уже традиционно добавляется, однако, и третий аспект — функциональный. Это именно тот аспект, который отражает взаимоотношения читателя и писателя, устанавливаемые писателем до начала процесса чтения, или, как это иначе называют, «жанровые ожидания». Этот аспект декларируется, кажется, во всех серьезных работах о проблеме жанра, но практически нигде ему не уделяется того внимания, которого он заслуживает (я имею в виду работы советских литературоведов). Но ведь это единственный, по сути, аспект, который занимает писателя, желающего предупредить читателя о том, что он будет читать! То есть — по каким *правилам* это должно быть прочитано. То есть жанр (в том виде, в каком он важен для читателя и писателя) не определяет (и не определяется ими!) всех структурных аспектов произведения, но определяет различные взаимоотношения внутри самого произведения (то, что далее будет называться «жанровой ситуацией») и внутри эстетической цепочки.

Именно поэтому оказались неудачными *все* классификации жан-

ров, которые проводились на основе определения жанра как формально-содержательного единства. У жанра в его реальном, литературном (а не литературоведческом) существовании были совсем иные задачи — а вовсе не формирование формально-содержательного единства произведения. Потому свойственные тому или иному жанру формальные и содержательные признаки и не выстраиваются в удовлетворяющую классификаторов систему, что они *не само-довлеющи*, а используются жанром для своих нужд. Например, строфика — для того, чтобы *обозначить* жанр, сделать его легко узнаваемым даже на слух, — ведь не всегда литература существовала в письменном виде (то есть — по преимуществу в письменном виде), слушателю надо было *узнать* жанр, чтобы знать, по каким законам нужно воспринимать произведение. Справедливость этого утверждения парадоксальным образом подтверждается опубликованным в свое время в «Новом мире» прозаическим текстом, имеющим жанровое заглавие «сонет»¹². Можно доказать, что это не пустая прихоть автора, и его произведение действительно нужно читать так, как читают сонет, по тем же законам. Строфика в данном случае не обязательна — произведение рассчитано исключительно на чтение глазами, при котором невозможно не обратить внимания на столь эпатазирующее — в виду отсутствия привычной формы — жанровое наименование.

Поэтому же признаки, связанные с жанром, столь удручающе разнообразны. Жанр использует для каких-то своих целей тот или иной «устраивающий» его формальный или содержательный признак. Цели у жанров одинаковые, но их исследователи не учитывали, и потому разводили руками перед полной неожиданностью «жанроопределяющих» признаков. С этим связано знаменитое утверждение Томашевского: «Мы видим, что никакой логической и твердой классификации жанров провести нельзя (...) их разграничение происходит сразу по многим признакам, причем признаки одного жанра могут быть совершенно иной природы, чем признаки другого жанра, и логически не исключать друг друга»¹³. На то же сетует современный исследователь: «Противопоставление одного жанра другому в этих условиях носит весьма нелогичный характер: мы привыкли, что роман — это жанр, и сонет — тоже жанр; но, противопоставляя их, приходится оперировать суждениями в духе Гоголя: роман — это большое повествование, посвященное проблеме личности, а сонет — это стихотворение из четырнадцати строк с определенной внутренней композицией. “Иван Иванович несколько боязливого характера, у Ивана Никифоровича, напротив, шаровары в таких широких складках...”»¹⁴.

Таким образом, жанр определяет (и жанр определяют) не *правила построения* художественного целого (это происходит постольку поскольку...), а *правила восприятия* художественного целого, то есть не отношения автора с творимой реальностью (или, если так привычнее — с изображением реальности), но его отношения с предметом творчества (то есть — с изображаемой реальностью), и отношения читателя с сотворенной реальностью (или с изображением реальности). То есть — отношение читателя к отношению писателя к реальной действительности. Любая из этих струн (но не только!) может сыграть при «определении» жанра произведения, и при этом все «жанровые признаки» могут быть вынесены *за пределы* жанрово ориентируемого текста. Такой случай описывает В.Шкловский в своей статье «Кончился ли роман?»¹⁵. Марк Твен договорился с неким человеком, что он, во время выступления Марка Твена, будет смеяться в нужных местах по сигналу автора (вдох или какое-то движение губами). Вечер проходил очень успешно, и вот Марк Твен решает прочесть трогательный рассказ про несчастного бедняка. Зал замирает в сочувствии, но тут автор, упоенный успехом, делает тот самый жест, который был сигналом к хохоту. Его клакер смеется, а за ним начинает хохотать весь зал... Марку Твену так и не удалось никого разубедить в том, что это была его самая блистательная шутка в тот вечер.

Может быть, это крайний случай, но далеко не единственный. (Над многими кинокомедиями XX века зрители смеялись только потому, что на афише был указан жанр произведения¹⁶). Здесь налицо авторская неудача, которая, однако, кое-что проясняет в механизме образования жанра. Пафос рассказа был изменен (а изменение пафоса, например, в драматическом произведении очевидно равно изменению жанра) без каких-либо перемен внутри самого произведения. Впрочем, это не совсем так. Хохот клакера был включен в звучащий текст, выражая именно отношение читателя к отношению писателя..., которое именно таким образом оказалось заложено в воспринимаемом тексте. Это отношение могло быть выражено десятками других способов-сигналов, которые служили бы одной цели, но были бы совершенно разнородны с формальной точки зрения. Эти способы-сигналы меняются от эпохи к эпохе, меняя структуру текста так радикально, что совершенно непонятно становится, почему же перед нами произведения одного жанра. Но очень легко ощущается — одного.

Сам Шкловский определяет жанр следующим образом: «Жанр — конвенция, соглашение о значении и согласовании сигналов. Система должна быть ясна и автору и читателю. Поэтому автор часто со-

общает в начале произведения, что оно роман, драма, комедия, элегия или послание. Он как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения¹⁷. Даже из такого определения ясна полная несостоятельность «споров» о жанровом наименовании произведения, если оно было определенным образом названо автором. Ведь, по Шкловскому, жанр — это нечто вроде ключа при нотоносце; если произвольно заменить поставленный автором ключ, мелодия будет совсем другая или ее не будет вообще. Но, по-видимому, жанр не такая простая вещь, как ключ (простая — в смысле очевидности для всех ее значения и значительности), если, с одной стороны, возможно утверждение об «отмирании» жанра, с другой — такой каскад жанровых определений, который был обрушен, допустим, на пьесу А.П.Чехова «Вишневый сад», самим автором названную «комедией в четырех действиях». Е.С.Роговер в своей статье «Своеобразие жанра "Вишневого сада" А.П.Чехова» приводит следующие: водевиль, драма, комедия, трагедия, «лирическая песня», «тяжелая драма», «веселая комедия», сатира, «пьеса-элегия», «драматическая поэма», «комедия-фарс», «социальный роман», «ироническая комедия», «резкая человеческая драма», «пародия на трагедию», «высокая комедия», «лирическая комедия»¹⁸.

Как ни странно это может показаться в связи со всем вышесказанным, но эта фантазмагория переименований чеховской комедии имеет под собой очень серьезные основания.

* * * * *

Мы употребляем в житейских ситуациях практически все слова, являющиеся в то же время жанровыми определениями. Но мы употребляем их по-разному. Мы говорим, допустим, «повесть его была о том...», но «трагедия его состояла в том, что...». Или «он рассказал (поведал) нам целую поэму» (часто — иронически). Но «их роман закончился печально». Иными словами, предполагается два совершенно разных смысловых ряда. В случае повести и поэмы «он» — их автор, рассказчик, определенным образом обрабатывающий, скажем, события своей жизни. Об одном и том же событии можно рассказать повесть и поэму (об одной и той же жизни) — разница будет в способе видеть вещи, в том, какие вещи вообще видятся (см. об этом в книге В.Н.Турбина главу, которая называется «Глаза повести и очи поэмы»¹⁹). В случае трагедии и романа «он» — участник события, ситуации. Он уже не автор, а герой. И герой «ее романа». Потому что роман не о нем — он о них. Роман

не может быть о жизни, о жизни — жизнеописание. Роман не может длиться всю жизнь (это всегда отмечается как нечто невероятное: «Не жизнь, а сплошной роман»), в роман входят и из него выходят; можно попросить: «Расскажите, пожалуйста, повесть о своей жизни» (хоть это и звучит несколько напыщенно), но спросить: «У вас был роман?», «В вашей жизни был роман?».

Роман — это событие. Когда мы говорим: «Трагедия моей жизни состояла в том...», «Не жизнь, а сплошная комедия», — то мы имеем в виду жизнь, оформляющуюся (осмысляющуюся?) по правилам комедии или трагедии, мы имеем в виду определенным образом разыгранную жизнь. Этот ряд жанровых определений выражает уже не отношение автора к своему предмету (как предыдущий), а взаимоотношения персонажей внутри определенной ситуации. Назовем ее «жанровой ситуацией». Жанровая ситуация — это то, что лежит в основе «трагедии», «комедии», «романа» и так далее — как в жизни, так и в литературном произведении. Это основа жанра-события.

Еще один шаг назад. Мы употребляем в речи не только жанровые наименования, но и само слово «жанр». «Это не в том жанре». «Он в своем жанре». «Ты сегодня в новом (незнакомом) жанре». «В этом жанре мы общаться (говорить) не будем». Жанр некоторым образом присутствует во всей культуре в широком смысле, а не только в искусстве. Жанр — это некоторая программа поведения в определенной ситуации, некоторый стереотип. В этом смысле жанр — это основа существования культуры вообще. Это, в сущности, спасательный круг, брошенный существам, у которых по тем или иным причинам отказали жизненно важные инстинкты. Это то, что делает для человека окультуренный мир узнаваемым, то, что подсказывает ему способ поведения в той или иной ситуации, позволяя ему быть понятым окружающими. Легко представить себе положение, в котором человеку, который отказывается делать нечто, говорят: «Что ты! Тебя просто не поймут». Это значит, что он не выражает своих чувств так, как их принято выражать в данной ситуации в определенной культуре. Правила легче всего иллюстрировать их нарушениями: Катерина в «Грозе» Островского вместо того, чтобы кланяться мужу в ноги при прощании, бросается ему на шею. Для Кабанихи это означает отсутствие уважения к мужу. Катерина не «воет» на крыльце после его отъезда. Значит, не любит?

Здесь столкнулись две культуры, в которых одни и те же чувства выражаются разными способами. Это не стереотип и отсутствие стереотипа. Судорожно сжимать руки, нервно дышать и сглатывать

слезы — такой же стереотип, как рвать на себе волосы и биться головой о стену. Стереотип — это не плохо. Это не значит, что вы ведете себя не в соответствии с тем, что вы на самом деле чувствуете. Это значит только, что вы ведете себя понятно для других. Но вот что еще интереснее: Кабаниха на самом деле недовольна способом выражения, но все же понимает, что Катерине действительно не хочется расставаться с мужем. Жанр остается тем же, хотя самым основательным образом меняется «структура» провожания. И он узнаваем от «подле него Андромаха стояла, лиющая слезы...» до какой-нибудь в раздрыганных чувствах бабенки из современного американского боевика. А вот если перед нами будет японская женщина, то мы можем не только не понять, любит ли она своего мужа, мы можем не понять даже, что она его провожает. Это будет означать уже смену жанровой системы.

Вот то, что делает «жанр» в жизни узнаваемым несмотря на смену стереотипов, структуры поведения, и называется здесь «жанровой ситуацией». Поэтому так, в сущности, нелепы заглавия (часто очень толковых работ) типа «Жанровое своеобразие...». Жанр — это то, что остается, когда произведение (поведение) уже избавлено от всякого своеобразия. Все остальное имеет отношение к чему-то другому.

С чем же связана смена типа поведения в жанровой ситуации, смена структуры в жанре? Отчасти — со стремлением человека и литературы к такому качеству, как искренность. Не все хотят им обладать, но все хотят его выразить. Можно возразить: есть искусство, делающее упор как раз на своей «искусственности». Но ведь это тоже своеобразная попытка искренности: «смотрите, другие создают иллюзию подлинности, а мы искренне говорим, что это...». Можно сказать, какая же искренность, если следовать стереотипу? Но искренность в разное время полагается в разных вещах. Если бы Гринев, когда Маша дала ему понять, что любит его, бросился бы искренне обнимать и целовать ее, он вел бы себя как обманщик и оскорбитель. Чтобы доказать свою искренность, ему следовало должным порядком просить ее руки.

То, что искренность противопоставляется правилам — это заблуждение²⁰. Абрам Терц в «Прогулках с Пушкиным» пишет: «Пушкин и в жесте и в слогe сохранял еще аристократические привычки и верил в иерархию жанров. Именно поэтому он ее нарушал. Он никогда бы не написал “Евгения Онегина”, если бы не знал, что так писать нельзя»²¹. Но стремление нарушать установленные правила — тоже своего рода правило для жанров, живущих в моменты «кризиса искренности». Есть эпохи, когда искренность является в

виде скрупулезного исполнения правил и кодексов. Но есть эпохи, когда искренность уже способна убедить в своей «искренности», только нарушая правила. Причем ее сочтут тем «искреннее», чем более безумно, радикально и бесповоротно она это делает.

Есть и «третий путь» — это, если можно так выразиться, «реализация метафоры», наполнение живым содержанием штампов, возвращение жизненности привычно демонстративному поведению. Нечто подобное описывает, в частности, Жорж Санд в романе «Индиана»: «Если мужчина умно говорит о своей любви, то, значит, он не слишком сильно влюблен, и женщины это отлично понимают. Однако Реймон был исключением из этого правила. Красиво выражая свои чувства, он горячо переживал их. Однако не страсть делала его красноречивым, а красноречие возбуждало в нем страсть. Когда ему нравилась женщина, он стремился покорить ее пылкими речами и, стремясь покорить ее, влюблялся сам. Он напоминал адвоката или проповедника, которые, трудясь в поте лица, чтобы растрогать других, сами проливают горячие слезы. Ему, конечно, встречались женщины достаточно утонченные, которые не доверяли его пылким излияниям, но ради любви Реймон был способен на безумства. Однажды он увез молоденькую девушку из хорошей семьи, не раз компрометировал он женщин, занимавших видное положение, у него были три наделавших шума дуэли, и как-то на рауте, в зале, полной гостей, он обнаружил перед всеми смятение чувств и безумие любовной горячки. Если человек совершает такие поступки, не боясь показаться смешным или возбудить ненависть, и если ему это удастся, — он неуязвим: он может отважиться на все, рискнуть всем и на все надеяться. Итак, Реймон мог сломить самое искусное сопротивление, ибо он умел убедить в *искренности* своей страсти»²² (выделено мной. — Т.К.).

Как видим, сочетание жанрового поведения с оправданием «жанровых ожиданий» (которые уже традиционно не оправдываются) наилучшим образом убеждает в искренности, то есть, достигается общая цель литературы и культуры вообще (вторичная, первичная была — формализовать, то есть создать культуру): одушевить творимые человеком формальные построения (искусственная любовь, искусственные отношения — тоже формальные построения), слить творимые иные реальности с единой, или хотя бы заставить собеседника, читателя поверить в эту слиянность. Этому не противоречат и периодические (особенно в последний век) заявления литературы о том, что она иное и принципиально иное, чем жизнь — этим снимается корка старых приемов жизнеподобия, а целью, опять-таки, оказывается убедить в авторской искренности.

Интересна связь таких деклараций о «второй» реальности с еще одним явлением, имеющим некоторое отношение к жанровому поведению в жизни. Я имею в виду стремление некоторым образом выделить из жизни то или иное событие. Когда Митя Карамазов восклицал: «Широк человек, широк, я бы сузил», — он явно судил по себе. Человек обычно вовсе не так широк — доказательство чему — предсказуемость наших поступков. Мы, как правило, вполне удовлетворительно можем предсказать поведение наших знакомых в той или иной ситуации (гораздо удовлетворительнее, чем свое!), что свидетельствует о *жанровой определенности* человека в действительности. (Все это хорошо разработано в психологии отношений (социальные роли и т.п.), но нас сейчас интересует довольно частный аспект проблемы). Так вот, почему же наше собственное поведение гораздо менее предсказуемо для нас, чем чужое? Не поднимая вновь весь комплекс проблем, связанный с именем Бахтина (разные способы завершения целостности, невозможность ее завершения без «другого» и т.д.), обратим внимание на то, что здесь меняется само основание целостности. *Предсказывая* поведение другого на основе жанровой целостности, мы *мечтаем* о своем поведении в той или другой ситуации, примеривая разные жанровые маски (основываясь на личностной целостности). Здесь интересно соответствие с отношением к жанру писателя и читателя: читатель — «другой» — «предсказывает» жанровую ситуацию, если жанр определен («жанровые ожидания»), писатель не может определить иногда до конца жанровой природы творимого, представляющей ему то в той, то в другой «маске» (вернее, «мечтаемого» им то в той, то в другой «маске» — смотри, например, смены жанровых наименований в процессе написания произведения в письмах Пушкина и Достоевского).

Но бывают ситуации, когда целостность изнутри «я» создается на жанровой основе, когда человек, оставаясь внутри ситуации, ведет себя (и желает себя вести) строго в определенном жанре, причем, ему не свойственном, а иногда и социально запретном. Эта ситуация заведомо игровая (хотя она может быть сколь угодно искренней (внутри себя)), и такая ситуация стремится быть локализована в пространстве и времени или иным способом отделена от привычной реальности. Внутри «приключения» (именно так определяется этот «жанр жизни») мы имеем возможность быть такими, какими нам тяжело, неудобно, невозможно быть в реальности, но какими мы, по тем или иным причинам, хотели бы побыть. Это именно о таких приключениях говорят: «Рассказывают, будто и не про него...»

Стремление сохранить «чистоту жанра», не дать «смешаться» жанровым маскам «быта» (скажем) и «приключения» — одна из причин, по которой «приключение» стремится любым способом вынести за рамки реальности. Часто скрытое за более прагматическими побуждениями (как, например, в рассказе Тэффи «Кокаин»), это стремление почти доминирует во второй части «Записок из подполья» Ф.М.Достоевского («Повесть по поводу мокрого снега»). Проникновение реальности в «приключение» столь болезненно воспринимается (помимо стыда разоблачения и тому подобных последствий), поскольку представляет собой разрушение целостности, в момент «приключения» созданной.

Характерно, что количество «приключений» в жизни (то есть моментов, как бы выделенных из течения жизни) увеличивается при понижении степени регламентирования жизни, то есть степени ее внешней оцельненности. Когда жизнь достаточно строго оформлена, оформлены и отклонения от ее правильного течения — и таким образом включены в русло реальности. В начале 19 века Пушкин писал: «Свет не карает заблуждений, но тайны требует для них». В начале 20 века — когда до ваших заблуждений, в сущности, никому не было дела — героине Тэффи приходится требовать кокаину, чтобы, как бы не помня себя, соблазнить понравившегося ей человека: то есть то, что было событием реальной жизни, теперь выносятся в «приключение» (оба делают вид, что это была галлюцинация — так им удобнее).

Герой «Записок из подполья» практически каждую свою встречу с людьми оформляет как «приключение». В этом смысле особенно характерен эпизод посещения его Лизой, когда он как бы переходит из «приключения» в «приключение» в силу того, что «приключение» самодостаточно, но, включенное в течение жизни, требует продолжения, тогда как по собственной логике должно быть завершено. И герою приходится — для того, чтобы не стыдно было поднять голову после своих рыданий и Лизиных утешений, соблазнить Лизу (устроить новое «приключение»). Вся его жизнь парадоксальным образом оказывается состоящей из мечтаний и «приключений» («что, может быть, одно и то же») — и жизни *не оказывается*.

Когда начинают настойчиво разграничивать реальности жизни и литературы, делая таким образом литературу «приключением» жизни — жизнь теряет видимую осмысленность, мир перестает быть книгой, а человек все острее начинает ощущать свою богооставленность: смыслы выносятся в литературу — и смысла не оказывается нигде. Литературное произведение становится определенно — как поведение человека в «приключении», жанр известен ав-

тору до того, как он возьмется за перо. Становится не только возможным, но и характерным способ писания Брюсова и способ теоретизирования формалистов. Появляется та теория литературы, которая так основательно запутала проблему жанра — стараясь сделать ее однозначно ясной исходя лишь из литературных произведений, взятых самих по себе.

* * * * *

Среди причин, лежащих в основе неудач, которые преследуют всякую попытку жанровой классификации, есть один простой факт, над которым последнее (довольно-таки продолжительное) время стали опять задумываться многие. Вот как этот факт высказан Хаймито фон Додерером: «Если критик, специализирующийся в области так называемых изобразительных искусств, намеревается высказаться по поводу выставки живописных работ, то он вынужден прибегнуть к языку, ибо не может выразить свои впечатления о картинах в картине... Когда же критик обращается к словесному произведению искусства, будь то роман или стихотворение, то его работа строится из того материала, что и произведение искусства, подвергающееся интерпретации. Но это означает: язык может быть применен двояко. С одной стороны, он может быть использован чисто как материал творчества наряду с краской, глиной, нотой или камнем. Так же велика его сила, когда он выступает не в созидающей роли, но в разлагающе-аналитической, когда не изображается что-либо с помощью языковых средств, но говорится или пишется о чем-то». И дальше(!): «Лишь оба способа применения языка в сумме делают писателя писателем, особенно романиста»²³.

Эта возможность двоякого использования слова в высшей степени заложена и в так называемых «жанровых определениях». В случае употребления их в разговоре или в художественном тексте применительно к житейской ситуации мы имеем в виду некоторый *художественный образ*, вбирающий в себя множество значений, изображающих ситуацию со всех сторон в ее полноте. В том случае, когда мы употребляем это слово для обозначения жанра произведения, по логике вещей слово должно использоваться *аналитически*, имея перед собой цель отграничить одно явление от другого. То есть, оно должно использоваться как термин, инструмент для разделения явлений. При этом логика такого разделения должна иметь место, разделение не может быть произвольным. Но эта логика не должна исходить изнутри каждого из разделяемых предметов, а только из их совокупности, внутри которой необходимо провести

границы. (Кстати, именно поэтому столь логически непротиворечивы классификации родо-жанровые!). Однако литературовед, как и романист у Додерера, интуитивно стремится сочетать «оба способа применения языка», ибо в противном случае созданная им схема остается лишь схемой, мертвой и холодной, хотя и блестящей и логически стройной. Поэтому описываемая тем же словом внутренняя сущность явления начинает упорно пробиваться сквозь термин, имеющий лишь аналитическую функцию, что и спутывает сейчас же любую классификацию, заставляя ее автора обращать внимание не только на черты, разделяющие явления, но и на черты, выражающие их существо. А существо у них разное. Может быть, самое главное затруднение всех попыток жанровых классификаций лежит именно здесь.

Есть, однако, и еще одно существенное затруднение. Кроме указанных Додерером «способов применения языка» есть и еще один, очень для нас важный. Дело в том, что язык может выступать не только как средство изображения или средство анализа, но и как предмет изображения. То есть, он существует как факт той «первичной реальности», которая и опосредуется и «языком искусства» и «языком искусствознания». То есть язык существует как бы до всякой рефлексии о реальности, в виде, допустим, некоторого прямого высказывания. Как некоторая ситуация может быть предметом рефлексии и изображения и получать, соответственно, жанровое наименование, так и некоторое высказывание также может становиться предметом рефлексии и изображения и получать жанровое наименование. Но, очевидно, что эти два случая будут различаться в самом своем существе, так как разные «предметы изображения» предполагают существенную разницу и в рефлексии и в определении. Очевидно, что все, что мы называем «лирикой» будет иметь отношение к изображению и наименованию различных типов *высказывания*.

Очевидно, именно здесь пролегает граница между жанром «художественной литературы» и жанром «церковным», который существует не как высказывание о действительности, но как высказывание *в* действительности. Церковные жанры не существуют и не осознаются как некоторое опосредование действительности, а наличествуют в ней непосредственно как *обращение* к прихожанам (проповедь), к Богу (молитвы, псалмы и т.д.), имея целью некоторое прямое *воздействие*, а не изображение. Здесь (во многих случаях, по крайней мере) не происходит отстранения автора от своего текста, который уже живет как бы независимо от него и именно поэтому «авторизован», автор связан со своим высказыванием ожи-

данием ответа (в любом виде), и это, конечно, один из истоков «анонимности» такой литературы, ибо автором становится каждый, произносящий данное высказывание.

Многие знают по опыту, что аналогичным образом могут использоваться и лирические стихи, когда цитата как бы присваивается говорящим и требует ответа (при этом, конечно, и говорящий и отвечающий помнят и об авторе и о контексте — только зная о первоначальном смысле, можно уловить изменения, внесенные говорящим, и, соответственно, адекватно ответить).

Тынянов, довольно точно описывающий, вводя термин «установка», ориентацию «речевого» жанра на «жанр» речи²⁴, делает, однако, «установку», ее смену, двигателем развития и смены жанровых систем. По-видимому, и у того и у другого более глубокие корни. Отрицание этих корней, принцип «имманентного» развития литературы, которая, если и подвергается влияниям реальности, то только самым близким ее слоям, языковым, мешают рассмотреть весь смысл и значение этого явления, которые — в статике, в сохранении самой основы жанра, и неоправданно, на мой взгляд, делают это явление осуществляющим динамические функции.

Как уже говорилось, жанровая категория в любом значении и на любом уровне описывает некоторое отношение. Однако в силу «двух способов употребления языка» стороны в этом отношении могут быть различны. Когда речь идет об образном употреблении слова, мы, как правило, имеем в виду участников жанровой ситуации: влюбленных в «романе», антагонистов в «трагедии» и т.д. Когда мы говорим о термине, имеются в виду участники жанрового высказывания: автор и действительность (слово в действительности). Поэтому можно, например, написать роман о «трагедии». (Трагедию о романе написать, правда, сложнее, поскольку как жанровые ситуации они соотносятся таким образом, что «трагедия» оказывается одним из моментов «романа». Но если она оказалась его кульминационным моментом, то и такое соотношение вполне представимо.) То, что литературовед ощущает оба эти значения, наиболее ясно видно из попыток контаминированных определений типа «роман-трагедия». Хотя сам Вячеслав Иванов, видимо, имел в виду нечто иное, но традиция употребления этого термина в советском литературоведении указывает на то, что под компонентом «трагедия» понимается именно жанровая ситуация романов Достоевского.

Когда автор берется осмысливать свои отношения с жанром (последний век — с романом особенно часто), то он, естественно,

говорит о жанровом высказывании по преимуществу. Но здесь есть и еще один нюанс: мы часто читаем высказывания о романе, допустим, английских писателей так, как будто они действительно говорят о «романе». Но они-то, как правило, говорят о *novel*, чье образное языковое значение скорее адекватно нашему «повесть», но никак не «роман» (образное значение, аналогичное слову «роман», имеет английское «*romance*»). И, однако, такая традиция восприятия слова сделала свое дело. Там, где писатель XIX века говорил «романический», имея в виду и постоянно мыслимую жанровую ситуацию «романа», писатель (и читатель) XX века скажет «романтический», что указывает-таки на изменение слова в нашем сознании, мало того, на то, что «роман» (у них) и роман как жанр стали синонимами в современном русском литературном сознании, но вовсе не являлись таковыми еще совсем недавно.

В связи со всем сказанным осмелюсь высказать непроверенное совершенно предположение, что нежелание называть свои произведения «романами» у европейских писателей 17—18 века, обычно относимое за счет непопулярности жанрового наименования и нахождения романа как бы вообще за чертой «порядочной» литературы, может быть связано и с их ощущением жанра и заключенной в нем жанровой ситуации. Распространяющиеся в это время «Истории...», «Жизнеописания...» и т.д. — это именно истории и жизнеописания в принятом смысле слова, они — об одном герое. В «Жизнеописании...» может быть один или несколько «романов», но оно, во всяком случае, к ним (к нему) не сводимо. Косвенным подтверждением этого предположения может быть тот факт, что подобные «жанровые обозначения» продолжают фигурировать и тогда, когда роман становится абсолютно респектабелен: таковы уже упоминавшиеся произведения М.Горького «Жизнь Клима Самгина» и Г.Гессе «Игра в бисер».

Рассмотрим пристальнее одно из принципиальных для этой статьи утверждений. Жанр есть отношение, тип отношения. Естественно, что этот тип отношения определенным образом выражен, но, однако, способ этого выражения уже не относится к области жанра. Он, само собой, вовсе не случаен и зависит от разных причин, например, от господствующего «большого стиля», а во многом, конечно, и от предыдущей жанровой традиции. И все же, надо сказать, что по отношению *собственно к жанру* способ его выражения случаен. Именно непризнание этого факта и делает категорию жанра столь «неуловимой», ибо как только мы сосредоточиваемся на *выражении* данного типа отношения, как исчезает вся определен-

ность того, что мы, безусловно, вкладываем в любое жанровое обозначение, и перед нами оказывается нечто столь «исторически изменчивое», что совершенно непонятно, как оно (это нечто) может быть хоть в чем-то и хоть в какой-то степени устойчивым. Так что формалисты, Тынянов, например, оказываются наиболее последовательными из всех, кто мыслит жанр с акцентом на выражение, отрицая всякую возможность такой устойчивости. Поскольку крайности сходятся, то интересно посмотреть, как, исходя из разных внутренних теоретических посылок, замечаются одни и те же вещи, но из них делаются совершенно разные выводы.

Наблюдая то же разнообразие жанровых проявлений, Тынянов пишет в статье «Литературный факт»²⁵: «Но тогда становится ясным, что давать *статическое* определение жанра невозможно: жанр *смещается*; перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции — совершается эта эволюция как раз за счет “основных” черт жанра: эпоса как повествования, лирики как эмоционального искусства и т.д. Достаточным и необходимым условием для единства жанра от эпохи к эпохе являются черты “второстепенные”, подобно величине конструкции»²⁶.

Комментируя этот отрывок, повторяю, что категория жанра потому именно столь неуловима, что не имеет непосредственного отношения ни к содержанию, ни к форме, а даже в том смысле, в каком о ней говорит литературовед (и тем более писатель), имеет отношение лишь к отношению автора к предмету. Формальные и содержательные элементы, которые применяются для выражения этого отношения, более или менее окказиональны (хотя и могут быть чрезвычайно устойчивыми). Действительно меняются *жанровые системы*, но это имеет отношение совсем к иным вещам и не изменяет самой сути, естества жанров, меняя лишь их «относительную ценность», то есть положение в иерархии, такие изменения связаны с изменениями мироотношения. Занимая другое место в иерархии, жанр проявит иные качества, оденется в другие «одежды», так же как человек, которого из повара сделали главным придворным поваром, но сущность и того и другого (и повара и жанра) не изменится. Эту сущность и надо попытаться уловить, ибо без того все ее проявления будут лишь вводить нас в заблуждение, и мы будем принимать за существо дела то, что на самом деле есть лишь только частный случай явления сущности (да еще и какой-нибудь другой).

В этом смысле интересно замечание Тынянова, показывающее, что он видит, что сущность жанра заключается не в «стилистических средствах и приемах», и, наоборот, их значение может абсолют-

но изменяться в зависимости от этой «сущности» жанра: «(...) в зависимости от определения жанра находятся функции всех стилистических средств и приемов: в поэме они будут иными, нежели в отрывке»²⁷. Но, естественно, выводы он делает из этого совершенно другие, попросту отказывая категории в «сущности» и оставляя ей лишь историческое существование: «Жанр как система может, таким образом, колебаться. Он возникает (из выпадов и зачатков в других системах) и спадает, обращаясь в рудименты других систем. Жанровая функция того или иного приема не есть нечто неподвижное»²⁸. И далее: «Представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что самое-то сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром (т.е. ощущения смены — хотя бы частичной — традиционного жанра “новым”, заступающим его место). Все дело здесь в том, что новое явление *сменяет* старое, занимает его место и, не являясь “развитием” старого, является в то же время его заместителем. Когда этого “замещения” нет, жанр как таковой исчезает, распадается»²⁹.

Здесь срабатывает тот же порок сознания нового времени, который, например, заставляет многих уверенно заявлять, что без познания зла нет познания добра, и, следовательно, грехопадение было необходимо для достижения человечеством совершенства (подобные заключения, где все ошибочно, начиная с посылки, почему-то принято называть «диалектическими»). То есть, по сути, утверждается невозможность постижения чего бы то ни было исходя из его существа, а лишь из *различия* его с другими вещами. Но, между тем, веками существовали устойчивые жанры внутри устойчивых жанровых систем, и они вполне осознавались как жанры, ибо задавали определенный тип отношения и определенную ситуацию общения. И никто никогда не путался. Путаться начинают как раз в то время, когда, в связи с изменением типа мироотношения, происходят изменения (вернее, смещения) внутри самой структуры жанра — и именно тут начинают не понимать друг друга читатель и писатель.

И еще одна цитата из «Литературного факта», позволяющая ввести еще один мотив в наше рассуждение: «Письма Карамзина к Петрову обгоняют его же опыты в старой ораторской канонической прозе и приводят к “Письмам русского путешественника”, где путевое письмо стало *жанром*. Оно стало жанровым оправданием, жанровой скрепой новых приемов»³⁰.

Что значит в моей системе «понадобился жанр», «потребовался жанр»? Совсем иное, чем у Тынянова, который ищет оправдания для введения новых приемов. Это значит, что интересными стали

частные мнения, то есть в центре внимания оказалась не истина сама по себе, а субъект истины; это значит, что истина уже не могла высказываться авторитетно, а тем, кто высказывался авторитетно, было уже в большой степени наплевать, какое отношение их мнение имеет к истине самой по себе. Таким образом, это означало возникновение романтизма как типа отношения к миру, что, естественно, повело к смене иерархии внутри жанровой системы, к созданию новой жанровой системы, где на первое место выступили жанры, то есть способы отношения к предмету, отвечающие мировосприятию того времени. Невозможно написать оду, если господствует субъективное отношение к предмету: можно говорить о личном поклонении и влюбленности, но не вместе со всеми, а скорее, вопреки всем. Искренность будет заключаться в том, чтобы думать и любить «наперекор», а не «так же, как все», чтобы заметить свое, а не «то, что все». Сравните приводимый Тыняновым текст предисловия Карамзина: «Много неважного, мелочи — соглашаюсь (...) для чего же и путешественнику не простить некоторых бездельных подробностей? Человек в дорожном платье, с посохом в руке, с котомкой за плечами не обязан говорить с осторожною разборчивостью какого-нибудь придворного, окруженного такими же придворными, или профессора, в испанском парике, сидящего на больших ученых креслах»³¹.

Профессор и придворный, как бы олицетворяющие «должную мысль» и «должное поведение», то есть истину как она есть, — уже фигуры, вызывающие к себе ироническое отношение, поскольку то, что они делают и что они говорят, есть то, что «должно» — а теперь (тогда) это перестало быть символом искренности. Чтобы быть искренним, теперь требовалось стать оригинальным. Именно в соответствии с этими требованиями радикальным образом перестраивается вся система, переводя в центр и на вершину иерархии прежде периферийные жанры.

Косвенный ответ на тыняновскую «панизменчивость» можно извлечь из работы М.М.Бахтина (В.Н.Волошинова) «Марксизм и философия языка»³², работы периода пристальной критики оснований формализма. Автор пишет о языковых нормах: «Но род их бытия, как норм, один и тот же, — они существуют лишь в отношении к субъективным сознаниям членов данного коллектива»³³. Но ведь так же существуют и жанровые нормы (выявляя в этом сходстве одну из своих фундаментальных способностей — служить одним из наиболее емких языков культуры). То есть, можно сказать, что *способ выражения жанра* существует как нечто неизменное в сознании «индивидуального сознания», и отсюда и пристокает стремление

искать «типологическое» именно в том, что наиболее исторически изменчиво — или вообще отказываться от таких поисков.

Если подходить к проблеме жанра с этой стороны, то появляется впечатление, что наша неспособность справиться с этой категорией обусловлена одним исторически очень весомым обстоятельством. Это обстоятельство — страх, тяжелый и подавляющий страх «отрыва содержания от формы». Но есть форма и форма. Есть форма конкретного произведения, как и конкретного высказывания, которую просто невозможно «оторвать» от содержания. И есть некая «абстрактная» форма, возникающая как некоторое отвлечение, некоторая, если можно так сказать «недоформа», поскольку в ней нет некоторых существенных элементов, которые и делают ее единство с содержанием в данном произведении или высказывании неразрывным. Хорошо известно, что одними и теми же словами можно выразить разное (противоположное, но и не только противоположное!) содержание. Но ведь когда мы пытаемся описать *жанр* как «формально-содержательное единство», мы неизбежно производим некоторое отвлечение, уничтожая те элементы, которые существуют только в конкретном высказывании или произведении. То есть, получаем ту самую «недоформу», из которой вместе со «скрепляющими элементами» (очень условное выражение) исчез и жанр! То есть, получаем ту самую беспомощную классификацию, когда говорят: «В этом жанре герой ведет себя так-то и так-то, но может и не вести. Кроме того, он может себя так вести и в другом жанре».

Попытаюсь выразить похожую мысль другими словами. Заодно попытаюсь оправдаться в роковом отсутствии конкретного материала в работе. Дело в том, что наше (то есть именно литературоведческое) отношение к жанру похоже на телефонный звонок, когда попадаешь не туда, но абонент случайно носит то же имя, что и нужный тебе человек. Ты разговариваешь с ним некоторое время, ожидая от него того комплекса реакций, которые должно бы выдать то «единство формы и содержания», к которому, как тебе кажется, ты обращаешься. Но очень быстро выясняется, что ты имеешь дело с чем-то совсем другим. И если между твоим другом и тем человеком, с которым ты случайно заговорил, есть нечто общее, то оно лежит совсем в другой сфере. Литературовед, который на основании тщательного анализа нескольких комедий, путем отвлечения тех признаков, которые ему представляются жанровыми, составит себе понятие о «жанре комедии», при попытке обратиться к любой другой комедии, за пределами «опрошенных», с большей или меньшей степенью вероятности попадает в аналогичную ситуацию. От-

сюда, кстати, и столь популярный заголовок литературоведческих работ: «Жанровое своеобразие...». На самом деле, общее между двумя людьми с одинаковым именем — в значении имени, которое в каждом конкретном случае проявится совершенно особым образом, но, как показывает опыт, обязательно проявится. Если начать устанавливать это общее из фактов их биографии и внешнего облика, душевных свойств и черт характера, можно никогда не добиться сколько-нибудь удовлетворительного результата, и напротив, можно найти (в случае личного сходства) очень много общих черт, но они никак не прояснят то качество, которого мы должны будем ожидать от всех людей, носящих это имя. Это качество нужно знать заранее, знать его из общего значения имени, и тогда оно легко будет отыскиваться в самых разнородных проявлениях. Основания для систематизации лежат за пределами системы и не извлекаются из нее. Поэтому правы «наивные» читатели, исходящие в своем понимании литературных жанровых обозначений из аналогичных бытовых ситуаций.

Но вернемся к тому, что я неудачно назвала «недоформой». Для того чтобы избавиться от ее давления, хорошо вспомнить указание, данное автором той же работы «Марксизм и философия языка» относительно языковой формы, которая и есть в высказывании что-то вроде «недоформы» в жанре — то есть нечто, чье значение не самоидентифицируемо и не самодовлеющее: «Языковая форма важна не как устойчивый и всегда себе равный сигнал, а как всегда изменчивый и гибкий знак»³⁴. То есть, «языковая форма» может участвовать в различных высказываниях, относящихся к различным «речевым жанрам», и ее значение будет определяться жанром высказывания, а не она будет «задавать» или определять жанр. Она может служить лишь ярлыком для узнавания (и это очень важно), но такой ярлык случаен и заменим. То есть жанр может быть маркирован многими способами, и потому совсем не обязательно присутствие в произведении во всем объеме того, что мы привыкли называть «жанровыми признаками». Достаточно нескольких или одного (да достаточно просто жанрового подзаголовка!), именно потому, что жанровые признаки не выражают сущности жанра, а лишь определяют его узнавание.

У данной статьи с цитированной есть и еще один общий сюжет. Все, что говорит ее автор об обращенности изучения языка назад, верно и по отношению к изучению жанров и жанровых форм. Да и вообще, кажется, по отношению ко всей филологии — настолько, насколько она мыслит себя наукой. Науке нужен объект, и лучше, чтобы он был совершенно безгласен и беззащитен. А современный

литературный процесс брыкается и не дается. И может еще что-нибудь и ответить. Те же, кто все-таки рискует находить в современности такие древние вещи, как жанр, стремятся сделать эти вещи новыми или обновленными, в соответствии с нынешней (нашего времени) критической (а не филологической) установкой, нацеленной на отыскание новаторства и «индивидуального вклада». Эта обращенность взгляда назад и позволяет систематизировать признаки (хотя бы для каждой эпохи), позволяет видеть сущность во второстепенных и случайных — даже не проявлениях, а орудиях — этой сущности, которые она использует для своего выражения. А это, в свою очередь, не позволяет видеть жанра в современности. Просто и жанр, и система жанров существуют в живом сознании вовсе не так, и главное, не для того, как и для чего они существуют на фотографии прошлого сознания (к тому же сильно отретушированной), с которой традиционно имеет дело филолог.

Интермедия

Мы уже долго говорим об «иной» сущности жанра, с которой, в частности, связана способность произведения менять жанр «внешним образом», как это произошло в уже упоминавшемся конфузе Марка Твена. На самом деле, все обстоит еще ужаснее. Дело в том, что у меня есть серьезное подозрение, что «внешним образом» может изменяться не только жанр произведения, но и род. Подозрение это возникло в результате чтения замечательной статьи В.Д.Сквозникова, написанной для 3-го тома четырехтомной «Теории литературы», готовящейся к изданию в ИМЛИ. Статья называется «Лирический род литературы». Автор блистательно проанализировал песню в пушкинской «Русалке» («По камушкам, по желтому песочку...»), убедительнейшим образом доказав ее принадлежность к лирическому роду. Но вот что интересно: при чтении этого произведения вне контекста бросается в глаза его «балладная» форма. В этой жемчужине среди баллад, в восьми строчках ее можно отыскать все «характерные признаки» данного жанра: сюжетность, описательность, диалог, трагизм, таинственность и даже «отрывистое повествование»³⁵. Но это же одновременно и притча — жанр, предполагающий, что за разговором об одних вещах скрываются (то есть даже и не скрываются вовсе, а — открываются) другие вещи. Но именно через посредство этого качества (притчевости — не знаю, как это более приемлемо сказать), баллада и становится лирическим произведением (баллада, как мы помним еще со школьной скамьи, произведение лиро-эпическое). Потому что

здесь притча выступает в своей особой, «лирической» функции: когда *от стыда* нельзя высказаться прямо, рассказывают притчу — о другом, о других, но — скрыто (но так, чтоб было открыто) — о себе, о нас. И это, конечно же, лирика, но это лирика, так сказать, ситуативная, то есть именно в данной ситуации это — лирическое высказывание. Очень возможно, что в другой ситуации эти слова прозвучат иначе — рассказом, а не высказыванием. Кажется, в пушкинском тексте мы имеем дело именно с таким случаем, когда прочтенное воспринимается как лирика лишь благодаря контексту, благодаря тому, что мы знаем — из контекста — «автора» лирического высказывания и знаем, что это он — о себе.

Теперь уже легко представить себе ситуацию, когда лирическим произведением может стать, например, рассказ — допустим, если, стыдясь сознаться в каком-нибудь поступке или признаться в любви, дают предмету своего страха (или своей страсти) прочесть рассказ с описанием похожих событий.

Мало того, легко представить себе ситуации, уже культурные ситуации, когда вся литература сдвигается то к эпическому, то к лирическому роду. А также сдвигается то к лирическому, то к эпическому роду и бытовое высказывание. Ведь связь между появлением в нашу эпоху произведений, которые любой критик назвал бы «романом» — по формально-содержательным признакам — и которые чуткий автор называет поэмой — подчеркивая именно лиро-эпический характер текста (скажем, «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева), и склонностью любого бытового разговора приобретать скандальный оттенок очевидна. Такой сдвиг свойствен эпохе, уже не успокаивающейся и не концентрирующейся ни на чем положительном — даже на индивидуальном «я», эпохе, когда это «я» изо всей силы пытается пробиться за свои пределы, ибо собственные основания потеряны, и основание может быть обретоено лишь в услышанности другим. На самом деле это вовсе не диалог, в эпоху которого, как все уверены, мы живем. Для драматической формы требуется гораздо больше спокойствия и «самодостаточности» каждой из сторон. В диалоге ведь надо не столько говорить, сколько слушать, а способность воспринимать чужую позицию предполагает достаточно уверенную свою. Мы можем говорить лишь монологами (лирическими; интересно, что совершенно невозможно сочетание «лирический диалог»).

Отсюда понятно, сколь невозможно приводимое В.Д.Сквозниковым высказывание М.М.Бахтина о лирике: «Лирика — это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами другого и в эмоциональном *голосе* другого: я слышу себя в другом, с другими и

для других. Лирическая самообъективация — это одержимость *духом музыки*, пропитанность и просквоженность им».

Лирика — это не видение и не слышание себя глазами другого и в его голосе — тем более! Лирика — это потребность высказать другому — скорее, как можно скорее (это в большей или меньшей степени проявляется, но, хоть в зачатке, всегда остается) видение и слышание себя, и его, и мира — *самим собой*. Поэтому лирическое высказывание, конечно, неизбежно «диалогично», но только совершенно особым образом — оно предполагает другого как *слушателя*, но ради этого-то слушателя все и говорится! Отсюда, видимо, рождается не совсем, все-таки, несправедливое желание связать лирику с «субъективностью» — очень нужно, чтобы другой (вполне конкретный, часто, другой, даже и в случае не бытового высказывания, а художественного произведения) услышал, как *ты* это чувствуешь (он-то ведь может чувствовать и понимать это совсем иначе). Из жизненной необходимости этой услышанности возникает, по-видимому, и повышенная экспрессия лирики.

* * * * *

Прежде чем перейти к попытке описания того, чем является и как организована категория жанра, будучи *категорией отношения*, еще несколько предварительных замечаний.

1. Жанр — не просто категория отношения, структура этой категории предполагает *систему* разнородных отношений, которые определяют как бы различные уровни этой категории.

2. Очевидно, что есть ситуации, годные для воплощения и переосмысления их в разных жанрах, а есть ситуации вроде бы «одножанровые» или ряд жанров исключающие. Если жанр определяется отношением героев к ситуации, то одна и та же ситуация может лечь в основу разных жанров от трагедии до анекдота. Но еще, естественно, будет играть свою роль и «глаз автора». В этом смысле вполне можно представить себе произведение, созданное на стыке жанровых оценок — когда герои определяют жанр, в котором они участвуют, одним образом, а автор — совсем другим. Или когда два повествователя описывают одну ситуацию с разных жанровых точек зрения. (Такой случай мы имеем, например, в «Униженных и оскорбленных», когда Валковский-старший описывает отношения Наташи и Алеши как мелодраму, а Иван — как трагедию). Но есть еще и зрительский, читательский взгляд. Он тоже вполне способен переключить произведение из одного жанра в другой, и наиболее распространенный случай — восприятие комедии как драмы, если

зритель, в результате, допустим, излишней психологизации характера главного героя (или по другим причинам), становится на точку зрения осмеиваемого героя, а не осмеивающего автора. В кинематографе таким свойством часто обладают комедии, генетически восходящие к чаплиновским фильмам.

3. Если некоторые жанры выступают как ситуации общения, то есть как бы «обнимают» жизнь, позволяя ей разворачиваться внутри себя, то ряд жанров выступает как поступок в общении, как средство общения: эпиграмма, мадригал, сатира и т.п., являясь не ситуацией, но высказыванием, как правило, ярко эмоционально маркированным, то есть тоже выражающим отношение «лирического героя» (вот где, может быть, особенно ярко проявляется его сходство именно с героем, а не с автором и даже не с повествователем, который может привнести свой эмоциональный оттенок и обогатить повествование объемной точкой зрения, но ему все же, как правило, запрещено менять основной тон, в котором воспринимают ситуацию персонажи). В жанрах-высказываниях зато такой зазор может возникать между восприятием «высказывания» высказывающимся и тем, к кому обращено высказывание, кончая случаями прямой подтасовки, когда, например, эпиграмма выдается за мадригал. Пушкин, который жаловался: «И шевелится эпиграмма на дне измученной души, а мадригалы им пиши», — умел, на самом деле, очень хорошо находить выход из подобных ситуаций «жанрового ожидания», вполне удовлетворяющий раздраженного автора.

4. Очевидно, что не любое обозначение жанра включает в себе некоторую обязательно предполагаемую ситуацию (то есть не каждый жанр строится на ситуации как на «взаимоотношении»). Поэтому и не все жанровые обозначения входят в язык как обозначения бытовых ситуаций. Можно сказать (и часто говорится): «Ну, это просто трагедия (комедия)» или: «Это целый роман», но нельзя сказать: «Это рассказ». Можно сказать, говоря о торжественных словословиях: «Он прочел целую оду» или: «Ей выдали настоящий мадригал», но ничего подобного не скажешь о сонете. Скорее рассказ будет подпадать под жанровое дробление при помощи определений, являющихся обозначениями бытовых ситуаций: случай, анекдот, сценка, сон, происшествие. Определяя концепцию жанра рассказа у Достоевского, В.Н.Захаров пишет: «“Расскажу историю”, “слушай историю”, “расскажу анекдот”, “был случай” — так чаще всего представлено событие рассказа. Некоторые жанровые значения событий вынесены в заглавия и подзаголовки рассказов: “Скверный анекдот”, “Сон смешного человека”, “Уличная сценка”, “Происшествие необыкновенное”. Событие в рассказе всегда дано

в определенном отвлечении и локальном проявлении: это "история", "происшествие", "анекдот", "сценка", "сон" и т.д. — одним словом, "случай"³⁶.

Сонет тоже будет сильно дифференцироваться по содержанию как сонет о... О мадригале же не скажешь: мадригал о... Он не «о чем-то», потому что понятно, о чем он, из того, что он — мадригал. Он — кому-то.

Таким образом, очевидно, что то, что традиционно называется в нашем литературоведении «жанрами», распадается как минимум на две группы, никак не могущие быть поставленными на одно основание: одни являются способами организации произведения как факта собственно художественной литературы (в частности, его речевой организации) — это те жанры, которые различаются рядом исследователей как «жанры» и как «жанровые формы»; другие являются способами организации произведения как факта бытия — и именно эти жанровые обозначения употребляются одновременно и для обозначения жанра произведения и для характеристики жизненной ситуации.

Интуитивное ощущение этого разделения и лежало в основе таких жанровых характеристик как «комический рассказ» или «роман-трагедия» (роману, как уже упоминалось, в данном случае отводилась именно формальная сторона характеристики). Это же послужило причиной перенесения ряда жанровых определений в другие категории поэтики — в частности, в систему разновидностей пафоса Г.Н.Поспелова. Такой же контаминации, в принципе, поддаются упомянутые В.Н.Захаровым «значения событий» с «рассказом» как «жанровой формой». Если же представить себе их оформленными в драматическом виде, то мы имели бы водевиль, сценку — или все тот же «анекдот», «случай» (скажем, «Провинциальные анекдоты»), если бы для автора способ организации жизненной ситуации оказался бы важнее речевого способа организации. Характерно, что автор может выбрать и то и другое, но литературовед всегда предпочтет способ организации речи и невыразительно обзовет «Провинциальные анекдоты» одноактными пьесами, а «Драму на охоте» «повестью».

5. Итак, при определении «правил игры» на первый план иногда выходят «правила» взаимоотношений героев внутри текста (скажем, трагедия), иногда «лирического героя» и «адресата» (скажем, мадригал) — этот случай, в принципе, сводим к предыдущему; иногда автора и «читателя» (скажем, пародия или, возможно, такой «бытовой» жанр, как сплетня), иногда — автора и его «предмета» (рассказ). При этом очевидно, что внутри произведения присутству-

ют все указанные типы взаимоотношений, что также сбивает с толку литературоведа, если только он не стоит на твердом основании — решимости следовать авторскому жанровому определению. Ведь поскольку при определении жанра может сработать любая из связей: между героями (формирующими «жанровую ситуацию»), героями и автором, автором и читателем (этими связями (одной или обеими) создается пафос произведения), читателем и героями (здесь, главным образом, возможны всякие искажения авторского замысла и, в частности, пафоса произведения, как это имело место в случае «Вишневого сада»), автором и «предметом» — то становится особенно важно, какую из этих связей счел нужным акцентировать автор.

6. Авторские жанровые определения очень часто даются так, будто они исходят из тех же представлений, что и беседующие между собой обыватели (обывательницы), говорящие о ком-то «у них роман». Именно по этому признаку, например, названы романами «Бедные люди» и «Белые ночи» Достоевского (вызывающие у литературоведов всех уровней, начиная со школьных учителей, наибольший соблазн переименований), причем в случае «Белых ночей» еще подчеркнута эмоционально-культурная тональность романной ситуации: «сентиментальный роман». А жанровое определение «повесть» чаще всего указывает на наличие персонифицированного повествователя — кажется, более ничего не объединяет у Пушкина повесть «Капитанская дочка» с «Повестями Белкина». Называние пьесы драмой у Островского сталкивается с точно таким же определением «жанровой ситуации» внутри произведения.

Таким образом, «жанровые определения» в жизни и в литературе беспрестанно взаимодействуют. Иногда ряд литературных произведений фиксирует жанровую ситуацию, и она становится легко опознаваема в жизни («да это целый детектив!»). Иногда жанровая ситуация, уже сформировавшаяся и сформулированная в действительности (то есть, в иных культурных пластах), переносится в литературу. Так, по-видимому, возникает жанр литературной сплетни. Некоторые жанры обозначают «жанровую ситуацию» на стыке реальности и литературы: например, посвящения. Многочисленные типы взаимоотношений, определяющие жанр, позволяют использовать «жанровую ситуацию» одного жанра как основу для другого жанра — типичный случай: переход мадригала в эпиграмму, где изменяется авторское отношение, закладывающее тип читательского восприятия.

На жанре сплетни лучше всего можно видеть, что тот комплекс

отношений, который завязывается жанровым определением, не исчерпывается отношениями персонажей внутри произведения, но непременно включает в себя еще две стороны: автора (рассказчика) и читателя (слушателя). Сплетня предполагает самую определенную ситуацию и внутри произведения: это интимно-стыдные отношения, это то, что не должно никак стать предметом общего внимания (допустим, исщипывание жены в спальне или дача взятки). Но сплетня только тогда и получает жанровую завершенность, когда эти отношения становятся предметом общественного внимания, когда о них определенным образом рассказывает рассказчик и их определенным образом слушает слушатель. Отношение автора и читателя к материалу и их взаимоотношения между собой завершают жанровую определенность произведения (допустим, в романе «Бесы» сообщение об исщипанной жене радикально меняет свою жанровую природу, будучи обращено Петрушей Верховенским к действующему лицу ситуации).

Таким образом, структура жанра формируется на трех уровнях, причем каждый следующий уровень способен *отменить* жанровое обозначение предыдущего уровня.

Первый уровень: взаимоотношения между героями и их взгляд на свои взаимоотношения; то, что я называю «жанровой ситуацией». Здесь обычно закладываются такие жанровые определения, которые могут служить и для обозначения «жанровой ситуации» в жизни: трагедия, драма, роман (который «у них») и т.д.

Второй уровень: взгляд автора на взаимоотношения героев и их отношение к своим взаимоотношениям. Здесь возможна не только смена пафоса произведения. Это способы, какими можно рассказывать о жизни: коротко или пространно, сжато или неспешно, вникая во внутренний смысл событий и предполагая в них внутренний смысл или передавая лишь внешнюю канву, зато подробно до отращения. Это рассказ, повесть, поэма и т.д. Уже упоминалось, что В.Н.Турбин в своей монографии «Пушкин. Лермонтов. Гоголь» противопоставляет «глаза повести» и «очи поэмы». Поэма не замечает мелочей, быта, дрязг, замечая лишь большое, высокое. Когда большими становятся мелочи, остальное исчезает из кадра, и в мелочах этих что-то прозревается. О драме можно написать поэму и повесть, и в большинстве случаев взгляд автора при определении жанра этого произведения будет важнее жанровой ситуации.

Более того, когда жанровое обозначение определяется вторым уровнем, в центре внимания оказывается уже не событие как таковое, не событие в своей первозаданной данности, но именно способ,

каким рассказывается о событии, или, иначе говоря, в центре внимания оказывается *событие рассказывания*³⁷. Как правило, в такой ситуации в произведении появляется тот странный герой, которого называют «рассказчиком», «повествователем», герой, создающий так много проблем для исследователей, суть которых сводится, как видно из предлагаемой классификации, к тому, что это герой, действующий на другом уровне отношений, формирующих жанр произведения.

Третий уровень: отношения читателя к слову автора, к ситуации взаимоотношения героев и их взгляду на свои взаимоотношения. Нужно учитывать, что «отношение читателя» заложено в тексте произведения, запрограммировано автором. Как правило, это уровень введения ироничности в разных видах, уровень игры соотношением точек зрения, уровень установления иерархии автора и повествователей. На этом уровне формируется пародия. На этом уровне возникает большинство «жанровых ошибок»: расхождений в определении пафоса произведения между автором и читателями.

Трагедия автора «Вишневого сада» заключалась в том, что он положил в основу своего произведения драматическую «жанровую ситуацию»; второй уровень в данном случае не работал, поскольку он оформил произведение как пьесу, «драму» в родовом смысле, как бы устранившую «взгляд автора»; заложенная же на третьем уровне программа отношения читателей к ситуации оказалась в значительной степени нейтрализована режиссерскими установками Станиславского. Актеры как бы объединились с героями против автора, и степень их победы над ним можно определить по даваемым комедии жанровым определениям.

Я далека от мысли, что «закрывает тему». Собственно, моей целью было, скорее, ее открыть. Когда-то, на заседании Отдела теории ИМЛИ, я задала вопрос автору обсуждавшейся работы, в название которой входили слова «категория жанра»: «Скажите, как вы определяете для себя жанр?» Присутствующие отреагировали на мой вопрос как на чудовищную бестактность. В литературоведении давно уже скопился целый ряд терминов и понятий, которыми все пользуются, но которые решительно не желают определять, и тем самым только больше и больше запутывается и без того непростая ситуация. Если в результате чтения этой статьи хоть у одного исследователя появится потребность уяснить себе, что он имеет в виду, когда произносит слово «жанр», или правомерно ли употреблять словосочетание «жанровые особенности», я уже буду считать свою работу бессмысленной.

¹ Эти, казалось бы, очевидные, хрестоматийные условия возникновения омонимии совсем не очевидны, когда речь идет о способе мышления о языке А.В.Михайлова (кроме всего прочего — переводчика и интерпретатора Хайдеггера), для которого значение многих слов только и существует в совокупности пути, пройденного словом, существует *как совокупность пути*, со всеми его изгибами и блужданиями, никогда не случайными. Вот что он говорил в своем докладе «Несколько тезисов о теории литературы»: «Они (слова. — Т.К.) предстают перед нами теперь (...) как нечто исторически разворачивающееся, что не дает нам права автоматически пользоваться некоторым аспектом их разворота. Значит, забегая вперед, слова даны нам как некоторый итог их исторической жизни, их исторического развития и становления, как некоторый итог, который, прежде всего, закрыт в себе. Но пользоваться такими закрытыми в себе словами до бесконечности невозможно. Если мы представим себе, что наступила такая пора, когда мы должны эту закрытость устранить, то тогда слово предстает перед нами не как само собой разумеющееся, а как разворачивающееся. И мы должны еще придумать, как им пользоваться». Стенограмма доклада, сделанного 20 января 1993 года на заседании Научного совета ОЛЯ РАН «Теория и методология литературоведения и искусствознания» // Литературоведение как проблема. М., 2001. С. 212.

Отсюда и моя оговорка «сколько я могла понять». Александр Викторович, прочитав в свое время этот текст и высказав по его поводу различные замечания и соображения, этот пассаж не прокомментировал.

² Из-за этого проблематику очень любят ставить в центр при размышлении о жанрах «нового времени». Вот довольно типичное рассуждение: «В разные эпохи на первый план выступал то один, то другой аспект жанрового содержания, различна их роль в отдельных жанровых системах. Например, жанровое содержание античной литературы определялось прежде всего эстетическим пафосом. В эпоху классицизма — жизненным материалом (Буало постулировал, что эпопея «на мифе зиждется» и порицал Тассо за отступления от мифа). В новое время определяющим аспектом жанрового содержания становится по преимуществу проблематика. В первую очередь это проявилось в повествовательных жанрах. Впоследствии в жанрах драматургии и лирики, где всегда определенная роль принадлежала эстетическому пафосу, тоже стала усиливаться жанроформирующая роль проблематики». Н.Л.Лейдерман. К определению сущности категории «жанр» // Жанр и композиция литературного произведения. Вып. 3. Калининград, 1976. С. 8.

³ ЛЭС. М., 1987. С. 107.

⁴ Там же. С. 107.

⁵ Абрам Терц. Собр. соч. в 2-х т. М., 1992. Т. I. С. 437—669.

⁶ Есин А.Б. Литературное произведение: Типологический анализ. М., 1992. Глава «Категория литературного жанра». С. 112—137.

⁷ Даже с большим пониманием дела написанная статья С.С.Аверинцева не

избежала в этом смысле общей участи. Он различно определяет сущность категории в зависимости от существа эпохи, в которую категория функционирует. В эпоху дорефлективного традиционализма жанр, по Аверинцеву, — это правила поведения: «Очевидно, исходная точка всяческого историко-литературного развития — синкретическое единство словесного искусства и обслуживаемых им внелитературных ситуаций, прежде всего, бытовых и культовых (в условиях, когда быт и культ — более или менее одно и то же). В некоторой ситуации уместно вести себя так, в другой — иначе; и жанры словесного искусства, фольклорной и письменной “предлитературы”, определяются именно из этой внелитературной уместности» (С. 108). В следующую эпоху — риторическую (рефлективный традиционализм) — правила игры, причем, литературной игры. То есть в первый период жанр определяется жизнью, во второй — литература определяется жанром. Третья эпоха — это для него порыв к искренности, к «нелитературе» от «слишком литературы» — и поэтому, считает Аверинцев, следствием становится исчезновение жанра в традиционном смысле. С.С.Аверинцев. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 104 — 116.

⁸ Чернец Л.В. Литературные жанры. М., 1982.

⁹ Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. Л., 1985.

¹⁰ Жан Расин. Трагедии. Новосибирск, 1977. С. 130.

¹¹ Этот подход был настолько всеобщим, что и у самых вдумчивых литературоведов не вызывал ни малейших сомнений. Вот что писал по этому поводу Б.Ф.Егоров: «Вырабатывались “дифференциальные признаки”, определенная конфигурация которых создавала жанры; вплоть до наших дней идет этот процесс жанрообразования, при всей сложности и “размытости” его». И далее: «Необходима работа даже не по самой классификации, а пока еще по созданию принципов классификации: нужно найти способы выделения типологически отмеченных дифференциальных признаков, определенные наборы которых будут получать жанровые наименования. Немалую роль в этой работе могут сыграть исследования в области сюжета и композиции, так как жанры можно классифицировать по сюжетно-композиционным особенностям». Б.Ф.Егоров. О жанре, композиции и сегментации // Жанр и композиция литературного произведения. Вып. 1. Калининград, 1974. С. 9.

¹² М.Бутов. К изваянию Пана, играющего на свирели // Новый мир. 1992, № 8.

¹³ Томашевский Б. Теория литературы. Л., 1925. С. 165.

¹⁴ Есин А.Б. Указ. соч. С. 114.

¹⁵ В.Шкловский. Кончился ли роман? // Иностранная литература. 1967, № 8, С. 218—231.

¹⁶ Ср. замечания Шкловского по этому поводу: «Когда-то я рассказал Владимиру Маяковскому анекдот: проповедник в сельской церкви произносит проповедь, паства рыдает. Один из слушателей сидит совершенно спокойно. Его спрашивает сосед: почему ты не плачешь? Тот отвечает: я не здешнего прихода.

Владимир Владимирович считал, что ответ правильный. Слушатель не знал концепции трогательного и смешного в этом приходе, не знал, как к чему здесь относиться.

Было время, когда люди ездили в сумасшедший дом, чтобы смеяться. Считалось, что сумасшедший смешон.

Часто вижу, как люди в кинозале смеются не там, где это было намечено режиссером; они не подготовлены к этой системе художественного показа. Не знают локального смысла сигналов». Там же. С. 221.

17 Там же. С. 220.

18 Жанр и композиция литературного произведения. Вып. 3. Калининград, 1976. С. 95.

19 Турбин В.Н. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Об изучении литературных жанров. М., 1978.

20 Показательный пример: стремление нигилистов к «искренности» в поведении, выражающееся в намеренном нарушении всех принятых правил и канонов поведения, немедленно, будто в насмешку, становится каноническим и стереотипным почти до степени штампа. Вот как пишет об этом Ирина Паперно: с одной стороны, «Нигилизм как стиль поведения строился на отрицании “условностей” и утверждении “абсолютной искренности”». С другой стороны, «Неотесанность, отсутствие благовоспитанности, которые были характерны для многих разночинцев, не обучавшихся хорошему манерам (что составляло важную часть дворянского воспитания), намеренно культивировались и теми, кто был неловок от природы, и теми, кто владел навыками светского поведения. Грубость, небрежность в одежде и даже неопрятность стали значимыми, идеологически весомыми признаками, которые отделяли нигилистов как от членов противоположного лагеря (традиционалистов и реакционеров), так и от обычных людей. (Многие современники упоминают о грязных, обкусанных ногтях — знаке, который, по-видимому, имел особое значение, поскольку был противопоставлен знаменитым ухоженным ногам Онегина, признаку аристократического денди). Судя по многочисленным мемуарным свидетельствам, существовал устойчивый словарь поведенческих знаков, опознаваемых и “отцами” и “детьми”». И. Паперно. Семiotика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М., 1996. С. 18—19.

21 Абрам Терц. Собр. соч. в 2-х т. М., 1992. Т. I. С. 386.

22 Жорж Санд. Индиана. Валентина. Сухуми, 1988. С. 31.

23 Хаймито фон Додерер. Основы и функции романа // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 384—385.

24 Ю.Н. Тынянов. Ода как ораторский жанр // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227.

25 Поэтика. История литературы. Кино. С. 255—270.

26 Там же. С. 256.

27 Там же. С. 257.

28 Там же. С. 257.

29 Там же. С. 257.

- ³⁰ Там же. С. 265.
- ³¹ Там же. С. 265.
- ³² Цит. по: Вопросы философии. 1993, № 1. С. 60—82.
- ³³ Там же. С. 61.
- ³⁴ Там же. С. 62.
- ³⁵ См. статью М.Л.Гаспарова в: Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 45.
- ³⁶ Захаров В.Н. Указ. соч. С. 58.
- ³⁷ См. об этом диссертацию Н.Н.Смирновой на соискание ученой степени кандидата филологических наук «Изображаемое и рассказывание в прозе Пушкина». М., 1999.