

891,71
В 676

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ СО РАН

На правах рукописи

Волкова Татьяна Николаевна

**ВВОДНЫЕ ЖАНРЫ В РОМАНЕ. ВИДЫ И ФУНКЦИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО КЛАССИЧЕСКОГО
РОМАНА XIX века)**

10.01.08. Теория литературы

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

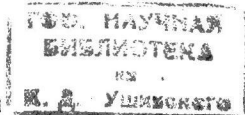
Новосибирск-1999

Работа выполнена на кафедре исторической и теоретической поэтики
Российского Государственного Гуманитарного университета

Научный руководитель - доктор филологических наук,
профессор Н.Д. Тмарченко

Официальные оппоненты:

Доктор филологических наук, профессор М.Н. Дарвин
Кандидат филологических наук, доцент М.Ю. Лучников



99-20170

Ведущая организация – кафедра теории литературы Тверского
государственного университета

Защита состоится «28» июня 1999 г., в 10 часов на заседании
специализированного совета К 200.04.02. в Институте Филологии СО РАН
по адресу: проспект академика Лаврентьева, 17, г. Новосибирск, 630090.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Объединенного
Института истории, филологии и философии СО РАН.

Автореферат разослан «27» мая 1999 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

Кандидат филологических наук  Е.К. Никанорова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ.

Проблема вводного жанра в отечественном литературоведении специально не обсуждалась. Сформулированная М.М. Бахтиным в ряде работ, посвященных разным аспектам романа¹, эта проблема все же находилась на периферии исследовательского интереса ученого. Подобное положение занимает она и в более поздних отечественных работах о романе, где вводный жанр чаще всего упоминается в связи с каким-либо из этапов формирования романа и понимается как «вставная история» и/или «вставная новелла»².

Сугубо периферийное положение интересующей нас проблемы в теории романа, однако, вовсе не отменяет ее актуальности. Сама история романного жанра³, и в еще большей степени история его теоретического осмысления⁴ свидетельствуют как раз об обратном: *эта проблема является частью общего вопроса о «мере»⁵ романа как жанра «становящегося», «неготового», «меняющего свой «костяк» на наших глазах.*

Актуальность проблемы, предложенной нами к обсуждению, обусловлена спецификой самого феномена вводного жанра. Такое свойство романа, которое является присущим всем его разновидностям⁶, во-первых, и которое не характерно для других эпических жанров⁷, во-вторых, можно поставить, по всей видимости, в один ряд с тремя его собственно жанровыми «параметрами» («стилистическая трехмерность», «незавершенное настоящее», «зона контакта»). Представляя собой следствие каждого из трех аспектов

¹ Бахтин М.М. Слово в романе; Эпос и роман; Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975; Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.

² См., например, Затонский Д. Искусство романа и XX век. – М., 1973. – С. 87; Рымарь Н.Т. Современный западный роман. – Воронеж, 1978. – С.24.

³ См., например, Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М., 1986. Грифлов Б.А. Теория романа. – М., 1927; Бахтин М.М. Слово в романе; Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики.

⁴ См., например, Шлегель Ф. Письмо о романе // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. – Т.1. – М., 1983. – С. 404. Михайлов А.В. Роман и стиль // Михайлов А.В. Языки культуры. – М., 1997. – С. 409. Шеллинг Ф. Философия искусства. – СПб., 1996. – Т.2. – С. 384.

⁵ О понятии «внутренней меры романа» см. Тамарченко Н.Д. Реалистический тип романа. – Кемерово, 1985.

⁶ Об этом см. Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики.

⁷ М.М. Бахтин пишет о том, что вводный жанр является специфически романным свойством. Об этом см. Бахтин М.М. Эпос и роман.

романа, вводный жанр в то же время оказывается и вполне самостоятельным его свойством, специфичным для него в той же мере, как и названные аспекты жанровой структуры.

Следуя бахтинскому пониманию вводного жанра, мы видим **новизну** нашего исследования в двух моментах: в том, что проблема вводного жанра рассматривается нами специально, во-первых, и в том, что мы используем материал реалистического романа, во-вторых. Поскольку в работах М.М. Бахтина описан вводный жанр дореалистического романа и поскольку сам ученый наиболее полное воплощение специфики романа обнаруживает в реалистическом его типе⁸, мы полагаем анализ видов и функций романа XIX века принципиально важным.

Целью исследования является *описание вводного жанра как специфической особенности структуры романа*. В связи с этим мы выделяем две основные **задачи** диссертации. Прежде всего мы считаем необходимым *анализ самой бахтинской концепции вводного жанра*. Поставленная нами задача важна по двум причинам. Во-первых, потому что замечания М.М. Бахтина об интересующем нас романном свойстве фрагментарны, из чего следует, что бахтинская концепция вводного жанра должна быть реконструирована. Во-вторых, потому, что эта концепция практически не осмыслена современным литературоведением: ни в работах о теории романа у М.М. Бахтина⁹, ни в литературе, посвященной бахтинскому пониманию категории жанра¹⁰, мы не найдем анализа представлений ученого о романном вводном жанре.

Поскольку вводный жанр всегда является «своим» или «чужим» для автора и поскольку он «оформляет и завершает» в романе вставные тексты или

⁸ С этой точки зрения рассматривается роман XIX века в работе «Роман воспитания и его значение в истории реализма». Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 183-236.

⁹ См., например, Фридендер Г.М. Мейлах Е.С. Жирмунский В.М. Вопросы поэтики и теории романа в трудах М.М. Бахтина // Изв. АН СССР. – Сер. лит. и яз. – Т.30. – Вып. 1. – 1971. – С. 53-61; Титарченко Н. Л. Реалистический тип романа.

же слово (повествующее слово или «жизненно-практические высказывания» героев), мы говорим о разных его видах. *Описание видов вводного жанра и характеристика функций*, которые они выполняют в романе – вторая задача диссертации.

Методологической основой нашего исследования, как видно уже из задач, поставленных в диссертации, является, безусловно, *бахтинская концепция вводного жанра*. Кроме нее, мы опираемся также на теорию романа М.М. Бахтина и на представления ученого о категории жанра. Следует отметить, далее, что в диссертации используются и идеи Н.Д. Тмарченко: его анализ бахтинской теории романа и положения ученого о реалистическом типе романа.

СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ.

Диссертация состоит из четырех глав, введения и заключения. Во «Введении» к работе мы обосновываем научную актуальность исследования и его новизну, мотивируем выбор материала для диссертации.

В современном литературоведении, по нашему мнению, существует четыре пути решения проблемы романного вводного жанра. Во-первых, вводный жанр можно рассмотреть в рамках конструкции «текст в тексте»¹¹, чему способствует достаточно широкое толкование понятия «текст»¹². Ситуация «жанр в жанре» в таком случае будет представлять собой всего лишь частный случай ситуации «текст в тексте». Так как последняя характерна в равной мере и для литературы (причем всех трех ее родов), и для других видов искусства (живопись, кино)¹³, специфика вводного жанра как конститутивного свойства именно романа при таком подходе учтена быть не может.

¹⁰ Лейдерман Н.Л. Жанровые идеи Бахтина // *Zagadnienia Rodzajow Literackich* XXIV, z. 1 (46), Lodz (1981), Чернец Л.В. Вопросы литературных жанров в работах М.М. Бахтина // *Филологические науки*. - № 6. - 1980. - С. 13 - 21.

¹¹ Лотман Ю.М. Текст в тексте. - Текст в тексте. - Вып. 567. - № 14. - Тарту, 1981.

¹² Лотман Ю.М. Структура художественного текста. - М., 1970. - С. 343.

¹³ Об этом см. в сборнике Текст в тексте.

Второй путь решения интересующей нас проблемы предлагает англо-американское литературоведение, которое достаточно широко использует понятие «истории в истории» или «рассказа в рассказе»¹⁴. Принимая во внимание то, что «рассказ в рассказе» встречается не только в романе, но и во всех других эпических жанрах¹⁵, и, кроме того, в древней эпосе¹⁶, во-первых, а также и то, что существуют иные, чем рассказ героя, способы введения жанра (например, письмо), во-вторых, мы не можем удовлетвориться и этим вариантом.

Третий подход присутствует в работах формалистов, с одной стороны, и в современной справочной литературе¹⁷, с другой. Введенное еще формалистами понятие «вставной новеллы» в настоящее время приобрело статус одного из основных литературоведческих терминов. Следует признать, однако, что это понятие оказывается продуктивным только в том случае, когда оно обозначает собственно новеллу, введенную в роман («истории, рассказанные персонажами «Дон Кихота»¹⁸). Применение же его в отношении ряда примеров вставного жанра (сон Обломова¹⁹, легенда о Великом инквизиторе²⁰), безусловно, нецелесообразно: такое применение нередко ведет к неверному толкованию самой природы данного вставного жанра. Показательна в этом смысле статья Ю.Н. Чумакова «Сон Татьяны как стихотворная новелла»²¹, где автор пытается перенести черты прозаического жанра на стихотворный текст.

Принципиально иной подход к интересующей нас проблеме демонстрирует, наконец, М.М. Бахтин. М.М. Бахтин рассматривает вводный жанр как специфически романное явление, частным случаем которого может быть и вставная новелла. Понимая «вводный жанр» как «другой» по

¹⁴ The Penguin dictionary of literary terms and literary theory. - New York, 1992. - P. 211.

¹⁵ См., например, о «рассказе старого цыгана» в поэме А.С. Пушкина «Цыганы». Старосельская Н.Д. Вставная новелла в русском романе XIX века // Писатель и жизнь. - Вып.2. - 1986. - М., 1987. - С. 170-184.

¹⁶ Гринлер П.А. Древнеиндийский эпос. - М., 1974.

¹⁷ См., например, Вводная новелла (вводная повесть) // Литературный энциклопедический словарь. - М., 1987. - С.61.

¹⁸ Там же. - С.61.

¹⁹ Гомашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. - М., 1996. - С. 249.

²⁰ Литературный энциклопедический словарь. - С. 61.

²¹ Чумаков Ю.Н. «Сон Татьяны» как стихотворная новелла. - Русская новелла. - СПб., 1993. - С. 83-104.

отношению к самому роману «тип высказывания», ученый отграничивает его от «текста в тексте» и «рассказа в рассказе», с одной стороны, и от «вставной новеллы» (в понимании формалистов), с другой. Если «текст в тексте» и «вставная новелла» не подходят под определение «тип высказывания» и, кроме того, не являются характерным свойством именно романа, то «вставная новелла», представляя собой «структурный элемент романа», безусловно, не может выполнять функцию «другого» жанра.

Следуя предложенному М.М. Бахтиным пониманию вводного жанра, мы рассматриваем виды и функции вводного жанра в *реалистическом типе романа*. При выборе материала для нашего исследования мы исходили из общей цели диссертации – из необходимости описания вводного жанра как специфически романного свойства. Вот почему произведениям «раннего» реализма мы предпочли романы Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, которым в большей степени, чем романам М.Ю. Лермонтова и Н.В. Гоголя, свойственна «многожанровость» и которые демонстрируют прямо противоположные способы завершения героя, а, значит, по-разному используют и вводные жанры. С другой стороны, мы учитывали также и то, что для русского классического романа характерно не только четкое противопоставление двух крайних вариантов жанра (М.Ю. Лермонтов – Н.В. Гоголь; Ф.М. Достоевский – Л.Н. Толстой), но и наличие своеобразного «нейтрального» варианта (А.С. Пушкин, И.С. Тургенев). Так как вводный жанр «романа в стихах» требует особой методики анализа, мы остановили свой выбор на одном из романов И.С. Тургенева.

Выбор материала для нашего исследования определил и саму *структуру диссертации*. Каждому из трех произведений посвящена отдельная глава. Распределение романов по главам подчинено принципу последовательного перехода от наиболее очевидного включения в роман вводных жанров («Братья Карамазовы») к наименее очевидному («Отцы и дети»). Такая последовательность объясняется практическими соображениями: анализ

романа Ф.М. Достоевского позволит нам выработать подходы к характеристике с той же точки зрения толстовского и тургеневского романов. Кроме трех глав, демонстрирующих специфику видов и функций вводного жанра в романах Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и И.С. Тургенева, диссертация содержит также теоретическую главу и заключение.

Первая глава диссертации **«"Вводный жанр" как проблема и понятие»** посвящена трем вопросам. В первом параграфе этой главы **«Вводный жанр и эпический род литературы»** мы рассматриваем романский вводный жанр в контексте сходных с ним эпических явлений: таких, как древнеэпическая «вставка», «обрамление», «книга книг» и, кроме того, использование отдельных групп жанров, свойственное эпическому роду литературы вообще. В результате сопоставления мы приходим к выводу о том, что вставной жанр представляет собой характерное свойство эпического рода литературы, присущее ему в не меньшей степени, чем «циклизация-обрамление» и «книга книг». С другой стороны, мы убеждаемся также и в том, что вставной жанр отличается от «древнеэпической вставки»: в противоположность последней, он не является готовой, заранее известной «автору» и слушателю «историей».

Во втором параграфе главы **«Вводная новелла», «текст в тексте», «рассказ в рассказе»** мы анализируем названные понятия с целью дальнейшего уточнения границ романного вводного жанра, с одной стороны, и анализа существующих в отечественном литературоведении подходов к решению интересующей нас проблемы, с другой. Анализ семантики и состава трех понятий, обозначающих явления, сходные с интересующим нас вставным жанром, позволяет нам сделать заключение о специфичности последнего: в отличие от текста в тексте, вставной жанр, частным случаем которого является вводная новелла, может функционировать в произведении и не в качестве текста; в противоположность же рассказу в рассказе, он оказывается не обусловленным ситуацией рассказывания.

В третьем параграфе *«Понятие "вводного жанра" в работах М.М. Бахтина»* мы рассматриваем бахтинскую концепцию «вводного жанра», которая возникает на пересечении двух глобальных теорий ученого: жанра и романа.

В бахтинской теории жанра мы выделяем два аспекта: структурный и исторический. В структурном отношении жанр понимается М.М. Бахтиным как единство трех «параметров» - словесного, предметного и способа «завершения» героя - в котором *«тип завершения»* является одновременно также принципом, порождающим развертывание произведения в его предметном и речевом многообразии (выделено нами - В.Т.)²². Со стороны функционирования в литературном процессе жанр определяется исследователем как уникальное сочетание «архаики» и «современности».

В бахтинской теории романа мы обращаем внимание на принципиальное для ученого противопоставление этого «становящегося и еще не готового жанра»²³ всем остальным «готовым» литературным жанрам и, в частности, эпосе. Если эпосе, по мнению М.М. Бахтина, свойственны «национальное предание как источник», «абсолютное прошлое» как предмет и «абсолютная эпическая дистанция», то роман, напротив, характеризуется, с его точки зрения, «стилистической трехмерностью», «незавершенным настоящим» и «зоной контакта»²⁴.

Определив место концепции вводного жанра в бахтинской теории романа, мы указываем на ее системный характер, который и позволяет нам говорить о разных аспектах описания вводного жанра в работах ученого: это природа вводного жанра и его генезис; структура и функции, выполняемые им в романе, и типология. В результате анализа высказываний исследователя по каждому из аспектов проблемы мы эксплицируем бахтинское представление о вводном жанре.

²² Гамарченко Н.Д. Реалистический тип романа. - С. 66.

²³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - С. 447.

²⁴ Там же. - С. 447.

Вводный жанр для М.М. Бахтина – это «другой» по отношению к романному целому «тип высказывания», «оформляющий и завершающий» часть этого целого. Как свойство, характерное исключительно для романа (и генетически связанное со вставными жанрами древней «серьезно-смеховой» литературы), вводный жанр обусловлен тремя его конститутивными особенностями и присущ ему в не меньшей степени, чем «стилистическая трехмерность», «незавершенное настоящее» и «зона контакта». Поскольку названные особенности романа («параметры» его структуры) реализуются в определенных исторически сложившихся его вариантах (типах романа), постольку и вводный жанр, закономерное следствие каждого из них, не остается неизменным. Специфика вводного жанра как исторически изменчивого свойства романа зависит от принадлежности последнего одной из двух противоположных стилистических линий, с одной стороны, и одному из исторически сложившихся типов романа, с другой. В первом случае можно говорить, очевидно, о двух разновидностях вводного жанра и, в частности, о «монологическом» и «полифоническом» принципах их функционирования. Во втором – о таких функциях вводного жанра, которые направлены на решение конкретно-исторических задач романа.

Во второй главе диссертации «Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» как «энциклопедия жанров» мы вначале анализируем три группы исследований романа «Братья Карамазовы»: работы, посвященные «поэме» Ивана, статьи, в которых изучаются функции в романе многочисленных вставных текстов, и монографические исследования. Этот анализ позволяет нам выявить слабые стороны современного представления о романе. Мы отмечаем, во-первых, непродуктивность существующих в настоящее время подходов к описанию функций вставных текстов «Братьев Карамазовых», во-вторых, невозможность постановки и решения вопроса о специфике построения его целого в пределах двух самых распространенных концепций произведения («социально-философский» и «философско-

публицистический» роман) и, в-третьих, отсутствие адекватного представления о такой особенности «Братьев Карамазовых», как «многожанровость», на которую обратил внимание сначала Л. Гроссман²⁵, а затем и В.Н. Захаров²⁶.

В итоге, мы рассматриваем роман Ф.М. Достоевского как своеобразную «жанровую энциклопедию», которая включает в себя не только самые разные группы вводных жанров (бытовые, риторические, религиозные и т.д.), но и все четыре их вида: в «Братьях Карамазовых» жанры «оформляют» «свои» и «чужие» для автора голоса (видение, биография, «завершающее» повествующее слово рассказчика, и исповедь, поучение, пророчество, молитва, «оформляющие» «жизненно-практические высказывания» героев) и тексты (биографические записки рассказчика и, например, статью Ивана). Такая «жанровая энциклопедичность» романа объясняется спецификой построения его как целого: в отличие от романов Л.Н. Толстого и, в частности, от «Воскресения», «Братья Карамазовы» построены как «произведение», «написанное» рассказчиком и актуализирующее не только проблему творчества-писательства, но и связанную с ней проблему адекватности слова миру.

Поскольку сочинения героев представлены в «жизнеописании» в неравной мере (в то время как «Житие», написанное Алешей, «приводится» полностью, «Житие», созданное Ракиным, только упоминается в романе), мы говорим о разной степени их авторитетности для рассказчика. Такое неодинаковое отношение «автора» «жизнеописания» к текстам сочинений обусловлено, с нашей точки зрения, не только его стремлением создать своеобразную иерархию персонажей, но и задачей сформулировать критерии адекватности «словесного подхода к действительности» ей самой. С этой точки зрения мы и рассматриваем жанры сочинений героев: биографические записки о святом, каноническое житие, философско-публицистическую статью,

²⁵ Гроссман Л. Последний роман Достоевского // Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. – Т. 1. – М., 1935.

²⁶ Захаров В.Н. Система жанров у Достоевского: Типология и поэтика. – Л., 1985.

судебные речи и романтическое сочинение Ивана, объединяющее черты трех жанров - литературного предисловия, романтической исповеди и легенды.

Учитывая степень и характер присутствия текстов сочинений героев в «жизнеописании», мы приходим к выводу о том, что наиболее адекватным «типом высказывания», по мнению рассказчика, является жанр **биографических записок о подвижнике**. В сравнении с наименее адекватным современной действительности житием, этот жанр имеет принципиальное преимущество. Он сочетает в себе «высокую» тему – жизнь подвижника, святость которого хоть и не канонизирована, но признана самим автором – с неканоническими способами ее «завершения». В то время как житие изображает строго определенные, «вершинные», моменты жизни святого, регламентирует слово агиографа и исключает возможность автобиографизма, биос, напротив, имеет установку на изображение реальной жизни подвижника, а потому нередко представляет собой рассказ-исповедь самого святого, записанный его учеником.

В таком своем качестве биос противопоставлен в «жизнеописании» и романтической исповеди – основному жанру сочинения Ивана. Три момента, по нашему мнению, делают этот жанр неавторитетным в глазах рассказчика: его связь с жанром обвинительной речи, художественный вымысел и принципы «завершения» героя, а именно максимальная сближенность кругозора автора с кругозором персонажа. Последний момент доведен в сочинении Ивана до своего предела: «поэма» потому и не «написана» Иваном, что «выдуманный» и «запомненный» герой ее не может стать «другим» по отношению к автору в той же мере, в какой «другим» является для Алеши Зосима.

Создавая иерархию жанров, «оформляющих» сочинения героев, рассказчик в то же время строит свое собственное произведение в рамках традиции биоса, к которой принадлежит и Алеша. В отличие от героя, рассказчик ориентируется, однако, на тот вариант биоса, который генетически связан с первыми записями о жизни Христа, предшествующими сложению

канонических Евангелий²⁷. Связь биоса с древними записями более всего обнаруживается в самой позиции его автора: подобно «евангелисту», который свидетельствует о миссии Христа, будучи ее очевидцем, автор биоса как ученик подвижника и продолжатель его дела является очевидцем и свидетелем его жизненного пути. Отчасти совпадают в двух вариантах «записок», кроме того, и образы героев – божьих посланников – подвижника и миссии.

Произведение рассказчика противопоставлено в «Братьях Карамазовых» не только «Житию», написанному Алешей, но и самой евангельской традиции. Поскольку «жизнеописание» посвящено не Христу и не традиционному святому, но совершенно новому подвижнику, которому предназначена та же судьба «деятеля», что и Иисусу, но который осуществляет свою миссию в абсолютно других исторических условиях, мы говорим о том, что оно представляет собой своеобразное «новое евангелие». Такое «евангелие» выполняет несколько иные задачи, чем прежнее. Во-первых, оно формирует представление об истинном значении современного предельно сложного мира, который, как и мир древний, описанный древними евангелистами, находится в состоянии кризиса. Во-вторых, оно показывает нового «деятеля», миссия которого заключается не в проповеди «благой вести», а в «прошении-молитве» о человеке. И, наконец, в-третьих, оно создает образ отвечающего современным требованиям «сакрального» текста. В противоположность древним Евангелиям, этот текст не только фиксирует жизненный путь «деятеля» и его слово, но и доказывает свое право быть причастным истинному знанию: последовательно сопоставляя подлинное слово с другими типами слов, претендующими на соответствие истине (исповедью-обвинением Ивана, поучением Зосимы и пророчеством Ферапонта), с одной стороны, и намеренно противопоставляя само «жизнеописание» другим текстам («поэме» о втором пришествии Христа и судебным речам, посвященным той же

²⁷ С.А. Жебелев пишет: «...авторы синоптических Евангелий были, в сущности, такими «списывателями» рассказов о «словах» и «делах» Христа, передававшими в письменной форме свои источники, и устные и письменные, в том, преимущественно, виде, в каком они их находили». Жебелев С.А. Евангелия канонические

скотопригоньевской «катастрофе», что и «жизнеописание»), с другой, рассказчик наглядно демонстрирует преимущества своего произведения.

Третья глава диссертации **«Виды и функции вводного жанра в романе-монологе»** посвящена роману Л.Н. Толстого «Воскресение». Обращение именно к этому роману писателя для нас принципиально: построенное как своеобразный «монолог» автора (Я.С. Билинникс), «Воскресение» представляет собой абсолютную противоположность «Братьям Карамазовым», где автор выступает в роли «создателя» «написанного текста». Совершенно очевидно, что виды и функции жанров, которые автор вводит в свой «монолог», будут отличаться от тех, которые вставляются в «написанное произведение».

Принимая во внимание отмеченную особенность постановки слова автора в «Воскресении», мы, тем не менее, выделяем в нем «свои» и «чужие» вводные жанры и указываем на присутствие в романе жанров, «оформляющих» «чужие» вставные тексты (судебные документы, письма). Анализ выделенных видов вводного жанра, проведенный с учетом результатов исследования «Братьев Карамазовых», позволяет нам выявить их специфику: мы убеждаемся в том, что «чужой» жанр подвергается в толстовском романе «редукции». Тенденцию к «редуцированию» «чужого» жанра мы рассматриваем в третьей главе диссертации на примере введенных в роман проповеди и биографии.

Проповедь «оформляет» в «Воскресении», прежде всего, прямое слово повествователя. Черты этого жанра мы находим в описании весны (глава I), комментариях к сцене богослужения в тюремной церкви (глава XL), рассуждениях о людях «дурной профессии» (глава XLIV) и о сложности человеческой природы (глава LIX). Поскольку всем четырем фрагментам оказываются свойственны характерные для проповеди тематика (устройство мира «людей», противоречащее «миру Божьему») и «далевая» точка зрения

(отделяющая повествователя в пространственно-временном и ценностном отношении от «людей»), мы говорим о них как о своеобразном единстве, формирование которого обусловлено в романе общей учительной задачей повествователя.

Мы отмечаем моменты нарушения жанрового канона проповеди в «Воскресении» и, в частности, обращаем внимание на несоблюдение повествователем композиционных требований, согласно которым в начале и в конце своего поучения проповедник должен обратиться к пастве с прямыми указаниями. Кроме того, мы указываем и на более серьезное нарушение канона: на отсутствие в поучающем слове повествователя романа традиционных примеров (причем, не только примеров «из жизни», но и из Евангелия) и цитат из авторитетных, в том числе евангельских, текстов.

Отсутствие примеров непосредственно в самом поучающем слове повествователя компенсируется в «Воскресении», с нашей точки зрения, наличием «истории» Нехлюдова и Катюши Масловой. На то, что эта «история» выполняет в романе функцию примера²⁸, указывает ее положение по отношению к четырем выделенным нами фрагментам поучения: за каждым из них следует эпизод из жизни главных героев романа, который начинается словом «так» и который иллюстрирует мысль повествователя, выраженную в прямом слове. Функцию примера выполняют в «Воскресении», кроме того, многочисленные биографии и, наконец, введенные в роман ложные (Кизеветера, английского путешественника, священника острожной церкви) и истинные (старика на пароме и Нехлюдова в финале романа) проповеди героев.

В системе «чужих» для повествователя проповедей особое место занимает поучающее слово Нехлюдова. Оно отличается от всех остальных проповедей-примеров романа своим отношением к слову повествователя романа, во-первых, и своим составом, во-вторых. В первом случае обращает на

²⁸ Подчеркнем, что это, безусловно, не единственная функция «истории» Катюши Масловой и Нехлюдова. В противном случае перед нами был бы не роман, а проповедь.

себя внимание специфическая «сращенность» проповеди Нехлюдова с заключительным словом повествователя о нем, которое так же преследует учительную задачу. Такая «сращенность» проявляется не только в том, что первая оказывается практически неотделимой от второго, но и в том, что позиция Нехлюдова в финале романа совпадает с точкой зрения повествователя в четырех выделенных нами фрагментах: для Нехлюдова, как и для повествователя, осознание собственной причастности общей вине («мы») является результатом первоначального резкого противопоставления себя греховному миру («вы») и, следовательно, закономерным итогом самого становления в нем проповедника.

Отмечая сходство позиции Нехлюдова с точкой зрения повествователя в четырех фрагментах романа, мы в то же время подчеркиваем, что поучающее слово героя содержит евангельский текст. Специфику функционирования Слова Христа в составе поучения Нехлюдова мы сопоставляем с принципом цитирования Евангелия в эпиграфе, предвещающем произведение в целом и проповедь повествователя, в частности, и приходим к выводу о том, что Слово «показано» в романе с двух разных точек зрения: как безусловно авторитетное и как «внутренне-убедительное». В противоположность ценностно дистанцированному эпиграфу, Слово Христа, которое читает Нехлюдов, является «близким» - и для самого героя, и для читателя романа. Это уже не «авторитарный» текст, который истинен, а потому всегда равно далек от каждого человека. Это «внутренне-убедительное» именно для Нехлюдова Слово, ставшее таковым благодаря личному прочтению, то есть благодаря тому, что герой оказался способным соотнести вечный смысл с конкретно-историческим моментом своей собственной жизни.

Две точки зрения на Слово указывают в романе, по нашему мнению, на два модуса его существования: не зависимое от воли человека и, в частности, воли Нехлюдова, вечное существование и конечная жизнь в самом возрожденном герое. Если в эпиграфе Слово предстает всему человеческому

миру и развертыванию этого мира в сюжете произведения, то в финале оно рождается, становится в мире людей.

«Показывая» событие воскресения Слова в финале романа, повествователь, с нашей точки зрения, претендует на роль нового «евангелиста». Вот почему он подчеркивает свое отличие от обеих учительных традиций – средневековой и более древней евангельской. В противоположность средневековому проповеднику, отделенному от евангельских событий значительной пространственно-временной дистанцией, повествователь строит свое поучение как **свидетельство в пользу Слова**: он входит в учение Иисуса Христа прямое и непосредственное (но, безусловно, не буквальное) выражение истины и обличает языческие обычаи. С другой стороны, повествователь указывает на свое несогласие и с точкой зрения древних проповедников, свидетелей мистического воскресения Христа. Именно поэтому он и лишает «голоса» не только священника осторожной церкви, проповедующего заключенным, но и самого евангелиста Марка: событию, которое описал последний, и о котором читает во время службы священник, повествователь противопоставляет **духовное возрождение Слова в Нехлюдове**.

Третья глава нашей диссертации – «Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети»: два принципа функционирования вводного жанра» – подчинена иной, в сравнении с двумя предыдущими главами, задаче. Учитывая итоги анализа «полифонического» и «монологического» вариантов вводного жанра, мы обращаем внимание здесь только на такие его формы и функции, которые позволяют нам продемонстрировать **типичность** уже выявленных принципов введения в роман «другого» жанра. С этой точки зрения мы и рассматриваем «свои» для автора биографии «Отцов и детей» и «чужие» исповеди (Базарова) и романтическую новеллу (любовная история Павла Петровича Кирсанова и княгини Р., рассказанная Аркадием).

Наконец, в «Заключении» мы обобщаем результаты анализа трех произведений и характеризуем вводный жанр как специфически романное

041002-55

свойство, с одной стороны, и как свойство, обусловленное особенностями реалистического типа романа, с другой.

Основываясь на бахтинской модели структуры романа, мы выделяем три функции вводных жанров: **стилистическую, тематическую и «завершающую»**. Подобно романному слову, вводный жанр может быть «прямо интенциональным», «сплошь объектным» или же может «в той или иной степени преломлять авторские интенции»²⁹. Если «древнеэпическая вставка» оказывается равно удаленной от обоих полюсов «художественной» реальности эпоса, то жанр, вводимый в роман, всегда выполняет в нем функцию «своего» или «чужого» для автора «типа высказывания».

Поскольку для романов Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого характерны противоположные принципы формирования спектра «чужих» жанров, во-первых, и противоположные способы их изображения, во-вторых, мы говорим о двух вариантах соотношения «своего» и «чужого» вводного жанра в реалистическом романе. В «Братьях Карамазовых» мы отмечаем сочетание многообразия «оформляющих» слово героя жанров с соблюдением автором четких границ между «своим» и «чужим» «типами высказывания»: риторические (судебная речь), публицистические (статья), литературные (романтическая исповедь), христианские (исповедь, житие, биос, притча), жизненно-практические жанры (письмо) высказываний героев распределяются у Достоевского всегда на «разном расстоянии» по отношению к «своему» для автора жанру.

В «Воскресении», напротив, мы обнаруживаем однообразие «чужих» жанров, которое проявляется в том, что автор, «оформляя и завершая» слово героя, ограничивается только несколькими группами жанров (риторические, жизненно-практические и христианские). Судебная речь, документ, философский трактат, проповедь (истинная и ложная), дневник, письмо и автобиография, кроме того, хоть и относятся к разным группам жанров,

²⁹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — С. 135.

используются автором не как отличные друг от друга «типы высказывания», а как варианты слова – ложного или близкого к истине. Мы встречаем здесь и не характерное для романа Ф.М. Достоевского нарушение границ между «чужим» и «своим» жанрами – слияние голосов автора и героя в рамках жанра, признанного истинным (финал романа), и разные формы приспособления особенностей «чужих» для автора жанров к задачам «своего» («цитирование» текстов героев и «пересказ» их «историй»).

Специфика функционирования «чужого» для автора «типа высказывания» в романах Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого особенно наглядно проявляется в том, как изображен в них один и тот же жанр судебной речи. В первом случае речь именно «показана» рассказчиком «жизнеописания». Несмотря на то, что рассказчик разбивает выступления Фетюковича и Ипполита Кирилловича на главы (каждая из которых наделяется своим названием), пересказывает отдельные их моменты и комментирует их, сама целостность речи как определенного «типа высказывания» им не нарушается: этот неавторитетный риторический жанр входит в «жизнеописание» наравне с авторитетными биосом, исповедью, притчей. Прямо противоположную позицию занимает повествователь «Воскресения»: он «пересказывает» речи прокурора и адвоката, сопровождая свой «пересказ» разоблачающим комментарием, и «цитирует» отдельные их моменты. Поскольку подобным образом повествователь относится и к жанрам, «оформляющим» близкое к истине слово героев (автобиография), мы можем говорить о том, что он демонстрирует совершенно иное, в сравнении с рассказчиком «жизнеописания», отношение к «чужому» жанру: для повествователя толстовского романа важны перипетии «истории», рассказываемой героем, и степень соответствия ее реальным фактам, а не способы «словесного подхода» к ним.

Стилистическая функция вводного жанра в реалистическом романе, с нашей точки зрения, не совпадает с той, которую выполняет он в романе

дореалистическом. Последний существует в условиях строго регламентированной системы жанров, которая определяет не только степень авторитетности жанра, входящего в нее, но и саму возможность его включения в систему литературы. В таких условиях роману приходится доказывать свое право на существование. Сделать же это оказывается возможным тремя способами: реабилитируя другие, не признанные литературой жанры, пародируя саму систему и ее авторитеты и указывая на собственные недостатки. Все три способа и использует дореалистический роман, который включает в себя «внелитературные» и «жизненно-бытовые» жанры, пародирует жанры, признанные литературой, а также свои собственные разновидности.

В противоположность дореалистическому роману, роман реалистический функционирует, напротив, в ситуации разрушенной (при его участии) жанровой иерархии. Не пародия на такую иерархию, а формирование новой системы жанров характерны поэтому для романа XIX века. Включая в себя разные группы жанров, реалистический роман, в отличие от дореалистического, видит свою задачу не только в том, чтобы отобразить реально существующее в языке жанровое расслоение (которое не учитывалось «официально» признанной системой жанров), но и в том, чтобы выявить в нем наиболее адекватные действительности и истине формы. В этом смысле принципиально важно, что в поисках такой формы «поздний» реалистический роман обращается к жанрам, предшествующим сложению канона, например, к биосу и первым христианским проповедям. Выбирая именно эти жанры, роман демонстрирует совершенно новый подход к жанровой системе: не канон, а историческая ценность будет теперь определять место жанра в иерархии.

Представление романного героя и мира – вторая функция вводного жанра. В противоположность заранее известному по эпическому преданию и всегда равному своей судьбе герою древней эпопеи, герой романа является не только новым, совершенно не знакомым читателю персонажем, но и персонажем, который, как отмечает М.М. Бахтин, «не может стать весь и до

конца чиновником, помещиком, купцом, женихом, ревнивцем, отцом и т.п.»³⁰. Это означает, кроме прочего, и то, что такой герой нуждается в особых способах «введения» его в сюжет: прежде, чем стать персонажем «истории», которую хочет сообщить автор, он должен быть представлен читателю, а значит, должен быть охарактеризован с точки зрения известного последнему жизненного положения.

Одной из основных форм представления героя³¹ является в романе, по нашему мнению, вводный жанр биографии. Биография³² показывает жизненный путь человека как типичный: изображая отдельного человека и его судьбу, биография в то же время видит его в свете определенного «культурного амплуа»³³. Эту способность жанра биографии - изображать индивидуальное как типичное - и использует роман в своих целях. Посредством биографии, то есть с помощью определения того жизненного положения, в котором находится герой, и которое известно читателю из личного опыта, роман представляет героя читателю.

В реалистическом романе вводный жанр биографии, с нашей точки зрения, выполняет две функции: сориентированный на типичное, с одной стороны, и на прошлое, с другой, этот жанр позволяет определить историческое место героя и мира,

Поскольку герой в рамках жанра биографии может быть изображен как равный своей судьбе или, напротив, как не совпадающий со своей ролью, мы говорим о двух вариантах соотношения биографии с сюжетом романа. В первом случае биография представляет в романе не адекватную герою в полной мере точку зрения повествователя (рассказчика), которая последовательно развенчивается всем сюжетом произведения. Во втором - она, напротив, с

³⁰ Там же. - С. 479.

³¹ Наряду с характеристикой, которая нередко содержит элементы биографии.

³² В данном случае «биография» понимается нами предельно широко: как группа биографических жанров, в которую кроме собственно биографии (со всеми ее разновидностями) входит и житие, и биографические записки о святом.

³³ Логман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте // Учен. Зап. Тартусского ун-та. - Вып. 683 - Тарту, 1986. - С. 108.

самого начала утверждает принципиальную невозможность охарактеризовать героя посредством описания предназначенного ему положения в мире.

Первый вариант соотношения биографии с сюжетом романа характерен для «Воскресения». Здесь в рамках жанра биографии жизненный путь всех без исключения персонажей показан как осуществление ими заранее известной модели. В этом смысле главные герои произведения несколько не отличаются от однозначно отрицательных персонажей-чиновников: подобно чиновникам, Катюша Маслова и Пехлюдов в биографиях полностью соответствуют своей судьбе, что и позволяет повествователю назвать их героями «обыкновенной истории». Совершенно с другой точки зрения изображены герои биографий в сюжете романа. И в данном случае можно говорить об их равенстве друг другу, однако, равенство это теперь означает прямо противоположное: оно означает, что в каждом из персонажей (правда, в разной степени) автор обнаруживает свой «избыток человечности», что и позволяет ему сравнить «людей» с «реками».

Совсем иначе используется жанр биографии у Ф.М. Достоевского. Биография здесь так же, как и в «Воскресении», указывает на предназначенный герою путь, однако, она, кроме того, демонстрирует и принципиальное несовпадение героя со своей судьбой. В рамках жанра биографии персонажи «Братьев Карамазовых» показаны сразу с двух точек зрения: как представители определенного социально-культурного типа (приживальщик, офицер, философ-публицист, подвижник, русский «созерцатель») и как герои, нарушающие нормы «типичного» поведения. Вторая точка зрения связана в биографиях романа Ф.М. Достоевского с авантурным временем, которое автор вводит в обычное биографическое время. Именно оно и позволяет обнаружить моменты несовпадения героя со своим положением.

С биографией в обоих произведениях, с другой стороны, связано и изображение прошлого. Это прошлое является в романе исходным моментом, причиной и одновременно одним из критериев понимания современного

состояния мира. Так, ситуация всеобщего преступления, свойственная настоящему, оказывается обусловленной в «Воскресении» утратой духовного начала и идеалистической цельности в прошлом, а современное разобщение людей в «Братьях Карамазовых» - связанным с самой возможностью существования «случайных семейств», характерных для недавнего прошлого.

«Завершение» романного героя – третья функция вводного жанра. Принимая во внимание специфику «зоны построения образа» реалистического романа – сочетание в нем «зоны контакта» с «дороманной» постановкой автора и героя³⁴ – мы говорим о двух противоположных группах жанров, функционирующих в нем: о жанрах, в которых дистанция между автором и героем сведена к минимуму (исповедь, дневник, письмо), и об архаических жанрах, в которых автор и герой ценностно разделены. Названные жанры могут выступать в романе, по нашему мнению, в двух качествах: как собственно вводные, представляющие одну из точек зрения на героя, которая подтверждается или опровергается в сюжете романа, и как жанры обрамляющие, которые, напротив, претендуют на завершение целого произведения и определяют общую стратегию отношения автора к герою.

Функционирование двух групп собственно вводных жанров в полифоническом романе Ф.М. Достоевского и монологическом романе Л.Н. Толстого различно. Если в «Братьях Карамазовых» приоритет сохраняется за жанрами первой группы, то в «Воскресении», напротив, за второй. Об этом более всего свидетельствует отношение авторов двух романов к таким «чужим» «типам высказывания», как исповедь и дневник. В романе Ф.М. Достоевского исповедь является не только самым используемым жанром, но и самым адекватным способом «завершения» героя. Прямо противоположная ситуация характерна для романа Л.Н. Толстого, в котором очевидна тенденция «редуцирования»: в отличие от исповедей героев «Братьев Карамазовых», дневники Нехлюдова и Симонсона только «цитируются» в «Воскресении».

³⁴ Об этом см., Титарченко Н.Д. Реалистический тип романа.

Разные функции выполняют в романах Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского и обрамляющие жанры биоса и проповеди Слова, которые восходят к одной и той же евангельской традиции. Ориентируясь на Евангелие, авторы «Братьев Карамазовых» и «Воскресения» в то же время делают акцент на противоположных ее моментах: для Достоевского является важным способ описания жизненного пути Христа, а для Толстого, напротив, принципы передачи учения Иисуса. В связи с этим понятной становится разница в построении целого двух романов. В то время как в «Воскресении» доминирует «голос» автора-проповедника, который, подобно первым проповедникам Слова (и, в частности, апостолу Павлу), разъясняет истинное значение учения Христа, в «Братьях Карамазовых» доминирующей оказывается «партия» героя, автор же, как и первые «биографы» Иисуса, выполняет функцию очевидца и «писца»³⁵.

Поскольку в двух противоположных вариантах реалистического романа мы наблюдаем одну и ту же тенденцию отказа от канонических жанров (жизне, средневековая проповедь) в пользу более древних (биос, архаическая форма проповеди), мы говорим об этой тенденции как о характерной особенности «зоны построения образа» в романе XIX века. Другая особенность ее заключается, с нашей точки зрения, в своеобразном удвоении жанра, претендующего на завершение целого произведения и его героя. Такое удвоение мы обнаруживаем и в «Воскресении», и в «Братьях Карамазовых», где обрамляющий жанр, являясь «своим» для автора, выступает в то же время и в качестве «чужого», принадлежащего полюсу героя. Ситуация, при которой герой выступает одновременно и персонажем и автором одного и того же жанра, безусловно, способствует преодолению овнешнения героя. Если на одном полюсе Алеша Карамазов и Нехлюдов оказываются объектами «завершающей» и «овнешняющей» точки зрения авторов биоса и архаической

³⁵ О функции «писца» см. Аверинцев С.С. Слово и книга // Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1997. – С. 192-220. См. также Зверева Т.В. Мир реальности и реальность рассказа в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: (К вопросу о повествовании) // Кормановские чтения. – Вып. 2. – Ижевск, 1995. – С. 181-194.

формы проповеди (с присущим этим жанрам сакрализованным образом автора), то на другом эти герои становятся субъектами того же сакрального действия, которое осуществлялось по отношению к ним самим. Алексей Карамазов предстает автором необычного текста, передающего истинное знание в наиболее адекватной ему форме. Нехлюдов же – истинным проповедником воскресшего в нем Слова.

Описанные нами противоположные принципы функционирования вводного жанра характерны не только для «позднего» реалистического романа, но и для «среднего» его этапа. В отличие от «Братьев Карамазовых» и «Воскресения», «Отцы и дети» И.С. Тургенева, однако, демонстрируют не один из двух принципов, а их сочетание. Так, мы находим здесь, во-первых, оба способа изображения «чужого» жанра: его «показ» (исповедь Базарова) и «редукцию» (романтическая новелла, рассказанная Аркадием Кирсановым). Во-вторых, мы отмечаем присутствие в тургеневском романе двух вариантов биографий – героев, совпадающих со своей судьбой (биографии братьев Кирсановых, Арины Власьевны Базаровой и Матвея Ильича Колязина), и героев, не соответствующих предназначенному им положению (Одинцова). В-третьих, наконец, мы обнаруживаем в «Отцах и детях» и не свойственное романам Достоевского и Толстого равновесие между двумя противоположными группами собственно вводных жанров: жанров, в которых дистанция между автором и героем сведена к минимуму – исповедь, дневник, письмо – и архаических жанров, в которых автор и герой ценностно разделены. Это проявляется, в частности, в том, что для «завершения» образа главного героя романа автор использует здесь жанры обеих групп. Итоговая авторская оценка Базарова в «Отцах и детях» формируется на основе взаимодополнительности эпитафии, «завершающей» героя извне, и предсмертной исповеди, в которой Базаров сам оценивает свою жизнь.

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

1. Сны в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и современность. Материалы межрегиональной научной конференции, посвященной 175 – летию со дня рождения Ф.М. Достоевского (22-23 ноября 1996 года, г. Новокузнецк). – Кемерово, 1996. – С. 63-70.
2. «Вставная новелла» и «Вставной жанр» (два решения одной проблемы) // Эйхенбаумовские чтения. Тезисы докладов международной конференции. – Воронеж, 1998. – С. 10-12.
3. Вводный жанр и вводный текст (Особенности построения слова автора в романе Л.Н. Толстого «Воскресение») // Материалы второй конференции. «Литературный текст: проблемы и методы исследования». – Тверь, 1998. – С. 39-43.
4. Биографические жанры и авторская позиция в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Кормановские чтения. – Вып. 3. – Ижевск, 1998. – С. 181-189.

Васильев