

**ЖАНРОДИФФЕРЕНЦИРУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ
В ЭПИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

Фундаментальным (и одновременно наименее разработанным) вопросом теории литературных жанров был и остается вопрос о единых принципах жанрового деления не только литературы в целом, но и каждого из литературных родов в отдельности.

Пожалуй, самым «слабым местом» всех жанровых концепций является то обстоятельство, что за основание деления принимаются либо признаки сугубо формальные, внешние (например, признак величины: роман — «большая» форма, новелла — «малая»), либо, наоборот, сугубо содержательные — например, тематические. А между тем само понимание жанра как явления **формально-содержательного**, диалектического, все более прочно укореняющееся в сознании современных исследователей, заставляет и в поисках основания жанрового деления обращаться к категориям столь же диалектическим.

Такой жанродифференцирующей доминантной, по крайней мере для произведений эпического рода, может стать, на наш взгляд, категория художественного времени, диалектический, формально-содержательный характер которой в наши дни едва ли у кого вызывает сомнение.

Обращение именно к этой категории и именно в такой ее функции представляется плодотворным и методологически верным и в другом отношении. Дело в том, что природа художественного времени, выступая также в роли одного из **родо** различных факторов, может, следовательно, оказаться как раз той точкой, в которой пересекаются плоскости родового и жанрового деления. Таким образом, быть может, впервые у исследователя появляется перспектива поставить вопрос не просто о единых принципах **жанрового** (отдельно) или **родового** (отдельно) деления литературы, но о **едином** основании деления литературы на роды и жанры.

К настоящему моменту в литературоведении сложилась уже достаточно прочная традиция связывать эпос с изображением событий в прошедшем времени, драму — с изображением событий, развивающихся в настоящем к будущему¹, а время лирики

¹ Традиция эта ведет свое начало еще от Гете и Шиллера, которые утверждали, что и эпический и драматический поэты «трактуют сходные объекты и оба могут использовать любой мотив. Великое же и существенное их различие заключается в том, что эпический поэт излагает событие, перенося его в прошедшее, драматург же изображает его как совершающееся в настоящем». (Гете и Шиллер. Об эпической и драматической поэзии.—

представлять как точечное, мгновенное. Однако эти общие положения (которые к тому же зачастую принимаются как нечто само собой разумеющееся) пуждаются в некоторой конкретизации, каковая оказывается необходимой не только для более глубокого уяснения специфики художественного времени каждого из трех литературных родов, но и для понимания природы его в произведениях различных жанров эпического рода.

Мы полагаем, что в каждом литературном произведении следует выделять время события (или время «деяния») и время автора — субъекта высказывания (или время «речения»), которые по-разному соотносятся в различных родах, формируют (вместе с другими родовыми признаками) специфику последних.

В эпосе все события отнесены в прошлое, автор сообщает нам о них в настоящем. Событие и автор существуют здесь в разных временных измерениях, причем между ними нет точек соприкосновения, переходных связующих звеньев. События в эпосе могут развиваться в любой временной последовательности и длиться сколько угодно — тем не менее по отношению ко времени автора они всегда будут развиваться в прошлом.

Иное дело в драме. Здесь автор и событие, не сливаясь, сосуществуют тем не менее в одном временном измерении. И событие (представленное в драме как действие), и «речение» об этом событии развиваются в настоящем к будущему, причем «речение» как бы следует непосредственно за «деянием», но, повторяя, с ним не сливаясь.

В лирике событие (представляющее как переживание) помещено также в настоящем, но, в отличие от драмы, время события носит здесь мгновенный, точечный характер, оно лишено внутри себя каких-либо переходов, собственного развития². Более того, мы можем представить себе лирическое время события как время бесконечно сокращающееся и в этом сокращении уничтожающее границу между собой и временем автора. В лирике, таким образом, время «деяния» сливается со временем «речения», а само событие оказывается равноценным автору. Очевидно, именно это имел в виду Гегель, когда писал: «...как субъект **высказывается** (выделено Гегелем — Г. М.), является единственной формой и последней целью лирики»³. Будучи мгновенным, точечным, неразвивающимся, событие лирики оказывается как бы «вневременным» и одновременно «всевременным»; лирический миг — это и максимально концентрированное выражение настоящего,

В кн.: Н.-В. Гете. Избранные произведения. М., ГИХЛ, 1950, с. 678). На различную природу времени в литературных родах указывали также Гегель и Белинский.

² Подчеркнем, что речь идет именно о **родовом** времени лирики, а не о сюжетном — последнее как раз нередко предстает как время движущееся, развивающееся.

³ Гегель. Соч., т. XIV. М., 1958, с. 225.

и разрушение всех временных границ, воплощение бесконечности.

Природа художественного времени выступает на передний план уже при первом крупном жанровом делении внутри эпоса. При всем многообразии эпических жанров мы можем указать вслед за М. М. Бахтиным⁴ первоначально на две крупнейшие жанровые формы (или группы), по отношению к которым все остальные выступают в качестве подчиненных. Таковыми основными видами эпоса как рода является эпос в собственном смысле слова, или традиционный эпос, или эпопейные формы эпоса и, с другой стороны, роман, или (точнее) романские формы эпоса.

Жанровое различие между традиционными и романскими формами — это различие жанрового содержания, понимаемого как ценностно-временной аспект. В. Г. Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды» писал о необходимом условии существования эпоса: «...надобно было, чтобы событие сделалось поэтическим преданием живой и роскошной фантазии младенческого народа; надобно было, чтоб герои события представлялись в отдаленной перспективе, в тумане прошедшего (выделено нами — Г. М.), которые увеличили бы их собственный рост до колоссальных размеров, поставили бы их на козлу, облили бы с ног до головы сиянием славы и скрыли бы от созерцающего взора все неровности и прозаические подробности, столь заметные и резкие вблизи настоящего»⁵. По существу, Белинский говорит здесь о той же отнесенности события в прошлое, причем понимает время именно как художественный аспект, определяющий многие особенности жанра (в частности, определяющий в данном случае идеализированную трактовку героев).

М. М. Бахтин в своем докладе «Эпос и роман» наметил три «конститутивные черты эпопеи: 1) предметом эпопеи служит национальное прошлое, «абсолютное прошлое», по терминологии Гете и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, т. е. от времени певца (автора и его слушателей), абсолютной эпической дистанцией»⁶.

Вся суть эпопеи как жанра заключается в том, что время события в ней отделено от времени автора-повествователя именно абсолютной эпической дистанцией, т. е. дистанцией, которая при любом временном развертывании события все же не позволяет ему (событию) вторгаться во время автора, контактировать с ним. Причем «абсолютное прошлое» в эпопею

⁴ Бахтин М. М. Эпос и роман. — Вопросы литературы, 1970, № 1.

⁵ Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х томах, т. II, М., ОГИЗ, ГИХЛ, 1948, с. 33.

⁶ Бахтин М. М. Эпос и роман. — Вопросы литературы, 1970, № 1, с. 102.

предстает как неразличимость собственно временного, формального плана и плана содержательного, ценностного: «Эпическое прошлое недаром названо «абсолютным прошлым», оно, как одновременно и ценностное (иерархическое) прошлое, лишено всякой относительности, то есть лишено тех постепенных чисто временных переходов, которые связывали бы его с настоящим. Оно отгорожено абсолютной гранью от всех последующих времен и прежде всего от того времени, в котором находится певец и его слушатели»⁷.

Эпопея генетически является первой формой эпоса, поэтому в ней наиболее полно выразились собственно родовые признаки этого рода. С этой точки зрения эпопея предстает не просто как жанр, но, условно говоря, как жанр-род. Это проявляется прежде всего в том, что в эпосе родовые факторы не противостоят собственно жанровым, более того — они вполне совпадают: здесь время события является прошедшим и формально, и как ценностный аспект («котурн», «сияние славы» Белинского), здесь родовое время как бы сливается с жанровым, образуя единое «абсолютное прошлое».

В романских формах эпоса происходят любопытнейшие изменения. Здесь родовые признаки и жанровые как бы отделяются друг от друга, родо-жанровый синкретизм времени расщепляется, родовое время события и жанровое время события обособляются и начинают противоречить друг другу, конфликтовать между собой. Дело в том, что «роман соприкасается со стихией незавершенного настоящего... Романист тяготеет ко всему, что еще не готово...»⁸. В числе прочих признаков, отличающих роман, М. М. Бахтин отметил «коренное изменение временных координат литературного образа в романе» и «новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности»⁹.

Действительно, жанровое время события в романских формах предстает как настоящее, незавершенное, конфликтное время. Но все дело в том, что родовое время события продолжает оставаться в них прошедшим, завершенным, примеренным. В романских формах происходит расщепление единого ценностно-временного аспекта на собственно временной, каковым является родовой аспект, и на ценностно-временной, каковым является аспект жанровый. Здесь, так сказать, «по содержанию», и время события, и время автора — это настоящее, текущее, незавершенное время, событие и автор сосуществуют в нем. Тем не менее это — не драма. Это не драма, поскольку, так сказать, «по форме», время события продолжает оставаться про-

⁷ Бахтин М. М. Эпос и роман. — Вопросы литературы, 1970, № 1, с. 1041.

⁸ Там же, с. 112.

⁹ Там же, с. 101.

шедшим, а это, в свою очередь, приводит к тому, что событие остается событием, а не превращается в действие, повествование остается повествованием, а не превращается в диалог и т. д.

Тем не менее новый временной (жанровый) аспект трансформирует эпическую форму, порождая новые жанровые явления. Так, в качестве одного из важнейших изменений в эпической форме, происходящих под воздействием этого аспекта, можно отметить, например, явление **драматизации** эпоса, что становится вполне понятным, если помнить о характере романного времени события как времени настоящего, незавершенного, конфликтного. Наряду с драматизацией романных жанров следует указать и на явление **лиризации** и — шире — вообще **субъективизации**¹⁰, представленной в самых разнообразных формах. Если учесть, что лирика — это максимально концентрированное выражение настоящего времени («миг»), а романное время события («по содержанию») есть также настоящее, то вполне объяснимой становится и предрасположенность романских жанров к указанным явлениям.

Все отмеченные явления столь существенны в романских формах¹¹, что позволяют даже некоторым исследователям характеризовать роман как синтетический жанр, в котором органически сливаются элементы эпоса, лирики и драмы¹².

При классификации эпических жанров в качестве основания деления берут обычно **величину, объем произведений**, выделяя с этой точки зрения **большую** эпическую форму (эпоса, роман), **среднюю** (повесть) и **малую** (рассказ, новелла и т. д.). При этом нередко величина здесь полагается как категория самодовлеющая, не связанная ни с какими содержательными характеристиками. В другом случае объем, величину произведения пытаются связывать с величиной, объемом самого предмета изображения, того материала реальной действительности, который осваивает художественное произведение (в романе — «больше» событий, персонажей, чем в повести, а в повести, в свою очередь, их «больше», чем в новелле, и т. д.). То, что первый подход является сугубо формальным, настолько же ясно, как то, что второй является наивно реалистическим, ибо он

¹⁰ В отличие от других авторов мы используем термин «субъективизация» вместо термина «субъективность», так как последний создает почву для двусмысленности,вольно или невольно включая в себя значение авторского произвола, тогда как речь ведется о явлении сугубо жанровом.

¹¹ В малых романских формах указанные явления представлены гораздо ярче, чем в больших, — о причинах этого будет сказано ниже.

¹² Наиболее обобщенно и полно эта точка зрения выражена в работе: Днепров В. Д. Роман — новый род поэзии. — В его кн.: Проблемы реализма. — Л., Сов. писатель, 1960. Мы не разделяем подобной точки зрения, ибо считаем, что отмеченные явления наблюдаются все-таки в общих рамках эпического рода и общий организующий принцип здесь именно эпический.

предполагает существование **вне** произведения каких-то больших или меньших событий, которые затем автоматически переносятся писателем в произведение и столь же автоматически определяют его больший или меньший объем. Кроме того, оба эти подхода не учитывают различия между эпическими и романскими формами эпоса.

Между тем еще в 30-х годах И. Виноградов, возражая против «предметной» точки зрения при сравнении романа и новеллы, писал: «Новелла в состоянии огромные горизонты, всю мировую историю включить в свои пределы, и, в свою очередь, мыслит и существует роман, который берет лишь один день, ограничивается одной семьей, небольшой группой лиц, почти одним человеком... Но в самом характере охвата событий... будет большое своеобразие. Очевидно, что не во внешней ограниченности материала, а в самом способе раскрытия действительности нужно искать специфичность новеллы, настоящую основу ее количественной стороны»¹³.

Таким способом раскрытия действительности является прежде всего временной аспект жанра. Если, как мы уже говорили, в романских формах вообще время события есть («по содержанию») настоящее, конфликтное, незавершенное время, то по мере уменьшения объема жанровой формы возрастает степень концентрированности¹⁴, сжатости, интенсивности этого времени.

В романе время события предстает в экстенсивности своего развертывания, в принципиальной подробности, детализации событий, движений, жестов, во множественности и полноте переходов. Роман в принципе стремится к временной адекватности «рассказываемого события» и «события рассказывания», при этом в отдельных случаях время «речения» может оказываться даже больше времени «действия» (как, например, в «Улиссе» Джойса).

В отличие от романа, время события новеллы¹⁵ — это интенсифицированное настоящее, незавершенное время. Новелла в своем внешнем проявлении стремится (с точки зрения соотношения по продолжительности времени автора и времени события) к максимальному выражению времени события посредством минимума времени автора. Этот конструктивный принцип по-

¹³ Виноградов И. О теории новеллы. — В кн. И. В.: Борьба за стиль. Л., ГИХЛ, 1937, с. 24.

¹⁴ Понятие «концентрированность», но по отношению к передаче в произведении противоречий действительности, введено впервые И. Виноградовым.

¹⁵ В отличие от некоторых исследователей рассматривающих рассказ и повеллу как самостоятельные жанры, мы употребляем термин «новелла» для обозначения **единого** малого романного жанра, поскольку усматриваем различия между рассказом и собственно повеллой лишь в степени овнешненности повеллистического интенсифицированного времени.

веллы в его, так сказать, обнаженном виде демонстрирует Боккаччо в «Декамероне», вводя в структуру собственно новелл своего рода развернутые подзаголовки, кратко передающие новеллистическую фабулу, например:

«Сэр Чаппеллетто обманывает лживой исповедью благочестивого монаха и умирает; негодая при жизни, по смерти признан святым и назван San Ciappelletto»¹⁶ (новелла I первого дня);

«Один конюх спит с женой короля Агилульфа, о чем король тайно узнает и, разыскав его, остригает ему волосы. Остриженный конюх остригает всех других и таким способом выпутывается из беды»¹⁷ (новелла II третьего дня) и т. д.

Однако интенсификация новеллистического времени события — явление не только (и, пожалуй, даже не столько) текстовое, но вистекстовое, принципиальное, генетическое. Как справедливо пишет И. Виноградов, «острота» факта (новеллистического — Г. М.) имеет весьма различные проявления — от внешней экзотичности и занимательности до познавательной выразительности... Этой **остротой** новелла обладает как целое»¹⁸ (выделено нами — Г. М.). По сути, об этом же говорит, противопоставляя «новелле-фабуле» «новеллу-смысл», «новеллу-сопоставление» (и одновременно выявляя их внутреннюю связь) Н. Я. Берковский: «...к новелле-сопоставлению литература приходит сравнительно поздно, после долгой практики с фабульной новеллой. **Логически первое** (выделено мной — Г. М.) в реальной истории оказывается вторым, оказывается некоторой странностью и порою производит впечатление резкого новаторства»¹⁹.

Интенсифицированность, сгущенность, концентрированность новеллистического времени и обусловленная этой концентрированностью «субъективизация» жанра вытекает уже из генетической связи новеллы с «новостью», «случаем», анекдотом. Всякое художественное произведение, выражаясь предельно упрощенно, стремится подражать жизни (а точнее — быть самой, хотя и другой, особой, жизнью). Но в жизни не бывает «случаев», они существуют в восприятии и оценке событий людьми (строго говоря, и «события» становятся таковыми лишь в восприятии индивидуума), при этом событие, ощущаемое как «случай», всегда осознается как некий пик во временном потоке, воплощающий в себе (в качественном отношении) некоторую предыдущую и последующую части этого потока и

¹⁶ Джованни Боккаччо. Декамерон. М., ГИХЛ, 1955, с. 46.

¹⁷ Там же, с. 179.

¹⁸ Виноградов И. О теории новеллы. — В кн. И. В.: Борьба за стиль. Л., ГИХЛ, 1937, с. 27.

¹⁹ Берковский Н. Я. Чехов. От рассказов и повестей к драматургии. — Русская литература, 1965, № 4, с. 36.

предстающий как неравный самому себе. Поэтому и литературная (художественная) интерпретация события и его времени как события-«случая» предполагает интенсификацию художественного времени и общую субъективизацию повеллы, а также ее драматизацию, характерную для романских жанров вообще.

На текстовом уровне предрасположенность повеллы к субъективизации проявляется в достаточно широком использовании этой формой, так сказать, «идеальных» (в рамках литературных реалий) элементов: лирического переживания, рассуждения, философской мысли и т. д.; на внетекстовом (и это более важно) — в формировании символики, аллегоризма, второго плана, подтекста. Эту диалектику объема, второго плана и художественного времени (хотя и без введения последнего понятия) очень тонко уловил Ю. Н. Тынянов: «...Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка»²⁰ (выделено мною — Г. М.).

Предрасположенность повеллы к субъективизации, вытекающей из интенсификации, концентрации ее художественного времени, создает предпосылки для перехода повеллы в притчу, лирическую миниатюру, стихотворение в прозе и т. д., художественное время которых еще более концентрировано, а второй план — еще более обнажен, ощутим²¹. Благодаря этому внутреннему свойству жанра²² возможно появление таких жанровых образований, как притче- и эссеобразные новеллы Готорна, новеллы-притчи Кафки и Камю, лирико-философские миниатюры в прозе Бунина и т. д.²³

Поставленная в настоящей работе проблема жанродифференцирующей функции художественного времени нуждается, безусловно, в дальнейшем углублении и конкретизации. Среди

²⁰ Тынянов Ю. Н. Литературный факт. — В кн. Ю. Тынянова: Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1927, с. 7.

²¹ В частности, художественное время притчи интенсифицировано в такой степени, что указанный жанр «...может редуцироваться до простого сравнения, сохраняющего, однако, особую символическую наполненность». (Аверинцев С. С. Притча. — КЛЭ, т. 6. М., Сов. энциклопедия, 1971, с. 20)

²² Разумеется, сама реализация потенциальных возможностей жанра и характер ее определяется объективной действительностью, общей «атмосферой эпохи», мировоззрением художника, конкретным идейным замыслом произведения.

²³ Особенно это характерно для XX века — так что если для эпоса как рода наиболее характерна позиция автора как всеведущего объективного повествователя, то по отношению к эпическим жанрам нашего времени встает вопрос о позиции автора «как лирико-философского центра произведения». (Белая Г. А., Павлова Н. С. О позиции писателя в современном критическом реализме. — В кн. Критический реализм XX века и модернизм. М.: Наука, 1967, с. 47).

задач, возникающих перед исследователем на этом пути, ближайшими представляются выяснение взаимоотношений между жанровым, сюжетным и речевым временем, установление характера связи жанрового времени с временем концептуальным и перцептуальным, наконец, выяснение взаимодействия художественного времени с другими факторами и признаками жанра, и в первую очередь, с художественным пространством.

И. В. Егоров, Е. Я. Константиновская

**О ФОРМАХ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ
В «МЕРТВЫХ ДУШАХ» Н. В. ГОГОЛЯ**

Гоголевская поэма — едва ли не самое сложное и загадочное произведение в русской литературе. На это указывал еще В. Г. Белинский: «Гоголь первый взглянул смело и прямо на русскую действительность, и если к этому присовокупить его глубокий юмор, его бесконечную иронию, то ясно будет, почему ему еще долго не быть понятным и что обществу легче полюбить его, чем понять»¹. Об этом свидетельствует и бурная полемика сразу же после выхода в свет «Мертвых душ». Герцен записывает в дневнике: «Толки о «Мертвых душах». Славянофилы и антиславянисты разделились на партии. Славянофилы № 1 говорят, что это — апофеоз Руси, Иллиада наша, и хвалят, след<овательно>; другие бесятся, говорят, что тут анафема и за то ругают. Обратное тоже раздвоились анатиславянисты»².

Итак, анафема или апофеоз? Иными словами, беспощадное обличение или безоговорочное прославление? Таков был размах читательских разногласий, касавшихся, как мы видим, самого существенного в поэме — проблемы авторского отношения к изображаемой им действительности.

Один полюс в этой полемике представляла точка зрения К. Аксакова и С. Шевырева, которые попытались (хотя и не без оговорок) выделить в сложном идейно-художественном мире «Мертвых душ» только утверждающую, эпическую сторону, «апофеоз»³. Так родилась концепция «русской Илиады», против которой выступил В. Г. Белинский: «В Илиаде жизнь возведена на апофеозу, в «Мертвых душах» она разлагается и

¹ Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., ОГНЗ, 1948, с. 287.

² Цит. по сб.: Н. В. Гоголь в русской критике. М., Гос. изд. худож. лит., 1953, с. 323.

³ См., например: Аксаков К. С. Несколько слов о поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». — В кн.: Русская критика XVIII—XIX веков. М.: Просвещение, 1978.