

*На правах рукописи*

Кудрина Мария Вадимовна

ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА РАССКАЗА

Специальность 10.01.08 – «Теория литературы. Текстология»

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Москва – 2003



Работа выполнена на кафедре теоретической и исторической поэтики  
Российского государственного гуманитарного университета

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор Тюпа Валерий Игоревич

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор Шатин Юрий Васильевич  
кандидат филологических наук Попова Ирина Львовна

Ведущая организация:

Коломенский государственный педагогический институт

Защита состоится « 29 » декабря 2003 года в \_\_\_\_ часов на заседании

диссертационного совета Д 212.198 04 в Российском государственном  
гуманитарном университете по адресу: 125267, Москва, Миусская пл., 6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского  
государственного гуманитарного университета.

Автореферат разослан « 28 » ноября 2003 года

Ученый секретарь

диссертационного совета

доктор филологических наук, профессор



Д.М. Магомедова

2006-4

12296

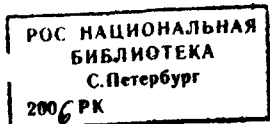
2169866

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В предлагаемой диссертационной работе сделана попытка создать теоретическую модель рассказа, которая демонстрирует конструктивный принцип его структуры, позволяющий выделять рассказ в качестве самостоятельного жанра

Этот жанр неоднократно становился предметом научной рефлексии. В последнее время внимание исследователей сосредоточено на специфике рассказа как малой эпической формы, что свидетельствует об актуальности этой темы для современного литературоведения. Накоплен чрезвычайно богатый материал по историко-литературному процессу формирования жанров, активно изучается их предметно-тематическая специфика. Однако что такое рассказ, точно не установлено, хотя в ряде научных традиций имеется специальный термин и сложилось представление о какой-то особой эпической форме, не являющейся ни новеллой, ни повестью. Рассматриваются в основном значимость национальной русской традиции в становлении жанра рассказа и влияние художественного метода (реализма) на его характерные черты в том или ином историческом промежутке. Исследование возможностей внутрижанрового деления рассказа, столь многоликого в своих проявлениях, обычно идет в нескольких направлениях. За основу берется либо предмет изображения (характер героя, среда, их взаимоотношения), либо сочетание характеристик рода и жанра (например, лирический рассказ), либо схожесть с соседними жанрами (например, рассказ-повесть). До сих пор остаются неизученными вопросы, связанные с определением межжанровых границ.

В большинстве работ термин «рассказ» используется не как жанровое определение, что способствует смещению этой формы с



3

рядом других, отнюдь не тождественных ей (в частности, с новеллой). Нередко в рамках анализа одного произведения его жанр обозначается разными понятиями. Проблема дифференциации жанровых форм решается на основании характера развития действия, стиля повествования, выраженности композиционных особенностей, и т.п. В результате приходится признать, что те черты, которые отличают рассказ от повести, одновременно сближают его с новеллой, и наоборот. Вопрос о типологии жанров осложняется колебаниями жанровых признаков в процессе исторического функционирования. Отсутствие единой устоявшейся точки зрения на соотношение малых эпических жанров как одна из важнейших проблем современного литературоведения и определяет **актуальность** нашего исследования

Современное состояние теоретической поэтики и исторической эстетики позволяет найти адекватный подход к изучению и сопоставительному анализу жанровых структур повести, новеллы и рассказа. В этой связи весьма актуальным оказывается осознание в терминах теоретической и исторической поэтики способа самоопределения рассказа по отношению к соседним жанрам

**Научная новизна исследования** обусловлена выявлением факторов, обеспечивающих рассказу жанровую идентичность в условиях необозримого многообразия форм. В работе впервые исследуется, каким образом рассказ раздвигает рамки канонической модели жанрового авторства. Для этого проводится сопоставление деканонизированных структур повести и новеллы с принципиально новой неканонической структурой рассказа, выявляющее их жанровый потенциал и характерные способы бытования этих двух типов жанровых структур. Кроме того, в исследовании продемонстрировано, как специфика взаимодействия архитектурных задач с композиционными формами разного уровня в современных жанровых

формах отражает исторические изменения, происшедшие в отношениях жанра с субъектом эстетической деятельности. В работе предложен новый подход к внутрижанровой типологии рассказа, обоснованный тремя различными возможностями реализации основного структурного принципа самого рассказа.

**Предмет исследования** – русский рассказ и его жанровый контекст - предусматривал анализ избранных образцов малых жанров русской прозы XIX-XX вв.

**Цель исследования** – обнаружение конструктивных особенностей жанра рассказа и его места в системе жанров малой эпики. Проблема выявления собственной структуры рассказа раскладывается на определение значимых отличий от других жанров малой эпики, а также формулирование имманентного рассказу художественного задания, если под последним иметь в виду специфический способ жанра конструировать реальность. Заметим, что оба пункта подразумевают сопоставительный анализ структурных глобальных принципов у двух типов жанров. После чего становится возможным объединение структурных свойств рассказа и его жанрообразующего принципа во имя создания цельной познавательной модели. С этим связаны следующие **задачи** работы.

- прояснить, какие именно взаимоотношения между каноническими и неканоническими жанрами стали для рассказа ключевыми и отразились в его структуре.
- описать системный механизм, воплощающий стратегию рассказа как неканонического жанра в литературном пространстве;

- определить основные функциональные элементы этого жанра и характерные способы динамизации их системных отношений;
- выявить закономерности структурных отношений, позволяющие произвести внутрижанровое деление рассказа.

В качестве **источников** для рассмотрения обозначенного круга вопросов были выбраны принципиально разные по художественным задачам образцы рассказов XIX – XX вв - среди которых произведения Тургенева, Чехова, Бунина, Зайцева, Набокова, Замятина. Для сравнительного анализа привлекаются повести и новеллы того же круга авторов.

**Методологическая база исследования.** При сопоставлении жанров, принадлежащих двум принципиально разным историческим типам, особое внимание уделяется единым критериям смысловозначения. Эта задача стала реализуема после создания М.М. Бахтиным теории жанра как «трехмерного конструктивного целого» и проведенного им на базе этой теории сравнения канонического жанра эпоса с неканоническим жанром романа. В основу структурного инварианта рассказа как неканонического жанра нами положен конструктивный принцип, который динамизирует внутривидовые отношения элементов и обеспечивает узнаваемость нового жанра. В этом мы следуем за Тыняновым, указавшим на необходимость выделения основного принципа каждой жанровой конструкции в качестве методологической альтернативы статическому описанию жанра. Опираясь на теорию художественного высказывания Бахтина, мы различаем две градации композиционных форм по их роли в реализации архитектурного задания. Целесообразность этого методологического подхода к сопоставлению новеллы и повести с

рассказом видится нам в том устойчивом соотношении композиционных форм разного уровня, которое отличает исконно канонические структуры от неканонической.

***На защиту выносятся следующие положения:***

1. Будучи исторически синхронизированными, появление рассказа и деканонизация традиционных жанров отражают тенденцию выхода за рамки канонического авторства.
  - Конструктивный принцип рассказа это объективация несостоятельности канонических форм авторства как «чужого» слова о герое.
  - В условиях необозримого многообразия вариаций жанровую идентичность рассказа обеспечивает именно соотношение между художественными языками «объектных» жанров новеллы, повести и некоторых других и тенденцией собственного развития.
2. Рассказ представляет собой двухуровневую структуру репрезентации опыта героя.
3. Инвариантная структура жанра рассказа обладает следующими основными характеристиками:
  - В рассказе происходит нарушение единства доминирующей картины мира и восстановление эпической полноты через уравновешенность субъективного и авторитетного образа действительности
  - В субъектно-неопределенном слове элиминируется противостояние двух речевых субъектов: изображающего и субъекта восприятия.
  - Диалогические отношения между жанровыми стратегиями реализуются с помощью стилистической трехмерности без объективации их границ как

конкретных единиц речевого общения.

4. Три варианта жанровой структуры рассказа представляют собой типы его восполняющей реакции на основные тенденции кризиса авторства.

**Теоретическая значимость:** Материалы диссертации представляют интерес для исследования общих закономерностей жанрообразования, для создания единой типологии эпических жанров.

**Практическая значимость:** Результаты исследования могут быть учтены в курсе теоретической поэтики, в практикуме «Анализ художественного текста», в учебных пособиях по теории малых жанров, по истории русской литературы второй половины XIX – начала XX веков.

**Апробация результатов исследования** Положения диссертации были представлены и обсуждались на различных семинарах и таких конференциях, как «Феномен заглавия» (Москва, РГГУ, 2001), «Текст Интертекст Культура» (Москва, Институт русского языка РАН, 2001), «Автор – текст - аудитория» (Ижевск, 2002), а также на обсуждении в Летней школе «Коммуникативные стратегии культуры» (Новосибирск, 2002). Некоторые результаты исследования были использованы автором диссертации в ходе практических занятий по анализу художественного текста (РГГУ, 2002).

Цель и задачи исследования определили **структуру** диссертации. Работа состоит из трех глав, введения и заключения



## СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении очерчивается круг проблем, рассматриваемых в диссертации, определяются актуальность и новизна темы, освещаются открытые области теории жанров и формулируются решаемые в работе задачи.

**В первой главе** - «Рассказ и система жанров малой эпики. канонические и неканонические жанры» - мы рассматриваем, как в Новое время в малой эпике соотносятся два типа жанровых структур. канонические и неканонические. Для этого необходимо осмыслить условия формирования жанра. усилившиеся на всем поле литературы влияние романа и перемены, происходящие с традиционными жанрами малой эпики, такими как повесть и новелла. Анализ жанрообразовательных предпосылок позволяет обозначить «конструктивный принцип» рассказа, выделяющий его в кругу малых жанров.

Жаровая стратегия рассказа определяется, во первых, его ориентацией на роман как самый яркий пример неканонической структуры, а во-вторых, стоявшей перед новым жанром необходимостью так или иначе учитывать способы художественной репрезентации события, воплощенные уже имеющимися жанрами малой эпики.

В период формирования рассказа институт канонического / жанрового авторства, подразумевающий, что поведение субъекта художественной деятельности диктуется жанровым этикетом, претерпевает кризис. Это выражается в недостижимости позиции вненаходимости по отношению к новому герою. Отсутствие в малой

эпике иных традиционных способов репрезентации, кроме жанрового авторства, подводит к пересмотру его роли в создании эстетического объекта. Если до сих пор в готовых жанровых формах приоритет структуры канонического авторства предусматривал способ завершения героя (позиция автора-творца), то отныне позиция внеаходимости выносятся за пределы жанрового авторства как сверхличной структуры.

Будучи исторически синхронизированными, появление рассказа и деканонизация традиционных жанров отражают тенденцию выхода за рамки канонического авторства. Исконно канонические жанры не остаются в стороне от общелитературных процессов: их, в свою очередь, захватывает волна деканонизации, рассеивающая иллюзию строгости жанровой самоидентификации. Повесть и новелла переживают период обновления предметно-тематического содержания, сопровождающийся неустойчивостью форм художественного завершения.

Повесть и новелла осуществляют игру внутривидовыми элементами, в которой подчиняют чужие литературные либо речевые жанры своим конвенциям. Как жанры исконно канонические они способны растворить «чужое» в собственной эксплицированной интенции, когда доминирует овеществляющий подход к высказыванию в иной жанровой форме. Поэтому новелле удастся сохранить узнаваемые черты своего канона в эпоху расплывания всех жанровых законов, а складывание канона повести, по наблюдениям ученых, завершается во второй половине XIX века, так что процесс деканонизации наступает почти одновременно с обретением повестью устойчивых жанровых признаков.

Неканоничность рассказа обретает смысл принципиально нового, недоступного имевшимся жанрам, решения главной проблемы литературы Нового времени. Адаптивный механизм романа позволяет

ему сохранять дистанцию с другими жанрами и одновременно объективировать свою оценку их жанровой направленности. По причине весьма скромного объема рассказ не может перенять у романа способность оперировать чужими жанровыми структурами, включая их на правах элементов собственного системного единства. Тем не менее, у рассказа наблюдается явная тенденция переосмысливать (на уровне коннотации своих системных единиц) узнаваемые стратегии малых жанров. Для рассказа принципиальными являются диалогические отношения с другими формами высказывания. Сбалансированность структуры рассказа зиждется на взаимодополнительности оформляющей способности «чужого» и «своего» высказываний в деле ценностного «уплотнения» изображаемой действительности вокруг героя. Их диалогические отношения продуктивны, потому что направлены на завершение события жизни героя.

Собственная стратегия рассказа, определяющая его структуру, есть необходимость ответной реакции на это «чужое» жанровое высказывание о герое. В качестве функционального критерия выделения жанра рассказа в общей системе малой «эпики» нами предложен структурный принцип объективации несостоятельности канонических форм авторства как «чужого» слова о герое.

В этой главе нами найдены следующие теоретические основания для описания жанровой структуры рассказа как «трехмерного конструктивного целого» с выявлением заложенного в нем потенциала саморазвития: а) рассказ представляет собой неканоническую жанровую структуру; б) его жанровое единство строится с оглядкой на общелитературные процессы и их влияние на традиционные жанры малой «эпики»; в) динамизирующим его жанровую структуру принципом является вовлечение и переосмысление в собственной структуре стратегий соседних жанров.

**Глава вторая** - «Структурный механизм, воплощающий конструктивный принцип рассказа» - освещает проблему внутривидовых отношений рассказа, которые являются специфической чертой нового жанра на фоне деканонизированных жанров новеллы и повести. Решение вопроса о продуктивности жанровых типологий мы связываем с осмыслением проблем эволюции самой категории жанра. В центре внимания находятся различные способы преодоления кризиса авторства новым жанром и его предшественниками. Функции композиционных форм, позволяющие обосновать самостоятельность рассказа как жанра, рассматриваются на конкретном историко-литературном материале. Глава включает анализы: «Сеирели» Чехова, «Безумного художника» Бунина, «Рождества» Набокова и «Детской» Замятина в качестве образцов деканонизированной новеллы; «Аси» Тургенева и «Худой травы» Бунина как вариантов деканонизированной повести; а также «Верочки» Чехова и «Белой лошади» Бунина, представляющих жанр рассказа.

Выделение структурных уровней рассказа основано на функциональном различии его композиционных форм при общности их материального воплощения в произведении. Нами вводится вспомогательный технический термин *интрига* для обозначения системы отношений на «нижнем» уровне композиционных форм, который отвечает за логику воплощения опыта в историю. Интрига характеризуется процессуальностью освоения изображаемой реальности и итоговым приращением смысла. Второй уровень (или в терминах Бахтина - градация) композиционных форм воплощает эстетическое отношение к герою автора-творца, «облеченного в молчание». Здесь системные отношения элементов художественного целого демонстрируют статуарную модель бытия героя как способа его эстетической оценки.

Рассказ компенсирует слабость позиции воспаходимости

традиционных малых жанров, используя преимущество неканонической структуры, модальная природа которой позволяет внести возможность «иного» взгляда без непосредственной материализации его в тексте. «Чужие» - в бахтинском понимании – жанрообразующие факторы целенаправленно используются рассказом, чтобы строить «свое» целое. Собственная стратегия рассказа выражается в том, что, оперируя жанровыми моделями повести или новеллы, рассказ не отождествляется с ними, напротив, они входят в структуру рассказа на правах «чужого» слова о герое и помещаются в зону дистанцирования и контакта, в пределе становясь поэтическим предметом рассказа. «В активном художественном видении» (Бахтин) проблематизируется авторитетность и единственность того способа завершения, который представлен каноническим авторством. За счет разделения двух градаций композиционных форм рассказ объективирует несостоятельность канонической жанровой модели в аспекте завершения героя и диалогически пересматривает эту оценку героя. В системе композиционных форм рассказа канон предстает суждением о герое изнутри жизненных приоритетов. Реакция рассказа на положение соседних жанров выразилась в принципиально несхожей структуре, которая делает кризис канонических форм предметом своего эстетического видения.

На уровне интриги (первая градация композиционных форм) речевой субъект выделяет факты жизни героя как события и интерпретирует их, координируя темп и логику речевого воплощения истории. Эмпатия (вчувствование) читателя касается уже оцененного опыта героя. Организация переноса значений из мира героя в действительность читателя подразумевает процессуальность и итоговое приращение смысла. Эксплицируя в интриге каноническую жанровую модель, рассказ дает не просто ее объектное изображение и оценку, а как бы испытывает ее в действии: предоставляет ей возможность

означивать события жизни героя

Активность автора творца в рассказе охватывает героя и позицию повествователя (рассказчика), чтобы с помощью второй градации композиционных форм восполнить их жизненные интенции эстетическим видением. В событии эстетической коммуникации сотворческая активность читателя актуализирует весь комплекс внутрисистемных отношений в произведении. Каноническая жанровая стратегия изолируется вместе с героем (отсюда мы выводим три варианта рассказа). Таким образом, композиционные формы, непосредственно приближенные к архитектурному заданию, оформляют способ присутствия героя в мире как эстетическую данность.

Различие этих двух позиций, с которых в рассказе оценивается бытийное усилие героя, делает разделение композиционных форм значимым моментом построения структурного инварианта рассказа.

Индивидуальное развитие повести и новеллы свидетельствует о редукции многих основополагающих черт традиционной композиционно-тематической структуры в связи с утратой руководящей роли канона в функции эстетического завершения.

У деканонизированной жанровой структуры повести идет поиск форм завершения героя внутренне убедительных для читателя, а не основанных на авторитетных формах слова и картины мира. Система ценностных оппозиций подводит читателя к узнаванию архетипической для повести общей правды в том видении мира, к которому приходит герой.

В структуре новеллы изменения касаются способов, которыми организуется необходимый для художественного завершения героя дополнительный контекст события, и здесь наиболее существенен отказ от вынесения оценочных суждений. Исчезает изображение ситуации рассказывания в функции дискуссионного обрамления. Преодолевается

«замкнутость и исчерпанность сюжета», бывшая конститутивной чертой канонической новеллы. Происходит расширение жанровых возможностей за счет привлечения совершенно нового «жизненного материала», т.е. того, что мы называем предметным содержанием интриги, и изменение масштаба частного события и его значимости до общечеловеческого. Переоценка субъективной точки зрения героя, перекодирование события, обязательное для новеллистического способа завершения, происходит в имплицитных формах, выражающих авторское отношение к герою и событию (иерархия сюжетных событий и точек зрения). Переосмысление события никогда не выступает в качестве опровержения того результата, которое оно имеет во временном содержании жизни героя.

Однако выход авторства за рамки жанровой компетенции в повести и новелле осуществляется, не приводя к конфликту двух композиционных уровней, из чего мы делаем вывод о несходстве их жанрообразующих принципов с рассказом. Деиканонизированные жанры придерживаются единства стратегии оформления эстетического объекта на всех уровнях композиционных форм. Здесь интрига и вторая градация композиционных форм (структурных отношений, воплощающих архитектурное задание) демонстрируют свою взаимодополнительность.

«Внутренняя мера» (Тамарченко) как поле самоопределения между языком жанрового канона и направлением собственной изменчивости обеспечивает рассказу дополнительную вариативность форм за счет возможности выбора канонических жанров или их сочетания. Все осуществляется в малом объеме текста с помощью функционального разделения композиционных форм. Для того чтобы описать подобную мобильную структуру, нужно подойти к ней со стороны сущности, которая провидится в тенденции развития жанра и обретается им не в уже осуществленной исторической парадигме, а в

многообразии несхожих вариантов самоопределения.

Как в любой структурной модели, функциональные взаимосвязи рассказа выражены через пространственную комбинацию элементов  $a+b+c$ , а именно: а) неэксплицитный (и потому оставленный «за кадром») духовный опыт самоопределения героя; б) интрига, представляющая каноническую репрезентацию этого опыта; в) переосмысление первой репрезентации как «чужого слова» о герое с помощью второй градации композиционных форм. В произведении обе градации композиционных форм сосуществуют в неразрывном единстве материальных средств выражения.

**В третьей главе** – «Инвариант рассказа и проблема межжанровых границ» – становится возможным дать развернутый анализ жанра рассказа как «трехмерного конструктивного целого» (Бахтин). Последовательно анализируются особенности соотношения канонической и неканонической жанровой интенции в структуре рассказа на всех трех уровнях художественного целого: 1. Концепты героя и картины мира. Сюжетная организация (Чехов «Архиерей», «Студент».) 2. Слово. Композиция субъектно-речевых форм и иерархия ситуаций высказывания. (Набоков «Письмо в Россию», Бунин «Новый год».) 3. Зона построения образа. Способ создания границы между миром героя и действительностью читателя (Зайцев «Миф», Набоков «Гроза»). Выявленные закономерности обобщаются в виде характеристики инвариантной структуры жанра рассказа. Взаимообусловленность изображенной ситуации ослабления позиций жанрового авторства и типичного для рассказа способа ее преодоления помогает вывести три возможных варианта жанровой стратегии рассказа. Ситуацию «неразрешимости» противоречий актуального содержания мы исследуем на примере рассказов Чехова «Счастье» и Замятина «Пещера». Ситуация «неподконтрольного» расширения



кругозора героя рассматривается на примере рассказов *Платонова «Самло»* и *Набокова «Благодать»*. Для выявления реакции рассказа на ситуацию авторства героя анализируются рассказы *Тургенева «Мой сосед Радилов»* и *Бунина «Обуза»*.

В основе структуры рассказа лежит разграничение между автором как речевой функцией (генеральный речевой субъект - уровень интриги) и рефлексивной позицией художественного субъекта (автор-творец - уровень события эстетической коммуникации). Жанровую идентичность рассказу обеспечивает соотношение между языками «объектных» жанров и тенденцией собственного развития. Богатая вариативность форм рассказа объясняется его возможностями задействовать различные художественные языки. Ими могут являться повесть и новелла, и даже малые жанры, занимающие пограничное положение в художественной прозе (сценки, очерк, мемуарные жанры).

На базе анализа неканонического рассказа по единой с традиционными жанрами шкале признаков (теория Бахтина о жанре как «трехмерном конструктивном целом») представлен теоретический инвариант его жанровой структуры, в котором получает обоснование «направление собственной изменчивости» рассказа. Собственная интенция рассказа: сохранить приоритет за ценностной активностью героя, одновременно указав на ее субъективность, и в этом смысле ограниченность. Отмеченная исследователями прогрессирующая тенденция эпики к переносу основного события в субъектную сферу зародилась именно в лоне малых жанров (анекдота, притчи, басни), поэтому для такого позднего жанра, как рассказ, эпическая полнота и «целостность мира» вполне естественно выразилась в проблемном несовпадении образов мира. Личностное самоопределение и становление субъективного образа мира как жизненное усилие героя рассказа вписывается в жанровую, авторитетную картину мира,

которая впоследствии переосмысливается в качестве «чужого» слова о герое.

Взаимоосвещающее единство циклического и кумулятивного принципов, оформляющих одно событие, разрешает антиномию ценностных аспектов, таких как частная жизнь и общая парадигма бытия, внешние возможности самореализации (в том числе необходимый этический выбор) и внутренняя потребность в самоопределении. Эпическая ситуация в рассказе представляет собой сочетание ценностей различного порядка, личностное самоопределение героя происходит и по отношению к области вневременных ценностей и к заданным ценностям своей повседневной жизни. Событие – это ментальный акт героя, совмещение двух точек, принадлежащих разным ценностным пространствам. Само кумулятивное накопление однородных элементов в круговороте человеческого бытия не приводит к катастрофическому разрешению или выходу в другую ценностную плоскость. Кульминацией является открывающаяся для героя возможность соотносить это содержание своей жизни с интуитивно улавливаемым смыслом своего бытия (на оси вневременных ценностей), раскрывающая мнимость движения героя и целей, в том числе стоящего перед ним этического выбора. В аспекте циклической схемы постоянство соотношения центра и периферии осмысливается через категорию Необходимости как закон бытия, отражающий двуполярность ценностного пространства (отсюда значимость поступка героя). Таким образом, с одной стороны, событие обнажает связи мира, которые существуют в предустановленном единстве, а с другой, его зависимость от Случая утверждает временность единства двух ценностных пространств в жизни героя.

Событие личностного самоопределения в жизни героя становится возможным благодаря временному переходу на чуждую ему точку зрения, обеспечивающему непредвзятость его видения собственной

жизненной ситуации Иерархия ситуаций высказывания нацелена на разграничение индивидуальных и «объектных» жанровых способов речевого моделирования действительности.

Слово рассказа позволяет разыграть жанровые модели, помещая их в общий контекст. Оно объективирует и переосмысливает специфику жанровых языков в качестве равновозможных способов представления о действительности. Становится возможен личностный акт самоопределения в этом новом пространстве, в первую очередь значимый для судьбы героя, но происходящий в кругозоре читателя. Слово получает в рассказе возможность контаминации различных точек зрения. Оно не связано идеологической позицией одного субъекта, пусть даже переосмысленной другими. В нем пересекаются кругозоры разного масштаба: автора, рассказчика, персонажей. Но главное, что это «романное разноречие» в слове рассказа активно, творчески продуктивно, оно захватывает в свой процесс порождение новых смыслов и читателя. Внимание читателя концентрируется на фиксации основных этапов приближения героя к тому, чтобы осознать целесообразность познавательных этических усилий в русле общего бытийного потока.

Этапы становления интуитивного образа мира в сознании и душе героя слишком содержательно неустойчивы, чтобы найти свое воплощение в одной из интенционально-однозначных речевых форм, как то: авторская наррация либо внутренний монолог. Несобственно-прямая речь – структурно наиважнейшая для рассказа речевая форма, в которой происходит уже подготовленное интроспекцией взаимналожение кругозоров повествователя и героя. На основе общего эмоционального строя повествователь подхватывает, расширяет и углубляет интенции, заложенные героем, не подвергая их переосмыслению в чуждом ему ключе. Этим обеспечивается единство эффекта и усиление читательского впечатления. Возможно, что таким

способом рассказ компенсирует отсутствие в своей структуре моментов, дублирующих основное событие, которые обязательны для более крупных жанров.

Способ эпического изображения в рассказе определяется не временной дистанцией, а преодолением ограниченности точки зрения, приобщенной к событию, за счет удвоения репрезентативных оболочек события. Становление образа действительности происходит в зоне контакта с субъективным временем личного опыта. Опыт героя - не субъективная призма жизненно заинтересованного видения, а самоценный личный опыт интуитивного постижения лица мира. Дабы сохранить особую ценность субъективности изображаемого опыта, жанровая структура рассказа поддерживает его несовпадение с читательским. На это нацелен эллипсис центрального события в интриге - читателю не удастся присвоить себе опыт героя. Характерное для эпической ситуации удвоение центрального события, будучи реализовано в сфере события рассказывания, служит демонстрации полноты жизни через многообразие ее конкурирующих репрезентаций. Это делает принцип свободного становления образа мира внутренне убедительным. Жанр рассказа отличает многообразие, но не релятивизм обликов мира. В жанре рассказа мы наблюдаем очевидный отказ контролировать смыслопорождающий эффект встречи героя и читателя. Читателю приходится определяться по отношению к герою без поддержки автора-творца в виде однозначно выраженной оценочной позиции. Но даже предоставление читателю права создавать конечный смысл произведения подразумевает намеренные в самой структуре текста опорные точки.

Неканонические жанры каждый раз заново конструируют свое целое на базе отношений осваиваемых жанровых моделей. «Внутренняя мера» рассказа являет собой всякий раз заново создаваемый баланс

двух способов оформлять событие жизни героя, невозпроизводимый идеолект, на каждом из трех уровней художественного целого.

На основе способа взаимодействия «объектной» и собственной жанровых стратегий нами произведено внутрижанровое деление рассказа, очерчивающее поле возможностей его самоопределения в том, каким образом конструируется ценностный итог каждого отдельного произведения. Три выделенные варианта его жанровой структуры представляют собой типы восполняющей реакции рассказа на основные тенденции кризиса авторства, указанные в работах М.М. Бахтина. Они (варианты) прямо не связаны с тем каноническим жанром, который в каждом отдельном случае используется рассказом.

*Вариант первый* выражает свое отношение к каноническому авторству, взятому в ситуации «неразрешимости» противоречий актуального содержания, оформляя его интенцию в качестве жизненного (этического) окружения героя.

Кризис выражается тем, что стремление канонических жанров во всей полноте актуальной значимости воплотить новые речевые жанры и предметные области расширяет основополагающий для канонической традиции принцип подчинения жанровому способу моделировать реальность. Так что завершающая активность творца и познавательно-этическая направленность героя оказываются «в едином событии бытия».

Поэтому в структуре рассказа герой в интриге предстает носителем открытого противоречия актуальной современности, и его проблемность разрушает формы канонического завершения. С помощью второй градации композиционных форм событие в жизни героя переосоздается в расширенном ценностно-временном контексте: культурные архетипы, актуализированные сюжетной ситуацией, выявляют границы исторической современности. «Чужое слово»

канонической стратегии черпает основания для оценки в заданных обстоятельствах изображаемой действительности, и демонстрируется рассказом как неадекватное бытийному усилению героя

*Вариант второй* опосредует ситуацию «неподконтрольного» интенции канонического авторства расширения кругозора героя. В этом случае рассказ вписывает каноническую модель освоения реальности в характерологический контекст личного бытия как одну из возможных ценностно-этических позиций героя в мире

Этот вариант жанровой структуры рассказа подчинен задаче восполнить недостаточно обоснованную позицию вынаходимости по отношению к герою, чье самосознание оказывается способно включить ценностные моменты традиционного для канонической жанровой стратегии оформления событийной реальности жизни.

Мировоззренческая активность героя, проявляющаяся в его саморефлексии и самооценке, доминирует над каноническими способами «овнешнять» изображаемую реальность и оформлять бытийную данность героя. Вторая градация композиционных форм позволяет уравновесить два противопоставленных в событии образа мира: тот, которому отдано предпочтение героя, и отвергнутый им как неистинный. Они предстают разными составляющими одного жизненного контекста героя. Каноническая бытийная модель, преднаходимая в кругозоре героя, изолируется как одна из возможных для героя этических позиций в его отношениях с миром.

*Вариант третий* изображает ситуацию авторства героя, а каноническая стратегия преподносится здесь в контексте обусловленности познавательно-этическим усилием героя и изолируется в качестве события в жизни героя.

Указанная ситуация представляет собой ослабление эстетической

дистанции у канонических жанровых моделей, связанное с зыбкостью, неопределенностью границы между авторством в его оформляющей эстетической функции и авторством как поступком во внелитературной действительности. Перевес в сторону последнего создает ситуацию, ущербную с точки зрения художественной целостности произведения. Если автор вторгается в реальность героя, то формальная закономерность художественного произведения оказывается под влиянием содержательной, бытийной направленности.

В рассказе герой сам выступает в роли жанрового автора и на уровне интриги становится организатором изображаемого события. Во второй градации композиционных форм раскрывается жизненно-этическая обусловленность выбора героем той или иной жанровой стратегии. Объективируется альтернативное событие в жизни героя, которое скрыто в сфере рассказывания.

В **Заключении** подводятся итоги работы и формулируются основные выводы. Кроме того, намечаются дальнейшие перспективы исследования:

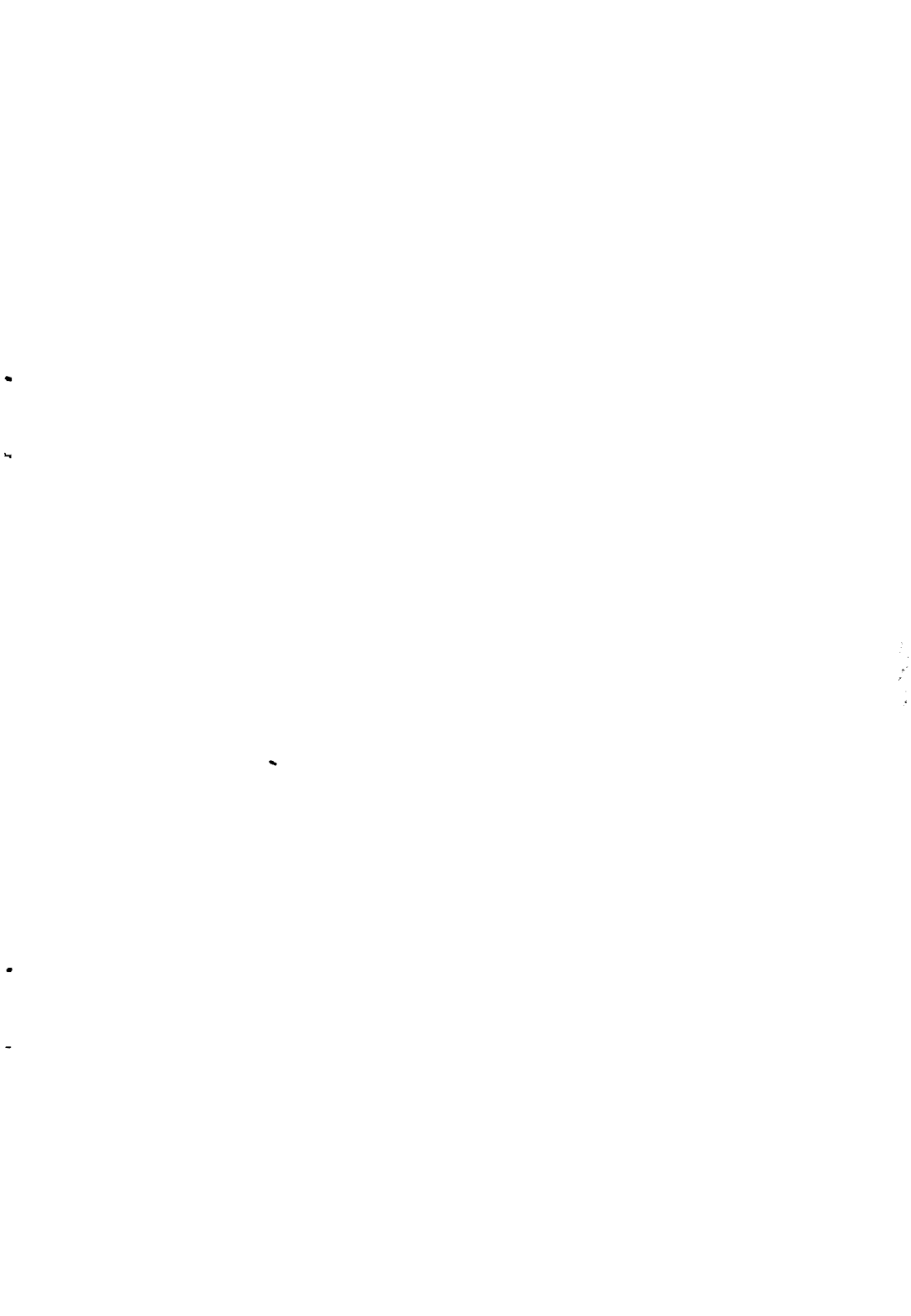
- изучение исторической динамики жанровой структуры рассказа,
- уточнение структурных характеристик и исторических перспектив жанровых вариантов рассказа,
- разработка специальной методики анализа, ориентированной на раскрытие новых структурных возможностей деканонизированных жанров.

***По теме диссертации опубликованы следующие работы:***

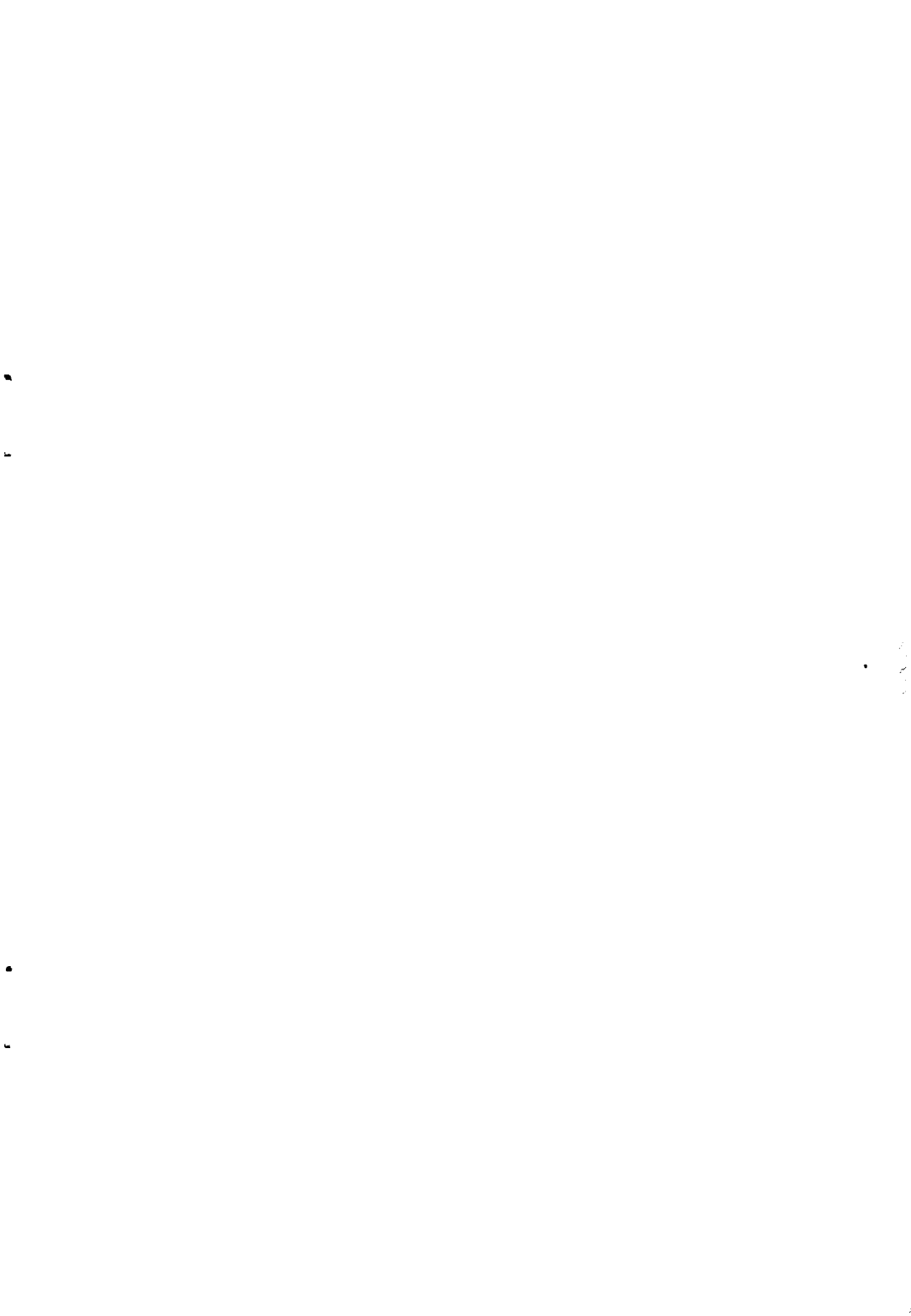
Кудрина М.В. Автор и герой в рассказах И.А. Бунина // Кормановские чтения: Материалы международной конференции. Вып. 4 / Сост. Д.И. Черашняя. – Ижевск, 2002 – С 143-152

Кудрина М.В. Жанр рассказа как тип речевой структуры // Текст. Интертекст. Культура: Тезисы доклада – М.. Ин-т русского языка АН РФ, 2001. – С 45-47





Формат 60 x 84 1/16  
Бумага типографская № 1  
Тираж 100 экз.



РНБ Русский фонд

2006-4  
12296

1  
1  
2

12 ДЕН 2003