

НАУМ Л. ЛЕЙДЕРМАН
Свердловск

ЖАНРОВЫЕ ИДЕИ М. М. БАХТИНА

В трудах выдающегося советского литературоведа М. М. Бахтина (1895—1975) проблема жанра занимает почетное место. Не случайно сейчас, когда началось изучение идей Бахтина, наряду с работами, в которых анализируются общие методологические принципы ученого¹, появились первые исследования, где обсуждаются его взгляды на эпос и роман², его представления о типах художественных произведений³. Интерес к жанровым концепциям Бахтина растет. Но их изучение затрудняется отчасти тем, что некоторые жанровые идеи он развивает подробно, иные положения заявляет в общей форме, отдельные мысли о жанрах как бы бросает вскользь. Жанровые воззрения Бахтина не были застывшими, с годами он их уточнял, порой вносил в них изменения. Единого стройного здания теории жанров М. М. Бахтин не выстраивал, это, видимо, не составляло цель его исследований. К своим жанровым концепциям он приходил в процессе осмысления общих вопросов культуры, эстетики и искусства и вновь возвращал жанр в этот широкий философско-эстетический круг.

Систематизирующее, обстоятельное изучение жанровых идей М. М. Бахтина еще впереди. Но принципиальную позицию исследователя по отношению к самой проблеме жанра и основные положения, которыми он обогатил общую теорию жанра, я полагаю, можно и нужно рассмотреть в первую очередь.

Литературно-эстетические принципы М. М. Бахтина формировались

¹ См. J. Kristeva, *Une Poétique ruinée*, [b:] M. Bakhtine, *Les Problèmes de la poétique de Dostoïevsky*, Paris 1970; В. В. Иванов, *Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики*, „Труды о знаковых системах”, 1973, VI.

² Впервые внимание научной общественности к жанровым воззрениям М. М. Бахтина было привлечено Г. Д. Гачевым и В. В. Кожинным, авторами главы „Содержательность литературных форм” во втором томе академической *Теории литературы* (М. 1964). Взгляды Бахтина на эпос и роман обсуждаются в следующих работах: Г. М. Фридлендер, Б. С. Мейлах, В. М. Жирмунский, *Вопросы поэтики и теории романа в трудах М. М. Бахтина*, Известия АН СССР. Серия литературы и языка, т. XXX, вып. 1, 1971; D. Okali, *M. Bachtin o epose a române*, „Slovenská literatura”, 1970, XVII, № 6.

³ D. Nauman, *Au-delà de Bakhtine. Pour une mécanique des modes*, „Poétique”, 1973, № 13.

в 1920-е годы в атмосфере напряженных теоретических исканий и споров, которыми было отмечено развитие советского литературоведения того времени. Молодой ученый активно включился в дискуссию. Многие свои теоретические идеи он вырабатывал и отстаивал в ходе открытой полемики с представителями различных литературных групп и прежде всего с „формальной школой”.

Для Бахтина была принципиально неприемлема присущая этой школе „претензия построить науку об отдельном искусстве независимо от познания и систематического определения своеобразия эстетического в единстве человеческой культуры”⁴. Сам Бахтин в своих исследованиях специальных литературоведческих проблем всегда стремился исходить из общих эстетических и культурно-художественных закономерностей. Уже в ранней своей работе *Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве*, написанной в 1924 году, но увидевшей свет лишь в 1975 году в книге *Вопросы литературы и эстетики*, М. М. Бахтин развивает положение о том, что для искусства действительность представляет „ценностную весомость”, что в искусстве неразрывны познание и оценка: познаваемое оценивается искусством, искусство познает ценности человеческой жизни. Исходным ценностным ориентиром искусства является гуманистический идеал (см. рассуждения М. М. Бахтина о „своеобразной доброте эстетического, его благостности” — 30).

Сформулировав понятие о содержании искусства, каковым является весь мир, эстетически познаваемый и оцениваемый, М. М. Бахтин характеризует сущность формы и материала в искусстве. Он убедительно доказывает, что „художественная форма есть форма содержания” (56), что в ней воплощается эстетический познавательно-оценочный смысл, что этот смысл воплощается в литературе посредством материала слова, но форма не может быть сведена к материалу, из которого она творится. Так было найдено диалектическое решение проблемы содержания, формы и материала, которая оставалась камнем преткновения в формалистических и „социологических” концепциях.

Развивая мысль о содержательности формы искусства, М. М. Бахтин пришел к проблеме художественного образа. Образ несводим ни к слову, ни к отчетливым зрительным представлениям — утверждает ученый — он есть „своеобразное эстетическое образование”, носитель эстетической ценности и одновременно способ ее характеристики.

В свете своей общей эстетической концепции М. М. Бахтин дает понятие о художественном произведении как об эстетическом объекте, в котором „действительность познания и эстетического поступка” подвергается „конкретному, интуитивному объединению, индивидуализации, конкретизации, изоляции и завершению, то есть всестороннему художественному оформле-

⁴ М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, М. 1975, с. 9. Далее страницы по этому изданию указываются в тексте. Разрядка М. М. Бахтина.

нию с помощью определенного материала" (32). Именно в реальности произведения осуществляется связь эстетики и поэтики, вернее — эстетика овеществляется в поэтике. Причем, это овеществление — подчеркивает М. М. Бахтин — происходит в целостной системе литературных форм, образующих произведение. Исходя из решающей роли в произведении системной организации всех его элементов, М. М. Бахтин выдвигает в качестве первоочередной задачи социологической поэтики изучение жанра как системообразующей, системной в своей сущности категории:

Между тем — настаивает он — поэтика должна исходить именно из жанра. Ведь жанр есть типичная форма целого произведения, целого высказывания. Реально произведение лишь в форме определенного жанра. Конструктивное значение каждого элемента может быть понято лишь в связи с жанром⁵.

Как видим, представление о жанре выросло у Бахтина на почве продуманной эстетической системы⁶. Эта система включает жанр в сложную связь с социальными и культурно-художественными факторами, но она отвергает вульгарно-социологическое объяснение сущности жанра и жанровых процессов, которое давалось представителями „социологической школы" (В. М. Фриче, М. М. Юнович, А. Г. Цейтлиным и др.). Эстетические принципы молодого Бахтина в основных чертах предвосхищают ценностно-познавательную концепцию искусства, которая широко обсуждается и разрабатывается в 1960—70-е годы⁷.

М. М. Бахтин начинает свое теоретическое „обследование" жанра с выяснения его художественной функции.

⁵ Цит. по кн.: П. Н. Медведев, *Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику*, Л. 1928, с. 175. На принадлежность этой работы перу М. М. Бахтина указывает В. В. Иванов. См. „Труды по знаковым системам", VI, с. 44.

⁶ В своих методологических устремлениях М. М. Бахтин не был одинок. Примерно тем же путем, но несколько позже, уже в 30-е годы, пришел к проблеме жанра И. А. Виноградов. Он тоже был в числе первых теоретиков, которые занялись разработкой вопроса о ценностном характере эстетического освоения действительности. Особое внимание И. А. Виноградов уделял проблеме художественного образа, которую обосновывал марксистской теорией отражения. Выдвигая категорию образа в центр системы художественных понятий, он едва ли не первым предложил рассматривать художественное произведение как целостный образ. С этих эстетических позиций И. А. Виноградов подходит к вопросам поэтики и прежде всего к проблеме жанра. См. статьи: *Проблема художественной ценности, Образ и средства изображения, О теории повеллы*, опубликованные в книгах И. А. Виноградова *Вопросы марксистской поэтики* (1936) и *Борьба за стиль* (1937). Наличие в трудах И. А. Виноградова отзвуков вульгарно-социологических схем, вернее, не схем даже, а расхожих формул, не затушевывает его близости к позиции М. М. Бахтина и даже перекличек с ним в ряде конкретных суждений (в частности, в скептическом отношении к упрощенному „изобразительному" толкованию образа, в настойчивом подчеркивании роли художественной целостности).

⁷ Имеются в виду труды по эстетике и общей теории искусств, принадлежащие М. С. Кагану, Л. Н. Столовичу, Ю. В. Борову, А. Ф. Еремееву, О. Г. Дробницкому и др.

Он вполне разделял идущее еще от Аристотеля⁸ и широко распространенное в литературоведении 1920-х годов понимание проблемы жанра как проблемы художественного целого. Но ученый добивался конкретизации этого весьма отвлеченного понятия „художественное целое”. Его определение жанра („Каждый жанр — особый тип строить и завершать целое, притом, повторяем, существенно тематически завершать, а не условно-композиционно кончать”⁹) было полемически направлено против формулы В. Шкловского („Но что же нужно для новеллы, чтобы она осознавалась как что-то законченное?”¹⁰). Бахтин настаивает на том, что о художественном целом нельзя судить лишь на основании неких формальных обозначений его границ, неких внешних „знаков” предела художественного текста. Художественное целое — утверждает он — должно быть существенно, тематически завершено „внутренней завершенностью и исчерпанностью самого объекта”¹¹. При этом Бахтин подчеркивает, что такое „тематическое завершение” является одним из самых принципиальных свойств, отличающих произведение искусства от всяких иных форм духовной деятельности (научной работы, например). Последние могут предлагать часть знания об объекте, то есть в композиционно законченном высказывании давать незавершенное знание о целом. А „завершимость — специфическая особенность искусства в отличие от всех других областей идеологии”¹².

Отсюда выводилось перспективное определение функциональной сущности жанра:

У каждого искусства — в зависимости от материала и его конструктивных возможностей — свои способы и типы завершения. Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется типами завершения целого произведения¹³.

Еще более конкретизируется функция жанра следующим замечанием:

Каждый жанр, если это действительно существенный жанр, есть сложная система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности¹⁴.

В другом месте Бахтин пишет: „Жанр уясняет действительность”¹⁵, а говоря о жанрах романа и новеллы, указывает на „вместимость” или „невместимость” определенной концепции действительности в рамки того

⁸ У Аристотеля целостность выступает главным критерием жанровой определенности произведения. Не случайно в своих определениях трагедии и эпоса он вводит в сетку жанровых параметров понятия „законченность”, „целостность”, „целое” и характеризует ими и конфликт, и фабулу, и эстетический эффект. Подробнее об этом — в нашей работе „Поэтика” Аристотеля и некоторые вопросы теории жанра, [в:] *Проблемы жанра в зарубежной литературе*, вып. I, Свердловск 1976.

⁹ Медведев, цит. работа, с. 176.

¹⁰ В. Шкловский, *Теория прозы*, М.—Л. 1925, с. 57.

¹¹ Медведев, цит. работа, с. 176.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же, с. 181.

¹⁵ Там же, с. 186.

или иного жанра¹⁶. В последующих работах Бахтина даются такие характеристики жанра: жанр — „форма художественного видения”¹⁷, это „зона и поле ценностного восприятия и изображения мира”¹⁸, жанры — это „некие твердые формы для отливки художественного опыта”¹⁹, это „формы видения и осмысления определенных сторон мира”²⁰.

Эти характеристики художественного целого и жанров как типов художественного целого органично вытекают из эстетики Бахтина, из его общих представлений об основных сторонах искусства. В 20-е годы он обозначал эти стороны терминами „познание”, „этическая оценка (или социальная оценка)”, „завершение”²¹. Впоследствии ученый не конкретизировал первые два термина, не перевел их в план художественных категорий. Но в данном случае важно, что проблему завершения, которую он, как отмечалось выше, определял функцией жанра, Бахтин поставил в один ряд с проблемами познания и оценки. Все эти три стороны искусства трактуются им как взаимонеобходимые и взаимообусловленные законы художественного творчества.

Действительность художественного изображения, его развертывание в реальном времени социального общения и идеологическое значение изображаемого события взаимопроникают друг в друга в единстве поэтической конструкции

— писал М. М. Бахтин в 1928 году²². Это теоретическое положение таит в себе заявку на целое направление в жанрологии, которое было бы сосредоточено на изучении взаимопроникновения в жанре, в самой жанровой конструкции произведения, художественного познания и эстетической оценки.

Диалектический подход М. М. Бахтина к жанру проявляется также в его суждениях о двойкой ориентации жанра в действительности:

Произведение ориентировано, во-первых, на слушателей и воспринимающих и на определенные условия исполнения и восприятия. Во-вторых, произведение ориентировано в жизни так сказать, изнутри, своим тематическим содержанием

— писал Бахтин²³. Тем самым он своим путем пришел к пониманию многоплановости жанра, идущему от Аристотеля, который в своих характеристиках трагедии, а также эпопеи и комедии всегда выделяет взаимосвязанные планы жанрового содержания, жанровой структуры и восприятия жан-

¹⁶ Там же. Следует отметить, что И. А. Виноградов в работе *О теории новеллы* уточняет подход к жанру как способу охвата целого: показывает разницу именно в этом плане между новеллой и романом.

¹⁷ М. М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, М. 1972, с. 68.

¹⁸ М. М. Бахтин, *Эпос и роман*, „Вопросы литературы”, 1970, № 1, с. 113.

¹⁹ Там же, с. 95.

²⁰ М. Бахтин, *Смелее пользоваться возможностями*, „Новый мир”, 1970, № 11, с. 239.

²¹ См. М. Бахтин, *Проблемы содержания, материала, и формы в словесном художественном творчестве*, [в:] *Вопросы литературы и эстетики*, с. 26—36 и далее.

²² Цит. по: Медведев, цит. работа, с. 173.

²³ Там же, с. 177.

ра. Восстановление подобного взгляда на жанр могло послужить прочным основанием в полемике против крайне односторонних, взаимоисключающих концепций (которых впоследствии П. Эрнанди назвал „прагматическими”, „экспрессивными”, „миметическими”, „структурными”²⁴), в защите взгляда на жанровую структуру как на способ художественной организации, завершения эстетически осваиваемой действительности и в то же время как систему мотивировок, управляющих читательским восприятием, руководящими „переводом” литературного текста в завершённый, целостный художественный мир.

К сожалению, положение о „двойной ориентации” жанра не получило в свое время распространения. Самим Бахтиным оно было заявлено в общей форме и не подкреплено конкретными историко-литературными исследованиями.

Причина была не только в новом, значительно более сложном, чем распространённые в это же время, подходе к жанру. Осуществить подобный подход на практике можно было при условии отчетливого понимания того, что есть художественное целое, что означает „тематическое, существенное завершение”. Ведь этими понятиями обозначался тот результат, к которому должен быть направлен жанровый анализ произведения. Попытки же отвлеченно-теоретически определить существо художественного целого и смысл „тематического завершения” недостаточно проясняли вопрос.

Впоследствии М. М. Бахтин подчеркивал, что не только литературно-художественные жанры, но уже и „речевые жанры — это типовые модели построения целого. Но эти жанровые модели принципиально отличаются от лингвистических моделей предложений”²⁵. Это предупреждение ученого было направлено против структуралистского понимания художественной целостности как некоего лингво-стилистического единства, выраженного в речевых приемах связывания текста и обозначения его границ²⁶. Но вместе с тем высказывание Бахтина наводит на новый вопрос: а в чем же состоит различие между целостностью речевого и литературно-художественного жанров?

Сложность проблемы художественного целого отразилась, в частности, в том, что сам Бахтин в 20-е годы (а в 30-е годы — И. Виноградов) относил её то к сфере стиля, то к сфере жанра²⁷. И дело не в терминологической

²⁴ P. Hernady, *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, Ithaca—London 1972.

²⁵ М. Бахтин: *Проблема текста*, „Вопросы литературы”, 1976, № 10, с. 151; *Проблемы речевых жанров*, „Литературная учеба”, 1978, № 1.

²⁶ Подобная точка зрения на целостность художественного произведения разделяется рядом известных литературоведов. См., напр.: E. Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, Zurich 1955; W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1956; M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*, Warszawa 1974; Цв. Тодоров, *Поэтика* (1973), [в:] *Структурализм: за и против*, М. 1975.

²⁷ В середине 20-х годов М. М. Бахтин писал: „Художественный стиль работает не словами, а моментами мира и жизни, его можно определить как совокупность приемов

путанице, которую можно было бы легко ликвидировать путем заключения конвенции о смысле терминов. Первые работы Бахтина, теоретические труды И. Виноградова и ряд конкретных исследований по проблеме художественной целостности, опубликованных в 1970-е годы²⁸, заставляют предполагать, что художественная целостность произведения обеспечивается различными организующими структурами, что в произведении есть стилевое единство и есть жанровая завершенность произведения и что, не сомневаясь во взаимообусловленности и взаимодействии этих двух структур в целом художественного произведения, необходимо дифференцировать их функции, их „сферы влияния”.

Чтобы ответить на вопрос о функциональной сущности литературного жанра, надо было выяснить, что именно тематически завершается в целом художественного произведения? В поисках ответов М. М. Бахтин обратился к генезису жанра. Генетический анализ жанра занимает значительное место в книге *Проблемы творчества Достоевского* (1929), ему уделено главное внимание в фундаментальном труде *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, над которым ученый работал в 30-е годы (опубликовал в 1965 году).

Приход Бахтина к изучению генезиса жанра был вполне естествен и созвучен общим тенденциям развития советской генологии. Так, В. Я. Пропп после *Морфологии сказки* (1928) обратился к изучению исторических корней волшебной сказки. Эта его работа, завершенная еще до войны, была опубликована в 1946 году. Тогда же велось исследование генезиса жанров античной литературы О. М. Фрейденберг. Её монография *Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы* увидела свет в 1936 году.

Общим у этих исследователей было сосредоточение поисков корней и начал фольклорных и литературных жанров в народном опыте и мировосприятии, в первых синкретических явлениях народной культуры. Так была подхвачена традиция А. Н. Веселовского. Но в отличие от Веселовского, открывшего явление преемственности самих поэтических форм, М. М. Бах-

формирования и завершения человека в его мире” (*Проблема автора*, „Вопросы философии”, 1977, № 7, с. 154). Примерно в то же время он работал над книгой *Формальный метод в литературоведении*, где проблему художественного завершения уже связывал с жанром. „Единство художественной системы, выражающей единое содержание, называется литературным стилем” — писал И. А. Виноградов, *Теория литературы*, М.—Л. 1939, с. 69). А в исследовании *О теории повеллы* это же смысловое единство формы произведения он относил к проблематике жанра.

²⁸ См., напр., сборники: *O spójności tekstu*, Wrocław 1971; *Проблема целостности литературного произведения*, Воронеж 1976; *Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Тезисы докладов республиканской научной конференции*, Донецк 1977. В различных работах, представляемых в этих сборниках, целостность произведения связывают со звукописью, ритмом, пространством, временем, единством образа-персонажа, интерпретируют ее как выражение творческой индивидуальности художника и как образную концепцию жизни и т.д. Каждый из подходов к художественной целостности имеет свои основания. Но основания эти разные.

тин, О. М. Фрейденберг и В. Я. Пропп открыли содержательность жанровых форм.

Я показываю, как морфология античных сюжетов и жанров складывалась первобытной семантикой и как потом эта сюжетно-жанровая морфология функционирует в античной литературе. В центре моего внимания — только семантика сюжетно-жанровых форм, закономерность взаимосвязи между формой и породившим ее смыслом

— писала О. М. Фрейденберг²⁹. Именно эти ученые первыми, в сущности, установили, что те или иные композиционные, сюжетные и другие жанрообразующие элементы и целые жанровые структуры генетически связаны с мировоззрением, с вековым опытом человечества, что в этих формах отложилась, „окаменела” первобытная семантика: представления об устройстве Вселенной, о жизни и смерти, о круговороте природы, об основных законах и нормах жизни человеческого коллектива, о человеческой судьбе.

Советским исследователям генезиса жанров не всегда удавалось достаточно точно вскрыть семантику, опредметившуюся в жанровых формах, допускались и упрощения³⁰. Но сама установка на изучение формальной организации манра, его „морфологии” как носителя смысла принципиально отличает их работы от генетических исследований литературоведов, опирающихся на „аналитическую психологию” К. Г. Юнга, его теорию архетипа³¹. Последние, следуя за Юнгом, рассматривают жанровую форму не как носитель содержания, а как некую инстинктивную формулу мысли, априорно данный „архетип” механизма мышления³². О. М. Фрейденберг полемизировала с этой теорией. Она утверждала, что способом освоения мира у древних был образ:

Образ выполнял функцию тождества: система первобытной образности — это система восприятия мира в форме равенств и повторений. Тем самым не могло быть архетипов образа: один из них не отличался мировоззренчески от другого³³.

²⁹ О. М. Фрейденберг, *Поэтика сюжета и жанра*, Л. 1936, с. 283.

³⁰ См., в частности, анализ суждений О. М. Фрейденберг в монографии Е. М. Мелетинского *Поэтика мифа*, М. 1976, с. 136—141.

³¹ Критический анализ этой теории дан в статье С. С. Аверинцева „Аналитическая психология” К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии, „Вопросы литературы”, 1970, № 3.

³² Наиболее последовательно архетипическая концепция жанра развита в труде Нортона Фрая *Анатомия критики* (N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Pr.—N. Jersey 1957, ch. III: „Archetypal Criticism. Theory of Myths”). Н. Фрай рассматривает жанры как некие „модели воображения” (*patterns of image*), хотя, с другой стороны, усматривает в них отражение определенного ритуала. Эта концепция имеет немало сторонников, но встречает также и скептические замечания. См., в частности: W. Wilmsatt, C. A. Brooks, *Literary Criticism. A Short History*, vol. IV, London 1957, p. 709—710). обстоятельный разбор теории мифа у Н. Фрая делает Мелетинский, *Поэтика мифа*, с. 109—121.

³³ Фрейденберг, цит. работа, с. 53. С этой мыслью О. М. Фрейденберг перекликается и примечание, которое счел нужным сделать М. М. Бахтин при подготовке к печати своей работы *Формы времени и хронотопа в романе*: „Культурные и литературные традиции (в том числе и древнейшие) сохраняются и живут не в индивидуальной субъек-

Сама О. М. Фрейденберг употребляла термин „архетип“ для обозначения тех первообразов, которые отложились вместе со своей семантикой в „генетическом коде“ относительно более поздних и зрелых форм художественного мышления.

Между генетическими исследованиями Бахтина, Фрейденберг и Проппа были определенные различия. О. М. Фрейденберг и В. Я. Пропп сосредоточили свои поиски на первобытном опыте и сознании, на архаическом мифе и обряде. Они доказали, что именно здесь было горнило фольклорных и литературных жанров, что именно здесь закладывался фундамент ареонага жанров всей мировой литературы последующих эпох.

Обратившись к „палеонтологии“ жанровых форм, О. М. Фрейденберг и В. Я. Пропп установили, что в них „окаменела“ первичная обрядово-мифологическая семантика. О. М. Фрейденберг склонялась к мысли, что эта семантика уже не работает в новых условиях, что она ушла из структуры жанра.

Дальше идет отшель сюжета — писала исследовательница — то, чем он был, становится философией, религией, наукой, искусством; сюжетом продолжает оставаться, напротив, то, чем он никогда не был — фактура литературной вещи, ее структурный костяк и, еще дальше, ее композиционная фабула. Так жизнь сюжета продолжается в новых формах, не похожих на старые, а старые формы, тождественные былому сюжету, оказываются, по существу, ему совершенно чужды³⁴.

Перспективной была попытка О. М. Фрейденберг показать борьбу старого фольклорного материала, опредметившегося в структуре лирических жанров и проникающего в их содержание, „с новой семантикой, которая противоречит прежней“³⁵. Но это противоречие автор *Поэтики сюжета и жанра* ограничивала лишь этапом зарождения литературных жанров. На последующих этапах этого столкновения старой семантики формы и нового жанрового содержания, по мнению О. М. Фрейденберг, не происходит. Но если первичная семантика выветрилась из жанра, то выходит, что жанровые формы стали полыми, лишенными содержательности. Такой итог сильно колеблет генетическую концепцию автора *Поэтики сюжета и жанра*.

М. М. Бахтин иначе решает вопрос как о судьбе семантики жанровых форм, так и о самом процессе формирования жанров во времена, последовавшие за изживанием первобытного сознания. В своих книгах о Достоевском и Рабле он открыл и тщательно исследовал народную смеховую (карнавальную) культуру, которая достигла расцвета в средние века и в эпоху Возрождения.

твальной памяти отдельного человека и не в какой-то коллективной «психике», но в объективных формах самой культуры (в том числе в языковых и речевых формах), и в этом смысле они междисциплинарны и межличностны (следовательно и социальные); отсюда они и приходят в произведение литературы, иногда почти вовсе минуя субъективную индивидуальную память творцов» (397).

³⁴ Фрейденберг, цит. работа, с. 334.

³⁵ Там же, с. 290—291.

Карнавал — это великое всенародное мироощущение прошлых тысячелетий. Это мироощущение, освобождающее от страха, максимально приближающее мир к человеку и человека к человеку (все вовлекается в зону вольного семейного контакта), с его радостью смен и веселой относительностью, противостоит только односторонней и хмурой официальной серьезности, порожденной страхом, догматической, враждебной становлению и смене, стремящейся абсолютизировать данное состояние бытия и общественного строя

— пишет М. М. Бахтин³⁶. Он показывает, как в недрах карнавальной культуры складывается особая карнавальная поэтика, поэтика гротеска и амбивалентности, постоянных превращений противоположностей друг в друга, как здесь достиг расцвета древний жанр, который М. М. Бахтин называет мениппеей, и в этом жанре опредметилась семантика карнавального мироощущения.

В книге о Достоевском доказывалось, что народная смеховая культура влияла непосредственно и опосредованно (через жанры, сложившиеся впоследствии) на формирование одного из сложнейших и значительнейших жанров зрелого реализма второй половины XIX века — жанра „полифонического романа“. Таким образом М. М. Бахтин убеждает в том, что процесс рождения жанров не прекращается никогда. И вечным источником, питающим семантику рождающихся жанровых форм, остается внелитературный пласт народной культуры, народного опыта и здравого смысла, пласт устойчивый и подвижный одновременно. В нем, не останавливаясь, идет творение и оформление эстетического отношения к действительности, зарождаются ростки новой образности. Хотя этот пласт культуры был в зените в средние века и в эпоху Возрождения, однако — продолжая идею М. М. Бахтина — можно увидеть, что он не остался в прошлом, не истратился, а продолжает быть всегда живым, он бурлит под наслоениями книжности и вторичных культурных образований („маскарадной культуры“ и т.п.), он сохраняет роль главного бродила в общем культурно-художественном движении. Его влияние на формирование литературных жанров нового времени бывает опосредовано многими „передаточными“ звеньями, но оно остается самым первоосновным, корневым началом всех жанровых процессов.

Вместе с тем М. М. Бахтин, в отличие от О. М. Фрейденберг, доказывает, что первичная семантика (которая идет еще от мифа и первобытного обряда), отложившаяся в жанровых формах, не умирает никогда, что она оживает каждый раз в новом произведении, организует его концепцию и существенно входит в нее. Широкою известностью получило высказывание М. М. Бахтина:

Литературный жанр по своей природе отражает наиболее устойчивые, „вековые“ тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, осовременению. Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар, и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каж-

³⁶ Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, с. 273—274.

дом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития ³⁷.

Сам М. М. Бахтин дал великолепные образцы анализа этой живой содержательной архаики жанра в своих разборах рассказов Достоевского *Бобок* и *Сон смешного человека*. Он показал, как через посредство жанрово-композиционных форм, идущих от мениппеи, передается память этого жанра с его ориентацией на постановку „последних вопросов”, на вскрытие главных противоречий человеческого существования. Но все же ученому не удалось полностью реализовать свою широкую программу изучения жанра: вопрос об обновлении архаики, о ее осовременении остался за пределами исследований М. М. Бахтина ³⁸. А это повлекло за собой некоторые теоретические противоречия.

М. М. Бахтин обнаружил черты мениппеи и ожившую в них семантику карнавального мироощущения равно как в романе *Братья Карамазовы*, так и в рассказе *Бобок*, в повести Дидро и в сказке Гофмана. Но все же это разные по жанру произведения: роман, рассказ, повесть, сказка. Меняется ли от этого семантика мениппеи? М. М. Бахтин оставляет в стороне этот вопрос. У него встречаются такие высказывания: „свободные по внешней форме, но типические по своему жанровому существу мениппеи Дидро” ³⁹, или — „По своей внешней форме произведение Бержерака — целый философско-фантастический роман” ⁴⁰. Получается, что между „внешней формой” жанра и его „жанровым существом” связь весьма относительна. Подобный ход мысли означал бы отступление от новаторской концепции содержательности жанровых форм и открывал бы лазейку для отрыва жанрового содержания от жанровой формы ⁴¹.

На самом же деле оговорки Бахтина скорее свидетельствуют о том, что то содержание, которое он называет „мениппейным”, характеризует нечто большее, чем жанр. Скорее всего оно охватывает семантику всей „карнавальной поэтики”, представляющей собою систему жанровых и стилевых

³⁷ Там же, с. 178—179.

³⁸ См. замечание Мелетинского о том, что „не только Гоголь, но и Рабле не сводятся к «карнавальности» и что, вероятно, можно представить себе книгу о преодолении Рабле тех фольклорных, ритуальных и книжных традиций, из которых он исходил” (цит. работа, с. 147).

³⁹ Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, с. 244.

⁴⁰ Там же, с. 253.

⁴¹ Идею раздельного существования жанрового содержания и жанровой формы развивает Г. Н. Пospelов, *Проблемы исторического развития литературы*, М. 1971. Продуктивность этой идеи весьма проблематична. На наш взгляд, ученый под жанровым содержанием понимает нечто иное, а именно — эстетический пафос, который на самом деле лишь отчасти входит в жанровое содержание и поэтому не исчерпывает собою содержательность жанровой формы произведения.

элементов, посредством которых эстетически осваивается „карнавальное мироощущение”. Народная смеховая культура выступает широкой эстетической основой целой историко-литературной системы, которую — если использовать существующие ныне термины — следовало бы назвать литературным направлением. В эту систему входят и особый метод, и соответствующие стили и жанры. Сам М. М. Бахтин в книге о Рабле говорит о порождаемой народной смеховой культурой особой эстетической концепции действительности, особом типе образности, который он называет гротескным реализмом⁴². Далее он говорит о гротескном стиле⁴³, подчеркивая терминологически существеннейшую особенность поэтики, которую ранее называл карнавальная. Наконец, мениппея у Бахтина — это скорее некий метажанр, то есть теоретически извлеченная субстанция самых общих структурных признаков целой системы жанров, способных осваивать „карнавальное мироощущение”⁴⁴. Эти признаки: значительный удельный вес смехового элемента, исключительная свобода сюжетного и философского вымысла, освященного идейно-философской целью, трущобный натурализм, экспериментирующая фантастика, оксюморонные сочетания, элементы социальной утопии, широкое использование вставных жанров, многостильность и многотонность, злободневная публицистичность⁴⁵ — не образуют систему форм, создающих существенно завершенное целое (как Бахтин определял жанр). Это именно каталог содержательных признаков, как жанровых, так и стилевых. Они определяются особым типом образности гротескного реализма. Они могут проникать в структуру очень многих жанров, внося в них содержательность народно-смеховой культуры, присущее ей эстетическое отношение к действительности.

И то общее существо, которое М. М. Бахтин обнаружил в *Братьях Карамазовых* и в рассказе *Бобок*, в повестях Дидро и в сказках Гофмана, харак-

⁴² М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, М. 1965, с. 23, 60—61.

⁴³ Там же, с. 329.

⁴⁴ Представляется справедливым замечание Д. Хэймена, который считает, что перечисляемые Бахтиным элементы мениппеи характеризуют некий народный архижанр, или поджанр, который являет себя изменяющимся в различные эпохи (Nauman, *op. cit.*, p. 76, 83). С генетической точки зрения карнавал — это обрядовая первооснова возникновения целой грозди жанров. Вполне возможно, что поначалу на основе карнавального обряда складывался некий первичный, структурно еще зыбкий жанр, некая „прамениппея”, которая затем дифференцировалась на множество жанров, и процесс этот тянется веками, осложняясь жанровыми взаимовлияниями. Но даже „метажанр” не в силах выразить целую культуру определенной эпохи. Читая работы М. М. Бахтина, можно заметить, что он связывает кристаллизацию и утверждение таких в общем-то разных жанров, как мениппея и роман, с одними и теми же социально-историческими предпосылками (с эпохой Ренессанса), с одной и той же культурно-художественной основой (с народной смеховой культурой и с традициями серьезно-смеховых жанров античности и раннего средневековья). См. *Творчество Франсуа Рабле...*, с. 110; *Вопросы литературы и эстетики*, с. 179—182, 220—223, 225—226, 464—465.

⁴⁵ См. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, с. 192—201.

теризует не жанровое их сродство, а общность их типов образности, отражающих общность их философского, гротескно-амбивалентного мировосприятия, генетически связанного с народной смеховой культурой, со здравым народным мировоззрением. А вопрос о жанровом существе близких друг другу по типу образности произведений остался открытым. Его не удастся разрешить без изучения содержательности тех форм романа, повести, рассказа, сказки, которых порой называют „внешними“.

В противоречивом решении вопроса в соотношении между „жанровым существом“ и „внешней формой“ жанра преломилась характерная особенность теоретических рассуждений М. М. Бахтина. Он нередко начинает свое исследование с постановки сугубо жанровых проблем, а затем по мере разрастания круга вопросов, переходит на иной, более общий теоретический уровень, в котором жанровый план играет вторичную роль. Так, в частности, движется мысль автора в работах о романе и эпосе, о романном слове, о хронотопе в романе.

В книге *Формальный метод в литературоведении* М. М. Бахтин характеризовал роман с точки зрения познавательных возможностей жанра. Он писал:

Для того, чтобы создать роман, нужно научиться видеть жизнь так, чтобы она могла стать фабулой романа, нужно научиться видеть новые, более глубокие и более широкие связи и ходы жизни в данном масштабе. Между умением схватить изолированное единство случайного жизненного положения и умением понять единство и внутреннюю логику целой эпохи — бездна. Поэтому бездна и между анекдотом и романом ⁴⁶.

И далее, характеризуя концепцию романа *Дон Кихот*, Бахтин говорит о „единстве эпохи“, воспроизведенном посредством романной структуры, в отличие от „единства события“, воспроизводимым структурой новеллы ⁴⁷.

Впоследствии в работе *Слово в романе* (1934—35) М. М. Бахтин характеризует познавательную сущность романа с иной стороны: „в романе должны быть представлены все социально-идеологические голоса эпохи, то есть все сколько-нибудь существенные языки эпохи; роман должен быть микроскопом разноречия“ (222). Это определение при всей полемичности своего звучания не противоречит первоначальному бахтинскому толкованию романа как „полного и всестороннего отражения эпохи“, оно лишь переносит акцент в плоскость стилистики. Так, уточняя пути, которыми роман воссоздает единство эпохи, ученый проникает в структуру жанра. Диалогичность романного слова, скрытый диалог между автором и его героями, между автором и читателем, осуществляемые во внешне монологических структурах повествовательной речи, наличие в ней „зон“ автора и героев — все эти открытия М. М. Бахтина не только изменили общепринятый взгляд на сти-

⁴⁶ Медведев, цит. работа, с. 182.

⁴⁷ Там же, с. 185.

листику романа как на нейтральную либо эстетически незначимую⁴⁸, но и указали пути изучения романного слова как носителя диалогического, а точнее — полифонического видения целого мира, чье единство предстает в романе как динамическое борение разнообразных позиций, взглядов, стремлений.

Но эта открытая Бахтиным полифоничность романной прозы оказалась шире границ жанра романа. Она оказалась свойством художественной прозы, которое в жанре романа реализуется с наибольшей полнотой, но не чуждо и других прозаических жанров (полифонична авторская речь⁴⁹ и в *Душечке* Чехова, полифонична даже исповедь героя в новеллах Шукшина). Больше того, как показывает опыт новых историко-литературных исследований, полифоничность монологического слова выступает как существенная особенность реалистического произведения. По мере развития реалистического метода полифоничность распространяется все шире и шире, проникая не только в соседние с романом прозаические жанры, но и в жанры лирики⁴⁹.

Несколько позже, в работе *Эпос и роман* (1941) М. М. Бахтин предложил еще один путь определения специфики жанра романа: через сопоставление с жанром героической эпопеи.

Автор выделяет следующие „конститутивные черты” эпопеи: 1) „предметом эпопеи служит национальное эпическое 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, то есть от времени певца (автора и его слушателей) „абсолютной эпической дистанцией” (456). Соответственно этому и человек в эпосе — это

человек абсолютного прошлого и далекого образа. Как такой, он сплошь завершен и закончен. Он завершен на высоком героическом уровне, но он завершен и безнадежно гетов, он весь здесь, от начала до конца, он совпадает с самим собою, абсолютно равен себе самому... (476).

Характеристику основных структурных особенностей жанра романа Бахтин строит по контрасту с конститутивными чертами эпопеи. Роман имеет дело с незавершенной, становящейся современностью, она выступает предметом непосредственного изображения и в то же время „исходным пунктом и центром художественного идеологического осмысления и оценки прошлого” (472). Познавание современности определяет специфическую проблемность

⁴⁸ Отсутствие верного понимания структуры художественной прозы нередко заводило ученых в тупик. Бахтин приводит высказывание молодого В. М. Жирмунского о том, что роман Л. Толстого „не может называться произведением словесного искусства”, и близкую к нему мысль Г. Г. Шпета о том, что роман — это „форма моральной пропаганды”, а не „форма поэтического творчества” (74, 81).

⁴⁹ См. исследования Б. О. Кормана: *Чужое сознание в лирике и проблема субъективной организации реалистического произведения*, „Известия АН СССР. Отделение литературы и языка”, 1973, № 3; *Лирика Некрасова*, изд. 2-е, перераб. и доп., Ижевск 1978, с. 250—253 (об открытых системах лирики).

романа: „для него характерно вечное переосмысление — переоценка” (473) познанного, спор с ним, стремление предсказать будущее.

Ориентация на современность приводит к коренному изменению

временной модели мира: он становится миром, где первого слова (идеального начала) нет, а последнее еще не сказано. Для художественно-идеологического сознания время и мир впервые становятся историческими: они раскрываются, пусть вначале еще неясно и спутанно, как становление, как непрерывное движение в реальное будущее, как единый, всеохватывающий и незавершенный процесс (472—473).

Меняется в романе освещение человека, он незавершен, его характер сложен, он „или больше своей судьбы, или меньше своей человечности” (479), и потому он внутренне драматичен и подвижен. Композиционно и стилистически особая жанровая сущность романа выражается в фамильярном контакте автора с изображаемым миром, в стилистическом многоголосье, в восприимчивости структуры романа по отношению к внелитературным жанрам, в резком усилении внешней завершенности и исчерпанности, которой компенсируется отсутствие внутренней законченности.

Нетрудно заметить, что свои характеристики эпопеи и романа М. М. Бахтин почти челikom ведет по линии сопоставления типов эстетического отношения к действительности и эстетических концепций личности. А ведь тип эстетических отношений к действительности (нормативный или детерминистический) и тип эстетической концепции личности (идеализирующий или типизирующий) характеризуют общую философско-эстетическую систему художественного освоения действительности, то есть творческий метод. В сущности, через сравнение эпопеи и романа М. М. Бахтин определил принципиальные особенности и различия дореалистических (нормативных) и реалистического творческих методов. Но особенности эти носят над-жанровый характер, вернее, они являются теми общими факторами, которые влияют на все жанры и стили определенной историко-литературной системы. Не случайно М. М. Бахтин отмечает: „охарактеризованные нами три конститутивных черты эпопеи в большей или меньшей степени присущи и остальным высоким жанрам античности и средневековья” (461), и далее — „все особенности эпического человека, разделяемые в основном и другими высокими дистанцированными жанрами” (478). Те же конститутивные черты, которые М. М. Бахтин обнаруживает в романе, проявляются в большей или меньшей мере во всех реалистических жанрах. И слова Бахтина: „Это вечно ищущий, вечно исследующий самого себя и пересматривающий все свои сложившиеся формы жанр” (482) — можно с полным основанием отнести ко всей системе реалистических жанров, системе подвижной, развивающейся, втягивающей в себя „инородные” жанры и подчиняющей их своему гносеологическому принципу.

В собственно жанровом плане работа *Эпос и роман* ценна прежде всего установлением связи между общими философско-эстетическими принципами искусства (творческим методом) и жанром, выявлением тех конкретных структурных особенностей, которые формируются под влиянием метода,

реализуют его познавательные-ценностные установки в завершенном целом художественного произведения и в конечном итоге приводят к кристаллизации и расцвету определенных жанров. Проведенный Бахтиным анализ структурных черт романа: авторской позиции, временного мира, речевой организации — дает веское теоретическое обоснование расцвета и господства этого жанра в реалистической литературе. И положение о доминировании романа ученый подкрепил указаниями на те конкретные структурные сдвиги в других жанрах, которые происходят под влиянием романа (450—451).

Обращаясь к общим вопросам теории жанра, характеризуя роман и его разновидности, М. М. Бахтин с разной степенью конкретности очерчивал те элементы художественной структуры произведения, которые играют жанрообразующую роль, то есть обеспечивают завершенность художественного целого. Он, в сущности, рассматривает как один из важнейших жанрообразующих элементов, речевую организацию произведений, когда размышляет о различиях между монологическим и полифоническим романом, между словом в поэзии и словом в романе⁵⁰. Еще более существенным жанрообразующим началом выступает в рассуждениях Бахтина тип повествователя, субъект речи, чьим видением и отношением организуется как речевой тон, так и пространственно-временной кругозор произведения (см., например, о разных позициях автора у Толстого и Достоевского, о певце в эпосе и об авторе в романе⁵¹). При этом исследователь настаивает на принципиальной несводимости позиции субъекта речи к позиции автора, творца художественного замысла и всего художественного мира:

Наша точка зрения вовсе не утверждает какую-то пассивность автора, который только монтирует чужие точки зрения, чужие правды, совершенно отказываясь от своей точки зрения, своей правды

— уточняет М. М. Бахтин свой взгляд на позицию автора в полифоническом романе Достоевского⁵².

Автор глубоко активен, но его активность носит особый диалогический характер... Это — активность более высокого качества. Она преодолевает не сопротивление мертвого материала, а сопротивление чужого сознания, чужой правды⁵³.

Однако сама необходимость в таких уточнениях была вызвана недоразумениями, которые возникали из-за того, что автор *Проблем поэтики Достоевского* терминологически не вполне отчетливо разделяет понятия „субъект

⁵⁰ Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, с. 118—129; *Вопросы литературы и эстетики*, с. 78, 88—113.

⁵¹ Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, с. 118—128; *Вопросы литературы и эстетики*, с. 457, 470.

⁵² Этому вопросу специально посвящена ранняя работа М. М. Бахтина *Проблема автора*. См. также Бахтин: *Вопросы литературы и эстетики*, с. 64—71; План доработки книги *Проблемы поэтики Достоевского* [в:] *Контекст* — 1976, М. 1977.

⁵³ *Контекст* — 1976, с. 298.

речи" и „автор". Некоторые критики книги, полагая, что Бахтин отождествляет субъекта речи с самим автором, обвиняли его в релятивизме, в том, что он уравнивает „правду" героя и „правду" автора в полифоническом романе Достоевского⁵⁴.

Наиболее основательно разрабатывается Бахтиным вопрос о жанрообразующей роли художественного пространства и времени. В самых разных его работах встречаются замечания на сей счет. Вот одно из них:

Поле изображения мира изменяется по жанрам и эпохам развития литературы. Оно различно организовано и поразному ограничено в пространстве и во времени. Это поле всегда специфично (из статьи *Эпос и роман* — 470).

Здесь проблема жанра прямо связывается с задачей пересоздания познаваемого и оцениваемого мира в особую художественную реальность, и для того, чтобы эта особая, иллюзорная реальность художественного мира была соотносима с действительностью, она должна иметь аналогичные с нею параметры — пространство и время. Введя понятие хронотопа („время-пространство"), М. М. Бахтин одним из первых привлек внимание к этому макрообразу, подчеркнув его ценностный характер, его изобразительное и сюжетное значение, его связь с типом героя. И он первым сказал:

Жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время (235).

В фундаментальном труде Бахтина *Формы времени и хронотопа в романе* впервые изучены хронотопы различных жанровых разновидностей романа от активности и вплоть до Рабле. Рассматривая хронотопы авантюрного греческого романа, рыцарского романа, энциклопедических „видений" (в частности, вертикаль Данте), фольклорные хронотопы и хронотоп *Гаргантюа и Пантагрюэля* М. М. Бахтин раскрывает воплощенный в них философский смысл, связывает их с укладом жизни, с условиями социального общения, со взглядом человека на себя.

Правда, и здесь ученый нередко отходит от проблем жанра. Это происходит в тех случаях, когда он сосредоточивается на том, как в хронотопе романа преломляется философия пространства и времени. Однако, именно в наблюдениях над художественным пространством и временем романа Бахтину удалось наиболее обстоятельно показать миромоделирующую работу жанровой структуры. Конечно, одним хронотопом структура жанра не исчерпывается. В высшей степени важны отдельные замечания ученого о связи

⁵⁴ См. А. Дымшиц, *Монологи и диалоги*, „Литературная газета", 11 июля 1964; П. Поспелов, *Преувеличения от увлечения*, „Вопросы литературы", 1965, № 1. Обстоятельная разработка понятийного и терминологического аппарата в свете проблемы автора ведется Б. О. Корманом и его учениками. В частности, введенные Б. О. Корманом понятия „субъект речи" и „субъект сознания" позволяют достаточно точно характеризовать структуру самых разнообразных форм повествования. См. Б. О. Корман: *Итоги и перспективы изучения проблемы автора*, [в:] *Страницы истории русской литературы*, М. 1971; *Практикум по изучению художественного произведения*, Ижевск 1977; *Лирика Некрасова*.

между хронотопом и типом героя, о влиянии, например, идиллического времени на сюжет романа руссоистского типа и т.п. Эти замечания намечают перспективу изучения жанровой структуры как относительно устойчивой и достаточно подвижной связи жанрообразующих элементов. Можно полагать, что структура, в которой гибко скоординированы охарактеризованные М. М. Бахтиным жанрообразующие элементы, воплощает и завершает художественное целое.

Однако вопрос о сути, о семантике жанровой завершенности произведения у Бахтина остался недостаточно проясненным. Даже выведя жанр через понятие хронотопа в сферу моделирования действительности, наметив подход к жанру как к структуре, представляющей собой тип построения художественного мира, нельзя поставить точку. Необходимо раскрыть семантику этого построения, его отношение, с одной стороны, к „целому миру” реальности, с другой — к авторской концепции действительности.

У Бахтина нередко встречаются намекающие выражения: „художественный мир”, „художественная картина мира”, „художественная модель мира”. И хотя эти выражения теоретически не проясняются автором и растворяются в массе своеобразных бахтинских метафор, они, на наш взгляд, аккумулируют в себе понимание жанра как той художественной структуры, которая организует произведение в относительно завершенный образ „целого мира”, некую художественную модель жизни⁵⁵, которая единственно может быть носителем, воплощением и выражением определенной эстетической концепции действительности. Такова функция жанровой структуры, таков смысл „художественно-завершающего оформления”, которое осуществляется жанром.

В этом свете сам процесс творения жанровой структуры произведения открывается как процесс постижения смысла жизни, открытия связей и отношений, регулирующих судьбу человека. Но это и процесс взаимной проверки жизни и искусства. С одной стороны, эстетическая концепция художника, опредметившаяся в жанровой структуре произведения, выверяется мерой органичности, „самостоятельности” и „самодостаточности” художественного мира, организуемого этой жанровой структурой. А с другой стороны, жизнь, упорядочиваемая и оформляемая жанром, проходит проверку теми эстетическими ценностными критериями, которые отложились за многие времена в традиционной жанровой структуре.

В этом понимании жанра стягиваются воедино, помогая друг другу, все три аспекта жанровых изысканий: функциональных, генетических и структурных — которые в течение многих лет вел М. М. Бахтин. Искания эти, как видим, имели свою логику и приближают к построению системной теории жанра, которая открывала бы перед литературной наукой новые исследовательские возможности.

⁵⁵ Вопрос о художественном произведении как образной модели „целого мира” рассматривается нами в статье *Жанр и проблема художественной целостности*, [в:] *Проблемы жанра в англо-американской литературе*, Свердловск 1976.

Жанровые идеи М. М. Бахтина очень трудно обозреть. Даже беглые замечания, рассыпанные в его трудах, тают в себе большой теоретический потенциал, даже крайности, в которые он впадал, поучительны. Их предстоит изучать, конкретизировать, развивать, проверять и преломлять в анализе разнообразных, и прежде всего новейших, литературных явлений. В свете бахтинских идей открываются новые возможности изучения внутренней структуры жанров и их содержательности, места жанра в иерархии основных художественных категорий, связей жанра с социальными, эстетическими и художественными факторами, его роли в осуществлении закономерностей исторического развития литературы.

IDEE GENOLOGICZNE M. M. BACHTINA

STRESZCZENIE

Poglądy genologiczne M. M. Bachtina ukształtowały się w latach 1920—1930 w polemice ze szkołami formalną i socjologiczną i w związku z badaniami O. M. Freidenberg, I. A. Winogradowa i W. J. Proppa.

Główną zasadą naukową Bachtina było ujmowanie gatunku literackiego w ściślejszej łączności z prawidłowościami i założeniami ogólnoestetycznymi i kulturowo-artystycznymi. Funkcje gatunku określa on jako zrealizowanie prawa artystycznej doskonałości utworu. Odrzucając formalistyczne rozumienie artystycznej kompletności (syntetyczności) dzieła, Bachtin zwrócił się ku badaniom nad wewnętrznymi układami form gatunkowych. W swoich badaniach nad genezą gatunków doszedł do wniosku, że w formie gatunkowej ulega uprzedmiotowieniu określone rozumienie rzeczywistości, które zachowuje swą materialną aktywność w toku rozwoju i istnienia gatunku. Bachtin uznał ludową „kulturę śmiechu” za odwieczne źródło powstających i odnawiających się form gatunkowych. Zwróciwszy się ku badaniom nad strukturą gatunkową, uczony ten wydzielił następujące składniki gatunkowe: organizację wypowiedzi, zmiany w sytuacji narratora, ukształtowanie przestrzenno-czasowe. Każdy z tych elementów odznacza się motywacjami poznawczo-światopoglądowymi oraz aksjologiczno-estetycznymi i ma znaczenie modelujące dla obrazu świata. W Bachtinowskiej formule „artystyczny model świata” zawarta jest skoncentrowana semantyka gatunku jako kategorii struktury artystycznej organizującej dzieło literackie na obraz „całego świata”; obraz ten jest niejako nośnikiem estetycznej koncepcji rzeczywistości. W ten sposób funkcjonalne, genetyczne i strukturalne aspekty gatunku zlewają się w jedną całość.

Gatunek w rozumieniu Bachtina, dając się określić funkcjonalnie, powstaje w bardzo ścisłym związku ze stylem i metodą twórczą. „Poprzez gatunek” badacz ten odkrywa ogólne prawidłowości artystyczne: polifoniczność słowa odkryta przezeń w powieści okazała się charakterystyczną prawidłowością artystycznej prozy nacechowanej realistycznie (odnosi się to zresztą również do poezji). Bachtinowskie określenia epopei i powieści prowadzą do wyjaśnienia różnic między metodami twórczymi okresów przedrealistycznych a metodami realizmu.

Badania nad genologicznymi ideami Bachtina należy nadal prowadzić. Jednakże jasne jest już obecnie, iż stwarzają one nowe możliwości systemowego rozumienia zjawisk gatunkowych — ich struktury wewnętrznej jako „formy zawartości”, ich związków z innymi kategoriami artystycznymi (np. z metodą twórczą i stylem), ich współzależności od czynników społecznych, estetycznych i artystycznych, ich roli w ujawnianiu prawidłowości historycznoliterackich.

GENRE IDEAS OF M. M. BAKHTIN

SUMMARY

M. M. Bakhtin's views on genre were formed in the 1920-ies and 1930-ies during the polemics with the formal and sociological schools and echoed with the researchs being carried on at the time by O. M. Freidenberg, I. A. Vinogradov, V. J. Propp.

The main scientific principle of Bakhtin was studying genre in connection with the laws of esthetic, cultural and artistic development. Bakhtin determined the function of genre as a realization of the law of artistic completeness. Rejecting formal interpretations of artistic completeness, Bakhtin started to do research on what he called the content element of genre form. While researching the genesis of genres he came to the conclusion that any genre form embodies a certain interpretation of the world and preserves its semantic activity during the whole of the life-time of the genre. M. M. Bakhtin considered the popular „laughter” culture to be an eternal source, supplying the semantic of newly-born and renewed genre forms. When the scientist turned to the study of the genre structure, he distinguished the following genre-forming elements: speech organization, correlation of the narrators' points of view, spatial and temporary organization (chronotop). Each of these elements is imbued with agnoseological and axiological sense and plays a world-modelling” role. Bakhtin's formula „art model of the world” accumulates the semantic of a genre as a type of the art structure, that serves to organize a creative work into an image of the world, where the wholeness of the esthetic conception of reality is thus embodied. In this way the functional, genetic and structure aspects of genre are being brought together.

Having been functionally separated, genre in Bakhtin's conception appears to form a vitally important unity with style and method. It is „via genre”, that Bakhtin discovers more common laws in art, such as: word-polyphony found by him in the novel appears to be an essential law of realistic prose (and even poetry); Bakhtin's juxtaposition of epic and novel lead to an explanation of the difference between the prerealistic methods and that of realism.

The genre ideas propounded by M. M. Bakhtin should be carefully studied. It is absolutely clear even of this stage, that they open up new perspectives in the systematic study of genre: its internal structure as the content element of genre form, its associations with other art categories (method and style), its connections with social, esthetic and art factors, and lastly its role in the shaping of historical-literary regularities.