

умный, очень добрый, чуткий, Божий, но не святой – че-ло-век» [Там же, 169]. Этого земного человека она и полюбит потом всей душой. Разрушение образа святого подчёркивают и названия глав: «Старец святой» (её изначальный взгляд) и «Не старец святой».

Субъектная организация работает на раскрытие внутреннего мира двух главных героев: Ани и Антония, она также помогает читателю понять такого сложного персонажа, как Петра. Слова автора-повествователя в некоторых местах текста полемизируют, а в других – соглашаются с Аниными мыслями и действиями, что позволяет выявить авторскую точку зрения. В «Бесконечных разговорах» взаимодействуют два максимально открытых сознания. В дневниках героини звучит много голосов, их Аня дословно цитирует, кому-то она отвечает, с кем-то на этих страницах полемизирует. Таким образом, перед читателем открывается сложный, диалогичный мир романного слова.

Литература

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., «Художественная литература», 1975. 809 с..

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.

Корман Б.О. Изучение текста литературного произведения. – М., 1971.

Кучерская М. Бог дождя. – М., Время. 2008.

© Ермичева Е.А., 2017

Кадушина О. И. (Екатеринбург, УрГПУ)

***Пространственно-временная организация как уровень жанровой структуры в теоретической модели жанра
Н. Л. Лейдермана***

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению пространственно-временной организации художественного произведения (хронотоп) как уровня жанровой структуры, её взаимосвязи с другими «носителями жанра» согласно основным положениям теории жанра Н. Л. Лейдермана. Понимание хронотопа исследователем соотносится со взглядом на данную категорию М. М. Бахтина, на труды которого опирается Н. Л. Лейдерман при создании собственной жанровой

концепции. Сделан вывод о том, что пространственно-временная организация как составляющая жанровой структуры является важным элементом в создании образа мира в художественном произведении.

Ключевые слова: Н. Л. Лейдерман, теория жанра, пространственно-временная организация произведения, хронотоп, М. М. Бахтин.

Kadushina O. I. (Yekaterinburg, USPU)

Spatial-temporal organization of the artwork as element of genre structure in the theory of genre by N. L. Leiderman

Abstract. This article is devoted to the spatial-temporal organization of the artwork (the chronotope) as element of genre structure, and its interrelation with other «bearers of genre» in accordance with the main provisions of the theory of genre by N. L. Leiderman. The author compares N. L. Leiderman's view on chronotope with M. M. Bakhtin's view, on whose works N. L. Leiderman relies in creating their own concept of genre. The article concludes that spatial-temporal organization as a part of the structure of the genre is an important element in creating the image of the world in the artwork

Keywords: N. L. Leiderman, theory of genre, the spatial-temporal organization of the artwork, the chronotope, M. M. Bakhtin.

В 1960-1970 годах художественное творчество стало рассматриваться «в его эстетической функции и поэтическом наполнении», а «исследовательский интерес сфокусировался на содержательности формы» [Подшивалова 2015: 7], в том числе, на проблеме жанра. Именно в это время начинает работу над своей жанровой теорией Н. Л. Лейдерман, рассматривая жанр как важнейшую категорию литературного процесса. «Ощущение жанра как системы художественного моделирования мира – это один из существенных компонентов культуры» (85), - считает ученый.

Учитывая особенности, достоинства и недостатки всех основных предшествующих концепций, опираясь на фундаментальные идеи М. М. Бахтина, Н. Л. Лейдерман в своем итоговом исследовании «Теория жанра» [см.: Лейдерман 2010. Далее цит. по данн. изд. (с указанием страниц в тексте статьи). Разрядка и курсив автора. –

О. К.] предлагает собственную жанровую модель, разрешая в её рамках, в числе других, и вопрос о сущности пространственно-временной организации, её роли в создании образа мира в художественном произведении.

Своей задачей Н. Л. Лейдерман ставит попытку «уловить сущность жанра через выяснение его функции в созидании художественного произведения» (16). «Всякое подлинно художественное произведение есть образ мира, “сокращённая Вселенная”» (51), – пишет исследователь, убедительно доказывая различными примерами, что «сократить» Вселенную в «виртуальную реальность» помогает писателю именно жанр. Стремясь «разобраться во внутреннем “устройстве” жанра» (7), Н. Л. Лейдерман приходит к четкому пониманию жанровой модели, которую, по замыслу учёного, составляют три плана – «*план содержания*», «*план структуры*», «*план восприятия*». Выделяя эти планы, Н. Л. Лейдерман исходит из аристотелевского определения трагедии: «Трагедия есть воспроизведение действия серьёзного и законченного, имеющего определённый объём, речью украшенной, различными её видами отдельно в различных частях, – воспроизведение действием, а не рассказом, совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных чувств» [Аристотель 1998: 1071], – в котором, по мнению литературоведа, «намечены контуры принципиальной модели жанра как такового (а не только трагедии)» (109).

Для того чтобы понять, какое же место в теоретической модели жанра занимает интересующая нас пространственная организация произведения, кратко охарактеризуем все три обозначенные плана.

План содержания, по Н. Л. Лейдерману, составляют: тематика (то есть «жизненный материал», ставший «особой художественной реальностью произведения»), проблематика (характер изображённого конфликта), экстенсивность / интенсивность воспроизведения художественного мира и эстетический пафос произведения. Все эти аспекты «объемлются самым общим содержательным понятием – родовым смыслом», указывающим на «определённые отношения между человеком и миром» (111), в рамках которых жанр и «овладевает» действительностью.

Здесь же Н. Л. Лейдерман, опираясь на размышления Аристотеля о «способах подражания», выделяет промежуточное звено, свя-

зывающее план содержания и план структуры – «*систему способов художественного мышления*», характеризующую возможные типы (дистанция, выраженность, сообщение) отношений «субъект – объект» в художественном произведении.

Вместе план содержания и система способов художественного мышления составляют «жанровую доминанту» произведения, которой обусловлена взаимокоординация элементов плана структуры.

План структуры включает в себя пять основных элементов жанровой формы (расположены в последовательности, которая, по мнению Н. Л. Лейдермана, «соответствует степени их активности в созидании образной модели мира» (119)): субъектную, пространственно-временную организации произведения, образ пневмосферы, ассоциативный фон и интонационно-речевую организацию. Именно эти «формы претворения действительности», которые литературовед называет «носителями жанра», выполняют в произведении «конструктивную, “миросозидательную” роль» (116-117).

План восприятия в модели Н. Л. Лейдермана представлен жанровыми мотивировками – художественными средствами (как то: прямое жанровое обозначение, притча и зачины, прологи, эпиграфы, афоризмы и др.), необходимыми для «верной ориентации» читателя «в устройстве художественного мира произведения» (141), с помощью которых он может «переводить» художественный текст в «иллюзию действительности».

Несмотря на тесное взаимодействие всех трёх планов, дающее представление о жанре как художественной категории, нельзя говорить об их «равноправии». Согласно Н. Л. Лейдерману, между планами жанра установлена «определённая субординация»: по отношению к плану структуры «план содержания выступает *фактором*, а план восприятия» – ожидаемым «*результатом*», при этом план структуры – «своего рода код к ... катарсису, система мотивировок и сигналов, управляющих эстетическим восприятием читателя» (109).

Необходимо помнить, что пространственная организация художественного произведения рассматривается Н. Л. Лейдерманом так же, как и М. М. Бахтиным (на чьи труды, как уже было отмечено выше, в большей степени опирается исследователь в своей теории

жанра), в неразрывном единстве с его временной организацией. Часто для их общего обозначения исследователем применяется введённый в литературоведение М. М. Бахтиным термин «хронотоп».

Таким образом, можно сделать вывод о том, что хронотоп и в плане структуры, и в теоретической модели жанра Н. Л. Лейдермана занимает особое место; он есть «макрообраз», являющийся вторым по значению, после субъектной организации, «носителем жанра».

В отличие от исследователей-предшественников (в том числе и М. М. Бахтина, рассматривавшего хронотоп как самостоятельный объект научного изучения), Н. Л. Лейдерман понимает пространственно-временную организацию как один из носителей жанра, или один из уровней жанровой структуры, тесно соотносённый с другими уровнями, в частности, с субъектной организацией, которой принадлежит важнейшая роль. Исследователь рассматривает хронотоп именно «в свете “точки зрения” субъектов речи и сознания» (121) потому, что виды субъектной организации «определяют и мотивируют горизонт видения мира в произведении» (120). С этим нельзя не согласиться, поскольку читатель проникает в художественный мир произведения через «ворота хронотопов» (М. М. Бахтин), которые «открывает» ему автор-повествователь, герой-повествователь, рассказчик, лирический герой и т. д. Таким образом, мы видим «внутренний мир художественного произведения» (Д. С. Лихачёв) глазами субъекта повествования.

Что же есть пространственно-временная организация произведения, по Лейдерману? Исследователь определяет этот носитель жанра как «собственно конструкцию внутритекстовой сферы художественного мира» (121). Следовательно, её «миросозидательная» роль заключается в построении своеобразной системы координат «виртуальной реальности», некоего каркаса произведения – «внешней формы» образа мира.

Для того чтобы составить целостное представление о хронотопе, необходимо подробно рассмотреть составляющие его элементы. М. М. Бахтин в «Формах времени и хронотопа в романе» основное внимание при анализе художественного мира уделяет временным показателям, сюжету произведения и образу «реального историче-

ского человека» в нём. Н. Л. Лейдерман выделяет более конкретные компоненты хронотопа: сюжет (в понимании которого литературовед соглашается с определением А. В. Чичерина: цепь действий, событий, поступков, которая «разгадывает внутреннюю логику бытия, связи, находит причины и следствия...») [Чичерин 1965: 11]); система характеров, пейзаж, портрет, вводные эпизоды. Именно эти составляющие, по мнению Н. Л. Лейдермана, «способны воплощать существенные “параметры” “человеческой действительности”, а в целом, взятые вместе, создавать “виртуальный” аналог реальности» (122), «которую может лицезреть читатель, даже обжиться в ней и сопереживать героям» (123).

Создание «“виртуального” аналога реальности» – одна из важнейших функций хронотопа в произведении. При этом стоит заметить, что пространственно-временные параметры не являются тождественными таковым «действительной» жизни. Здесь Н. Л. Лейдерман также следует М. М. Бахтину, утверждавшему, что «между изображающим реальным миром и миром, изображённым в произведении, проходит резкая и принципиальная граница» [Бахтин 2000: 188].

В лейдермановской формулировке второй функции хронотопа: «... каждый хронотопический образ всегда в большей или меньшей мере несёт в себе эстетический, ценностный смысл, как бы резонируя на поступки или настроения персонажей и участвуя в создании общей эмоциональной атмосферы произведения» (123), – тоже слышатся отголоски размышлений М. М. Бахтина, в данном случае – о «*хронотопических ценностях*». Правда, если Бахтин говорит о том, что «ценностью» является «каждый *выделимый* момент художественного произведения» [Там же: 177], то Лейдерман утверждает, что такую ценность составляет «*каждый* хронотопический образ» [Курсив наш. – О. К.].

Для более глубокого понимания хронотопа как «носителя жанра» важно определить и его связи с другими компонентами плана структуры.

Нельзя отрицать тот факт, что художественный мир произведения состоит не только из материального плана (так называемого «предметного модуса» – хронотопа). Здесь необходимо учитывать и план духовный, который составляют интеллектуальный и эмо-

циональный пласты. Для обозначения этого уровня художественного мира – уровня «образов мыслей и чувств» – Н. Л. Лейдерман вводит в свою теорию жанра образ пневмосферы («модус собственно духовный»). «Пневмосфера есть макрообраз, организующий в единое эстетическое целое сферу рационального (мысли персонажей, их общение друг с другом, комментарии и рассуждения повествователя) и сферу иррационального (суггестивные душевные состояния, эмоциональную атмосферу, которая возникает из ритма речи, из колорита предметного мира, из вида самих предметов и т.п.)» (124). Оба модуса – материальный и духовный – находятся в тесной взаимосвязи; именно отношениями между ними создаётся целостный образ художественного мира, считает Н. Л. Лейдерман. В нашем представлении пневмосфера – уровень, помогающий создавать особую атмосферу, особый «воздух» «внутреннего мира художественного произведения».

Взяв за основу лейдермановское определение основных составляющих ассоциативного фона произведения – подтекста и сверткста («порождаемое намекающими текстовыми знаками углубление и расширение художественного мира», существенно обогащающее и даже корректирующее «виртуальную реальность», воплощённую текстом (135)), можно говорить о тесной взаимосвязи и данного плана с хронотопом. Наличие подтекста и сверткста обеспечивает связь художественного мира с миром реальным (ведь они не могут существовать изолированно). «Многослойность» внутреннего мира произведения, даёт читателю возможность «*неявного диалога*» (А. В. Кубасов) с автором произведения, проведения параллелей с уже знакомыми ему мирами (окружающим и художественными) для понимания ещё неразрешённых для него смыслов.

«Дополнительную крепость» внутреннему миру, созданному хронотопом, пневмосферой и ассоциативным фоном, обусловленному субъектной организацией, «придаёт» интонационно-речевая организация произведения (которую Н. Л. Лейдерман называет «мелодией» художественного мира), органически завершающая создание мирообраза (137).

Таким образом, жанр, по Н. Л. Лейдерману, есть «механизм», формирующий из «носителей жанра» художественную систему –

произведение искусства. А вся система «носителей жанра» (в том числе пространственно-временная организация произведения) «не только воплощает определённое жанровое содержание, но одновременно выступает системой условностей, мотивирующей читательское восприятие, апеллирующей к здравому смыслу и жизненному опыту читателя, к его художественным нормам и канонам, активизирующей его память и воображение» (138).

Литература

Аристотель. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск : Литература, 1998. С. 1064-1112.

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб. : Азбука, 2000. С. 11-193.

Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Исследования и разборы / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. 904 с.

Подшивалова Е. А. Категория жанра в понимании Н. Л. Лейдермана // Филологический класс. 2015. № 1 (39). С. 7-12.

Чичерин А. В. Идеи и стиль (о природе поэтического слова). М. : Сов. писатель, 1965. 299 с.

© Кадушина О.И., 2017

Калашникова Н. В. (Екатеринбург, УрГПУ)

«Неточка Незванова» Ф. М. Достоевского в прижизненной критике

Аннотация. Статья посвящена незавершенному роману Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова» (1849), относящемуся к первому периоду творчества писателя, работа над которым была прервана в связи с его арестом и последующими каторгой и ссылкой. Отмечается, что произведение было неоднозначно встречено прижизненной критикой. Рассматриваются отзывы о произведении Н. Г. Чернышевского (запись в дневнике 1849 г.), А. В. Дружинина («Письма иногороднего подписчика...», 1849), А. А. Григорьева («И. С. Тургенев и его дея-