

Проблема жанра и теория коммуникативных стратегий нарратива

Илья Кузнецов

НОВОСИБИРСКИЙ ИНСТИТУТ ПЕРЕПОДГОТОВКИ И ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ РАБОТНИКОВ ОБРАЗОВАНИЯ

Одна из актуальных проблем современного литературоведения – это проблема жанра. Характер этой проблемы таков, что она не локализуется в академических дискуссиях, но затрагивает целый ряд смежных областей: литературную критику, школьную и вузовскую педагогику и т. д. Поэтому подходы к ее решению весьма актуальны в междисциплинарном отношении.

Общепринятая традиция, имеющая гегельянские корни, учит рассматривать жанр как очередную ступень классификации внутри литературного рода. Однако при этом остаются неясными критерии, по которым осуществляется данная классификация. Поскольку род – категория достаточно формальная, то можно предположить, что следующий, специфически жанровый критерий должен иметь содержательный характер. Именно так рассуждал, в частности, Г.Н. Пospelов, настаивавший на необходимости двойного подхода к понятию жанра и, соответственно, введения как минимум двух оснований жанровой классификации. «Можно говорить о жанрах как об исторически сложившихся системах поэтической выразительности. И можно понимать их как исторически возникающие принципы познавательной трактовки характеров»¹. Жанровое содержание противопоставлялось ученым «жанровым формам» – общим особенностям построения произведений, их передачи и исполнения. «В чем же заключается повторяющаяся жанровая общность? Несомненно, ее надо искать прежде всего в пределах *содержания* произведений»². Таким образом, жанр образуется на стыке двух направляющих. И если первая направляющая, с ря-

¹ Пospelов Г.Н. К вопросу о поэтических жанрах // Доклады и сообщения филологического факультета МГУ. 1948. Вып. V. С.59.

² Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С.155.

дом оговорок, может быть обозначена как родовая принадлежность произведения, то вопрос о жанровом содержании остается открытым.

Один из перспективных подходов к ответу на этот сложный вопрос содержится в теории коммуникативных стратегий нарратива. Теория эта имеет европейскую «родословную»: само понятие стратегии текста было введено Т. ван Дейком³. Однако и в российской науке она имеет глубокие корни, содержание будучи связанной с исследованиями М.М. Бахтина.

М.М. Бахтин изначально обращался к художественному высказыванию, отличному от обыденной речи. Ученый рассматривал художественное произведение не как ставшую форму, а как диалогически организованный феномен события встречи автора, читателя и героя, как «значимый момент единого и единственного события бытия»⁴. Размышляя о специфике гуманитарных дисциплин в целом, М.М. Бахтин настаивал на принципиальной важности обособления в структуре высказывания двух субъектных компонентов: «автор (носитель слова) и *понимающий*»⁵. Автор у М.М. Бахтина – не образ и не биографический индивид, а субъект высказывания как целого, придающий самому целому завершенность: это гипостазированный способ видения, слышания и говорения. Герой произведения также мыслится в его субъективности. Эстетическое событие предстает как взаимодействие сознаний в модусе равной устремленности к герою, когда позиция субъекта сознания одинаково занимается и писателем, и читателем. Таким образом, в исследованиях М.М. Бахтина оформился особый «гуманитарный» способ персоналистического видения всякого предмета речи, в тройственной связке с которым неразрывно выступают субъект и адресат речевого действия.

Художественное высказывание является специфической сферой функционирования дискурса: в нем объектная сфера не обладает жесткой заданностью, субъект не подавляет объект, как это может быть в простом знаке или сообщении; объект обладает способностью к саморазвитию, зачастую диктуя субъекту – автору свою логику. Так пушкинская Татьяна Ларина, «не спросясь» своего создателя, вышла замуж, чем немало удивила самого автора. О том же писал Дж. Фаулз: «Мир – это организм, а не механизм... Наши герои начинают жить только тогда, когда они перестают нам повиноваться»⁶. Эту особенность художественного высказывания и подчеркивал Бахтин, когда говорил, что герой – «третий» в диалоге автора с читателем, а не один из предметов изображаемого неодушевленного ряда.

По этой причине семиотический подход к литературе, распространенный в 1960-е годы, столкнулся с трудностью, пытаясь рассматривать слово в эстетическом контексте как обычный знак. Бахтинская триада «автор – герой – читатель» отказывается вписаться в общериторический треугольник «адресант –

³ Дейк Т.А. ван. Эпизодические модели в обработке дискурса // Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.

⁴ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С.174.

⁵ Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С.388.

⁶ Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта. М., 2000. С.92.

текст – адресат» из-за принципиальной персоналистичности фигуры героя, не согласующейся с чистой объективностью текста. «Субъект как таковой не может восприниматься и изучаться как вещь... познание его может быть только диалогическим»,⁷ – писал М.М. Бахтин. Интересно, что в попытке преодолеть это противоречие Ц. Тодоров, например, распространяет персоналистический подход и на внеэстетические феномены речи: «Языковая деятельность предполагает существование трех лиц, а не двух... Прежде всего это тот, кто говорит... Далее, это тот, о ком говорят, ибо даже если речь идет о неодушевленных предметах, в данном случае они становятся лицом. Наконец, третий участник речевой ситуации – это тот, к кому обращается в данный момент говорящий»⁸.

Осмысление показанной специфики открыло путь целому направлению исследований в области семиотики. Так, Ю.М. Лотман стал говорить о двух возможных моделях языка: «Большинство реальных семиотических систем располагаются в структурном спектре между статическими и динамическими моделями языка... Если одна тенденция с наибольшей полнотой воплощается в искусственных языках простейшего вида, то другая получает предельную реализацию в языках искусства»⁹. Ю. Шрейдер, ведя речь о том же различии, противопоставил классы «текстов, порождающих семантику» и «текстов традиционной семантики»: «Тексты традиционной семантики фактически заданы исходной знаковой системой... Иное дело тексты, порождающие семантику, для которых принципиально нужен автор-творец»¹⁰. Отличие эстетических фактов от прочей сферы текстов и знаков становится явным при любой попытке их моделирования.

Однако знаковость произведения искусства не вызывает сомнений, хотя художественные «знаки», как видно из сказанного, функционируют по-особому. А если так, то продуктивный путь может заключаться в том, чтобы ввести систему понятий, позволяющую, с одной стороны, говорить о коммуникативном функционировании художественного произведения, с другой – специфицировать его по сравнению с обычным знаком.

Для этого надо сосредоточить внимание на эстетическом дискурсе. В нем, как полагает В.И. Тюпа, «коммуникативная функция речи резко ослаблена – вплоть до полной блокировки», в то время как «конструктивная роль принадлежит функции становления мысли»¹¹. В значительной степени это связано с особенностью эстетического объекта, который есть «архитектоника экзистенции». Актуализация такого объекта изоморфна самоактуализации субъекта: «реальность героя – другого сознания – и есть предмет художественного

⁷Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук С.383.

⁸Тодоров Ц. Фрейд о процессе высказывания // Тодоров Ц. Теории символа. М., 1999. С.376-377.

⁹Лотман Ю.М. Динамическая модель семиотической системы. М., 1974. С.22.

¹⁰Шрейдер Ю. Текст, автор, семантика // Семиотика и информатика. Вып. 7. М., 1976. С.155.

¹¹Тюпа В.И. Архитектоника эстетического дискурса // Бахтинология. СПб, 1995. С.213.

видения, придающий эстетическую объективность этому видению»¹². А поскольку в искусстве важна установка на «диалог согласия» между субъектом и адресатом дискурса, то эстетическое сообщение тяготеет к открытой Ю.М. Лотманом схеме автокоммуникации. Учитывая все это, оказывается возможным вывести следующее определение: «Эстетический дискурс – смыслообразующий процесс взаимодействия субъекта, объекта и адресата эстетической информации... <...> сообщение в эстетическом дискурсе приобретает автокоммуникативный характер»¹³.

Конечно, эстетический дискурс – структура виртуальная. Автор и читатель задействованы в ней не столько биографически, сколько функционально. В.И. Тюпа поэтому предлагает рассматривать дискурс как систему коммуникативных компетенций. Предмет коммуникации есть референтная компетенция дискурса, то есть то (тогда), к чему (кому) интенционально направлено участвующее в коммуникации сознание. Субъект коммуникации – креативная компетенция дискурса, выражающаяся в способности текстопорождения. Адресат коммуникации – рецептивная компетенция дискурса, функциональность которой связана с интерпретацией уже имеющегося в результате действия креативной инстанции знакового материала. Триада коммуникативных компетенций выступает как целое, что позволяет говорить о характеристиках, а в пределе – и о типологии этого целого. В данном отношении оказывается продуктивным введение понятия коммуникативной стратегии высказывания.

Типология коммуникативных стратегий, предложенная В.И. Тюпой, касается нарративного дискурса. Согласно ей, нарративу в художественном тексте исторически свойственны три стратегии, которые восходят к дохудожественным устным речевым жанрам сказания, притчи и анекдота и представляют собой специфические модели речевого поведения, неизменно воспроизводимые в процессе развития литературы. Разница между тремя коммуникативными стратегиями определяется характером проявления в них референтной, креативной и рецептивной компетенций. Субъект сообщения, или креативная компетенция, может характеризоваться тройко в зависимости от того, какой статус сообщаемого она подразумевает: статус знания, убеждения или мнения. Субъект дискурса сказания обладает априори достоверным знанием о сообщаемом. Субъект дискурса притчи убежден в сообщаемом состоянии действительности. Креативная компетенция анекдота – объективно недостоверное мнение субъекта о сообщаемом, поддерживаемое мастерством рассказчика. Так же тройко характеризуется и рецептивная компетенция дискурса. Адресат сказания занимает позицию приобщения к достоверной истине и передачи ее другим лицам. Дискурс притчи требует истолкования текста и извлечения адресатом из него урока. В дискурсе анекдота сообщаемое не выглядит объективной истиной: даже если передаваемые сведения фактически верны, они бытуют как слух. Наконец, референтная компетенция дискурса тоже может быть тройкой. Картина мира в сказании – это установленный миропорядок, где у

¹² Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С.183.

¹³ Тюпа В.И. Прологомены к теории эстетического дискурса // Дискурс. 1996. №2. С.14.

каждого персонажа есть предназначение. Мир притчи дуалистичен: в нем есть добро и зло, и персонаж стоит в ответственной ситуации нравственного выбора. Референтная компетенция дискурса анекдота есть инициатива, самореализация частной личности.

Три компетенции сосуществуют неразрывно в единстве нарративного дискурса. Триада компетенций определяет тип протожанра, применительно к которому складываются три типа риторики. «Риторика сказания – это риторика ролевого, обезличенного, *словарного* слова. <...> Риторика притчи – авторитарная риторика императивного, учительного, *монологизированного* слова. <...> Риторика анекдота – курьезная риторика окказионального, ситуативного, *диалогизированного* слова»¹⁴.

Теория коммуникативных стратегий заставляет вспомнить и другое учение М.М. Бахтина – о «первичных» и «вторичных» речевых жанрах: «Вторичные (сложные) речевые жанры... в процессе своего формирования вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) речевые жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения»¹⁵.

Сопоставление этих двух теорий позволяет сделать следующий вывод. Поскольку литература представляет собой вторую ступень словесности (первая же – устное слово, которому самому по себе свойственна «первичная» жанровая оформленность), то вопрос о жанровой природе литературных фактов следует решать в связи с так или иначе преломившейся в них функциональной традицией первичных речевых жанров. А эта функциональная традиция и есть коммуникативная стратегия. Тогда тип коммуникативной стратегии начинает выглядеть основанием для суждения о жанровой природе высказывания. Жанр в широком смысле, увиденный таким образом, оказывается сопоставим с тем феноменом, который Б.М. Гаспаров назвал «коммуникативным контуром высказывания», понимая под этим «целостный прототипический образ, непосредственно узнаваемый говорящими в качестве эскиза конкретных высказываний, обладающий конкретной ритмико-мелодической конфигурацией, словесным потенциалом, коммуникативной направленностью, стилевой и жанровой принадлежностью»¹⁶. Естественно, речь в данном случае идет о жанрах, определенных Ц. Тодоровым, в противоположность «историческим», как «теоретические»: «первые суть результат наблюдений над реальной литературой, вторые – результат теоретической дедукции»¹⁷.

«Жанровая структура литературного произведения вообще имеет, по Бахтину, три аспекта»¹⁸ – отмечал Н.Д. Тамарченко. Признаки жанра, как их формулировал сам М.М. Бахтин, – тема, композиция и стилистика. «Определенные функции... и определенные, специфические для каждой сферы условия

¹⁴ Тюпа В.И. Три стратегии нарративного дискурса // Дискурс. 1997. № 3-4. С.108.

¹⁵ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С.252.

¹⁶ Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. М., 1996. С.192.

¹⁷ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1999. С.16.

¹⁸ Тамарченко Н.Д. Поэтика Бахтина: уроки «бахтинологии» // Известия АН России. Серия литературы и языка. 1996. Т. 55. № 1. С.10.

речевого общения порождают определенные жанры, то есть определенные, относительно устойчивые тематически, композиционно и стилистически типы высказываний»¹⁹. Нетрудно заметить, что каждый из этих признаков выступает как манифестация одной из трех категорий, составляющих дискурсивную структуру: категории предмета, субъекта и адресата соответственно. Тематическая сторона произведения является тем, что в нем принадлежит к «предметно-смысловой» сфере эстетического дискурса. Композиция произведения – манифестация субъектной стороны дискурса. Это способ организации речевых средств, в котором находит свое выражение коммуникативная установка говорящего (пишущего). Наконец, стилистика речи в произведении есть манифестация адресата его дискурсивной структуры: «Стили определяются отношением к собеседнику»²⁰ – писал М.М. Бахтин.

У М.М. Бахтина типология первичных жанров не была систематической, оставаясь в целом на уровне методологической гипотезы. Теория коммуникативных стратегий в изложении В.И. Тюпы фактически соединяет бахтинское учение о речевых жанрах с концепцией жанрового содержания. Устные речевые жанры, в качестве репрезентативных соответствующие трем коммуникативным стратегиям, не принадлежат к первичным по М.М. Бахтину, но и не являются художественными. Сказание, притча и анекдот оказываются тремя первичными в типологическом отношении устными протохудожественными жанрами, от которых тянутся через всю историю литературы жанрообразующие традиции, каждая со своим специфическим содержанием – коммуникативной стратегией.

Связь коммуникативной стратегии произведения с его жанром выглядит тем более убедительно, что в литературоведении уже были классификации, опирающиеся на сходные основания. Так, исследования В.В. Сиповского, касающиеся жанра романа, выглядят прямым предвосхищением рассматриваемой теории. В.В. Сиповский так видел принципы типологии разновидностей романа: «Классификация видов романического творчества должна быть произведена на двух основаниях – а) по признакам внешним и – б) внутренним. К первым отношу я чисто литературные особенности... ко вторым – те философские начала, которые... положены в основу развития различных романов (фатализм, дуализм, индивидуализм)»²¹. Нетрудно увидеть, что «философские начала», о которых говорит В.В. Сиповский, определяют особенности картины мира в произведении, то есть референтную компетенцию дискурса, о которых шла речь выше.

К референтной компетенции принадлежит и фигура героя: произведение изображает не просто мир, и не просто человека, но человека-в-мире. Поэтому герою тоже уделяется особое внимание в исследовании В.В. Сиповского. «Личность человека во всех романах является центром, на который обращено внимание писателя, но в романе греческом и псевдоклассическом она подав-

¹⁹ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. С.254-255.

²⁰ Бахтин М.М. Из архивных записей к «Проблеме речевых жанров» // Бахтин М.М. Собр. Соч. в 7 т. Т.5. М., 1996. С.214.

²¹ Сиповский В.В. Очерки из истории русского романа. Т. 1. Вып. 2.:XVIII в. СПб, 1910.- С. 905.

лена властью «судьбы»; в романе волшебного-рыцарского она является игрушкой в руках таинственных начал жизни, добрых и злых, <...> в романе «английском» эта личность впервые является силой самодовлеющей, отвечающей сама за себя»²². Таковы три концепции личности, соответствующие фаталистическому, дуалистическому и индивидуалистическому типам мироустройства. В протохудожественных жанрах, как говорилось, фатализм судьбы свойствен миру сказания, дуализм выбора – миру притчи, индивидуализм самореализации – миру анекдота.

Другая теория, по-своему предвосхищающая концепцию коммуникативных стратегий, принадлежит Я.С. Лурье. «Важнейшим показателем памятников беллетристики (художественной прозы) является их сюжетность» – полагал ученый²³. Пусть не совсем правомерно определять художественность прозы через сюжетность: сюжет – это неотъемлемая составляющая всякого нарратива. Однако сюжет у Лурье сам по себе мыслится как категория, обладающая начатками художественности. Ученый рассматривает сюжет как фабулу, организованную в соответствии со смыслом высказывания. Смысловая наполненность сюжета дает повод судить о типе целого, то есть сюжет оказывается косвенным жанровым показателем. И это отчасти так: в роли жанрового показателя может выступать даже чистая фабула, о чем говорил еще Аристотель. И.В. Силантьев, ведя речь о связи сюжета и фабулы, с одной стороны, и жанра, с другой, утверждает, что «фабула у Аристотеля начинает выступать как *конструктивное начало жанра*»²⁴. В другой работе он же показывает, что появлению жанра предшествует формирование характерных для него сюжетов²⁵.

Действительно, тип сюжета существенно связан с типом целого; однако связь эта не прямая: она обусловлена тем, что в сюжете находит выражение предметно-смысловая составляющая художественного мира, или референтная компетенция дискурса. Необходимо внести уточнение: Я.С. Лурье видел в сюжете средство выражения авторской позиции, а она связана с креативной компетенцией дискурса. Референтная и креативная компетенции суверенны, хотя и связаны друг с другом взаимной необходимостью. Авторская позиция концентрирует в себе оценочное начало и находит свое выражение в композиции произведения, понимаемой как совокупность способов организации речи. А если представить себе модель дискурса такой, как следует из логики Я.С. Лурье, то в этой модели референтная компетенция довлеет креативной и в суждении о типе целого главенствует.

Но с другой стороны, такая формулировка – «сюжет как средство выражения авторской позиции» – свидетельствует о стремлении ученого расширить содержание понятия «сюжет», вставив в него позицию сознания, обращенного к эстетическому объекту. Поэтому типологию сюжетов, разработан-

²² Там же.

²³ Лурье Я.С. Введение // Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л., 1970. С.12.

²⁴ Силантьев И.В. Фабула как конструктивное начало жанра в «Поэтике» Аристотеля // Дискурс. 1997. № 3-4. С.183.

²⁵ Силантьев И.В. Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе. Новосибирск, 1996.

ную Я.С. Лурье, можно воспринимать как шаг в направлении типологии эстетических дискурсов. Исследователь выделяет три типа сюжетов: «эпический», «телеологический» и «амбивалентный». Если, игнорируя неудовлетворительность терминологии, обратить внимание на характеристику самих типов, то становится ясно, насколько они близки типам дискурсов, опирающимся на специфику коммуникативных стратегий.

«Эпическим» сюжетом ученый именовал «многосюжетное построение, когда новые истории из жизни героя (или целого ряда героев) могут свободно присоединяться к предшествующим»²⁶. Такого рода «сложные и слабо детерминированные» построения характерны для древней и средневековой эпической поэзии. «Телеологическая» конструкция – «односюжетное, последовательное и детерминированное повествование»²⁷. Она, по Я.С. Лурье, характерна для тех случаев, когда развязка сюжета ясно знаменует отношение автора к изображаемому. Наконец, «амбивалентный» сюжет – тот, основа, или «детерминанта» которого «лежит не в конечном выводе... а скорее в посылке»; в сюжетах этого рода «смысл не однозначен и развязка не имеет оценочного значения»²⁸.

Если «эпический» сюжет принципиально отличается от двух других своей многофабульностью, то «телеологический» и «амбивалентный» различаются положением оценочно-детерминантной составляющей: в развязке или в завязке. Кроме того, и «телеологический», и «амбивалентный» сюжеты могут иметь много фабул, что совсем затрудняет понимание дела. Поэтому от сюжетов и их типологии естественный путь лежит в сторону дискурсов и их типологии. И естественно, что типология сюжетов, предложенная Я.С. Лурье, в немалой степени перекликается с типологией стратегий нарративного дискурса В.И. Тюпы: ведь в принципе это два различных подхода к одному и тому же предмету – нарративному дискурсу. Авторская позиция, «прибавляемая» Я.С. Лурье к сюжету, с точки зрения теории дискурса видится как креативная компетенция коммуникативной стратегии произведения. А если понимать феномен автора по-бахтински, как сознание, завершающее эстетическое целое, то его позиция находит свое выражение во всех компонентах этого целого.

Наблюдения Я.С. Лурье без особого труда переводятся на язык коммуникативной теории. При этом модифицируется терминология и уточняются сами принципы классификации «сюжетов». Прежде всего это касается понятия «эпический сюжет», которое, вероятно, появилось в типологии ученого под влиянием Аристотеля, различавшего в «Поэтике» эпический и трагедийный «составы»: особенность эпического – многофабульность (эпический состав «состоит из многих сказаний»²⁹). Сегодня назвать сюжет «эпическим» – значит произвести тавтологию: попытки обнаружить сюжет в лирике вызывают большие сомнения. По-видимому, главное отличие «эпического сюжета» от двух других разновидностей – все-таки не многофабульность, а именно «слабая детерминированность» со стороны личной авторской интенции, или эпи-

²⁶ Лурье Я.С. Введение. С.22.

²⁷ Там же. С.23.

²⁸ Там же. С.24.

²⁹ Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч. в 4 т. Т. 4. М., 1984. С.665.

ческая дистанция. Существенной характеристикой этой разновидности произведений является предельно объективированная картина мира, отношение к которой исключает критику, сомнение или оценку. Тогда можно говорить, что «эпический сюжет» Я.С. Лурье суть референтная компетенция сказания.

В противоположность «эпическому», «телеологический» и «амбивалентный» сюжеты, по-видимому, мыслились Я.С. Лурье как разновидности трагедийного, драматургического «состава», особенность которого, по Аристотелю – единство действия: «В эпическом сказании меньше единства (доказательство тому – из всякого эпического подражания получается несколько трагедий)»³⁰. Допустим, что это так: вставные эпизоды и целые фабулы, часто имеющиеся в двух последних типах сюжетов, предполагались и Аристотелем, который называл их «вставками». Но при этом термин «телеологический», означающий способ организации последовательности событий, целенаправленно движущихся к предсказуемой развязке, стремится к тому, чтобы поглотить термин «амбивалентный»: ведь и тот, и другой «сюжеты», по словам Я.С. Лурье, обладают «детерминантой», то есть интенционально утверждаемой картиной мира. Разница в том, что смысл «телеологического» сюжета однозначен, а «амбивалентного» – нет. Не следует ли, в таком случае, и здесь перейти от понятия «сюжет» к понятию «референтная компетенция дискурса»? При этом станет очевидно, что картине мира, моделируемой в нарративах с «телеологическим» сюжетом, свойственна жесткая дуалистическая ценностная заданность, и персонаж, действующий в ней, в финале (развязке) постигает результаты своего поступка-выбора. Такая картина мира соответствует референтной компетенции притчи. Что же касается «амбивалентного сюжета», в котором «смысл не однозначен» и оценка в развязке отсутствует, то здесь, в сущности, речь идет о референтной компетенции анекдота, герой которого совершает свои поступки в ценностно открытом мире, представляющем собой поле его свободной самореализации.

Теперь становится основательным предположение, что три коммуникативных стратегии могут быть поняты как три типа жанрового содержания. Концепция мира и человека в произведении, характеризующая референтную компетенцию дискурса, выступает и как жанровый показатель. Фаталистическому миру соответствует подвластный судьбе герой; дуалистическому миру – герой, выбирающий между добром и злом; индивидуалистическому миру – самоопределяющаяся личность.

При этом становится возможным вести речь о комплексной модели жанровой системы в литературе. Л.В. Чернец говорит о «необходимости жанровой классификации, отражающей *разную* природу устойчивых признаков произведения, которые в совокупности и определяют типологическое своеобразие его жанра»³¹. Предлагаемая модель основывается на перекрестной классификации, в качестве направляющих которой выступают, с одной стороны, тип коммуникативной стратегии произведения, с другой – его родовая принадлежность. Укажем основные характеристики этой модели и их дискурсивный смысл.

³⁰ Там же. С.680.

³¹ Чернец Л.В. Литературные жанры: проблемы теории и поэтики. Л., 1982. С.100.

С точки зрения коммуникативной стратегии выделяются три линии, восходящие к сказанию, притче и анекдоту. Дифференциация этих трех линий носит сугубо содержательный характер, поскольку опирается на мысль о типологической разнице коммуникативных ситуаций. В самом ее принципе заложено представление о различном характере установок, с которыми входят в речевое общение говорящий и воспринимающий – а эти установки как таковые не подлежат формальному выражению, обнаруживаясь лишь косвенным путем, при помощи герменевтических процедур.

С другой стороны, дифференцируются группы, выделяемые с позиции родовой принадлежности. Таких групп назовем пять: это большие эпические формы, малые эпические формы, лиро-эпос, лирика и драма. Различительным признаком больших и малых эпических форм выступает не объем текстового материала, но изначальное тяготение первых к разрастанию, распространению повествования, вторых – напротив, к своеобразной «кристаллизации». Анализируя различия между романом и рассказом, В.П. Скобелев назвал соотношение этих тенденций «соотношением центробежного (роман) и центростремительного (рассказ)»³².

В рамках такой модели возможно теоретическое суждение о природе жанровых образований. Теория коммуникативных стратегий, таким образом, выступает как эффективное и исторически укорененное средство подхода к решению одного из наиболее затруднительных литературоведческих вопросов.

³² Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. С.45.