

Удалов В.Л.  
(Луцк, Украина)

## Жанровые принципы разграничения романа и повести

В статье рассматривается возможность определения жанра художественного произведения на сюжетной основе. Роман определяется как жанр с большим (две и больше сюжетные линии) и полным сюжетом (пять этапов развития действия).

Ключевые слова: роман, повесть, жанр, сюжет, типология сюжета, целостно-системный метод

В науке о литературе важен не только экстенсивный путь развития, но также интенсивный. Тем более важно углублять традиционные, привычные представления о *кардинальных* понятиях и категориях. Среди них и находятся жанровые принципы романа и повести, которые издавна осмыслены весьма поверхностно. Напомним эти далекие от объективной и целостной картины туманные представления на узкой основе, только в сравнении с рассказом, и на базе лишь внешних показателей.

*Романом* по давней традиции считается большое (размер) эпическое (род) прозаическое (словесный вид) произведение с большим количеством героев, большим охватом времени и пространства, важными и крупными событиями (лишь иногда упоминают о ряде сюжетных линий). *Рассказ* тоже считают эпическим и прозаическим, а другие признаки сопровождаются эпитетами “малый”, “небольшой” (с малым числом героев, охватом небольшого времени, пространства, с частными событиями и т.д.). Отсюда *повесть* и выглядит средним жанром – меньше романа и больше рассказа, хотя это “больше-меньше” туманно. Поэтому одни в повести видят 1-2 сюжетных линий (фабул), а другие этот признак относят к рассказу. Так считали раньше, так и теперь [1, 299, 339, 373; 2, 48, 59, 60; 3, 156, 225, 343; и др.].

На деле, однако, по этим признакам (исключая уровень сюжетных линий) невозможно разграничить роман, рассказ и повесть. На такой базе недаром возникли ложные теории “атрофии жанров”, “безжанровости” или заверения в

невозможности четко разграничивать жанры. Причина, между тем, в ряде издавна укоренившихся методологических нарушений при анализе категорий и понятий (неучет принципов сущности и форм проявления, бинарно-квадриадного ступенчатого деления на противоположности, принципов количественного и качественного деления, единства сходства и различия, принципа доминанты и др.). Поэтому дело не во взаимоуничтожении жанров – через их взаимовлияние, а в том, что все отмеченные признаки (кроме сюжетных) не являются *сущностными* жанровыми принципами, это лишь показатели *жанровых разновидностей*. Нет на самом деле и родовой закреплённости жанров, ибо “деление литературы на роды и жанры – это “перекрестное” деление” [2, 206]. В мировой литературе романы, повести, рассказы, оставаясь таковым *сущностно*, бывают не только эпическими, но и лирическими (т.е. разного рода), прозаическими и стихотворными, не только большими, но и малыми по размеру. Не является жанровым принципом и количество страниц или слов. В Англии, напомним, выявили, что в рассказе до 30 с., в повести до 100, а в романе более 100 страниц. В Америке подсчитали количество слов: в рассказе – до 10.000 слов, в повести от 10.000 до 30.000, в романе больше 30.000 слов [3, 4]. Но суть-то жанров не в этих формальных параметрах. Тут прав Гюстав Флобер: “Есть романы, написанные кончиком скальпеля; иные умещаются на кончике иглы” (Сочинения: В 4 т. – Т. 4. – С. 421). Едва ли не наименьший роман (но все же роман) – “Неведомые силы” Хаггарда объемом в 29 страниц. Среди микророманов – “Атлантида” Френсиса Бекона (30 с.), “Город Солнца” Кампанеллы (50 с.). А “Жизнь Клим Самгина” Горького – повесть, хотя по объему она больше любого романа. Нельзя причислить к жанровому принципу и количество героев (большое в романе, малое в рассказе). Такой признак “ломают” хотя бы те факты, что в романе Дефо “Робинзон Крузо” всего один сквозной герой (остальные эпизодические), в романе Гончарова “Обыкновенная история” – два сквозных героя. Нелогично выводить жанры и из прикрепленности к родам. Как известно, есть романы не только эпические, но и лирические (“Исповедь сына века” Мюссе, “Оберман” Сенанкура). Много есть лирических повестей – “Письма

русского путешественника” Карамзина; “Детство”, “Отрочество”, “Юность” Льва Толстого; “Институтка” Марка Вовчка; “Жень-шень” Пришвина. Не жанровый показатель романа и большой охват времени: в романах Бёлля “Бильярд в половине десятого” и Джойса “Улисс” сюжет ограничен одним днем из жизни сквозного героя, героев. И так далее. В общем, все эти показатели далеки от *сущностного* различия жанров, определяют только разновидности того или иного (любого) жанра.

Собственно жанровые, т.е. *сущностные* принципы романа, повести, рассказа и, надо добавить, миниатюры обнаруживаются лишь тогда, когда обратим внимание на близкую, *непосредственную основу* жанра как формы произведения – на его *сюжетную* сторону, ее поэтическую типологию. На жанрообразующую функцию сюжета время от времени кратко указывают, ранее и теперь [4], и это единственно верно. Причина в том, что категории “сюжет” и “жанр” занимают объективно (имманентно, независимо ни от кого) строго определенное место в более широкой категории, в структуре “внутренней форме” произведения. Говоря детальнее, *сюжет и жанр*, находясь непосредственно рядом, входят в состав квадриады “образность-конфликтность-сюжет-жанр”. Здесь и видно, что образность – основа конфликтности (конфликтность: конфликт и коллизия – *формы столкновения* образов), что конфликтность – основа сюжета (сюжет, как и фабула, сюжетная линия, – *формы развития* конфликтности: конфликта и коллизии), а сюжет – прямая основа жанра, его понимания (поэтому *жанр* – непосредственная *форма бытия* сюжета). По этой причине именно на *сюжетной* основе обнаруживаются четкие, постоянные, сущностные, принципиальные показатели, *чем именно* роман отличается от повести, а повесть и роман – от рассказа и миниатюры, которая всегда “меньше” рассказа и новеллы.

Этих сущностных жанровых принципов – на сюжетной основе – прежде всего *два основных*, и все зависит, если конкретнее, от их взаимодействия между собой при сохранении целостной общности.

Первый сущностный жанровый принцип называют многие исследователи – мимоходом, как дополнение, хотя он и есть главный. Это когда пишут, что в романе (в сюжете романа) несколько (ряд, много) сюжетных линий, они же фабулы (гр. термин), которые переплетаются (внешне или внутренне), образуя многоплановость.

Итак, перед нами первый сущностный, принципиальный показатель *романов*, всех без исключения, – *большой сюжет*, состоящий из двух или более сюжетных линий-фабул (термин “фабула” имеет смысловое значение, указывает на конкретику в сюжете; термин “сюжетная линия” – на функцию фабулы в сюжете). Принцип большого сюжета важен для анализа, ибо с сюжетными линиями, их содержанием напрямую связаны идеи – главная (обобщение главной фабулы) и вспомогательные, проходные идеи (выводы из остальных фабул, детальных или кратких), а кроме того общая идея всего произведения.

Этот же принцип – сущностный жанровый показатель и для *повести*. Всем, и опять без исключения, повестям тоже присущ *большой сюжет* (из двух или более сюжетных линий-фабул). Это подсказывают логика (количество бинарно делится на единичное и множественное, которое начинается с числа “два”) и все конкретно-исторические факты (писатель, знает он об этом или нет, работает всегда в пределах действия объективных всеобщих законов). Неверно считать и то, что в повести одноплановый, “однолинейный сюжет”. Повесть и роман, – это *большие* жанры, т.е. произведения с большим сюжетом. Их противоположность – *малые* жанры (типа рассказа и миниатюры), т.е. произведения с малым сюжетом, всегда состоящим, наоборот, из *одной* сюжетной линии-фабулы. Поэтому ошибочно считать повесть “средним” жанром. Таковым она является только в “триаде” жанров “роман-повесть-рассказ”. Однако *целостная* жанровая градация не триадна, она на 1-й степени строения бинарна, на 2-й квадриадна... В квадриадной системе “роман-повесть || рассказ-миниатюра” две бинарности: первые два жанровых типа *большие*, два других *малые*.

Рассмотрен пока лишь один из двух основных, сущностных жанровых принципов – *общий, одинаковый* для романа и повести, вместе с тем для поэмы, эпопеи, остальных больших жанров. При этом стоит учесть, что этот принцип – “наличие *большого* сюжета” – обобщение *статики* (строения) сюжета, которая противоположностью своей имеет *динамику*, развитие сюжета.

О втором основном, сущностном жанровом принципе – на уровне *динамики* сюжета – исследователи почти не упоминают. Почти, ибо иногда читаем: в романе создается “широкая и *цельная* картина жизни”, “*цельность* действия, сюжета” в отличие от повести, которая “*не имеет законченного* сюжетного узла” [5]. В подчеркнутых словах как раз и кроется второй главный принцип, *динамический* в двух формах проявления – *полной* (состоит из всех 5-ти известных со времен Аристотеля этапов развития действия: экспозиции, завязки, развития действия, кульминации и развязки) и *частичной* (меньше 5-ти этапов).

*Роман*, таким образом, – это большой жанр, где есть 2 или больше сюжетных линий и где, как минимум, главная фабула состоит из всех 5 этапов развития, т.е. имеет полноту, цельность своей динамики и поэтому динамики большого сюжета.

*Повесть*, где также большой сюжет, т.е. две или больше сюжетных линий, потому и выглядит меньше романа, что в ней даже главная сюжетная линия имеет со стороны развития всегда *меньше 5-ти этапов*. Это принципиально, здесь и *общность* романа и повести, и сущностное *отличие* их друг от друга. Все остальные поэтические черты (род, вид, пафос, хронотоп, количество героев и т.д.) указывают на разновидности, на своеобразие этих больших жанровых типов; поэтому эти черты и “гуляют” от жанра к жанру, не изменяя жанровой сути произведения.

Отметим сразу, что расположение и взаимосвязь 5-ти этапов по ходу сюжетного развития (полного или неполного) относятся к композиции. А вот само прямое *наличие или отсутствие* тех или других этапов развития сюжета –

это особенность принципиально жанровая. Об этом еще А.И.Ревякин писал: “Иногда в произведении может отсутствовать какой-либо из поименованных нами элементов, например, экспозиция” [Жанр // Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974. – С. 394]. Если развить эту мысль, надо признать, что *неполное* развитие сюжета может состоять из 4-х, 3-х, 2-х и даже из одного этапа развития (всё это меньше 5-ти). При этом под “отсутствием” понимается видимое, непосредственное отсутствие этапа или этапов, которые в скрытом виде (в другом, других этапах или как связь между ними) все равно имеются. В произведении, как и везде, действует закон целостности, видимой или скрытой, воспринимаемой как “айсберг”.

Обратимся к примерам, причем из числа *повестей*. В повести Гоголя “Тарас Бульба”, где, естественно, есть большой сюжет, главная сюжетная линия связана с судьбой Тараса Бульбы, его борьбой, вместе с украинским казачеством, за свободу. Но фабула эта не завершена, действие в ней прервано случайной гибелью Тараса. Гибель его осмыслена автором как продолжение борьбы и фактически, и в памяти народа. Но общий сюжет остался *без развязки*, завершился кульминационной сценой, где в последние секунды жизни Тарас Бульба зовет своих соратников к дальнейшей борьбе. Налицо *открытая* неполнота в развитии большого сюжета.

Скрытая неполнота динамики большого сюжета – в “Капитанской дочке” Пушкина. Внешняя, бытовая история Гринева и Маши завершилась в повести успешно, но главная фабула к этой любовной истории не сводится. Главная фабула – это история формирования передового мировоззрения молодого дворянина под воздействием борьбы народа за свое освобождение. Казнь Пугачева (кульминация) – новый толчок к дальнейшему сближению Гринева с народом, его интересами, борьбой. Но сценой казни, *кульминацией* заканчивается развитие большого сюжета. *Развязки нет*, ибо основа сюжета – конфликт народа с его угнетателями – *остался открытым, без разрешения*: в жизни эта борьба во времена Пушкина продолжалась.

Повесть без развязки, с 4-мя этапами развития большого сюжета, встречается часто. Однако вообще в повестях встречаем и другие усечения этапа или этапов.

В повести Герцена “Сорока-воровка” есть *общая экспозиция*. Это обрисовка обстановки и собеседников. Есть *общая завязка* в сюжете и главной фабуле – предложение одного из собеседников выяснить причину отсутствия в крепостной России талантливых русских актрис и согласие на это собеседников. Но дальше видим *ряд частных, конкретных развязок* – кратких ответов, рассуждений собеседников. Частной развязкой служит и подробный рассказ старого актера (это вторая фабула в сюжете, в результате этого большого). И хотя в рассказе есть все 5 этапов развития действия, это касается *частной развязки*, а не всей главной фабулы и всего сюжета. Как видим, налицо 3 этапа динамики сюжета, без общего развития действия, общей кульминации и общей развязки. Правда, внутренняя логика повести заставляет читателя считать подробный рассказ старого актера общей развязкой, но происходит это уже на уровне читательского восприятия. Жанровая же специфика – это всегда результат *фактического* наличия или “отсутствия” тех или иных этапов развития действия в сюжете.

Примером повести, где большой сюжет сводится всего лишь к *одному этапу* развития, может быть повесть Чехова “Степь”. В ней главная фабула – мальчик вместе с попутчиками едет по степи в город поступать в гимназию – ограничена лишь началом, самой поездкой. Это и есть *экспозиционный этап*. Вместе с тем общий сюжет представляет собой тоже множественную *экспозиционную* мозаику сменяющих друг друга *кратких сопутствующих фабул*: здесь и фрагментарная жизнь степи (она постепенно становится символом родины), и встречи с разными людьми, знакомство с разными историями, и разговоры, наблюдения, впечатления, размышления мальчика и т.д. Так организован *общий конфликт* – человек и жизнь, а внутренний смысл этой единственной, *экспозиционной* стороны сюжета (с ее собственными этапами развития) – показать, как сама жизнь постепенно формирует мировоззрение наблюдательного и вдумчивого мальчика.

В мировой литературе есть множество произведений с большим сюжетом, жанровый тип которых (роман? повесть?) до сих пор определяют по-разному. Так, одни исследователи считают романами, другие повестями такие, например, произведения, как “Принцесса Клевская” мадам Лафайет, “Племянник Рамо” Дидро, “Кто виноват?” Герцена, “Жизнь Арсеньева” Бунина, “Фома Гордеев” Горького, “Старик и море” Хемингуэя и др. Действительная причина возникновения разных мнений – избрание разных поверхностных и тем не жанровых основ для жанрового анализа. Обращение же к *сюжетной типологии* этих (и других) повествовательных произведений помогает однозначно понять их жанровый тип, его своеобразие, что углубляет восприятие всех остальных аспектов их содержания и формы.

С помощью анализа *сюжетной основы* открываются возможности для дополнительного жанрового определения и *драматургических* произведений. Их жанры (трагедия, комедия и т.д.) до сих пор уясняют только на основе видов пафоса и способов разрешения конфликта, но их можно уточнять на основе типов сюжета, его строения и развития. В комедии Гоголя “Ревизор” – большой и неполный по развитию сюжет, без развязки. Отсюда перед нами комедия-повесть. А “Гамлет” Шекспира – трагедия романного типа, ибо имеет большой полный сюжет. Возможен и обратный подход – с выявлением романов-трагедий, повестей-драм и т.д.

Детальное исследование типологии сюжета как основы сугубо жанрового деления таит в себе новые богатые возможности для понимания идейно-художественных глубин любых литературных произведений.

### Литература

1. Борев Ю. Эстетика. Теория литературы / Энциклопедический словарь терминов. – М.: Астрель\*АСТ, 2003; Основы литературоведения / Под общ. ред. В.П.Мещерякова. – М.: Дрофа, 2003; Літературознавча енциклопедія / Авт.-укл. Ковалів Ю.І. – В 2 т. – Т.2. – К.: Академія, 2007.
2. Пospelов Г.Н. Лирика. Среди литературных родов. – М.: МГУ, 1976.



3. Мейлах Б.С. Введение // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра / Под ред. Б.С.Мейлаха. – Л.: Наука, 1973. – С. 3-20.
4. Синенко В.С. Проблемы жанра повести // Проблемы жанра и стиля. Уч. записки Башкирского госуниверситета. – Вып. 44, № 17 (21). – Уфа: 1970. – С. 33, 39; Ревякин А.И. Сюжет // Словарь литературоведческих терминов / Ред-сост. Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – С. 394; Якименко Л.Г. На дорогах века. – Изд. 2. – М.: Просвещение, 1978. – С. 68; Літературознавчий словник-довідник / Ред. кол.: Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів, В.І.Теремко. – К.: Академія, 1997. – С. 605; Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – Вид. 3, стереотипне. – К.: Либідь, 2006. – С. 264.
5. Головенченко Ф.М. Введение в литературоведение. – М.: Высшая школа, 1964. – С. 251; Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. – Л.: Просвещение, 1982; Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – Вид. 3, стереотипне. – К.: Либідь, 2006. – С. 269.
6. Ревякин А.И. Сюжет // Словарь литературоведческих терминов / Ред-сост. Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. – М.: Просвещение, 1974.