

I. OBECNÁ TEORIE

ПРОБЛЕМА ИЗУЧЕНИЯ СУЩНОСТИ И ЭВОЛЮЦИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЗАНРОВ

Miroslav Mikuláček (Эрно)

Важной составной частью современной литературоведческой историко-типологической компаративистики стала генология, изучение проблематики литературных видов и жанров, морфологических моментов артефакта. Это направление было подготовлено предыдущим исследованием, создавшим, несмотря на кажущуюся противоречивость некоторых межвых ступеней литературоведческой мысли, определенную историческую связь и преемственность: от позитивистского эмпиризма с его регистрацией и классификацией фактов через сравнительно-историческую поэтику (А. Веселовский) с акцентом на генетический подход при выявлении литературных видов и на тематологические исследования, фиксирующие тематические аналогии, миграцию мотивов, заимствование сюжетов и т.д., а затем через обостренное внимание к имманенции формы, к анализу композиции и сюжетостроения, что прокладывала "формальная школа", литературоведение подошло к фазе марксистского изучения художественного явления, всех его идейно-эстетических и психофизиологических компонентов в координации с социальными факторами и детерминантами.

Испытательные импульсы к исследованиям в области жанров давала уже в 60-х гг. генологическая система польского ученого С. Скварчиньской. В третьем томе своего Введения в литературоведение (1965)¹, посвященном вопросам генологического исследования, она реализовала широкую литературно-теоретическую интерпретацию, классификацию, таксономию литературных родов, видов и жанров в их реляционных и аспектах структуральных, феноменологических (интенциональных), эстетически-функциональных, семантических. Несмотря на некоторую философскую нейтральность², общая генологическая концепция С. Скварчиньской, основанная на компаративистском принципе, намечала направление исследования в этой специфической и самостоятельной литературоведческой дисциплине.

Большая заслуга в фундаментальной разработке генологической проблематики в общетеоретическом эстетическом плане принадлежит в новейшее время советскому эстетике М.С.Кагану. В широких эстетических взаимосвязях в своем труде "Морфология искусства" (1972) он исследует внутреннюю структуру мира искусства — от литературы, музыки, живописи, скульптуры до архитектуры, кино, телевидения и т.д. Своей основательной работой, классифицирующей и систематизирующей разные виды искусства, развитие эстетического мышления в данной области от антики по современности, удалось М.С.Кагану создать эстетический базис для конкретных жанровых исследований в рамках отдельных художественных видов. Каган рассматривает жанр как своеобразную морфологическую кате-

горю, как структурную модификацию видов, разновидностей и родов и применяет при категоризации и дифференциации художественных жанров весь комплекс морфологических аспектов и смысловых плоскостей, соединяет при изучении явлений мира искусства методологический генетически-исторический подход с системно-структурным.

Исследователя воспринимает "жанр" как громадную энтиту, как совокупность семантических и морфологических компонентов и признаков родственного художественного ряда, артефакты, близкие по теме, способу ее интерпретации, поэтической структуре и инструментации, иной в романе, драме, трагедии, комедии и т.д. - типом образности. Жанр определяется, естественно, специфическим решением конфликтного ядра, его сюжетной эволюцией, имеет в отдельных художественных видах свой тип композиции, структуру сюжета, свою типологию характеров, свой тип психоанализа, обнаруживает особый ритм и градацию действия, своеобразную эмоциональную атмосферу и функциональное включение в систему и иерархическую пирамиду литературных и художественных компонентов.

Некоторые ученые стремятся построить дедуктивным путем универсальную "теоретическую модель" жанра. В качестве конститутивных жанрообразующих черт произведения, носителей жанра, т.е. "мирообразующих" элементов жанровой формы, типов "мирообразующих структур", посредством которых "литературный текст организуется в художественную модель мира (мирообраз), носитель целостной эстетической концепции действительности" приводит советский ученый Л. Лейдерман следующее: 1. "субъективная организация художественного мира", где фигурирует рассказчик с его "кодексом прав" и "пульсацией" его функций; 2. "пространственно-временная организация" художественного мира (хронотопос); в каталог ее элементов входят сюжет, система характеров, пейзаж, портрет, вводные эпизоды; 3. "ассоциативный фон произведения", окружающий "локус произведения" художественной потенцией (система "прямых и скрытых ассоциаций", продуцирующих подтекст (и сверхтекст), просто ассоциативный слой в структуре повествования; 4. интонационно-речевая организация произведения (ритм фразы, "мелодия", цементирующая произведение), несущая стилеобразующую функцию.³

Попытка определения жанрообразующих элементов и структур, носителей жанра, т.е. инвентаризация жанрообразующих элементов, является несомненно ценным, необходимым промежуточным звеном в развитии генологических исследований. Сам по себе интерпретационный, эnumerативно-классификационный и таксономический аспект

эстетика или литературоведа, тяготеющего к математически точной, раз навсегда действующей, универсальной формуле (и модели жанровой системы), однако, мало что дает для познания идейно-эстетической и морфологической вариабельности жанровых форм, их бытия, в трансформации в историческом процессе. Необходимость компаративистского исторически-диалектического подхода к жанровой форме, развивающейся в исторической непрерывности и диалектически совмещающей способность метаморфозы и родовую "память" жанра, стоит и впредь перед генологией. М.С.Каган неслучайно констатирует в заключении книги "Морфология искусства", что необходимо изучение "мирового историко-художественного процесса под углом зрения изменчивого взаимодействия различных классов, семейств, видов, разновидностей, родов и жанров искусства".⁴ В этом отношении работы Э. Кожинова "Происхождение романа" (1963), К. Крейчи "Героика в поэзии славян" (1964), М. Бахтина "Творчество Франсуа Ребле и народная культура средневековья и Ренессанса" (1965), В. Проппа "Морфология сказки" (1969), П. Богатырева "Вопросы теории народного искусства" (1971), Г.М. Фридлендера "Поэтика русского реализма" (1971), Н. Берковского "Романтизм в Германии" (1973), Д. Манна и др., рассматривающие предмет своего исследования, эволюционный ряд того или иного жанра в широких мировых теоретических и генологических, идейно-эстетических и морфологических взаимосвязях, безусловно продвинули и продвигают решение видовых и жанровых вопросов до новых исследовательских вершин.

Марксистская эстетика и литературоведение, освободившись от упрощенного социологизирования и ригоризма, рассматривает художественное явление как сложную эстетическую категорию, своеобразно трансформирующую явления объективной реальности. Одновременно она доказывает, что не существует саморазвития артефакта, понимаемого как идейно-эстетически индифферентный, имманентный художественный процесс и цепь явлений, что форму нужно понимать не как формально стилизованный организм, а как сложную, динамически развивающуюся содержательно-семантическую, философскую и морфологическую категорию и систему, отражающую - в зависимости от творческой индивидуальности - движение многообразно видоизменяющейся действительности. Как писал в свое время видный итальянский мыслитель-марксист А. Грамши, парафразирующий мысль Э. Кроче, "литература не порождает литературы ... Идеологии не создают идеологий, надстройки не порождает надстроек, за исключением того, что

исследуются в силу инерции и пассивности. Они порождены не путем "артеногенеза", а в результате вмешательства "мужского начала" - истории, революционной деятельности, которая создает нового человека, то есть новые общественные отношения".⁵ Каждое произведение представляет целостную художественную единицу, в которой семантические, звуковые, образные компоненты интегрированы и синтезированы. С социологической точки зрения это, однако, тоже единство, ибо все конститутивные компоненты артефакта и их синтез являются своеобразными "идеологическими рефлексами" определенной эпохи, определенного класса, социального движения и т.д., т.е. социально детерминированы. И естественно, только последовательным сопряжением художественной формы с движением реальности, только на базе "общественного структурного" подхода⁶ и философского осмысления явления можно осветить возникновение того или иного художественного феномена, т.е. генезис и трансформацию жанровой формы.

При применении сравнительно-исторического анализа художественных видов и жанров речь идет отнюдь не о сопоставлении случайных явлений, а о сравнении художественных явлений в рамках родственных эстетических систем, литературных родов, видов и жанров, в сравнении генетически, формально, по степени значимости и в мировоззренческом плане родственного, сходного, аналогичного эстетического ряда. Историко-типологический метод жанровых исследований стремится к постижению и выявлению изменений, движения, связей, и аналогий жанровых систем, идейных моментов и структур в течение исторического развития, стремится к реконструкции эволюционного ряда в рамках данного литературного вида, жанра, структурного типа (роман, драма, комедия, поэма и т.д.). Направление исследований диктует сама логика развития жанра, жанрового типа, а также последовательное применение сравнительно-исторического диахронного и синхронного аспекта, без которого вряд ли можно постигнуть жанровый тип, какое-либо жанровое новообразование, его суть и специфичность.

При определении жанра, например, драматического произведения, так же как и каждого иного, нет необходимости охватить все жанровое многообразие деталей, содержащееся в пьесе; необходимо, однако, постичь и выделить ее жанрообразующую сердцевину, ведущие, доминирующие жанровые признаки, которые в определенном, конечно, смысле определяют способ раскрытия характеров, пути решения основного конфликта произведения. Жанр обусловлен содержанием произведения, его идейно-тематической задачей, особенностями развития действия и развития художественных образов, решением конфликта,

способом, "создания и организации произведения как эстетического целого". Жанр проявляется непосредственно в родовых признаках и структурных конформациях того или иного произведения и в его эмоционально-оценочных оттенках, которые в своей совокупности дают писателю возможность определить наиболее общие свойства произведения. Чем шире и сложнее круг вопросов, проблем, выбранных писателем для изображения действительности, тем глубже и многостороннее он хочет их выявить и тем многообразнее будет та же общая форма с точки зрения содержащихся в ней различных родовых и эмоционально-аксиологических признаков. Естественно, конечно, что при исследовании специфичности, закономерностей исторических изменений жанров нельзя тот или иной жанр выводить только из побуждения его прототипа, состоявшего в самых древних временах. На своем эволюционном пути развития он испытал на себе воздействие иных жанров, в процессе исторического развития часто совершалось переплетение, смешивание, безжалостное скрещивание, взаимопроникновение жанровых организмов. Напр., идейно-эстетическая модификация морфологических слоев "Мистерии-буфф" (1918) В. Маяковского свидетельствует о том, что пьеса не генетически чистый слепок со средневековой мистерии, а новаторский отзвук средневековых драматических форм. Аналогично обстоит дело с пьесами чешских драматургов Восковца и Вериха "Осел и его тень" (1933), "Палач и шут" (1934), "Тяжелая Барбора" (1937) и др., переплавляющими своеобразно, в новаторской инструментовке импульсы комедии дель арте, а также с пьесами "Клоп" (1928) и "Баня" (1929) В. Маяковского, где аристофановский тип гротескно-сатирической комедии обогащается фантазией, комизмом алогизма, абсурда, зрелищными формами народного, балаганного театра; аналогично обстоит дело и с "драмами мысли" Ев. Шварца "Голый король" (1934), "Тень" (1940) и "Дракон" (1942), где сказка перемешивается с политической сатирой, которая в прошлом, во времена Гоцци, Тика, Гофмана, Ленца, Габбе и др., занимала в данной форме существенно более скромное место. Подобным образом в области сатирической литературы романы И. Зренбурга "Бурная жизнь Лазика Ройтшванца" (1927), В. Катаева "Расстрелчики" (1926), И. Ильфа и Е. Петрова "Двенадцать стульев" (1929), и "Золотой теленок" (1931) и Я. Гашека "Похождения бравого солдата Швейка" (1921 - 1922) представляли своеобразную идейную трансформацию и морфологическую модификацию в новых социальных условиях жанровых традиций ренессансного, т.наз. "плутовского романа". Пьесы В. Маяковского, Восковца и Вериха, Е. Шварца, сатирико-мористические романы И. Зренбурга, В. Катаева, И. Ильфа и Е. Петрова, Я. Гашека, "романетто" А. Грина и др. являются своеобразным жанровым гибридом, созданным в новое время, которое отличается жанровой шаткостью и в поисках новой формы беспощадно переобрабатывает, скрещивает и разрушает унаследованные традиции, общепринятые представления, устойчивые понятия и т.д.

В процессе исторического развития происходило наслаивание приемов и структур в жанре, нарастание новых структурных элементов, отмирание других, нередко доходило к обновлению старых приемов и форм в подходящих и меняющихся общественных условиях.⁸ Например, в области драматургии путь от аристофановской комедии через комедию менаандровскую, комедию интриги, ярмарочную комедию, комедию дель арте, "слезную комедию", комедию салонную, гротескно-сатирическую и т.д. к современной комедии абсурдного типа

является ярким подтверждением влияния и столкновения разных жанровых систем, феномена художественной гибридизации. Внутри литературы вообще отдельные области "взаимно пылесаются, заменяются и обуславливаются". Все находится в неустанном течении".⁹ Иными словами: "Жанр всегда и тот и не тот, всегда стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в их каждом индивидуальном произведении данного жанра... Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр - представитель творческой памяти в процессе литературного развития". (М. Бахтин)¹⁰ Жанр вовсе не является инвариантным организмом и системой, он рождается из находок, завоеваний и рудиментов одних систем, а иногда становится рудиментом иных систем, приносит новый формообразовательный импульс. Как писал Д. Тынянов в книге "Архаисты и новаторы": "Представить жанр статической системой невозможно уже потому, что самое-то сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром (т.е. ощущения смены - хотя бы частичной - традиционного жанра "новым", заступающим его место). Все дело в том, что новое явление сменяет старое, занимает его место, и, не являясь "развитием" старого, является в то же время его заместителем. Когда этого "заменения" нет, жанр как таковой исчезает, распадается".¹¹

Это значит, что литературная эволюция не является механическим продолжением и преемственностью предшествующих форм и систем, таивших в себе опасность элигонства, а что ее принцип - борьба и смена художественных систем и структур, творческое преодоление старых форм. "Главным понятием литературной эволюции оказывается смена систем, а вопрос о "традициях" переносится в другую плоскость".¹² Литературная преемственность таким образом диалектически соединяет и расхождение со старым и его творческое преодоление.

Художественный жанр является многослойным структурообразующим организмом и системой семантических и формальных элементов, приемов и конфигураций, организмом, сложно трансформирующим и опосредствующим в процессе исторического развития внутренние закономерности морфологические и сложно рефлектирующим объективную реальность.

Примечания

- 1 Skwarczyńska, Z.: Wstęp do nauki o literaturze, tom III. Instytut wydawniczy, Pał, Warszawa 1965.
- 2 Dąbrowski, S.: Teoria geneologiczna Stefanii Skwarczyńskiej (Próba analizy i krytyki). Gdańsk 1974, 158.
- 3 Лейдерман, Н. Л.: Теоретическая модель жанра. In: Zagadnienia rodzajów literackich, tom XXVI, zeszyt 1 (51). Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1984, 6, 11 - 16.
- 4 Каган, М. С.: Морфология искусства. Изд. Искусство, Ленинградское отделение 1972, 425.
- 5 Грамши, А.: О литературе и искусстве. Москва 1967, 55.
- 6 Храпченко, М.Б.: Типологическое изучение литературы и ее принципы. Вопросы литературы 2/1968, 55 - 82.
- 7 Там же.
- 8 Напр., "парабаза" была составной частью сценической конструкции древней "высокой" комедии, позднее - с потерей хора и афинской демократии - отмирает. Новое время, однако, использует, воскрешает данный сценический композиционный принцип: "Парабаза", в которой совершался прямой диалог между актером и зрителем, даже прямое обращение к зрителю, иногда весьма резкое, стала - в модернизированной форме - органическим, структурно-содержательным компонентом драматической системы В. Маяковского (см. финальную сцену в Клопе (1928), в которой Присыпкин, "возмущенный одиночным заключением" в клетке зоосада, зовет к себе "неизвестно когда размороженных ... зрителей", с приглашением "занять место в клетке рядом с ним"). Данная модернизированная разновидность "парабазы", в которой зрителю наставлено "зеркало", представляет возобновление функции древнего художественного приёма.
- 9 Цит. по чешскому изданию: Burckhard, J.: Úvahy o světových dějinách. Praha 1971, 55.
- 10 Бахтин, М.: Проблемы поэтики Достоевского. Москва 1972, 178 - 179.
- 11 Тынянов, Ю.: Архаисты и новаторы. Прибой, Ленинград 1928, 8.
- 12 Там же, 32.