

УДК 82-1-9/9.09

Б.П. Іванюк

## ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ЖАНРА (ПРОБЛЕМА ПОНЯТИЙ)

*У дослідженні аналізуються жанрологічні поняття — жанрова матриця, жанровий канон, і «пам'ять жанру», що відповідає трьом фазам теоретичної історії жанру. Жанрова матриця визначається як генетично зумовлений комплекс найбільш сталих ознак, що вони залишаються такими впродовж всього історичного життя жанру; жанровий канон — як наслідок історичної традиціоналізації жанрових ознак; “пам'ять жанру” — як наслідок мнемонізації жанру у художній свідомості.*

*Ключові слова:* жанрологія, жанрова матриця, жанровий канон, “пам'ять жанру”.

Теоретическая жизнь любого жанра включает в себя три условных периода. Первый — становление жанра, т.е. формирование его атрибутивных свойств, и как следствие, — образование жанровой матрицы. Второй — период продуктивного функционирования жанра как формы художественного мышления, в результате чего происходит его канонизация. Третий — связанный с необратимой модернизацией и окончательной мнемонизацией жанра, что, конечно, не исключает возможности его реанимирования и обретения им вторичной (очередной) актуальности.

**Жанровую матрицу** позволительно определить как инвариант жанра, как генетически обусловленный комплекс наиболее устойчивых признаков, остающихся таковыми на протяжении всей его исторической жизни. Её образование можно считать окончательным следствием эволюционного становления жанра, следовательно, началом его исторического функционирования. Поэтому понятие жанровой матрицы позволяет осознавать условную границу между двумя основными фазами существования жанра как такового. Она является внутренней нормой каждого из жанров, она обеспечивает им центростремительную стабильность, и поэтому её значение как собственной «памяти жанра» заключается в необходимости «самосознания» жанра в процессе его развития, его диахронических модификаций.

Исключительна в этом плане роль жанровой матрицы как момента отсчета, определяющего характер и степень жанрового подражания, в частности жанровой стилизации, особенно пародийной, благодаря характерной для неї гиперболизации нормативных признаков того или иного жанра. Примерами могут служить «Казачья колыбельная песня» М.Лермонтова и её сатирическая парафраза — «Колыбельная песня (Подражание М.Лермонтову)» Н.Некрасова, травестирирование религиозной молитвы («Молитва святоши Вилли» Р.Бёрнса, «Молитва русского чиновника Богородице» Н.Огарева), пародия на плач французского поэта XV в. Пьера Шатлена «Обретённое время». Также не только не способствует разрушению жанровой матрицы, но, наоборот, актуализирует её функциональное значение процесс модернизации жанра, спровоцированный, в основном, романтизмом.

Этот процесс засвидетельствовал историческую относительность темы и, наоборот, глубокую атрибутивность **жанровой модальности** как

матричного признака жанра, как его способности выражать устойчивое отношение к любому объекту своей рефлексии.

Непосредственным проявлением жанровой модальности является **жанровый пафос**, который «остывает» в композиционно-речевой структуре произведения, а следовательно, становится определяющим фактором жанрового стиля. Именно в стиле реализуются целевые возможности жанровой модальности. Модальность присуща всем классическим жанрам, и это способствует, прежде всего, тому, что жанровое высказывание о мире в той или иной мере обусловлено аксиологическим содержанием коллективного сознания, в частности ценностными установками, идеалом и т.д. Об этом свидетельствуют, прежде всего, жанры с акцентуированной модальностью, выражающие тенденциозное отношение к объекту художественной рефлексии, которое проявляется в соответствующем по характеру жанровом пафосе (утверждающем, отрицающем и т.д.). К ним принадлежат гимн, ода, стихотворная сатира, басня, эклога и т.д.

Жанровая модальность является параметром **жанровой типологии**. Так, присущий западноевропейской оде, восточной касыде и исландской скальдической драпе панегирический пафос позволяет утверждать их типологическую близость.

Становление жанровой модальности связано с образованием жанровой матрицы, и как матричный признак жанра она сохраняется, несмотря на все перипетии его исторической жизни. Длительное время жанровая модальность соответствовала тематическому заданию произведения, а в классицистический период их соотносимость достигла того уровня нормативности, при котором содержательность жанра осознавалась как единство жанровой модальности и темы. В зависимости от общественного признания той или иной темы сложилась иерархическая жанровая система с внутренним распределением жанров на «высокие» и «низкие». Это в определенной степени привело к формализации жанровой модальности, к обретению жанровым пафосом условно-риторического характера.

Позднее, начиная с романтизма, в связи с усилением субъективного в воспроизведении общечеловеческого жизненного опыта, жанровая модальность постепенно становится опосредованным выражением обобщенной персонифицированности автора, поэтому зависимость её от темы значительно ослабляется.

С особенной выразительностью жанровая модальность проявляется в разных случаях иронического несовпадения между темой и её **жанровой трактовкой**, напр., при **жанровом травестировании** «высокого» предмета или же, наоборот, «высокой» жанровой интерпретации «низкого» предмета. Наконец, в условиях окончательного освобождения жанра от темы, т.е. его модернизации, жанровая модальность становится определяющим признаком жанра как такового, отождествляется с его содержательностью. Так, вследствие тематического травестирования «псевдоклассической» оды жанровый пафос высокого утверждения жизненных реалий становится, по сути, остаточной характеристикой оды как таковой. Во второй половине XVIII в. в связи со сменой художественной парадигмы «псевдоклассическая» ода подвергается осмеянию (Р.Бёрнс «выворачивает наизнанку» её высокие образцы в «Оде на смерть миссис

Освальд», И. Дмитриев создает сатиру «Чужой толк», направленную против «ломоносовской» оды, украинский писатель XIX в. П. Гулак-Артемовский — цикл «Гераськовы оды», представляющие собой трагический онациональвание од Горация и т.д.). Тем самым канонические жанровые признаки оды как таковой расшатываются, а жанровые границы размываются (у Г. Державина, Дж. Китса, Ф. Князьнина, В. Гюго, А. Мандзони, М. Эминеску и др.). Прежде всего, разрушается устойчивая связь между темой и жанром, и единственным признаком оды остается её жанровый пафос, способный поднять в значении не только «высокие» явления («Прометей» Й.-В. Гёте, «Вольность» А. Радищева, «Вольность» А. Пушкина, «Гражданское мужество» К. Рыльева, «Ода на русскую кампанию 1829 года» румынского поэта XIX в. И. Элиаде-Радулеску, «Ода революции» В. Маяковского, «Ода небесной синеве» швейцарского поэта XX в. Й.-В. Цоллингера и др.), но и «нейтральные» явления («Ода Бельману» Р.-М. Рильке, «Поклонимся хлеборобу» украинского поэта XX в. И. Муратова и др.). Объектом одического пафоса могут служить и «низкие» явления («Ода лени» французского поэта XVII в. О. де Ла Фара, юмористические стихи сербского поэта XIX в. И. Йовановича (Змая) «Ода юшке» и «Ода ключу от погребца»; «Ода сплетникам» А. Вознесенского и др.). Все это свидетельствует о том, что историческая жизнь традиционной оды закончилась, что она все более становится выражением собственно авторского видения действительности.

Жанровая свобода автора проявляется, кроме расширения тематического диапазона, и в скрещивании одического пафоса с другими (напр., идиллическое стихотворение норвежского поэта XVIII в. П. Стенерсона «Ода юнкерскому источнику в Эриксхольме», «Ода малороссийскому крестьянину» украинского поэта XVIII в. К. Пузины, имеющая социально-критическую направленность), и в использовании в оде элементов разных художественных форм (напр., «Одические сонеты к Италии» итальянского поэта XVII-XVIII в. В. Филикайи, «Маленькие оды» Ж. де Нерваля, использовавшего поэтику народных песен) и т.д.

С исключительной выразительностью жанровая матрица проявляет себя в тех жанрах, живая история которых стала достоянием давно прошедшего времени, а значит, всем каноническим жанровым признакам придается статус жанровой матрицы. Это относится, прежде всего, к фольклорным жанрам с их застывшими «стилистическими формулами» (А. Веселовский), постоянными эпитетами, сюжетным алгоритмом, композиционными приемами (жанровый зачин, параллелизм, трехступенчатая градация и т.д.).

Содержательность жанровой матрицы дает основание для теоретического отличия её от **жанрового канона**, возникшего вследствие исторической традиционализации любого жанра, его структурных признаков, хотя оба они формируют жанровое ожидание при восприятии художественного произведения. Жанровый канон отражает последнюю, граничную фазу второго, «классического» по своему характеру, периода в жизни жанра.

Постоянное практическое подражание какой-нибудь ставшей актуальной **жанровой форме** приводит к выработке **жанровой темы** и **жанрового стиля**. Это касается, прежде всего, тенденциозных жанров (ода, стихотворная сатира, пастораль, литературная утопия и др.) в отличие от

«личных» с их более уравновешенным стилевым темпераментом (дружеское послание, эпиграмма, исповедь и др.). Что касается таких жанров, как элегия, роман, баллада и др. с их нерегламентированным отношением к действительности, а следовательно, и слабым условным рефлексом на тематическое задание, то они вообще не склонны к канонизации. Об этом свидетельствует их непрерывная и по сути бескризисная в границах «большого времени» (М.Бахтин) история, хотя любая историческая разновидность подобного (структурно гибкого) жанра может не избежать крайней формализации, особенно при тиражировании жанрового канона, т.е. преобразовании его в жанровый стереотип.

Исключительное значение имеет жанровый канон в фольклоре с его вынужденной и культивируемой установкой на традицию, без которой его существование становится проблематичным. Жанровый канон подчиняет даже склонность устного народного творчества к контаминации и вариативности, хотя именно их «диалектическая» взаимосвязь обеспечивает баланс ответственности и свободы — основных условий коммуникативности искусства.

Симптоматичным признаком канонизации жанра является его негативная стилизация, т.е. пародирование, которое навсегда устраняет возможность дальнейшей канонизации жанра. При этом пародия может передразнивать как конкретное произведение, приобретшее статус образцового и соответствующее представлению его современников о жанровом каноне, так и условное, обобщенное произведение, воплотившееся во многих примерных подражаниях жанровому канону. Так, предварительный замысел «Дон Кихота» М. де Сервантеса, предполагал пародийное разыгрывание романов Амадис Галльского как показательных вариаций жанрового канона средневекового рыцарского романа, комические сонеты итальянского поэта XIII ст. Рустико де Филиппо пародировали стиль куртуазной лирики, в частности, написанные им же трагические сонеты (автопародия).

Типологическим признаком жанра, образующим в процессе его исторического функционирования и приобретающим значение его внутреннего канона, является «**память жанра**». Введение этого понятия в научное обращение М.Бахтиным и его полутерминологизация современным литературоведением обусловлены необходимостью построения исторической жанрологии, в частности, теоретического осознания общей, в границах «большого времени» (М.Бахтин), трансспективы жанра как такового. В этом осознании «память жанра» становится основополагающим параметром («моментом отсчета») исторической изменчивости жанра.

Происхождение жанра связано с кризисом мифопоэтического представления о мире, поддерживаемого архаическим ритуалом. Обеспеченное жизненной мотивировкой единство мифа и ритуала ослабляется. Миф эволюционирует в мифологию (систему мифов), но, обретая значение мировоззренческой парадигмы прошлого, завещает идею всеобщей связи явлений, которая реинкарнируется в дальнейших представлениях о мировом единстве. Ритуал же, будучи лишенным своей содержательной обоснованности, формализуется, «роговет», сохраняя при этом «память» о своем былом предназначении — быть «языком» мифопоэтического сознания. Единство мифа и ритуала трансформируется в единство содержания и формы, которое становится

основополагающим фактором целостности художественного мышления и его продукта — литературного произведения. Собственно мифологическое событие преобразуется в тему, а ритуал — в жанр.

Историческая связь между ними, обусловленная генетической памятью об их мифопоэтическом прошлом, сохранялась в течение всей эпохи «рефлективного традиционализма» (С.Аверинцев), хронологическими рамками которой являются античность — классицизм, эпохи, для которых отношения между жизнью и литературой имели опосредованный цеховыми правилами художественного мышления характер. В контексте же романтического бунта против унормированных классицизмом принципов и правил художественного мимесиса, в частности, на фоне выдвижения в качестве содержательной доминанты жанра его ценностного пафоса, позволяющего передать авторское отношение к объекту своей рефлексии, т.е. в связи с субъективизацией жанра уже сама тема становится его мнемонической грунтовкой. Но и жанровый пафос, опосредованно выражающий авторскую модальность, сменяется исторически более продуктивным — стилевым пафосом как непосредственным проявлением авторства и, как следствие, обретает значение мнемонической атрибуции жанра, вместе с темой обогащая, диахронический потенциал жанра, а потому и консервируя его исторический опыт. Так, пастораль, достигшая статуса метажанра, в XX в. воспринимается анахронизмом, в литературной практике достаточно активно используется память о ней для создания иронического несоответствия между её жанровыми признаками и содержанием конкретного произведения (напр., «Пасторали» Л.Арагона, «Последняя пастораль» О.Адамовича, «Пастораль сорок третьего года» С.Вестдейка (Голландия), «Пастух и Пастушка» В.Астафьева, «Пастораль XX века» Л.Костенко, «Пастораль. 1943» В.Затуливитер (Украина).

Однако значение жанра в связи с его мнемонизацией в художественном сознании не только не исчерпывается, но, наоборот, повышается. Представляется симптоматичным востребование жанра через память о нем в постмодернистский период литературного развития с характерной для него концептуальной установкой на игру с традиционными художественными формами, в чем проявляется опосредованное признание онтологической устойчивости мировой жизни. Но нельзя не признать, что такое обращение к жанру свидетельствует о завершении очередного цикла его продуктивного функционирования.

### Summary

This article contains the analysis of some genre-conception — the genre-matrix, the genre-canon, and the “memory of the genre”. These conceptions correspond with the tree phases of the theoretical history of the genre. The genre-matrix is treated as a genetically stipulated complex of the most stable signs, which remain invariable for all periods of the historical life of the genre. The genre-canon is treated as a consequence of the genre-conceptions historical traditionalisation, and the “memory of the genre” is treated as a consequence of the genre’s mнемонisation in the artistic consciousness.

**Key words:** genre-conception, genre-matrix, genre-canon, “memory of the genre”.

*Стаття надійшла до редколегії 20.12.2006*