РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
УРАЛЬСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ И АРХЕОЛОГИИ

ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВ В ЛИТЕРАТУРЕ УРАЛА XVII–XX вв. В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕРОССИЙСКИХ ПРОЦЕССОВ

ЕКАТЕРИНБУРГ
2010

УДК 821
ББК Ш5(2Р36)
Э 158

Исследование проводилось в рамках интеграционного проекта УрО РАН – СО РАН «Эволюция жанров русской литературы XVII–XX вв. и региональные традиции Урала и Сибири»; III раздел написан в русле интеграционного проекта УрО РАН – СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)».

Ответственный редактор

академик В.В. Алексеев

Рецензенты

доктор филологических наук *Н.В. Барковская*
доктор филологических наук *Н.В. Серебренников*

Э 158 **Эволюция жанров в литературе Урала XVII–XX вв. в контексте общероссийских процессов** / О.В. Зырянов, Т.А. Снигирева, Е.К. Созина и др. Екатеринбург: УрО РАН, 2010. – 552 с.

ISBN 978-5-7691-2049-7

В монографии представлены результаты комплексного анализа жанровых систем и жанровых процессов в литературе Урала на протяжении трех последних веков. Универсальный характер имеет теоретический раздел, где определяется методология исследования, верифицируются важнейшие категории и понятия современной генологии. Выявлены типы жанрового сознания в различные литературные эпохи, динамика процессов смены жанровых приоритетов, взаимодействие «ядерных» и «периферийных» жанровых форм, а также региональные модификации традиционных жанров и их метаморфозы.

Книга адресована специалистам в области литературы и истории, а также всем, кто интересуется культурой родного края.

УДК 821
ББК Ш5(2Р36)

ISBN 978-5-7691-2049-7

© Авторы, 2010
© Институт истории и археологии УрО РАН, 2010

ВВЕДЕНИЕ

Большой художественный опыт и чрезвычайно разнообразный историко-литературный материал не раз ставили литературоведческую науку перед необходимостью типологического освещения литературного процесса, позволяющего выйти к системному описанию его основных закономерностей. Типологические категории, такие как художественная парадигма, стиль, жанр, дают «четкие ориентиры, надежные лоции, выверенные карты» *[Субботин 1984: 107]*, помогающие разобраться в сложном и разнонаправленном литературном движении. Типологические исследования традиционно осуществляются на разных уровнях. В современном литературоведении интенсивно используются новации самых разнообразных литературоведческих школ и методологий, что в значительной мере спровоцировано преобладанием в последней трети XX в. постмодернистского мышления и некой «теоретической смутой», царящей в отечественной гуманитаристике. Опыт жанрологии на какое-то время ушел на периферию нашей науки, в то время как исследование отдельных жанров и жанровой системы русской литературы в целом всегда было одной из наиболее постоянных и центральных проблем литературоведения. Достаточно вспомнить классические работы В.Г. Белинского, М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева или коллективные труды второй половины XX в. (например не потерявшую до сих пор научной значимости книгу «Теория литературы. Основные проблемы в теоретическом освещении. Роды и жанры литературы». М., 1964).

Между тем определенная дистанцированность во времени, позволяющая увидеть движение и смену литературных эпох, включая XX век, актуализирует задачи систематики, в том числе создание жанровой типологии отечественной словесности с учетом: 1) проблемы ее стабильности/изменчивости, 2) характера художественных открытий последнего столетия отечественной словесности, 3) накопленного методологического опыта разных жанрологических школ – как отечественных, так и зарубежных, 4) региональной проекции типологии жанра и ее эволюции.

Необходимо помнить, что «жанр – всегда единица в классификации произведений и указатель их традиционных черт, помогающий процессу эстетической коммуникации» *[*Чернец 1982*: 12–13]*. Жанр, понятый как «форма тяготения к образцам» *[Томашевский 1959: 502]*, как «тип словесно-художественных структур» *[Виноградов 1963: 164]*, несет функцию «представления творческой памяти в процессе литературного развития» *[Бахтин 1979: 122]*. Жанр по самой своей природе указывает на сущностные, типоло-

гические черты произведения как содержательного, так и формального свойства и в этом смысле является важнейшим основанием для типологических представлений.В то же время, размышляя об «архаике» жанра, М. Бахтин акцентирует мысль о постоянном ее обновлении, «осовременивании»: «Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а живая, т. е. способная обновляться архаика» *[Бахтин 1979: 122]*. Аксиоматично ныне продолжение мысли ученого, заключающееся в том, что жанры уже не рассматриваются как «постоянно установленные обычаи – этикеты порядка осмотра мира» *[Шкловский 1970: 337]*, жанр рассматривается с точки зрения его трансформации, изменения, смещения, что является безусловным законом жанрового развития. Показательны в этом плане работы уральских филологов. В монографии, посвященной эволюции жанрового сознания русской лирики в «феноменологическом аспекте», О.В. Зырянов ставит задачу создания *динамической* концепции жанра как полноправного «субъекта» литературной эволюции, выявления скрытого потенциала жанрового мышления в условиях сознательно принятой художниками новейшего времени интертекстуальной стратегии творчества *[Зырянов 2003]*. Как неслучайные в этом контексте воспринимаются высказывания многих писателей, пытающихся обособить свои произведения от традиционных жанровых определений. Но отталкиваясь от сдерживающих его традиционных рамок и учитывая горизонт жанрового ожидания читателя, писатель в то же время обыкновенно ставит свое произведение в определенный жанровый ряд. Характерно в этом смысле размышление А. Твардовского (заметим попутно: именно он дал Уралу XX в. идентификационную эмблему, которая стала не только государственной, но и народной: «Урал – опорный край державы») о жанровой природе «Василия Теркина»: «Жанровое обозначение “Книги про бойца”, на котором я остановился, не было результатом стремления просто избежать обозначения “поэма”, “повесть” и т. п. Это совпадало с решением писать не поэму, не повесть или роман в стихах, то есть не то, что имеет свои узаконенные в известное мере обязательные сюжетные, композиционные и иные признаки. У меня не выходили эти признаки, и нечто все-таки выходило, и это нечто я обозначил “Книгой про бойца”. Имело значение в этом выборе то особое, знакомое мне с детских лет звучание “книга” в устах простого народа, которое как бы предполагает существование книги в единственном экземпляре» *[Твардовский 1980: 125]*. Таким образом, создание жанровой типологии творчества отдельных художников, жанровой системы в ее эволюционности в различные литературные эпохи, в том числе в ее региональном изводе, может прояснить сложный механизм «памяти жанра» с тем новым, подчас неповторимым, что вносят писатель, время, конкретный топографический локус в художественное развитие. Построение жанровой типологии раскрывает сложные связи традиционного и новаторского, общего и частного, своеобразного, индивидуального.

Если в современной теории уже достаточно точно определены родовые параметры лирики, эпоса и драмы, то в применении к историко-литературному процессу оперирование данными категориями из-за большой степени абстракции, в них заключенной, не всегда бывает эффективным. В данном случае важна мысль М. Кагана о том, что «род … должен рассматриваться как категория общеэстетического характера», в то время как «в реальном творческом процессе художник всегда стоит перед необходимостью более или менее сознательного выбора некой жанровой структуры, которая кажется ему оптимальной для решения творческой задачи» *[Каган 1972: 391]*. Проблема соотношения основных родов литературы с определенными жанровыми формами применительно к новому времени и осложняется, и актуализируется тем, что именно с приходом различных художественных стратегий освоения действительности связана тенденция окончательного разрушения строгой иерархии литературных жанров. Динамичность литературы, ее постоянная изменчивость самым непосредственным образом сказывается на сложности жанрово-родовой классификации конкретных явлений. Современный теоретик литературы М.М. Гиршман пишет: «Жанр в своем развитии и взаимодействии с развивающимся многообразием других жанров одновременно и формирует, и раскрывает родовую сущность, так что род проявляет себя в жанре, а собственно жанровое становится равнозначным родовому в тех точках встречи, где родовая сущность проявляется как событие взаимодействия жанров, их трансформации в новом целом. Оно и определяется родо-жанровой доминантой и стилем» *[Гиршман 2005: 10]*. В этом смысле ныне особо актуально звучат задачи жанрологии, сформулированные еще Д.С. Лихачевым: «изучать не только самые жанры, но и те принципы, на которых осуществляются жанровые деления, изучать не только отдельные жанры и их историю, но и саму систему жанров каждой данной эпохи. В самом деле, жанры живут не независимо друг от друга, а составляют определенную систему, которая меняется исторически. Историк литературы обязан заметить не только изменения в отдельных жанрах, но и изменения самой системы жанров» *[Лихачев 1979: 55]*.

Задачи исследования жанровой системы и принципов ее организации, особенностей ее функционирования и факторов, влияющих на ее динамизацию, соотношения жанров внутри системы,

механизма трансформации традиционных жанров и рождения новых полижанровых структур особо актуальны применительно к новейшей литературе, которая позиционирует себя как принципиально новаторскую. Не менее важна эта задача в отношении к литературам региональным, ибо именно на этом историко-художественном материале жанровые сдвиги, напряженный процесс феноменологической редукции традиционных жанровых моделей наряду с консервацией некоторых из них прослеживаются подчас наиболее отчетливо. Исследование художественно-жанровых процессов в региональной литературе может многое дать для понимания закономерностей развития общероссийской литературы. Как показывают работы, помещенные в этой книге, многие жанровые категории чрезвычайно продуктивно «работают» на материале именно местной, казалось бы, «частной» и локальной, не столь значительной по своим художественным достижениям литературы, особенно это касается жанровых тенденций, развивающихся в эпоху художественной модальности: их систематика непосредственно корректируется теми жанровыми формами и их модификациями, которые обнаруживаются в творчестве второстепенных и «массовых» (с точки зрения «большой» литературы) художников провинции.

Исследование проблем жанровой эволюции русской литературы в ее региональной проекции, конкретнее – в ее соотнесенности с литературой Урала, традиционно осуществляется уральскими учеными. В течение двадцати лет на базе Уральского государственного университета и Института истории и археологии УрО РАН проводится научная конференция «Дергачевские чтения. Русская литература: общенациональное развития и региональные особенности»; последние пять лет ее дополняет конференция «Литература Урала: история и современность», направленная на создание академической истории литературы Урала. По итогам конференций выходят научные сборники, известные гуманитарной общественности страны. Изучение жанровой проблематики занимало особое место в многолетнем научном проекте «Историко-литературные системы XX века» отдела истории русской литературы Института истории и археологии УрО РАН. Неоднократно обращались к вопросам исследования жанра, в первую очередь в связи с историей русской литературы Сибири, и литературоведы Сибирского отделения РАН. В их работах, получивших признание как в отечественной, так и в зарубежной науке, впервые были поставлены вопросы региональных особенностей жанровой системы, видоизменения структуры и поэтики традиционных жанров, обогащения русской литературы местными явлениями. Об этом, в частности, свидетельствует открывающая историко-литературный раздел нашей монографии статья Е.К. Ромодановской (чл.-корр. РАН, директор Института филологии СО РАН).

Обобщающе-систематизирующий характер на сегодняшний день имеют исследования донецкой филологической школы, зарекомендовавшей себя в науке как школа теоретического, фундаментального знания. Очередная тема методологических исследований, проводимых кафедрой теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета, – это жанрово-стилевые, художественные закономерности, отмечающие смену традиционалистской эпохи индивидуально-авторской. Ученые этой школы А.А. Кораблев (профессор, заведующий кафедрой теории литературы и художественной культуры Донецкого университета), Б.П. Иванюк (выпускник Донецкого университета, ныне заведующей кафедрой теории литературы Елецкого государственного педагогического университета) стали соучастниками нашего проекта, итогом которого является данная книга. Вместе с трудами представителя уральской школы заведующего кафедрой русской литературы Уральского государственного университета О.В. Зырянова их работы в немалой степени определили методологию этой монографии, интегрирующей усилия ученых разных научных школ и общностей, что прекрасно доказывает старинную истину об отсутствии у науки социальных, политических и территориальных границ.

Исходя из цели коллективного исследования – проследить эволюцию жанров русской литературы периода ее бытования на Урале и частично в Сибири XVII–XX вв., выявить специфику развития жанров формирующейся региональной литературы и по возможности определить ее место и роль в жанровой системе общерусской литературы, мы полагаем, что описание жанровой эволюции литературной эпохи диктуется необходимостью 1) определения методологии исследования и верификации важнейших категорий и понятий современной генологии; 2) реконструкции способов и форм соотнесенности жанровых систем, характерных для литературы в целом, с жанровыми системами отдельного региона и системой жанров отдельного писателя, определяющего в какой-то степени «лицо» региональной литературы данного периода; 3) выявления «ядерных» и периферийных жанров в тот или иной литературный период (например, лидерство/фоновость прозы/поэзии); 4) прослеживания наиболее вероятностных жанровых тенденций в динамическом движении литературы региона последних веков во взаимодействии с общероссийскими литературно-художественными и культурно-историческими контекстами.

Как показывают работы екатеринбургских, пермских, сыктывкарских, ижевских исследователей, составившие историко-

литературную часть этой книги, в развитии литературного процесса на Урале есть свои достижения и свои законы, далеко не всегда запоздало совмещающиеся с общерусскими. Так, в литературе региона первой трети XIX в. отмечается сложное взаимодействие вновь нарождающихся жанров романтизма (романтической поэмы и повести, элегии, баллады и др.) с традиционной и уже стабилизировавшейся к тому времени жанровой системой сентиментализма и позднего просветительства. Чрезвычайно востребованной для нашей литературы оказывается жанр оды – на Урале и в Сибири он получает «вторую» жизнь, причем в ходу наиболее сложная версия одического жанра – ода духовная, направленная на гармонизацию душевной жизни человека в его взаимодействии с Творцом и космосом. Считать исходя из этого, что региональная литература отстает от общерусской, нет оснований: в ней открывается совершенно новая и особая жизнь жанра, связанная со спецификой соответствующих дискурсных формаций – востребованностью определенных жанровых форм, видов и подвидов в культурной среде далекой «окраины» – не периферии и не провинции, а именно о-край-ны, долгое время окаймлявшей и охранявшей центральную Россию с востока и юго-востока, а затем принявшей роль своеобразного медиатора и «промежутка» между востоком и западом, Европой и Азией.

В творчестве Т. Беляева, А. Лоцманова, П. Кудряшева, П. Размахнина, В. Феонова и др. мы наблюдаем «наложение» новых жанровых форм, центрированных вокруг романтической концепции личности, на стилистику позднесентименталистской литературы с ее приоритетом интимно-домашних ценностей и, одновременно, достоинства просвещенного, разумного деятеля своей эпохи и своего отечества. В итоге происходит контаминация разных жанрово-эстетических моделей, «старые» жанры (идиллия, послание, путешествие и др.) обретают новое содержание и встраиваются в структуру жанрового сознания новой эпохи. Аналогичные, хотя иные содержательно, процессы имеют место в последующие периоды развития литературы Урала и Сибири – в 1850–1860-е гг. (творчество Ф. Решетникова), 1870–1890-е гг. (Д. Мамин-Сибиряк, писатели-этнографы и «областники»). Как показывают работы наших коллег из Сыктывкара, жанровый подход играет немалую роль в изучении особенностей становления национальных литератур – в данном случае ранней коми прозы. Он интегрирует раскрытие способов осмысления человеком мира и себя в нем, позволяет отследить взаимодействие собственно литературы с ее особым интересом к вымыслу, с ее акцентом именно художественности как способа перевоплощения действительности и словесности, всегда предшествующей собственно литературе и вовлекающей в свою орбиту

массу фактуальных, нехудожественных жанров. Различные повествовательные жанры – путевые записки, дневники, «прогулки», заметки или «замечания», описания научных экспедиций и поездок по святым местам, а также традиционные жанры очерка, миниатюры, рассказа, типологические версии романа в их региональном «изводе» – являются объектом комплексного изучения в ряде статей данной монографии.

Применительно к литературе XX в. необходимость исследования специфики жанровой картины с учетом стабильного/изменчивого в ней актуализируется рядом факторов. Во-первых, литература XX в. интенсивно вырабатывает новые художественные стратегии, что самым непосредственным образом сказывается на специфике функционирующих жанров и типах жанрово-родовых (порой – чисто видовых) связей. Во-вторых, литература XX в. прежде всего советской эпохи, является по преимуществу литературой центростремительной. Тем важнее исследование региональных жанровых традиций, сохраненных и вместе с тем подвергшихся определенной трансформации в результате «движения времени», а порой и «диктата времени» – вплоть до социального заказа в выборе жанра. Например, это выдвижение жанра производственного очерка/повести/романа в литературе Урала в 1930-е гг. в качестве доминирующего и параллельное существование жанра сказа, подчиненного не столько социальной конъюнктуре, сколько сложной и давней литературной традиции. Это и доминирование производственного романа и производственной повести в литературе региона с 1950-х по конец 1970-х гг., что объяснимо совокупностью социальных и политических факторов и может быть коротко охарактеризовано как геостратегическое клонирование матрицы «производительные силы + производственные отношения» в области художественной формы. Это трансформация общероссийских жанровых поисков, направленных на максимально адекватную передачу феномена детского сознания (повести и рассказы Ф. Искандера, А. Рекемчука, А. Алексина, А. Рыбакова и др. в 1960–1970-х гг.), в жанре повести, адресованной подростку, в литературе Урала периода «оттепели» (произведения Л. Давыдычева, В. Крапивина).

Особый интерес представляет исследование жанровых (а также неизбежно и стилевых, и общепоэтологических) процессов в литературе региона последних двух десятилетий. Здесь картина становится поистине масштабной и дифференцированной, что требует разносторонней оптики – соединения принципа телескопического видения с тщательным разглядыванием подземной тектоники текущего и меняющегося на каждом шагу движения Слова, претворяемого литературой в новое качество. Однако вот что обнаруживается в самом напряжении этого раз-

глядывания жанровых тактов нашей словесности: наряду с традиционными, так сказать, экземплярными жанровыми формами в ходе развития литературы последнего столетия мы наблюдаем мощное выдвижение на авансцену эстетического развития особых образований – метажанров, теорическую модель которых представляет И.П. Иванюк в первом разделе книги. К числу таковых могут быть отнесены проанализированные авторами монографии жанр авторской книги и журнала как особого жанра литературного процесса. Симптоматично, что анализ поэтической книги буквальным лейтмотивом проходит через весь век и через весь этот том – от разноформатных книг недооцененной уральской писательницы начала XX в. Елизаветы Гадмер до разнообразных, но в первую очередь все-таки поэтических книг наших современников Юрия Казарина и Владислава Шихова.

Исследование жанровых систем, принципов их организации, соотношения жанров внутри систем, анализ факторов, влияющих на возникновение и исчезновение жанров, литературоведческая реконструкция особенностей их функционирования, механизма трансформации традиционных жанров применительно к литературе отдельного региона, насколько нам известно, предприняты впервые и продиктованы необходимостью нового «витка» типологического освещения литературного процесса, поскольку уже очевидно, что ограничиваться повторением известных формул применительно к региональной литературе невозможно: нужно обобщение конкретного литературного материала, которое позволило бы точнее и глубже охарактеризовать ведущие начала, свойственные литературе Урала на разных исторических этапах и просматриваемые в глубине общероссийского литературного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

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

Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.

Гиршман М.М. Автор – род – жанр – стиль: их отношения и взаимосвязь в индивидуально-авторскую эпоху // Литературоведческий сборник. Донец, 2005. Вып. 21–22.

Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.

Каган М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л., 1972.

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.

Субботин А. Горизонты поэзии. Свердловск, 1984.

Твардовский А.Т. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 5. М., 1980.

Томашевский Б. Стилистика и стихосложение. Л., 1959.

Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982.

Шкловский В. Тетива. О несходстве сходного. М., 1970.

Раздел I

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ЖАНРОЛОГИИ

Глава 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ЖАНРОЛОГИИ
(А.А. Кораблев)

В современной российской жанрологии после общетеоретических работ М.М. Бахтина, О.М. Фрейденберг, Ю.Н. Тынянова, Д.С. Лихачева, Г.Н. Поспелова, В.В. Кожинова, С.С. Аверинцева, на которые чаще всего ссылаются теоретики и историки жанра, а также более специальных исследований И.К. Кузьмичева *[1968]*, Ю.В. Стенника *[1974]*, В.И. Захарова *[1984]*, монографий Л.В. Чернец *[1982]*, Н.Л. Лейдермана *[1982а]* образовалось *аксиоматическое поле* теоретических и историко-литературных очевидностей, определяющих факторы и параметры типологического и генеалогического изучения литературы («память жанра», «жанровая система» и др.).

Авторитетность высказанных идей, безусловно, является наглядным доказательством их состоятельности и продуктивности, но она же провоцирует критические рефлексии[1], обязывает искать выходы за пределы замкнувшейся понятийной предопределенности, побуждает не только углублять те или иные теории, но и подниматься над ними на новый уровень теоретизации.

Разумеется, ни менять, ни отменять исправно работающие тезисы нет необходимости. Но, судя по наметившимся тенденциям, есть потребность в изменении ракурсов рассмотрения. Теоретическое затишье, которое обычно предвещает радикальные парадигматические сдвиги, уже нарушилось, обозначив, по меньшей мере две, исследовательские перспективы:

1) целостное осмысление сложившейся жанрологической аксиоматики *[Тамарченко 2003б; Большакова 2003; Кописта́нська 2005; и др.]*;

2) проблематизация отдельных жанрологических аксиом: «репутация жанра» *[Юрченко 1998]*, «идиожанр» *[Чумаков 2003; Иванюк 2007а]* и др.

Попытаемся сформулировать теоретические вопросы, которые возникают или могут возникнуть в пересечении этих перспектив.

---

[1] Так, корректировке подвергается бахтинская концепция романа: М.Л. Гаспаров полагает, что для Бахтина роман и эпос не жанры, а стадии развития жанров: «…он мог бы сказать, что всякий жанр начинается романом, а кончается эпосом» *[Гаспаров 1992: 115]*; С.И. Кормилов пишет, что роман далеко не всегда может быть синонимом творческой свободы: на разных исторических этапах он имел «подчеркнуто литературную, отчетливо клишированную структуру» *[Кормилов 1996: 9]*.

НОВАЯ АКТУАЛЬНОСТЬ. Всякий, кто приступает к теоретическому изучению жанра, неизбежно оказывается на методологической развилке. С одной стороны, судя по длящемуся самовоспроизведению жанрологических концепций, все основное, что можно сказать о жанре, уже сказано; с другой же стороны, в теории жанра не может быть поставлена последняя точка, поскольку сам предмет теоретического рассмотрения этому всячески сопротивляется – изменяясь, исчезая, рождаясь и т. д. С одной стороны, теория жанров – это тот редкий случай, когда теория «вечно зеленеет», поскольку неотделима от живого художественного процесса, является одним из его внутренних факторов, но, с другой, все чаще приходится слышать о неактуальности жанровой теории и для современного литературного сознания, и для современного литературоведения.

Как быть? Выбирать один из этих путей, пытаться их совместить, искать какой-то третий? Каким бы ни было решение исследователя, ему должно предшествовать осознание и осмысление проблемы.

Согласимся, что значение теоретических понятий в творческом сознании исторически изменчиво. Время, когда жанр обладал законодательной властью и предопределял художественное мышление, миновало. Современный художник больше думает о самой вещи, чем о ее родословной, а если интересуется жанровыми законами, то чаще для того, чтобы их как-нибудь нарушить или обыграть.

Считается, что столь радикальная перемена в художественном сознании произошла в конце XVIII – начале XIX в., когда была изжита «традиционалистская установка» (С.С. Аверинцев). Жанры перестали быть *образцами*. Наступило время *неклассических* жанров – форм, производных от содержания. Если классические жанры – это «твердые формы для отливки художественного опыта» *[Бахтин 1986а (1941): 392]*, то неклассические, наоборот, стали представлять художественный опыт, «отвердевающий» в той или иной форме.

В научном плане происходят аналогичные изменения: собственно теоретическая проблематика дополняется или даже подчиняется культурно-исторической. Общие проблемы (сущность и природа жанра, логика жанровых различий и соотношений), актуальные для периода от Аристотеля до Буало, хотя и сохраняются, но, по мере устранения нормативности, утрачивают прежнюю актуальность, конкретизируются и осмысливаются как исторически обусловленные (в центре исследовательского внимания оказываются жанровые трансформации и модификации, «историческая подвижность» жанров в границах самоидентичности и др.).

В настоящее время, называемое «постисторическим», историческая жанрология, как когда-то теоретическая, уступает место существенно новой проблематике. Происходит очередная смена исследовательских приоритетов: ослабление теоретического интереса к исторической проблематике закономерно компенсируется его усилением к онтологии, феноменологии, индивидуализации жанра. Принимая во внимание эти факты, в изучении жанров можно констатировать начало *новой актуальности,* соответствующей «постнеклассическому» типу жанрообразования. В отличие от «классического» следования жанровым образцам и «неклассического» свободного жанрообразования, наблюдается и усиливается тенденция свободного следования классическим образцам, что выразилось, например, в поэтической формуле И. Бродского: «Я заражен нормальным классицизмом…»

Жанр снова становится фактором художественного сознания, но не внешним, а внутренним. Размышления о жанровой природе произведения не остаются за пределами текста, они становятся текстом, его формально-содержательной саморефлексией, его опрокинутой и растворенной в художественном расплаве теорией.

По-видимому, следует ожидать аналогичной радикальности и от жанрологии, т. е. принципиально иных соотношений ее со своим предметом.

ОПРЕДЕЛЕНИЯ. В словарных статьях преобладают классификационные определения, представляющие жанр как тип (вид) произведения *[Цейтлин 1930: 108-109; Кожинов 1964: 914, 1987: 106, 107; Калачева, Рощин 1974: 82; Тамарченко 1999: 29; 2003г: 263а; и др.]*.

Как правило, более своеобразны определения из авторских работ:

– «…литературные жанры представляют собой поэтические функции, направления, в которых развивается поэтическое творчество» *[Ортега-и-Гассет 1991 (1914): 114];*

– «Жанр – конвенция – соглашение о значении и согласовании сигналов. Система должна быть ясна и автору и читателю. Поэтому автор часто сообщает в начале произведения, что оно роман, драма, комедия, элегия или послание. Он как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения» *[Шкловский 1970: 344–345];*

– «Жанр – это исторически складывающийся тип устойчивой структуры произведения, организующей все его компоненты в систему, порождающую целостный образ мира, который единственно может быть носителем определенной эстетической концепции действительности. Жанр выступает как универсальный,

синтезирующий инструмент типизации: в нем происходит преображение всего ограниченного жизненного материала в образ мира, всегда безграничный, полный и целостный» *[Лейдерман 1975: 11];*

– «Жанр – тип *социального поведения* человека, всегда видящего себя на фоне многообразной и пестрой общественной жизни. Жанр выделяет его из толпы, одновременно и родня, сближая его со всеми и с каждым» *[Турбин 1978: 9];*

– «Жанр и представляет собой вполне определенную и структурно ограниченную точку зрения, дающую вместе с тем возможность отражения и непосредственного созерцания всеобщей связи явлений» *[Гиршман 1991: 52];*

– «Всеобщее, превратившееся в особое, есть жанр в его истоке» *[Смирнов 2000: 453]*.

Целостное рассмотрение жанровых дефиниций дает представление о современных тенденциях в понимании сущности жанра. Отметим наиболее очевидную тенденцию: традиционное определение жанра как логико-исторической абстракции осложняется осмыслением его статуса в категориях художественной онтологии. Онтологическое измерение жанра предполагает его креативно-рецептивную активность, которая и в актах творчества, в актах восприятия удостоверяет причастность *отдельного целого* некоторой *целокупности*. Онтологически активизированный жанр мыслится как такая *особенность,* которая соединяет *уникальность* отдельного произведения с его *универсальностью*.

ДВОЙНАЯ ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ. Как и другие множества, литературные произведения подвержены двойной дифференциации – дедуктивной и индуктивной. Двойная дифференциация – это встречное движение двух логических процедур, определяющих художественные *особенности:* движение от *общих* представлений к *единичным* проявлениям, и наоборот.

В результате первичной дедукции различаются наиболее общие группы литературных произведений – *роды,* хотя различение их производится на разных основаниях: по способам подражания (Аристотель), по соотношению субъектности и объектности (Гегель), по соотношению бесконечного и конечного, свободы и необходимости (Шеллинг) и др.

Три литературных рода – *эпический, лирический и драматический* – это самая очевидная и оттого, может быть, самая устойчивая дифференциация, что уже само по себе заслуживает отдельного теоретического внимания:

«Эта устойчивая событийная схема глубоко содержательна. Она воплощает представление о мире как организованном и гармоничном, свободном от устойчиво-конфликтных положений,

отнюдь не нуждающемся в существенных изменениях, и свидетельствует в конечном счете о том, что всем свершающимся, как бы прихотливо-изменчиво оно ни было, руководят позитивные силы порядка» *[Хализев 1986: 131]*.

Дальнейшая дедуктивная дифференциация теоретически возможна, но практически дальше видовых различий – разделения произведений на эпические, лирические и драматические, включая смешанные разновидности (лиро-эпические жанры, лирическую драму и т. п.) – она обычно не идет.

Жанры – результаты преимущественно индукции, которые, если соотносить их с родами, подразделяются соответственно на эпические, лирические и драматические. Процедура индуктивной дифференциации в значительной степени произвольна: статус жанра может получить любая группа произведений, объединенная какими-либо признаками (которые потом назовут «жанровыми»), причем на любом из уровней творческой реализации – тематическом, проблемном, композиционном и т. д. Так появились новые жанры: «детектив», «триллер», «фэнтези», «экшн» и др.

Виды – дальнейшая дифференциация родов или жанров. Как дифференциация родов виды могут совпадать с жанрами, например в известной статье В.Г. Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» *[Белинский 1978 (1841)]*, что отражено и в некоторых словарных статьях *[Тюнькин 1962: 954; Сапогов 1987: 64]*. Как дифференциация жанров виды акцентируют жанровые особенности: *романтическая* поэма, *фантастическая* повесть, *философский* роман и т. п.

Двойная дифференциация в отношении жанров подразделяет их на «теоретические» и «исторические» *[Тодоров 1997 (1970): 16]*.

Если помимо логически определяемых художественных особенностей учитываются и другие, предопределяемые нехудожественными (национальными, историческими) факторами, число классификационных параметров может увеличиваться. Например:

1) жанр как общетеоретическое понятие, «означающее совокупность и взаимосвязь основных, определенных и стойких жанровых признаков»;

2) жанр как историческое понятие;

3) жанр как национально обусловленное понятие;

4) жанр как неповторимо индивидуальное понятие *[Копыстянская 1987: 181–204]*.

Логика «двойной дифференциации» в этом случае сохраняется. Как отмечает исследовательница: «От сферы 4 к сфере 1 происходит расширение общего и, наоборот, от сферы 1 к сфе-

ре 4 – сужение общего, усиление и нарастание особого, все большее приближение к единичному – к предмету» *[Копыстянская 1987: 183]*. Хотя, строго говоря, соотношения сфер 2 и 3 все-таки иные: общая история литературы подразделяется на национальные, но и каждая национальная литература, в свою очередь, подразделяется на исторические эпохи. Возможно, этим объясняется последующая авторская корректировка: 1) жанровая система литературы; 2) жанровая система литературной эпохи, направления; 3) жанровая система литературной эпохи, направления, национальной литературы; 4) жанровая система в творчестве отдельного писателя *[Копистянська 2005: 61]*. Правда, в этом случае обособление сферы 2 кажется необязательным.

В тех случаях, когда исторический и национальный параметры объединены, различаются три основных жанровых значения: 1) жанровый архетип, 2) жанровый тип, 3) индивидуальная жанровая форма *[Зырянов 2003: 19]*.

Попутно отметим, что становление двойной жанровой дифференциации имеет давнюю историю. Начиная с античных времен, особенно в трудах Аристотеля, очевидно явное преобладание дедуктивного подхода, которое сохраняется и в Средние века: «…нисходящая система дефиниций, стройно движущаяся от первопринципа к родовому понятию, от рода к виду, от вида к подвиду, от подвида к конкретному явлению, была не только единственно научным способом приводить материал в логический порядок, но одновременно репрезентативным, парадным оформлением мысли, отвечавшим идеализированному образу общественной иерархии…» *[Аверинцев 1986б: 15]*.

В Новое время начинается распространение наряду с дедуктивными индуктивных построений. Классический пример сопротивопоставления этих подходов – жанровые типологии Гегеля и Веселовского *[см.: Чернец 1982: 25–43]*.

В современном литературоведении, где общий предмет изучения условно разделен между теорией литературы, историей литературы и литературной критикой как общее, особенное и единичное и как бы заранее предустанавливает, какой подход должен быть преобладающим, окончательный выбор остается все-таки за исследователем. Например, приступая к систематизации фольклорных жанров, И.П. Смирнов заявляет, что методом, с помощью которого будет решаться эта задача, является дедукция, и объясняет, почему именно она: «Без дедукции нельзя обойтись здесь не только потому, что мы сталкиваемся с материалом, чей объем неясен (кто знает, какие тексты и их варианты не попали в коллекции, собранные фольклористами?). Спекулятивность оказывается неизбежной для нас и по более глубокой причине. Всякая система текстов не феноменальна, а ноуменальна, раз она

диктует своим подсистемам то, как они обязаны осуществить переход от данных значений к искомым, а не то, что они при этом должны конкретно сказать о мире. Смысловая система расположена как бы по ту сторону любого входящего в нее частного, поддающегося непосредственному выявлению смысла, и открывается нам, следовательно, только ex hypotesi» *[Смирнов 2000: 449]*.

Двойная дифференциация – логическая процедура, позволяющая различать в разнообразии художественных явлений большие и малые общности, видеть в хаосе индивидуальных творческих устремлений приметы закона и порядка.

Двойная дифференциация констатирует различие родов и жанров, но ничего не говорит об их природе. Это различие может ограничиваться логической констатацией, но может быть осмыслено онтологически, и тогда исследователи говорят о разноприродности родов и жанров: «…жанр – это не вид какого-нибудь отдельного рода»; «жанровые и родовые свойства лежат в разных плоскостях содержания произведения»; «делить произведения на роды и жанры можно только “перекрестно”» *[Поспелов 1983: 206]*.

ЖАНРОВОЕ МЫШЛЕНИЕ. Жанровое мышление – это мышление в границах жанра и посредством жанра. Мыслить в жанре – значит типологически предопределять творческую реализацию. Участие жанрового мышления в художественном творчестве трактуется по-разному. Рассмотрим две крайние позиции.

Первая: жанровое мышление и есть творческое мышление, которое не может быть внежанровым, поскольку творчество невозможно вне какой-либо традиции. Чтобы создавать нечто художественное, нужно иметь представление о художественности, а это представление складывается из многообразия вариантов художественного воплощения, т. е. из жанров.

Вторая: жанровое мышление не только не тождественно творческому мышлению, но отчасти и противоположно ему, по крайней мере, в том значении, в каком является репродуктивной, воспроизводящей функцией художественного сознания.

Уточним: жанровое мышление выражается не только в неукоснительном соблюдении жанровых границ и правил, но и в их нарушении, а также в создании новых жанров. Жанровое мышление не только репродуктивно, но и продуктивно, не только продолжает традицию, но также развивает и разветвляет ее. Иначе говоря, жанровое мышление полифункционально, оно включает несколько взаимосвязанных и взаимодополняющих функций, среди которых основные:

позитивная – продолжение жанровой традиции;
негативная – нарушение жанровой традиции;
креативная – создание новой жанровой традиции.

Жизнь жанра определяется взаимодействием «традиции» и «рефлексии», поэтому логично, что значительный исторический период (V–IV вв. до н.э. – XVIII–XIX вв.), когда жанровое мышление было определяющим в творческом процессе, назван временем «рефлективного традиционализма» *[Аверинцев 1981: 7; 1986а: 110]*.

Жанровое мышление не исчезает и вряд ли когда-нибудь исчезнет, как не может исчезнуть традиция, как бы к ней ни относились. Но в XIX–XX вв. изменяется характер жанрового мышления, оно становится более свободным и креативным.

ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА. Совокупность жанров не произвольна. Существование жанровых границ, какими бы они ни были – зыбкими, подвижными, угадываемыми, означает определенность и самих жанров, и соотношений между ними, что позволяет предполагать существование некоторого сверхжанрового единства, которое имеет признаки упорядоченности и потому интерпретируется как *жанровая система*.

Системность – внутренняя мера жанрового мышления, которая определяет состав и соотношение жанров, а также степень их упорядоченности: «Жанры составляют определенную систему в силу того, что они порождены общей совокупностью причин, и потому еще, что они вступают во взаимодействие, поддерживают существование друг друга и одновременно конкурируют друг с другом» *[Лихачев 1979 (1967): 56]*[2].

Представления о жанровой системности формируются как теорией, так и практикой художественного творчества, т. е. обусловлены как внешними, так и внутренними факторами – *эксплицитно* и *имплицитно*. Соответственно, в зависимости от того, какой уровень и какая степень упорядоченности принимаются исследователем в качестве теоретической меры, стоит разграничивать и два типа жанровой системности – внешне выраженную (эксплицитную) и внутренне обусловленную (имплицитную).

Жанровая система, представляемая эксплицитно, т. е. явленная и осознаваемая как художественная норма, складывалась со времен античности, формировалась в последующие эпохи, достигла классической четкости в классицизме, после чего (в конце XVIII – начале XIX в.) была разрушена, и в настоящее время жанровое мышление является принципиально асистемным.

[2] Впервые гипотеза о системности литературных жанров была высказана Д.С. Лихачевым в 1963 г. на V Международном съезде славистов в Софии. До этого о системе театральных и драматургических жанров писал С.Ф. Вольман *[см.: Вольман 1965]*, а еще раньше о необходимости изучения литературы как системы писал Ю.Н. Тынянов *[1977: 281]*.

Разрушителем нормативной жанровой системы считается роман – «единственный становящийся жанр среди давно готовых и частично уже мертвых жанров», который из-за своей незавершенности не только плохо сочетался с обычными, завершенными жанрами, но и стал существенно на них влиять – «романизировать» их: они становятся свободнее, пластичнее, разноречивее, диалогичнее, ироничнее и т. д., т. е. тоже обретают признаки незавершенности *[Бахтин 1986а (1941): 393, 395]*.

Согласно другой, имплицитной, концепции, жанровая система не может быть разрушена, она неизменна в своей невыраженной основе и может лишь изменять свои экспликации. Следовательно, можно говорить о жанровых системах разных эпох и культур.

Наконец, следует отметить концепцию, констатирующую жанровую бессистемность *[Ярхо 1984: 226]* или даже утверждающую принципиальную асистемность. Согласно этому взгляду, никаких «разрушений» жанровых систем не происходит, поскольку нет и самих «систем», если, конечно, не называть системой некоторую совокупность жанровых различий, которую не в состоянии упорядочить даже специалисты. Поэтому точнее было бы говорить не о жанровой системе как таковой, а о порождающем ее логосе художественного мышления, который нельзя отменить, но который можно попытаться преодолевать. В классицизме он проявился в наибольшей степени, но тем больше потребовалось энергии преодоления. Тогда же произошло не обычное изменение парадигмы – изменилось отношение к парадигмальности: творчество освободилось от предопределенности другими художественными опытами. Это не означало разрыва с традицией. Художник мог, как и в прежние времена, быть традиционалистом, оставаясь в русле направления и в границах жанра. Новым и существенным было другое: он мог быть *иным*. Законы искусства, секреты мастерства, правила жанра, открытые или установленные предшественниками, конечно, способствовали ускоренному совершенствованию, но художников нового времени соблазняла перспектива, обозначенная Кантом: самому открывать законы и устанавливать правила – быть *гением*.

Если для изъяснения перечисленных концепций более уместным кажется не логический, а исторический параметр, то их нетрудно соответствующим образом переименовать, например так:

1) «историческая»: жанровая система последовательно и постепенно формировалась в продолжение Античности, Средневековья и Возрождения, достигла наиболее отчетливых, классических форм в классицизме, после чего была разрушена, и разрушителем ее явился роман;

2) «культурно-историческая»: каждая культура имеет свою жанровую систему, воплощаемую в художественных произведениях,

и смена культурных эпох сопровождается сменой жанровых систем; при этом изменяется и сам принцип системности *[Стенник 1974: 193–194]*;

3) «внеисторическая»: жанровая система хоть и проявляется в исторических и культурных формах, но имеет абсолютные основания, коренится в принципах соотношения человека и мира, в типологии его эмоций *[Tieghen 1938; Hankiss 1958]* и т. д. и поэтому по сути внеисторична.

Нередко для характеристики жанровой системы используется биологическая аналогия *[Брюнетьер 1987 (1894); Лихачев 1979 (1967): 55],* хотя, порой, и в качестве противопоставления *[Вольман 1965: 347; Поспелов 1983: 204–205]*.

Поскольку все эти точки зрения достаточно аргументированы, то, по-видимому, их различия характеризуют скорее сложность предмета исследования, нежели ошибочность той или иной исследовательской позиции. Но если каждая из перечисленных концепций по-своему небезосновательна, тогда теоретическая задача заключается в прояснении этих оснований и выяснении возможностей их соотнесения.

Однако при попытках применить системный подход к тому образованию, которое именуется «жанровой системой», исследователя ожидают непреодолимые трудности. Ему придется удостовериться, что никакой единой и общеустановленной жанровой системы не существует, да и не может существовать, пока нет единства в представлениях о составе жанров, об их соотношениях, о жанровом активе и пассиве и т. д., не говоря уже о принципах, по которым жанры выстраиваются, если они действительно выстраиваются, в системное целое.

Словосочетание «жанровая система» стало привычным, но так и не стало строгим, потому что в строгом смысле оно едва ли возможно. В тех случаях, когда, проявляя научный педантизм, теоретики пытаются хотя бы в самом общем виде каталогизировать жанровый состав и схематизировать логику его соотношений, в результате получаются *разные* схемы *[Ткаченко 1998: 66, 74, 81, 124; Копистянська 2005: 204; и др.],* которые наглядно демонстрируют отсутствие единообразно понимаемой системы.

Даже в классицизме, во времена наибольшей жанровой кристаллизации, вся системность жанровых соотношений, по сути, сводится к двум триадам, выражающим лишь два действительно системных различия:

1) *родовое* – разделяющее жанры на эпические, лирические и драматические;

2) *стилевое* – разделяющее их на высокие, средние и низкие.

Вообще говоря, трудно представить, чтобы когда-нибудь множественность жанров была эксплицирована в единую, всеми

признаваемую систему. Но так же маловероятно, чтобы прекратились попытки такую систему создать – к этому побуждает угадываемая имплицитная системность, которая время от времени подтверждается аналитически, когда проясняются системные соотношения между отдельными жанрами: эпос – роман *[Бахтин 1986 (1941)],* сказание – притча – анекдот *[Тюпа 2001: 126–153]* и др.

Жанровая система проявляется как матрица жизненных потенций человека, реализуемых не только в искусстве и не только в словесном искусстве. Это система жизненно-творческих регламентаций, предопределяющих порядок человеческого существования и самоосуществления.

Экспликации жанровой системы, воспринимаемые как культурно-исторические стереотипы – это мера сознаваемой определенности, которую художник волен либо соблюдать, либо нарушать – сообразно своему замыслу, своему творческому темпераменту и т. д. Импликации жанровой системы – это открываемые в творческих актах, в художественных достижениях умопостигаемые архетипы в их абсолютных соотношениях. Единство жанровой экспликации и импликации образует формат творческих стимулов, предопределяющий процесс формотворчества.

ЖАНРОВАЯ ЭВОЛЮЦИЯ И ГЕНЕЗИС ЖАНРОВ. Различие литературной эволюции и литературного генезиса, отчетливо осознанное Ю.Н. Тыняновым *[Тынянов 1977 (1927)]*, показательно проявляется в исторических судьбах жанров, где «жанровая эволюция не просто заменяет в художественном произведении старые элементы на новые», но «прежде всего актуализирует генетические потенции жанра» *[Шатин 1991: 11]*.

Понятие «жанровая эволюция» предполагает внутреннюю целесообразность – проявление некоторой внеисторической сущности: «В основании всякого вида поэзии лежит некоторая идея. <…> В действительности идея всякого поэтического жанра определяется той возможностью, которая осуществляется благодаря этой идее» *[Шеллинг 1966 <1802–1805>: 366]*.

Но поскольку наличие жанровой предзаданности гипотетично, жанрологи предпочитают основываться на очевидных жанровых взаимодействиях, позволяющих выявлять тенденции жанрообразования. Например:

– дифференциация;

– интеграция *[Фридлендер 1971: 64–67];*

– контаминация (смешение близких по значению черт двух жанров);

– конвергенция (взаимоуподобление элементов разных видов);

– трансформация (изменение свойств одних клеточек в результате встраивания в них других) *[Шатин 1991: 12];*

– трансформация традиционных жанров;
– возникновение новых жанровых форм;
– появление синтетических жанровых образований;
– создание сверхжанровых образований *[Зырянов 2003: 81–82];*
– трансформации;
– дифференциация;
– контаминация, диффузия, деканонизация, синтез *[Ільницький, Будний 2007: 146–154]*.

ТИПОЛОГИЯ И ГЕНЕАЛОГИЯ: СИНХРОНИЯ И ДИАХРОНИЯ. Если жанры – это *типы* произведения, образующие упорядоченную совокупность, значит, возможно изучение их единовременного существования – *типология*.

Если жанры – это *гены,* обладающие способностью воспроизведения, значит, возможно изучение их преемственного существования во времени, в истории – *генеалогия*.

Жанровая типология и жанровая генеалогия – это двойная оптика рассмотрения художественной множественности: в аспектах синхронии и диахронии.

ГЕНОТИП: КОНСТАНТЫ И ДОМИНАНТЫ. Сравнивая различные проявления жанра в синхроническом и диахроническом аспектах, исследователи, естественно, задаются вопросом о его идентичности: что позволяет жанру, несмотря на разнообразие его форм, оставаться собой? И приходят к заключению, что, по-видимому, во всех жанровых модификациях имеется один или несколько общих признаков, достаточно неизменных, чтобы служить критерием жанровой идентификации. Эти *жанровые константы* называют по-разному: «канон», «инвариант», «внутренняя мера» *[Tamarcenko 1998: 29–37; Теория литературы 2004, I: 370]* и т. д. А поскольку они являются определяющими по отношению к другим признакам, их называют также *жанровыми доминантами*. Хотя нередко жанровыми доминантами называют не конститутивные жанровые признаки, а атрибутивные, определяющие жанровые особенности, но не сам жанр. Возникающая при этом терминологическая неоднозначность нуждается в теоретическом прояснении.

Единство константных характеристик составляет универсальную структуру произведения. Следовательно, любой из элементов структуры или любое их сочетание, становясь доминантным, определяет отличительные особенности конкретного произведения, а значит, является основанием для объединения произведений с этими особенностями, с этими доминантами.

Чем фундаментальнее доминанта, тем основательнее и дифференциация. Стало быть, родовая дифференциация основана на самых общих доминантных признаках. В связи с этим важен

тезис о том, что «чистых» родов не существует: в каждом произведении наличествуют все три родовых начала, но одно из них оказывается преобладающим, доминирующим[3].

Если литературный род – это архетип произведений, объединенных первоосновными доминирующими признаками, то родовые различия должны определяться особенностями порождения произведения, т. е. если всякое литературное произведение обусловлено триединством идеи, образа и знака, то его особенность происходит от того, как проявляются и соотносятся между собой эти начала. Первичное (родовое) разделение литературных произведений, таким образом, осуществляется по преобладанию (доминированию) в произведении одного из первоначал – идеи, образа или знака:

лирика – интенция идеи, выражающаяся в знаках («звуках»);
драма – интенция образа, выражающая «действие»;
эпика – интенция знака, выражающая «повествование» *[см.: Кораблев 2001: 89–91]*.

Взаимозависимость между структурными и литературно-родовыми константами станет очевиднее, если вспомнить, что древнегреческие понятия «эпос» и «драма» означают соответственно «повествование» и «действие». Третий компонент – «лирика», соотносимый с образом «лиры», которая эмблематизирует душевное «состояние», замыкает триаду родовых доминант.

Представление о жанре как о постоянно-переменной величине также предполагает наличие в его составе таких констант, которые функционируют как доминанты.

Структурные доминанты, предопределяющие родовые различия, обусловливают, как можно предположить, и жанровые особенности. Совокупность доминантных признаков составляет «генетический код» жанра *[Шатин 1983: 14; 1991: 12],* или жанровый *генотип,* если воспользоваться термином, который в генетике обозначает совокупность всех генов, присущих организму.

Родо-жанровая соотнесенность может быть интерпретирована как единство и различие трех генотипов – лирического, эпического и драматического, которые на «генетическом» уровне произведения различаются комбинацией элементарных доминант.

---

[3] «…То, что где-то может встретиться произведение, которое было бы чисто лирическим, чисто эпическим или драматическим, об этом нельзя договариваться с самого начала. Напротив, наше исследование придет к результату, что каждое подлинное поэтическое произведение уделяет место всем родовым идеям в различной степени и разными способами и что многообразие долей лежит в основе необозримого изобилия исторически становящихся видов» (Э. Штайгер) *[цит. по: Тамарченко 2003б: 88]*.

Идейно-знаковая доминанта, составляющая *лирический генотип*, означает усилие «выразить невыразимое». Хотя «чистая лирика», т. е. «внеобразная», едва ли возможна, о чем искушенно говорил Мандельштам: «Пиши безóбразные стихи, если сможешь, если сумеешь» («Слово и культура»).

Образность, пластичность смещает художественное внимание с внутреннего на внешнее, с субъекта на объект, с личности на мир. Художественный образ – это форма субъектной объективации, авторского самодистанцирования, но одновременно это и форма объективной субъективации, авторского освоения внеположенной ему реальности. Соединяя в себе две реальности, внутреннюю и внешнюю, область идей и область знаков, сама природа образа предполагает две возможности его реализации – идейно-образную и образно-знаковую, которые составляют соответственно *драматический* и *эпический генотипы*.

Генотип проясняет природу «смешанных» жанров, что немаловажно, поскольку все жанры в той или иной степени смешанные. Так, «чистая лирика» является «чистой» лишь интенционально, как цель и творческое устремление. Для того чтобы она стала «чистой» абсолютно, она должна бы стать музыкой, хотя и в этом случае не исключена специфическая «музыкальная образность», нарушающая ее «чистоту».

«Нарушения» лирической «чистоты», если рассматривать их генотипически, могут быть сведены к двум – эпическому и драматическому. Эпизация лирики предопределяет жанр поэмы, драматизация – жанр баллады.

Аналогичные закономерности наблюдаются и в отношении эпики. «Чистая эпика», т. е. повествование как таковое, стремящееся к полной «объективности», не нарушаемой ни личным отношением, ни авторской волей, главным образом представлена в архаических формах эпоса. Но в других эпических жанрах, как правило, наличествует и авторская интонация («лиризм»), и организованная событийность («драматизм»). На основании генотипной предопределенности можно дифференцировать эпические жанры, тяготеющие к повествовательности (повесть, рассказ) и к драматичности (роман, новелла).

Сочетания генотипов могут быть конструктивными, например когда соединяются два вида событийности – сюжетно-фабульная и нарративная, но могут быть и деструктивными, приводящими к жанровым трансформациям, фрагментации и т. д.

Драматический генотип более устойчив к трансформациям, но и он подвержен тем же закономерностям. Его основание составляют классические формы драматических произведений, сложившиеся еще в древности, в которых художественной доминантой являются действие и способы его динамизации (узнавание, перипетия и др.), что не мешает включать в драматическое действие лирические и эпические конструкты (например «монологи» или «диалоги»). Когда лирический или эпический генотип становится субдоминантным, это предопределяет жанровую разновидность драмы, делая ее «лирической» или «эпической».

Итак, генотип – это жанропорождающая совокупность доминант, предопределяющая типологию и генеалогию художественных явлений.

ФЕНОТИП: ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ. Совокупность внешних проявлений генотипа будем называть, как это и принято в генетике, *фенотипом,* аналогично уже утвердившемуся в литературоведении соотношению «гено-текст» и «фенотекст».

Фенотип – формально-содержательное единство, акцентированное генотипом; это совокупность характерных формальных и содержательных признаков, проявляющих генотип.

Генотип и фенотип – результаты совмещения двойной дифференциации, дедуктивно-индуктивное описание структурных доминант, определяющих единство формы и содержания.

Дискуссии о форме и содержании литературных жанров, время от времени возникавшие в советском литературоведении, демонстрировали методологические расхождения формалистических и социологических концепций, но с ослаблением идеологического контроля постепенно утратили остроту. Стороны сошлись, по-видимому, на том, что жанры – это все-таки *формы [Медведев 1928: 175; Бахтин 1986а (1941): 392]*, но формы *содержательные [Гачев, Кожинов 1964; Гачев 1968],* что жанры могут быть производны и от формы, и от содержания *[Поспелов 1983: 206]*, что жанры – это формально-содержательные единства, хотя и с разной степенью формализации.

Именно различение степеней «жесткости», «твердости», «каноничности», «нормативности» жанровых образований существенно уменьшает дискуссионность этого вопроса, переводя его на другой проблемный уровень. Критерием такого различения, не слишком строгим, но достаточно определенным, служит соотношение формы и содержания, подразумевающее три степени жанровой формализации:

1) *жанровые формы* – жанры как формы, безотносительные или почти безотносительные к содержанию (сонет, рондо, газель, хокку и др.);

2) *жанровые содержания* – жанры, в которых доминирует содержание, а форма является или стремится быть внежанровой характеристикой (роман и его разновидности);

3) *жанровые образования* – жанры, которые представляют равновесное взаимодействие формальных и содержательных

факторов и определяются обычно двумя характеристиками – формальной и содержательной (святочный рассказ, фантастическая повесть и т. д.).

Фенотип – это такой уровень абстракции, где дискуссии о соотношении формы и содержания неуместны. Фенотип фиксирует проявления в форме и содержании сверхформальных и сверхсодержательных моментов, предопределяющих формально-содержательное единство.

Обозначая обобщенно-структурирующее сведение отдельных феноменов к их прафеномену (генотипу), фенотип оказывается одним из центральных и центрирующих понятий феноменологического направления в жанрологии.

ЗНАЧЕНИЕ ЖАНРОЛОГИИ. Простые вопросы о том, зачем нужен жанр, каковы его функции и что дает знание о нем, тоже могут оказаться сложными, если отвечать на них теоретически. Функции жанра можно свести к трем первоосновным: онтологической, гносеологической и эстетической.

1. *Онтологическая функция* определяет тип человеческого бытия в условиях жанрового существования. Эта функция первостепенна для долитературных жанров (которые, по выражению С.С. Аверинцева, «не просто иной», но «в другом смысле жанр» *[Аверинцев 1986а: 107]*), по-видимому, первична она и для жанров литературных. Она подразделяется на несколько значений, выражающих родовые аспекты жанровости:

1.1) *причастность* человека к жизненному целому, превышающему ограниченность отдельной человеческой жизни;

1.2) *частность* человеческого бытия, одна из граней его бытийной ограниченности;

1.3) *участность* человеческого существа, его ответность на запросы общего и частного бытийного существования, его диалогические возможности.

Иначе говоря, жанр определяет и регулирует бытийные отношения человека с миром в объединяющей их целостности и в разделяющих их частностях. Еще иначе: жанр размыкает человеческое бытие, открывая его родовой жизни, но жанр и смыкает бытие, сосредоточивая его на частностях жизненного целого.

2. *Гносеологическая функция* определяет тип художественного сознания, выраженного в отдельных произведениях. Эта функция также подразделяется на значения, аналогичные значениям онтологической функции:

2.1) в жанре выражается причастность отдельного художественного явления общей художественной явленности, принадлежность к художественной реальности, к миру искусства;

2.2) в жанре выражается частность художественного явления, отдельность художественного произведения в соотношении с другими частностями и отдельностями;

2.3) в жанре, жанровой повторяемости оттеняется своеобразие, индивидуальность, неповторимость отдельного произведения.

Другими словами, жанровые особенности, противополагаясь, с одной стороны, универсальности, а с другой, уникальности художественных произведений, служат дополнительным фактором художественного познания, привлекающим в процессе творчества и восприятия весь художественный контекст, актуализируемый в той или иной мере, в зависимости и от жанровых особенностей воспринимаемого произведения, и от культурного кругозора воспринимающего.

3. *Эстетическая функция* жанра определяет тип отношения к художественным явлениям:

3.1) жанр актуализирует через причастность к мировой бытийности и мировому художественному целому шкалу эстетических оценок, которые определяют значимость отдельных явлений;

3.2) жанр оглашает специальные законы, по которым должно оценивать то или иное произведение;

3.3) жанр формирует эстетический вкус, поскольку в нем – «формула добытой эстетической истины» *[Стенник 1974: 189]*.

Три основные функции жанра – онтологическая, гносеологическая, эстетическая – вносят определенность в свободный, кажущийся произвольным творческий процесс, утверждая его нравственную, познавательную и эстетическую значимость. По сути, в жанре выражается начало теоретической мысли: не всегда осознаваемое, но реальное движение в область научных абстракций, хотя и в пределах художественной конкретности.

Жанры – это знание о возможностях достижения художественного результата.

Глава 2

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ЖАНРА В ЖАНРОЛОГИЧЕСКИХ ПОНЯТИЯХ

(Б.П. Иванюк)

В прошлом веке наиболее авангардные представители науки о литературе, диагностировав кризис классической филологии, констатировали «смерть» традиционных литературоведческих понятий, в том числе и жанра (к примеру, Б. Кроче), тем самым спровоцировав новый к нему интерес, о чем свидетельствует наличие множества разных школ и направлений в западноевропейской и отечественной жанрологии. Конечно, невозможно охватить в небольшой статье весь проблемный комплекс современной поэтики жанра, а потому остается предложить теоретическое описание основных жанрологических понятий, для удобства отрефлектировав их в жанре словарной статьи и сгруппировав в соответствии с тремя проблемными векторами исследования жанра:

1) происхождение, структура и история жанра как такового;
2) структура жанрового произведения;
3) основные закономерности и тенденции жанрового процесса.

1

ЖАНР (от франц. *genre* – вид, род) – форма художественного мышления, обеспечивающая единство темы, композиции и речевого стиля литературного произведения.

Генезис жанра связан с архаическим ритуалом как «языком» «мифопоэтической модели мира» (В. Топоров), воспроизводившим структуру мифа с его стержневой идеей мирового единства и целесообразности. Позже, в связи с историзацией человеческой судьбы, содержательное, актуальное единство мифа и ритуала ослабевает. Миф, утрачивая свою «языковую» материализованность в ритуале, приобретает значение идеологической парадигмы прошлого, а ритуал, лишившись своей содержательной мотивировки в мифе, формализуется, становится рудиментарным знаком этого прошлого. Однако опыт их функциональных взаимоотношений не пропадает. В частности, назначение ритуала – быть системой правил коллективного поведения, соответствующих содержанию мифологического события, переходит к жанру, который отрабатывался как «языковой» общественный рефлекс на календарную (типовую) жизненную ситуацию (обращение к трансцендентным существам, смерть, любовь, подвиг, земные утехи и пр.). Позднее происходит трансформация словесно-ритуального поведения в собственно жанр как литературную форму, а самой жизненной ситуации – в тему, которая долгое время и оставалась основным признаком его коммуникативной содержательности.

Эта связь между темой и жанром, закрепленная еще в античности и прослеживаемая на протяжении длительной литературной эволюции, была доведена классицистами до нормативной обязательности. В период же романтизма с его бунтом против привычных литературных форм и «эмансипацией принципа субъективности» (С. Аверинцев) намечается тенденция к ослаблению их соотносительности, в частности, тема постепенно перестает быть ферментом, атрибутом и даже коммуникативным признаком жанра, понятийное содержание которого отныне определяется преимущественно его модальностью (***жанровая модальность***), что со всей очевидностью проявляется в многочисленных случаях иронического несоответствия между объектом авторской рефлексии и его жанровым «прочтением» («Ода похлебке» сербского поэта XIX в. Й. Йовановича-Змая или «Ода сплетникам» А. Вознесенского как примеры жанрового травестирования и др.). В результате этого стали возможны и жанровая контаминация (например эклоги и сатиры в «Деревне» А. Пушкина), и возникновение жанров от скрещивания различных литературных родов (романтическая поэма, баллада и другие лиро-эпические жанры), и передислокация в таксономической иерархии жанровых признаков (переход той же темы в разряд факультативных) и т. д. В лишенном своей миметической грунтовки жанре актуализируется его роль быть «формой видения и понимания действительности» *[Медведев 1980: 418]*.

Однако несмотря на историческую гибкость жанра, его значение для осуществления произведения как художественного целого становится все более периферийным и даже рудиментарным. Такова объективная тенденция, объяснимая, в первую очередь, историей взаимоотношений жанра и стиля. Если последний воспринимался в доромантической литературе как индивидуальное исполнение **жанрового канона**, то начиная с романтизма именно к нему переходит роль фактора, порождающего целостность произведения. Именно он, выражающий авторскую ответственность за эту целостность, становится критерием художественной ценности произведения, отобрав это право у жанра.

Основным темообразующим фактором жанра является родовая содержательность литературы (лирические, драматические, эпические и лиро-эпические жанры), хотя использование ее как классификационного параметра вызывает трудности, поскольку периодически активизируется взаимоопыление родов, вследствие чего появляются такие жанровые образования, как

лирическая драма, роман-трагедия и др. Кроме того, используются и другие параметры инвентаризации жанра. Так, различают жанры по преобладающему в них пафосу (героический, элегический, трагический и др.), способу существования (устные и письменные), принадлежности к определенному виду литературы (жанры детской, бульварной, приключенческой и другой литературы), по типу речи (стихотворные и прозаические) и т. д.; различают фольклорные и литературные жанры. Жанры характеризуются национальным (региональным) своеобразием, которое не исключает, во-первых, возможности типологического подобия между ними (**жанровая типология**), а во-вторых, их освоения инонациональной литературой, что является предметом сравнительной жанрологии (например, русская дума, возникшая не без влияния украинской).

Жанры, характеризующиеся гибкой структурой и тематической свободой, могут образовывать свои разновидности. Так, различают роман испытания, биографический роман и др., народную, бытовую драму, драму-феерию и др. Их возникновение может быть связано как с литературным направлением, течением, школой – романтическая поэма, классицистическая ода, символистская драма и т. д., так и с именами отдельных авторов, которые ввели в литературный обиход оригинальные жанрово-стилевые формы (пиндарическая ода, байроновская поэма, бальзаковский роман и т. д.) и тем самым создали традицию, что означает также возможность разных видов их освоения (подражание, стилизация и т. д.).

ЖАНРОВАЯ ТЕМА – трансформированные жанровой рефлексией в идеальный предмет произведения традиционные жизненные события и ситуации. Жанровая тема вызревала в лоне ритуализированного мифосюжета, представляющего собой единство фабульного события и его семантики. В результате исторического перехода от мифологического к рефлективному художественному сознанию вычлененная из него фабула трансформируется в так называемый «традиционный сюжет» с характерными для него смысловой валентностью, структурным варьированием и пространственно-временной миграцией. Семантическое же ядро мифосюжета, освобожденное от фабулы как своего носителя, трансформируется в жанровую тему, в некое заданное коллективным опытом представление о постоянстве (повторяемости) важнейших реалий человеческого жизнеустройства, которое обогащается в процессе своих диахронических модификаций новым содержанием при мнемоническом сохранении своего первоначального, мифологического значения. Конечно, расподобление их единства имеет относительный характер, о чем свидетельствует неисчислимое количество тематико-сюжетных скрещиваний в литературе.

Спровоцированная ситуацией перехода от «дорефлективного традиционализма» к «рефлективному традиционализму» *[Аверинцев 1981: 3]* практическая история сюжета и темы узаконила их в качестве основополагающих параметров художественного целого, а именно в роли посредника между ними и действительностью. Так, тема, будучи представителем «жизни в литературе» (Г. Гачев), с одной стороны, выражает жизненную семантику и в этом смысле относится к «внелитературному критерию» (С. Аверинцев), к фактору художественной целостности произведения, а с другой стороны, становится ферментом этой целостности. Аналогичная двойственность характерна и для сюжета, что подтверждает их типологическое сходство, обусловленное генетическим родством. В нем всегда проступает фабула, или, по крайней мере, его можно редуцировать до фабульного пересказа. Фабула придает сюжету генетически связанную с мифом безусловность жизненной истории, т. е. то, о чем Аристотель говорил как о «возможном по вероятности или по необходимости» *[Аристотель 1951: 67]*. Но вместе с тем сюжет – это и композиционная фигура художественного целого, риторическая по своему характеру, создающая эффект условности произведения, в том числе жанровой, что позволяет утверждать наличие *жанрового сюжета*.

Для того же, чтобы в ситуации, когда «литература впервые осознала себя самое и тем самым впервые констатировала себя самое именно как литературу, т. е. автономную реальность особого рода, отличную от всякой иной реальности, прежде всего от реальности быта и культа» *[Аверинцев 1986а: 110]*, сюжет и тема смогли утвердиться в собственном, т. е. литературном, статусе, необходимо было не только обеспечить им открытую возможность обогащения новым историческим содержанием, но и выработать условный коллективный рефлекс устойчивого отношения к этому содержанию. Необходима была функционально адекватная мифологическому ритуалу содержательная форма, способная их *традиционализировать*. Эта роль переходит к жанру, становление которого и было, по сути, закреплением темы и сюжета как миметической атрибуции художественного целого. Причем в зависимости от того, какая из этих атрибуций доминировала в осуществлении художественного целого, можно говорить о двух исторически складывающихся жанровых системах – тематической и сюжетной, которые в своем развитии способствовали типологизации двух литературных родов, соответственно лирического и эпического.

ЖАНРОВЫЙ СТИЛЬ – композиционно-речевое исполнение **жанрового канона**, выразительная ипостась жанровой формы.

Исторически длительное время – от античности до классицизма включительно – основополагающим фактором жанрового стиля была тема. Она обусловливала стилевое ожидание, которое реализовалось в достаточно устойчивом наборе «языковых» приемов и характере их системной связи. Стилевой рефлекс на жанровую тему способствовал тому, что жанровый стиль имел преимущественно инструментальное, т. е. риторическое значение. Это, конечно, не исключало его диахронического – цехового и индивидуального – варьирования, которое позволяет исследовать жанровый стиль как предмет исторической поэтики. По сути, тематико-стилевое единство регламентирует представление о содержательности жанра, поэтому жанровый стиль нельзя отождествлять с современным пониманием стиля. Нормативность жанрового стиля опосредованно усиливалась также иерархической упорядоченностью **жанровой системы**, что проявилось в типологизации жанрового стиля на основании его функционального назначения. Таким, например, было учение о трех стилях – высоком, среднем и низком, которое возникло еще в античности и было тщательно разработано в трактате «De vulgari eloqui» Данте Алигьери, где высокому стилю соответствовала латынь, а низкому – разговорный итальянский язык. Позже это учение поддерживали немецкие (М. Опиц) и французские (Н. Буало) теоретики классицизма; в русскую литературную практику его внедрял М. Ломоносов (теория трех «штилей»).

В постклассицистический период жанровой истории, который начался романтизмом и заканчивается постмодернизмом, в частности, в связи с ослаблением корреляции между темой и жанром, жанровый стиль становится непосредственным выражением ценностного пафоса жанра и тем самым единственным признаком жанровой маркированности произведения.

ЖАНРОВАЯ МОДАЛЬНОСТЬ – атрибутивное свойство жанра 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 (мировоззренческие, идеологические, поучительные и т. д.).

Модальность присуща всем без исключения 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.), например ода или стихотворная сатира. Таким образом, жанровая модальность является параметром **жанровой типологии**.

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 ее от темы значительно ослабевает. С особенной выразительностью жанровая модальность проявляется в разных случаях иронического несовпадения между темой и ее жанровой трактовкой, например 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.

ЖАНРОВАЯ ТИПОЛОГИЯ – опосредованное сходство жанров по их модальности. Основным параметром жанровой типологии является **жанровая модальность**, что отличает ее (типологию) от **жанровой системы**, доминирующим признаком которой остается тема, несмотря на все перипетии в исторических отношениях между ней и жанром как таковым. Именно жанровая модальность придает понятию жанровой типологии содержательность, которая заключается в обобщенном представлении об относительном единстве жанров в сравнении с понятием жанровой системы с ее акцентуированием относительного, прежде всего тематического разнообразия жанров. Это дает основание определить жанровую типологию как внесистемное, а значит, опосредованное по характеру сходство жанровых форм, хотя оба

эти понятия – жанровая типология и жанровая система – коррелируют друг с другом. Например, сатирические жанры, с одной стороны, можно рассматривать как систему, имея в виду достаточно устойчивое единство отдельных жанровых форм, а с другой стороны, при условии осознания общности их ценностного пафоса, или, иначе говоря, сведения их к общему модальному знаменателю, можно говорить о жанрах сатирической типологии, тем более что они подчиняются разным литературным родам, каждый из которых представляет собой систему определенных жанров. Необходимо учитывать и историческую скоординированность этих понятий. Так, классификационное различение высоких, средних и низких жанров в классицистической жанровой системе было одним из исторических вариантов жанровой типологии.

С особенной выразительностью содержательность понятия жанровой типологии проявляется в подобии жанров, принадлежащих к разнонациональным поэтическим культурам. Так, присущий западноевропейской оде, восточной касыде и исландской скальдической драпе панегирический пафос позволяет утверждать их типологическую близость. При этом нельзя не подчеркнуть, что на возможность типологизации жанров влияют диахронические изменения, происходящие в какой-либо национальной жанровой системе. Так исторически сложилось, что касыда выдвинулась на роль ведущего жанра панегирической ориентации, даже подчинив себе мадх – хвалебный жанр доисламской арабской поэзии, и потому становится, по сути, видовым понятием, соответствующим представлению о высоком лирическом жанре как таковом, с характерным для него утверждающим пафосом. Расширение понятийного объема касыды не могло не способствовать вероятности ее типологического сопоставления с другими инонациональными жанрами подобной модальности.

Жизнь 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 канонизация жанра (**жанровый канон**). Третий – связанный с необратимой модернизацией и мнемонизацией жанра («**память жанра**»), что, конечно, не исключает возможности его реанимирования и обретения им вторичной актуальности в новой истории литературы.

ЖАНРОВАЯ МАТРИЦА – инвариант жанровых модификаций, система атрибутивных признаков жанра. Образование жанровой матрицы условно можно считать окончательным результатом эволюционного становления жанра, следовательно, началом его исторического функционирования. Поэтому понятие жанровой матрицы позволяет осознавать условную границу между двумя основными фазами существования жанра как такового.

Жанровая матрица является внутренней нормой каждого из жанров, обеспечивает им центростремительную стабильность, и поэтому ее значение как собственной «**памяти жанра**» заключается в необходимости самосознания жанра в процессе его развития, его диахронической модификации. 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 пародии гиперболизации нормативных признаков того или иного жанра. Так же не способствует разрушению жанровой матрицы, но даже актуализирует ее функциональное значение начатый романтизмом процесс модернизации жанра. Этот процесс засвидетельствовал историческую относительность темы и, наоборот, глубокую атрибутивность **жанровой модальности** как матричного признака жанра. Например, вследствие тематического травестирования псевдоклассической оды жанровый пафос высокого утверждения жизненных реалий становится, по сути, остаточной характеристикой оды как таковой.

Содержательность жанровой матрицы дает основание для теоретического отличия ее от **жанрового канона**, возникшего вследствие исторической традиционализации любого жанра или его структурных признаков, хотя оба они формируют жанровое ожидание при восприятии художественного произведения.

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» (акад. А.Н. Веселовский), постоянными эпитетами, сюжетным алгоритмом, композиционными приемами (жанровый зачин, параллелизм, трехступенчатая градация и т. д.).

ЖАНРОВЫЙ КАНОН – понятие, обозначающее окончательную традиционализацию признаков любого жанра в процессе его исторического развития.

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 (инвектива, трагедия, литературная утопия и

др.) в отличие от «приватных» с их более уравновешенным стилевым темпераментом (дружеское послание, эпиталама, эпистола, исповедь и др.). Такие жанры, как элегия, роман, баллада и другие с их нерегламентированным отношением к действительности, а следовательно, слабым условным рефлексом на тематическое задание, 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.

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 условно-обобщенное произведение, воплотившееся во многих примерных подражаниях жанрового канона. Так, предварительный замысел «Дон Кихота» М. Сервантеса, как известно, предполагал пародийное разыгрывание романов Амадиса Галльского как показательных вариаций жанрового канона средневекового рыцарского романа.

Исключительное значение имеет жанровый канон в фольклоре с его вынужденной и культивируемой установкой на традицию, без которой его существование становится проблематичным.

«ПАМЯТЬ ЖАНРА» – мнемоническое свойство жанра сохранять собственную историю своего происхождения, развития и функционирования.

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, «роговеет», 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 же 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 которой 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 как непосредственным проявлением авторства и как следствие обретает значение мнемонической атрибуции жанра, вместе с темой обогащая его диахронический потенциал, а потому и консервируя его исторический опыт. Однако этим значение жанра не только не исчерпывается, но, наоборот, повышается, поскольку жанр тем самым регламентирует стиль как персоналистическое высказывание о мире. В этой актуализации мировоззренческой содержательности жанра, генетически связанной с архаическим ритуальным действом, призванным поддерживать в коллективном человеке веру во всеобщую связь явлений, и заключается современное значение жанра. Потому представляется симптоматичным востребование мнемонического потенциала жанра и всего жанрового опыта в нынешний, 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. Это обращение к жанру свидетельствует о завершении очередного цикла его продуктивного функционирования.

2

Трансформация мифологического сознания в миметическое, или переход от «дорефлективного традиционализма» к «рефлективному традиционализму» (С. Аверинцев), вызвала глобальные изменения в структуре художественного мышления. Они надолго определили иной тип художественной целостности произведения, в отличие от мифа, *опосредованно* уподобленного мирово-

му единству и с установкой на «целенаправленное приспособление видимости к реальности» *[Уайтхед 1990: 671]*. Понятно, что перед миметическим сознанием возникает проблема выработки и традиционализации художественного модуса преломления всеобщих связей. Эта проблема разрешается формированием жанра, который и логически, и исторически является модернизированной модификацией мифа, или, если воспользоваться математической терминологией, его гомоморфным образом.

Как архитектоническая (в понимании М. Бахтина[4]) форма, т. е. как форма эстетического созерцания, унаследовавшая через ритуал аксиологические ориентиры мифа, но предполагающая дистантное (субъектно-объектное) отношение к мировой реальности, жанр обладает собственной ценностной содержательностью, суть которой заключается в создании «образной "модели" мира, в которой все сущее обретало бы свою цель и порядок» *[Лейдерман 1982а: 18]*.

Как выразительная форма, с одной стороны, отвечающая за композиционно-вербальное развертывание темы, жанр реализует свою архитектоническую установку в структуре произведения, обеспечивая тем самым общий контекст целостности и придавая, в частности, жанровую маркировку структурным элементам художественного целого, следовательно, с другой стороны, реализует прагматическую установку на аудиторную адресацию содержания своего ценностного пафоса и на убеждение в правоте своего видения действительности. Но если архитектоническая функция жанра наиболее устойчива в структурном отношении, то выразительная отличается достаточной свободой варьирования, что проявляется в многообразии национальных, исторических, «цеховых» и даже индивидуальных разновидностей жанровой матрицы.

ЖАНРОВАЯ ДОМИНАНТА – определяющая жанровая характеристика произведения, его жанровая концепция.

В мировой литературе наряду с моножанровыми существуют и полижанровые произведения с характерной для них установкой на комплексное видение и осознание изображаемой действительности. Степень проявления жанровых форм в них различна: от их непосредственного воспроизведения до опосредованного намека на них (жанровая аллюзия). Кроме того, некоторые формы могут приобретать статус относительно самостоятельного

[4] Под архитектоникой М. Бахтин разумеет «формы эстетического бытия в его своеобразии», т. е. «формы душевной и телесной ценности эстетического человека, формы природы – как его окружения, формы события в его личножизненном, социальном и историческом аспекте и проч.» *[Бахтин 1975: 21]*.

композиционного (и даже архитектонического) компонента (например «Плач Ярославны» в «Слове о полку Игореве») в отличие от аморфных, сочетающихся с другими жанрами (жанровая диффузия). Наконец, жанровые признаки могут распределяться между разными структурными уровнями, создавая, так сказать, жанровый стереоэффект. Например, пушкинская «Метель» по наличию системы рассказчиков (девица К.И.Т., И.П. Белкин), создающих субъектную дистанцию между изображаемой реальностью и рассказом о ней, – повесть; по типу сюжета (неожиданная развязка и динамически развивающиеся события) – новелла; по характеру сюжетного происшествия – анекдот; по авторскому отношению к сюжетной истории – пародия.

Такой полижанризм предполагает необходимость жанровой доминанты, которая не только способствует системной организованности различных жанров, но и – опосредованно – осуществляет художественное единство произведения. Например, «Мертвые души» имеют жанровые признаки анекдота, плутовского романа, идиллии, романа испытания, однако авторский пафос этого произведения, обусловленный содержанием гоголевского мировоззрения, адекватно воплощается в жанре поэмы, который придает произведению концептуальный характер.

Вольное или невольное игнорирование жанровой доминанты приводит к неизбежному разногласию между автором и читателем в жанровой интерпретации художественной реальности произведения, а значит, и к ее, этой реальности, идейной переакцентуации, что становится одним из факторов рецептивной жизни произведения, его исторического функционирования. Например, распространенным является отличие жанрового прочтения пьесы режиссером от жанрового определения ее драматургом (чеховская комедия «Вишневый сад», как известно, трактовалась первым ее постановщиком К. Станиславским как драма).

Исключительное значение имеет жанровая доминанта в фольклоре со свойственной ему установкой на исполнительскую вариативность, которая может обусловить контаминацию произведений, в частности, принадлежащих к родственным или даже «далековатым» жанрам. В этой ситуации первичные жанровые признаки произведения начинают играть роль его жанровой доминанты, которая, несмотря на диахронические изменения, происходящие с произведением, придает ему центростремительную устойчивость художественного целого.

ЖАНРОВАЯ ВСТАВКА – локальный жанр в структуре литературного произведения.

В этой роли могут выступать молитва, эпитафия, гнома, клятва, отцовское напутствие, исповедь, анекдот, цитата и т. д., а также публицистические и научные (часто квазинаучные) жа-

нры: газетная статья, репортаж, трактат и др. Такие жанровые вставки, как загадка, заклинание, заговор, пословица, «персонажная» песня и др., типичны для устного народного творчества, в частности сказки.

В отличие от **жанрового синтеза** жанровая вставка существует как относительно автономный компонент художественного целого. Возможно архитектоническое обособление жанровой вставки (утопия «Сон Обломова» в романе И. Гончарова «Обломов»), образование цепочки жанровой вставки (вставные истории в романе-эпопее М. Сервантеса «Дон Кихот»). Распространенным является сосуществование разножанровых вставок: в романе Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» – «поэма» «Великий инквизитор», «Из жития в бозе почившего иеросхимонаха старца Зосимы…», «Исповедь горячего сердца, в стихах», «Исповедь горячего сердца, в анекдотах»; роман И. Эренбурга «Трест Д. Е.» инкрустирован различными квазидокументами: газетная статья и обзор, циркуляр, обращение, телеграмма и т. д.

Необходимо отличать собственно жанровую вставку с априорными и устойчивыми жанровыми признаками, которая, будучи заимствованной, сохраняет их в структуре художественного целого, от контекстуальной жанровой вставки, которая приобретает жанровое значение только в произведении («жалобная песня» Мери и «гимн чуме» Председателя в «Пире во время чумы» А. Пушкина, использование «сна» как жанровой формы утопии в романах Ф. Достоевского).

Нередко жанровые признаки текстовой вставки воспринимаются как вторичные, сопутствующие, факультативные, например при заимствовании «чужого» произведения (романс «Васильки» в стихотворении А. Апухтина «Сумасшедший»). Наоборот, жанровый эффект вставки усиливается общим жанровым контекстом основного произведения (антиутопия в сатирической «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина), тем более, если эта вставка образует жанровую антитезу (идиллия в сатирической поэме Г. Гейне «Германия. Зимняя сказка»).

Функциональный диапазон жанровой вставки достаточно широкий. С одной стороны, такая вставка может быть простым подражанием типичным жанрам человеческой жизнедеятельности (например колыбельная, завещание) и потому существовать в границах художественной реальности произведения, в то же время играть роль вспомогательного сюжетного мотива («письма» в романах Ф. Достоевского), сюжетной кульминации (покаяние Катерины в драме А. Островского «Гроза»), иметь сюжетообразующее значение (сюжетная реализация пословиц и рыцарских обетов в «Дон Кихоте» М. Сервантеса), способствовать сюжетной ретардации («Приключения бравого солдата Швейка» Я. Гашека) и т. д.

Для оптимального определения семантики жанровой вставки необходимо осознавать ее в трех структурно соотносимых между собой реальностях – персонажа, рассказчика и автора, независимо от того, кто является субъектом жанровой вставки, ее носителем. Характерными образцами такого рода могут быть «Повесть о капитане Копейкине» в поэме Н. Гоголя «Мертвые души», «Притча о законе» в романе Ф. Кафки «Процесс», зонги в пьесах Б. Брехта, даосская легенда в повести Дж.Д. Сэлинджера «Выше стропила, плотники!» и др.

В целом жанровая вставка обычна для произведений, которые тяготеют к полижанровости, к преодолению прежде всего границ литературного рода (роман в стихах А. Пушкина «Евгений Онегин», лиро-эпическая поэма А. Блока «Двенадцать»).

ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ – понятие, отражающее общую тенденцию жанров к взаимотяготению, к органическому единству.

В жанровом синтезе, генетически обусловленном первоначальным синкретизмом искусства, осуществляется стратегическая установка художественного сознания на обобщенное осмысление жизни. Симптоматично в этом плане постоянное обращение литературного мышления к таким жанрам, которые имеют преемственные признаки синкретизма, в частности к мениппее («Мастер и Маргарита» М. Булгакова) или мифу («Улисс» Д. Джойса).

В процессе сближения жанровых форм можно выделить два основных периода. Первый связан с переходом от «рефлективного традиционализма» (С. Аверинцев), когда художественное мышление было опосредовано цеховой, в частности жанровой, традицией, к «рефлективному персонализму» (Б. Иванюк), когда правила художественного мышления определяются персонализированным сознанием художника. В контексте этого перехода, начатого романтизмом, происходит, во-первых, деканонизация жанров, обусловленная прежде всего ослаблением их зависимости от тематического задания, а значит, и выдвижением **жанровой модальности** как основного признака жанровой формы, а во-вторых, разрушение **жанровой системы**, которая сложилась в античности и достигла своего граничного развития в классицизме. Вследствие этих исторически важных для художественного сознания процессов возникает возможность не только появления новых жанров и жанровых систем, но и контаминации и скрещивания различных жанровых форм.

Второй период, соответствующий содержанию XX столетия с его негативным (модернизм) или игровым (постмодернизм) отношением к классическому, в том числе жанровому, наследию, характеризуется потерей жанрами своей исторической, т. е. первичной, актуальности, а следовательно, вольной манипуляцией с

ними, что создает открытую возможность жанрового синтеза. В связи с дальнейшей мнемонизацией жанровых форм («**память жанра**») увеличивается вероятность жанрового синтеза, и в перспективе он возьмет на себя функциональные обязанности, традиционно выполняемые жанровой системой.

Конечно, такая периодизация условна и не может воспроизвести весь сложный процесс синтезирования жанров, который охватывает не только новейшую историю литературы и всегда соотносится с противоположной тенденцией – жанровой дифференциацией.

В отдельном произведении наиболее простым вариантом интеграции жанров является их контаминация, которая характерна для фольклора с его эстетическим консерватизмом, но встречается и в литературной практике (например «Смерть поэта» М. Лермонтова, сочетающая в себе эпитафию и инвективу). В литературе распространенным вариантом жанрового синтеза можно считать динство жанровых форм со свойственным ему наличием **жанровой доминанты**. В этом плане наибольший потенциал синтезирования «малых» жанров присущ жанрам с гибкой структурой и открытой тематической содержательностью. Это касается прежде всего романа.

«В первом приближении» можно различить некоторые типы жанрового синтеза: внутриродовой (например, большинство лирических произведений Ф. Тютчева представляе собой сплав оды и элегии), межродовой (например, пьеса Б. Шоу «Пигмалион» с подзаголовком «роман в пяти действиях»; рассказ-баллада Ф. Дюрренматта «Минотавр»; роман-мелодрама А. Мердок «Море, море…»), скрещивание собственно литературных и внелитературных жанров (стихотворение-завещание, стихотворение-тост и другие «прикладные» лирические жанры), жанровые образования, которые возникают на пересечении литературы и других видов искусства («роман-джаз» Р. Олдингтона).

3

Миметической грунтовкой жанра является традиционность человеческого существования, которая выражается в типичных проявлениях персоналистической жизнедеятельности человека, и в этом плане обработанные социальным обиходом жанры представляют собой не случайный нескоординированный набор художественных форм, а достаточно развитую систему с присущим ей внутренним разделением функциональных обязательств, соответствующих отрепетированным потребностям коллективного человека.

ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА – относительно устойчивое единство жанровых форм. В роли ее парадигматического фактора выступает ценностный кругозор человека. А поскольку содержание самого фактора оказывается исторически подвижным, жанровую систему рассматривают в двух аспектах: синхроническом и диахроническом.

Как и всякая синхроническая система, жанровая может существовать только благодаря диалектическому напряжению двух тенденций – «центробежной» и «центростремительной». С одной стороны, жанровая система содержит в себе ряд самодостаточных в своем, прежде всего тематическом, содержании жанров (компонентов системы), а с другой, предполагает их взаимосоотнесенность, интегративное содержание которой обеспечивает возможность реализации общего назначения жанра: быть «формой видения и понимания действительности» (П. Медведев / М. Бахтин).

Понятие «жанровая система» – многоаспектное, измеряется разноплановыми параметрами, каждый из которых может стать определяющим, а в комплексе они способны создать «стереометрическое» представление о той или иной жанровой системе. К основным из них относятся: форма сохранения, существования и развития жанрового опыта (система фольклорных и система литературных жанров); субъект жанровой системы (авторская жанровая система, жанровая система литературной школы, жанровая система национальной или региональной литературы); способ бытования жанровых форм (например, система устных жанров); родовой признак жанров (например, система «подносных» жанров: эпиталама, ода, мадригал и др.); временные границы жанровой системы (например, жанровая система литературной эпохи) и т. д.

Наиболее показательным образцом жанровой системности была классицистическая жанровая система с присущим ей тяготением к содержательной «стерильности» каждого жанра (соответствие стиля теме), к монофункциональности каждого из них, к рационализации межжанровых отношений, в частности их иерархической упорядоченности («высокие», «средние и «низкие» жанры), к закреплению жанров за литературными родами и т. д., что дает в целом основание считать формализованную жанровую систему классицизма классификацией.

Как диахроническое понятие жанровая система (ее практический смысл) обусловливается также множеством факторов, но в роли определяющего выступает исторически изменчивая содержательность самого жанра как такового.

Ощутимое ослабление в постклассицистический период зависимости жанра от темы в связи с обретением им собственной

модальности, возникновение новых, прежде всего межродовых жанровых форм, не говоря уже о жанровой контаминации, полижанризме и т. д., привело к сущностным изменениям в характере и содержании жанровой системы. Она начинает восприниматься как система различных модусов жанрового видения действительности.

На фоне этих структурных преобразований в жанровой системе, начатых романтизмом, возникает и периодически актуализируется практический (и теоретический) скепсис в отношении к жанру как таковому и жанровой системе вообще. Эта тенденция в модернизме стала осознанным законом художественного мышления. Модернизм с его нигилистическим отношением к традиции окончательно отказывает жанру в какой-либо нормативной содержательности, что, по сути, делает проблематичным само понятие жанровой системы.

Постмодернистская установка на демонстративную манипуляцию с традиционной культурой, которой придается значение основного объекта рефлексии, в контексте общего обращения к жанровому опыту литературы приводит к использованию первичной, канонической содержательности жанра с игровой целью и таким образом способствует исторически очередной, но мнемонической актуализации жанра как исключительно условной формы. В этой ситуации говорить о жанровой системе в ее классическом понимании было бы неправомерным, но в своем рудиментарном виде она сохраняется как мозаика жанровых аллюзий в структуре произведения, как жанровый центон и т. д. Постмодернистская трансформация жанровой системы в полижанризм произведения обусловливает возникновение **жанрового синтеза**.

МЕТАЖАНР – понятие, поясняющее типологическое сходство разнородовых жанровых форм.

Опираясь на концепцию М. Бахтина, Р. Спивак определяет метажанр как «структурно выраженный, нейтральный по отношению к литературному роду, устойчивый инвариант многих исторически конкретных способов художественного моделирования мира, объединенных общим предметом художественного изображения» *[Спивак 1985: 53]*.

К метажанру относятся притча, пастораль, идиллия, бурлеск, травести и т. д. Например, пастораль как метажанр объединяет пасторальный роман («Аркадия» Я. Саннадзаро), пасторальную повесть («Эстелла» К. Флориана), пасторальную драму («Аминта» Т. Тассо), пасторальную поэму («Фьезоланские нимфы» Дж. Боккаччо) и др.

Однако понятийное содержание метажанра еще не устоялось и нуждается в дальнейшем профессиональном осмыслении, а потому возможны расхождения в его определении и толковании. В целом появление этого понятия в контексте очередной актуализации проблемы жанра в науке о литературе свидетельствует о поиске жанрологией продуктивных параметров, способных прояснить смысл структурных отношений в системе жанров, в частности, понятие метажанра ориентировано на преодоление устаревшего, сформированного еще в рационалистическом XVШ веке представления о классификационной подчиненности жанров литературным родам, что не согласуется с реальным происхождением жанра как такового и конкретных жанровых форм.

Помимо предложенных в обретении словарного статуса нуждаются такие жанрологические понятия, как жанровая валентность, жанровая диффузия, жанровая парафраза, жанровая аллюзия, жанровая пародия и др., без которых современная жанрология обойтись не может. К важнейшим ее проблемам относится и проблема категориальных связей жанра и рода с другими понятиями генетической, структурной и рецептивной поэтики. Созрела необходимость создания отдельной отрасли жанрологии – компаративистской с ее интересом к сравнительно-типологическому исследованию разнонациональных жанров.

Глава 3

РЕГИОНАЛЬНАЯ ЖАНРОЛОГИЯ
(А.А. Кораблев)

Если фактор времени считается несомненным в динамике жанровых модификаций, тогда, по-видимому, с не меньшей несомненностью следует включить в порядок рассмотрения и соотносимый с ним фактор – пространство. Наряду с исторической жанрологией, изучающей движение жанров во времени, имеет основание быть и региональная, изучающая формирование жанров в различных социокультурных пространствах.

Общее представление о региональных особенностях изучения жанров в последние десятилетия можно составить по названиям тематических сборников:

– «Жанр и композиция литературного произведения» (Петрозаводск);

– «Проблемы метода и жанра», «Проблемы литературных жанров» (Томск);

– «Проблемы метода и жанра в зарубежных литературах» (Свердловск);

– «Проблемы метода, жанра и стиля в зарубежных литературах XVII–XX веков» (Днепропетровск);

– «Поэтика жанра» (Орджоникидзе);

– «Жанр: эволюция и специфика» (Кишинев);

– «Проблема жанра и стиля художественного произведения» (Владивосток);

– «Жанры в литературном процессе» (Вологда);

– «О жанрово-стилевом своеобразии» (Ташкент);

– «Жанр, стиль, метод» (Алма-Ата);

– «Соотношение жанра и композиции», «Эволюция жанрово-композиционных форм», «Автор. Жанр. Сюжет» (Калининград) и др.

Картина впечатляющая, хотя и обманчивая, потому что в перечисленных сборниках жанр далеко не всегда является предметом специального рассмотрения. Нередко вынесенное в заголовок понятие «жанр» служит формальным обозначением весьма разнородных и разноплановых исследований, имеющих отношение к жанровой проблематике лишь постольку, поскольку они вообще имеют отношение к литературе.

В целом научная жизнь в регионах закономерно ориентирована относительно некоторого центра, который (тоже закономерно) совмещает научные и административные значения центральности: столица, помимо всех прочих функций и привилегий, – это и средоточие интеллектуального потенциала, библиотечных фондов, издательских возможностей, профессиональных контактов и т. д., что предрасполагает и в научном плане сосредоточение на магистральных проблемах и вопросах. Поэтому понятие «центр» может служить фиксированной точкой для характеристики особенностей региональной науки, где с достаточной очевидностью различимы несколько тенденций:

– *центробежная* – развитие и распространение теоретических идей на историко-литературном материале, нередко локального (частные проблемы), периферийного (второстепенные явления) или местного значения;

– *центростремительная* – стремление быть в центре научной жизни, преодоление своей экстерриториальности, обращение к фундаментальным, дискуссионным проблемам современной науки;

– *центрообразующая* – когда интенсивное локальное развитие науки приводит к образованию самостоятельных научных центров с определенным кругом исследовательских интересов, выработанной методологией, стабильно работающей школой и т. д.;

– наконец, *децентристская* тенденция, характерная для последних десятилетий, когда распространение Интернета изменило соотношение центра и периферии, а вместе с ним и некоторые формы научного взаимодействия, потребовавшие переосмысления и самого понятия региональности.

Чтобы проверить, имеет ли сколько-нибудь существенное значение параметр региональности в жанрологических исследованиях, рассмотрим особенности изучения жанров на примере двух регионов – Урала и Сибири.

УРАЛ

По-видимому, основным центром уральской жанрологии следует признать **Екатеринбург,** где образовались, по меньшей мере, две исследовательские группы, специализирующиеся на жанровой проблематике: условно говоря, «круг Дергачева» и «круг Лейдермана». На роль жанрологического центра может также претендовать **Пермь** благодаря исследованиям Р.С. Спивак *[Спивак 1985; 2005]*, Н.С. Лейтес и др. В **Челябинске** целенаправленные жанрологические исследования ведут Т.Н. Маркова, Л.И. Стрелец, Е.В. Пономарева и др.

В работах **Р.С. Спивак** на материале русской философской лирики теоретически обосновано понятие *метажанр*, определение которого дано выше *[*см. также: *Спивак*

2005: 54][5]. Разновидности метажанра исследовательница выводит на основании философского различения общего, особенного и единичного:

– философский – изображение действительности в разрезе всеобщего;

– феноменологический – изображение явления как такового;

– типологический – изображение явления «в его причастности к некой ограниченной общности» и «в сопоставлении с общностью иной, чуждой».

М.П. Абашева, исследуя логику жанрового развития современной прозы, объясняет жанрообразовательные процессы в постсоветской литературе внелитературными факторами, приведшими к утрате традиции литературоцентризма, и отмечает две разнонаправленные тенденции: в массовой литературе – к консервации жанровой структуры, в элитарной – к ее разнообразным трансформациям (авторизация жанровых определений, жанровые конгломераты, экспансия эссеизма и мемуаристики), в которых сказывается «стремление к остраняющей новизне художественного высказывания, нарушению читательских ожиданий и установлению новых конвенций» *[Абашева 1998: 20–22]*.

В монографии **Т.Н. Марковой,** посвященной изучению малой прозы конца XX в., тоже отмечается «необычайная активизация жанрово-стилистических экспериментов» и также различаются два направления, но иные: *минимализация* и *гибридизация:* «Общий для всех жанров современной прозы процесс минимализации сказывается в свертывании романов в микророманы, романы в стенограммах. Насыщенность-избыточность (гиперинформативность) в таких текстах парадоксально соединяется со стенографическим минимализмом. Параллельно с минимализацией отчетливо проявляется тенденция к объединению прозаических миниатюр разной степени связанности – монтажу и циклизации. Свободное и просторное жанровое поле цикла создает наиболее комфортные условия для реализации многожанрового мышления, для экспериментов по скрещиванию жанров, для эстетической игры» *[Маркова 2003: 233]*.

[5] Исследовательница соотносит вводимое ею понятие «метажанр» с категорией «жанровое содержание» Г.Н. Поспелова *[Поспелов 1972: 152–156, 169–210, 220–236]*, указывая на разность подходов к общему объекту исследования: метажанр – аспект типологического рассмотрения, жанровое содержание – исторического («социально-генетического») *[Спивак 2005: 61]*.

Традиция изучения литературных жанров в Уральском государственном университете (Екатеринбург) связывается с научной и преподавательской деятельностью **Ивана Алексеевича Дергачева** (1911–1991), хотя сам ученый не акцентировал исследовательское внимание на жанровой проблематике – акцентированной она становится в работах его учеников и последователей: С.И. Ермоленко *[Ермоленко 1996]*, Н.В. Смирновой, А.В. Маркина *[Маркин 1989: 32–42]* – проблемы отдельных жанров, О.В. Черкезовой, Т.А. Ложковой – проблемы жанровой системы, Е.К. Созиной, О.В. Зырянова – проблемы жанровой эволюции и др., что позволяет считать И.А. Дергачева *основоположником научной школы лирического жанра в Уральском государственном университете [Зырянов, Созина 2007: 111]*.

В статье, обобщающей жанрологические взгляды учителя, Е.К. Созина и О.В. Зырянов отмечают: «Жанр рассматривается И.А. Дергачевым как живое, динамическое явление, автономизация которого от прочих уровней бытия и анализа литературной системы все же весьма относительна. Детерминация жанра двояка: “изнутри” он определяется концепцией человека (антропологической и социальной моделью личности), “извне” – развитием *метода* как определенного типа репрезентации отношений человека с миром, осуществляемого литературой и в литературе» *[Зырянов, Созина 2007: 106]*.

Наиболее значима в теоретическом плане статья И.А. Дергачева «Динамика повествовательных жанров русской прозы семидесятых–девяностых годов XIX века», где содержится деликатная, но принципиальная корректировка известного тезиса М.М. Бахтина о подвижности романного жанра. Показав, что, вопреки бахтинскому утверждению, в 80–90-е гг. XIX в. происходит именно стабилизация романной формы, и объяснив причины этой стабилизации, исследователь сам же примиряет свой и бахтинский тезисы, разведя их аспектуально: «…положения М. Бахтина о неспособности романа стабилизироваться, отливаться в завершенную жанровую содержательную форму, верные для больших отрезков исторического времени и для вершинных явлений культуры, недостаточно актуальны для ряда конкретных периодов развития национальной или даже мировой литературы» *[Дергачев 1976: 7]*.

Эта полемика показательна в нескольких отношениях. Во-первых, она характерна в теоретическом плане: не стремясь к созданию оригинальной жанрологической теории, И.А. Дергачев свободно пользуется уже имеющимися. Исследователи

находят в его теоретическом наборе кроме бахтинских положений теории формалистов (Б.В. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова и др.), мифологов (О.М. Фрейденберг, М.И. Стеблин-Каменского), имлийцев (С.С. Аверинцева, А.В. Михайлова), структуралистов (Ю.М. Лотмана и др.), теорию лирической циклизации (Л.Е. Ляпиной, И.В. Фоменко, М.Н. Дарвина), а также жанрологические концепции коллег из Томска (А.С. Янушкевича и др.), Перми (Р.С. Спивак), Нижнего Новгорода (В.А. Грехнева), Екатеринбурга (А.С. Субботина, Н.Л. Лейдермана) и др. *[Зырянов, Созина 2007: 111–112]*. С другой стороны, она характеризует историко-литературные интересы ученого: 80–90-е гг. XIX в. – время по-своему рубежное: завершения одной и зарождения другой литературно-художественной парадигмы. Примечательно также, что основное внимание исследователя привлекают писатели не первого ряда, хотя и первые в своем ряду: Д.Н. Мамин-Сибиряк *[Дергачев 1992]* и Ф.М. Решетников.

Результатом достигнутого единства теоретико-литературных предпосылок и историко-литературных предпочтений стала теория «нового реализма» и «новореалистического романа» – так можно было бы обозначить открытия И.А. Дергачева, который «сформулировал законы оформляющего действительность нового романного целого, той версии реалистического романа, что, будучи продуцирована Решетниковым, граничила с очерковой моделью действительности и явилась жанрообразующей формой для литературы XX в.» *[Зырянов, Созина 2007: 109–110]*.

Углубленно-последовательное развитие теоретических идей И.А. Дергачева осуществлено в работах его учеников Е.К. Созиной и О.В. Зырянова, представляющих феноменологическое направление в жанрологии. Их монографии составляют своеобразную литературоведческую дилогию, где рассматриваются структурные и динамические свойства художественного сознания.

В монографии **Е.К. Созиной** «Сознание и письмо в русской литературе» (2001) дергачевский принцип «двоякой детерминации» выражен в концептах *сознание* и *письмо,* осмысленных с позиции неклассической рациональности в интерпретации М.К. Мамардашвили и А.С. Пятигорского и с учетом филологических трактовок С.Н. Бройтмана, В.И. Тюпы, М.М. Гиршмана и др. В качестве исходного положения в работе выступает различение *состояния сознания* как субъектной, индивидуальной, длящейся душевно-духовной континуальности, которая может быть объективирована до степени осознания, и *структуры сознания* как объектной, общезначимой, пространственной дискретности, которая, напротив, может быть субъективирована, стать фактом совпадения, встречи, понимания разных сознаний. Рассмотрение литературного процесса в этих категориях открывает перед историком литературы принципиально иную в сравнении с традиционной исследовательскую перспективу: не зависящую от «конкретики исторических и социально-политических обстоятельств», не обусловленную «системой причинно-следственных связей», а нацеленную на прояснение литературной или культурной *архетипии* – «общности смысловых полей», которая объединяет «авторов, обладающих разными мировоззренческими установками, исповедующих разные принципы творчества и т. п.». «Структура сознания» и «состояние сознания» реализуются в порождающей деятельности *письма,* в его оформленности и содержательности, в производстве *текста сознания,* который, опредмечиваясь, становится «просто» и «только» текстом — «литературой». Соответственно, нарратив трактуется как «способ самоописания и, следовательно, структурации сознанием себя», а *язык сознания* определяется как «язык символов» *[Созина 2001: 8–16]*.

В монографии **О.В. Зырянова** «Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект» (Екатеринбург, 2003) несколько иной ракурс рассмотрения – *сознание* и *эволюция*. Развивая эволюционные идеи А.Н. Веселовского, Ф. Брюнетьера, Ю.Н. Тынянова, М.М. Бахтина, В.Э. Вацуро, исследователь приходит «к пониманию эволюции как фактора жанрово-родового развития». «Жанровое сознание» трактуется как особого рода субъектность, в которой преодолеваются и «субъективность» автора, и «объективность» традиции. Утверждаемая в работе динамическая концепция жанра предполагает феноменологическое, беспредпосылочное, проблемное[6] рассмотрение литературных феноменов *[Зырянов 2003: 9–14, 35]*. Развитие указанных идей (феноменологическая жанровая концепция, соотношение принципа авторства и жанрово-модальных характеристик художественной целостности, проблема жанровой авторефлексии) нашло свое отражение в последующих публикациях автора *[Зырянов 2004, 2006а; 2007]*.

Высоко оценивая обобщающий труд О.В. Зырянова, М.М. Гиршман (2005) особо отмечает в нем следующие положения:

– целостность художественного произведения «остается прежде всего жанровой, родовой и стилевой»;

[6] О.В. Зырянов ссылается на своего коллегу А.С. Субботина, утверждавшего, что в искусстве нового времени меняется статус жанра: «из разряда категорий безусловных, очевидных, аксиоматических он должен перейти в сферу проблематического, требующего доводов, обоснований и доказательств» *[Субботин 1984: 79]*.

– «стилевой тип целостности не отменяет жанрового мышления и даже, более того, ему не противоречит. Введение категории авторства в само понятие жанра позволило бы … по достоинству оценить “существенную жизнь” произведения на стадии рефлективного персонализма»;

– «лирика – уже сама по себе жанр» (с. 82) потому, что стихотворение «несвободно от жестких законов лирической дискурсивности» *[Гиршман 2005: 52–53]*.

Некоторое уточняющее возражение вызвало у коллеги лишь суждение о том, что «поэт есть средство жанра к продолжению своего существования» (с. 83), перефразирующее слова И. Бродского: «поэт – это средство языка к продолжению своего существования». В этой логике, полагает М.М. Гиршман, справедливо и обратное: жанр есть средство поэта для своего самоосуществления. Но, на его взгляд, более точным является несколько иной подход: «и поэт, и жанр, и род – не средства, а проявители единой цели», поскольку в индивидуально-авторскую эпоху автором является «не надличный жанровый субъект и не внежанровая личность, а человек-творец, который не встречает, а есть встреча сверхличного и личного, натуры творящей и сотворенной. Осуществление творческой индивидуальности в слове – стиль – это одновременное обновление родовых и жанровых традиций: не вариация, а изменение состояния рода и жанра в целом» *[Гиршман 2005: 53]*.

Проблема жанра была центральной в научных исследованиях **А.С. Субботина** (1923–1991) *[Субботин 1979, 1984, 1986]*, чьи взгляды заметно повлияли на формирование уральской жанрологической школы (на него ссылаются И.А. Дергачев, Н.Л. Лейдерман[7] и другие исследователи). Его представления о жанре личностны и философичны:

«Жанр – это еще один вид благотворной памяти, художественной памяти человека, несущей в себе вековой опыт творческих проб и ошибок, достижений и неудач».

«Жанр – это наше прошлое на службе современности».

«Жанр… не самодовлеющая величина, не сторонний канон или образец. Это прежде всего внутренняя мера…».

«Жанровый взгляд, поочередно приближая к читателю отдельные стороны и грани поэтического мира поэта, неизбежно дробит, расчленяет этот мир, оставляя порой без внимания какие-то общие, целостные его свойства» *[цит. по: Мешков 1998: 14–16]*.

[7] «…генетический подход не панацея от всех бед субъективизма» *[цит. по: Лейдерман 1982а: 18]*.

В числе научных заслуг А.С. Субботина – опыт системно-жанрового подхода к творчеству одного автора – В. Маяковского *[Субботин 1986]*[8].

С 1992 г. раз в два года в Екатеринбурге проводятся Дергачевские чтения, где жанровая проблематика – одна из основных.

Круг Н.Л. Лейдермана

Другим жанрологическим центром Екатеринбурга является группа профессора Уральского государственного педагогического университета (до 1994 г. – Свердловского государственного педагогического института) **Наума Лазаревича Лейдермана** (р. 1939), автора многих теоретических *[Лейдерман 1974, 1975, 1976а,б, 1979б, 1980, 1983, 1988]*, литературно-критических *[Лейдерман 1973, 1978а, 1982б]* и методологических *[Лейдерман 1978б; Лейдерман и др. 2004]* работ по проблемам жанра и истории жанрологии *[Лейдерман 1976в, 1979а, 1981]*. Интенсивная разработка его концепции приходится на 1970–1980-е годы; системное ее изложение представлено в монографии «Движение времени и законы жанра» *[Лейдерман 1982а]*.

Избегая односторонних типологий, как формальных, так и содержательных, и рассматривая художественное творчество в системе отношений «метод – стиль – жанр», исследователь, соглашаясь с М. М. Бахтиным, видит специфику жанровой функции в *завершении* произведения, которую он трактует как *миросозидание:* «В жанре представлен некий тип “миросозидания”, в котором определенные отношения между человеком и действительностью выдвигаются в центр художественной Вселенной и могут быть эстетически постигнуты и оценены в свете всеобщего закона жизни. Собственно, общей содержательной основой самых разных по идейной направленности произведений одного жанра является то, что они рассматривают действительность в свете одной и той же “формулы мира”[9], акцентируют внимание на одних и тех же принципиальных отношениях между человеком и жизнью» *[Лейдерман 1982а: 22]*.

[8] До А.С. Субботина подобный подход к творчеству Гоголя был применен Г.А. Гуковским *[см.: Гуковский 1959]*.

[9] «Формула мира» – выражение Н.К. Гея, рассматривающего «жанровую природу произведения не просто как формальный принцип или как функцию изображения, но как глубоко содержательное художественное образование, как художественную формулу мира (или – самый общий коэффициент этой формулы» *[Гей 1975: 346]*.

Жанр мыслится как закон художественного мира, определяющий устойчивую связь между содержанием и формой.

Модель жанра трехчастна: содержание > структура > восприятие. Содержание структурирует форму, которая, в свою очередь, предопределяет эстетический эффект.

В жанровом содержании различаются четыре аспекта:

1) *тематика* (жизненный материал);

2) *проблематика* (характер конфликта);

3) *экстенсивность/интенсивность* воспроизведения художественного мира (по Бахтину: «широта охвата и глубина проникновения»);

4) *эстетический пафос*.

В жанровой структуре различаются тоже четыре аспекта, так называемые *носители жанра:*

1) *субъектная организация* художественного мира;

2) *пространственно-временная организация* («хронотоп»);

3) *ассоциативный фон* («подтекст» и «сверхтекст»);

4) *интонационно-речевая организация*.

Процесс жанрообразования обусловлен *эстетической концепцией личности,* действующей непосредственно, а также опосредованно – через *метод* (принципы художественного отображения) и *стиль* (способы эмоционально-эстетического выражения *[Лейдерман 1982а: 5–32]*.

Те же теоретические положения спустя десятилетия практически без изменений повторяются в методических пособиях автора и его соавторов *[Лейдерман и др. 2004: 15–24]*.

СИБИРЬ

Теоретический центр сибирской жанрологии под воздействием как внутренних, так и внешних факторов последовательно перемещался в ее интеллектуальном пространстве.

В 1970-е гг. жанрологическим центром признавался **Томский государственный университет**, где создавалось впечатляющее количество работ по проблемам жанров, проводились широкие научные конференции, издавались сборники «Проблемы метода и жанров», затем «Проблемы литературных жанров».

В 1980-е гг. на роль центра начинает претендовать **Кемеровский государственный университет,** где тогда работали Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, В.В. Федоров, Н.А. Петрова, М.Н. Дарвин, Л.Ю. Фуксон и др., переехавшие впоследствии в Новосибирск, Москву, Донецк, Пермь и другие города. Изучение жанров шло преимущественно в двух направлениях: теоретическом (в связи с проблемой художественной целостности) и методологическом (в связи с проблематикой «типологического анализа»). Издавались сборники с характерными названиями: «Художественное целое как предмет типологического анализа» (1981), «Типологический анализ литературного произведения» (1982), «Типологические категории в анализе литературного произведения как целого» (1983), «Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики» (1986) и др. Достойным завершением этих теоретических и методологических разработок стали различные учебные пособия, написанные Н.Д. Тамарченко и В.И. Тюпой и изданные уже в Москве: разделы по типологии литературы и теории жанра в «Теории литературы» (2004), хрестоматии по теоретической и исторической поэтике и др.

В 1990-е гг. теоретическое изучение жанров сосредоточивается в **Новосибирске,** не без влияния переехавших сюда на некоторое время кемеровских филологов (В.И. Тюпы, Н.Д. Тамарченко), а также работ Ю.В. Шатина.

Среди других заметных мест изучения жанровой проблематики **Иркутск** – сборники «Судьба жанра в литературном процессе» (1996 и 2005 гг.) и **Омск** – работы О.В. Мирошниковой о проблематике цикла и стихотворной книги (метациклизации), А.Э. Еремеева о философской прозе и др.

ТОМСК: круг Ф.З. Кануновой

Целенаправленное изучение жанровой проблематики в Томске активизировалось в 1960–1970-е гг., когда на кафедре русской и зарубежной литературы Томского государственного университета одна за другой создавались диссертации и монографии Ф.З. Кануновой *[1962, 1967, 1973]*, Н.Н. Грузинской, Л.М. Шкарубы, Э.М. Жиляковой, Л.А. Герасименко *[1971]*, Т.И. Ходукиной, А.С. Янушкевича, К.О. Варшавской, в которых исследовались жанровые особенности и взаимодействия произведений Карамзина, Марлинского, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Островского, Писемского, Станюковича, Чехова.

Характеризуя этот период томской жанрологии, ее организатор и теоретик **Фаина Зиновьевна Канунова** (р. 1922) отмечает, что тогда же были определены принципы исследования жанра и уточнены подходы к его рассмотрению: «Жанр определяется как идейно-эстетическая категория, конкретно воплощающая методологические принципы писателя, его концепцию человека и мира, личности и народности. Содержательность той или иной жанровой категории кроется в характере эпохи, определяется всем движением общественной жизни и закрепляется в

характерных жанрообразующих принципах. Отсюда важнейшим путем к исследованию жанров является по возможности глубокое изучение общественно-философских, духовных, эстетических исканий эпохи, с одной стороны, и осмысление форм и законов их эстетического и художественного бытования – с другой» *[Канунова 1983: 6]*.

Согласно этому определению, основной принцип томской жанрологии – *системно-типологический,* а основные аспекты исследования – «проблемы характерологии, повествования и особенностей их развития в процессе жанрового взаимодействия» *[Канунова 1983: 12]*.

Системно-типологическое изучение литературы в Томском университете было обусловлено несколькими причинами:

во-первых, это направление становилось приоритетным в советском литературоведении;

во-вторых, оно отвечало основному предмету кафедральных исследований – литературному контексту XIX века, где виделись истоки системной типологии, в частности в статьях В.Г. Белинского *[Симонова 1989]*, и еще глубже – в лекциях Гегеля *[Зарипова 1975]*;

в-третьих, существовала кафедральная традиция – труды Н.А. Гуляева об эстетике В.Г. Белинского *[Гуляев 1955, 1957]*.

Ориентация на Белинского показательна для томской жанрологической школы, в частности на принцип социально-исторической обусловленности жанров, на который неустанно ссылаются исследователи: «Еще Белинский отметил, что судьба жанров зависит от поворотов и перипетий общественного движения» *[Казаркин 1974: 89]*. «Сравнение существующих жанровых образований выявляет их зависимость от реально сложившихся исторических условий. Поэтому преимущественное обращение художника к определенному жанру или даже его разновидности всегда обусловлено целым рядом причин, и не только эстетического, но и политического, этического и даже бытового порядка» *[Тяпугина 1982: 59]* и др.

Другой важный принцип, также связываемый с Белинским, – сочетание историко-литературных и теоретико-типологических исследований *[Новикова 1983: 124]*. Это стоит отметить, поскольку характеристика томской жанрологической школы как «системно-типологической» представляется явно недостаточной. Хотя среди статей, опубликованных в томских сборниках, действительно, немало обращенных к жанровой типологии (к проблемам типологии поэмы *[Мясникова 1982]*, сонета *[Титаренко 1983]*, рассказа и повестей *[Новикова 1983]*, романа *[Морозов 1988]*, цикла *[Бахтина 1989]* и др.), все-таки большинство работ – конкретно-аналитические, исследующие

жанровую природу и жанровую специфику отдельных литературных явлений.

Разумеется, соединение теоретического и исторического подходов не беспроблемно. Как отмечается в одной из работ, А.Н. Веселовский приходит к фактическому отрицанию гегелевской эстетики родов и жанров *[Новикова 1983: 128]*. Но в Томске при посредничестве Белинского Гегель и Веселовский как бы примиряются – теория и история жанра рассматриваются, как правило, в конкретике художественных явлений.

С 1973 г. в Томске выходит сборник «Проблемы метода и жанров» (под редакцией Ф.З. Кануновой, за исключением нескольких первых выпусков), впоследствии переименованный в «Проблемы литературных жанров», где публикуются работы литературоведов Сибири и других регионов. Томск становится одним из центров жанрологических исследований.

НОВОСИБИРСК: круг Е.К. Ромодановской

Специфическим основанием и материалом изучения жанров в Новосибирске стали исследования древнерусской литературы и «литературной сибириады» (по выражению Ю.В. Шатина) XVII–XVIII вв. **Елены Константиновны Ромодановской** (р. 1937) *[Ромодановская 1994, 2002]* и ее коллег Е.И. Дергачевой-Скоп *[1965, 1971, 1974]*, И.В. Силантьева *[1996]* и др. Отдельного упоминания заслуживают работы признанного авторитета в мире отечественной пушкинистики, поистине патриарха новосибирской филологической школы, профессора **Ю.Н. Чумакова**. Во-первых, это многочисленные статьи и обобщающие монографии о пушкинском романе в стихах «Евгений Онегин» и о поэтике стихотворных произведений Пушкина в целом *[Чумаков 1983, 1999а]*. Во-вторых, это поражающие своей проницательностью феноменологические исследования в области стиховых композиций Ф.И. Тютчева *[Чумаков 1999б, 2003]*.

С 1990-х гг. проблему жанрообразования в Сибирском регионе потеснили другие научные интересы: сюжет и мотив, дискурсивные практики, риторика и др. Но высказанные новосибирскими учеными жанрологические идеи до сих пор продолжают вызывать теоретический интерес.

Главным отличием литературы XVII–XVIII вв. от древнерусской традиции Е.К. Ромодановская считает *осознанность,* которая выразилась в появлении теоретических рассуждений, литературных манифестов и т. п., определивших смену художественных ориентиров и повлиявших на характер жанровой системы *[Ромодановская 1998: 133–144, 2006: 8–16]*. В работах

Е.К. Ромодановской рассматриваются также отдельные жанры – летописи, повести, плачи, видения и др.[10]

Внимание **И.В. Силантьева** привлек момент зарождения в древнерусской литературе «эмбрионов» новых жанров – новеллы и романа, знаменующих актуализацию принципиально иного, в отличие от средневековой традиции, «измерения жанрового бытия» – не конвенционального, а эволюционно-генетического *[Силантьев 1996]*.

Представляя произведение и жанр как две основные формы литературной целостности, исследователь показывает двоякость их соотношений:

– с одной стороны, жанр входит в систему произведения, которое может осуществлять его как целостную структуру, но может и «порождать структурообразующие начала (как формо-, так и содержательно-ориентированные), которые в перспективе литературного развития сойдутся в целостность нового жанра»;

– с другой стороны, произведение входит в систему жанра, но при этом оно может частично выходить из сферы того или иного жанра, формируя начала новой жанровой целостности, и даже более того: по мнению исследователя, произведение может вообще находиться вне жанра *[Силантьев 1995]*.

Наиболее теоретичен среди новосибирских жанрологов **Ю.В. Шатин**. В его жанровой теории представлены три аспекта – нормативный, генетический и конвенциональный, которые последовательно доминируют в истории литературы, определяя целеполагания ее эволюции. «Триединство» этих аспектов в эпоху классицизма окончательно распадается в XIX веке, образуя между ними не только разрывы, но и противоречия. Этому способствовали два новых процесса:

1) актуализация генетического аспекта («жанр начал активно эволюционировать, обнажая свою генетическую природу»);

2) актуализация конвенционального аспекта («более свободная комбинация признаков различных жанров в одном произведении обусловила необходимость установления некоторых конвенций, позволяющих ориентироваться в усложнившейся динамике»).

В русской литературе XIX в. жанрообразовательные процессы выразились в трех основных тенденциях:

1) романизация (и более широко: «подчинение смежных видов ведущим жанром»);

2) деархаизация (введение и преодоление архаических клише);

3) инновации (создания видов, не предполагаемых предшествующей литературой или литературной теорией).

В результате преодоления жанровой нормативности происходит становление и развитие, в противоположность механической связности, *органической целостности* художественного текста *[Шатин 1991: 9–40]*.

[10] См. рецензию на книгу Е.К. Ромодановской «Сибирь и литература. XVII век» (2002): *[Шатин 2004]*.

Глава 4

ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ЖАНРОВ В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРЫ РЕГИОНА

(О.В. Зырянов)

О природе жанрового канона

Переход от словесности к литературе в Урало-Сибирском регионе *[см.: Соболева 2007]* совпал с развитием классицистической парадигмы художественности в рамках большого исторического времени – эпохи рефлективного традиционализма.

Классицизм закономерно завершает указанную эпоху, доводя до логической стройности и нормативной ясности то, что составляет суть рефлективного традиционализма. Однако в ходе большой исторической эпохи (от Аристотеля до Буало) не исключены и некоторые, порой весьма существенные, отклонения от нормативности. В художественной практике Ренессанса и барокко возможны многочисленные примеры индивидуальной свободы творчества, странного, подчас замысловатого синтеза контрастных жанрово-стилевых установок. Театр «непросвещенного» У. Шекспира, взращенное на карнавальном мироощущении творчество Ф. Рабле, не укладывающийся в строгие литературные нормы вариант бурлеска П. Скаррона и прочие примечательные феномены так и не нашли своего адекватного воплощения в нормативной эстетике классицизма: в ней они либо совершенно не упоминаются (умалчиваются), либо оцениваются однозначно отрицательно. С чем это связано?

Дело в том, что высокий классицизм признавал лишь жанры поэтические (стихотворные) – художественная проза (в отличие от церковной проповеди и научного трактата) практически не отражена в нормативных классицистических эстетиках. Но отсутствие тех или иных жанров в строго канонизированной системе классицизма, в ее жесткой жанрово-стилевой иерархии еще не означает отсутствия рефлексии как таковой. Поскольку нормативная эстетика – это эстетика сугубо оценочная и предельно иерархическая, то отсутствие упоминаний о тех или иных жанрах может рассматриваться как вариант «минус»-рефлексии (параллелью этому явлению в поэтике выступает понятие «минус»-приема). Таким образом, уже на этапе рефлективного традиционализма (и прежде всего в классицистической парадигме художественности) обнаруживается одно существеннейшее расхождение, которое оказывается особенно примечательным в плане исторической и теоретической поэтики, – расхождение между конкретной практикой литературного процесса и теоретической рефлексией нормативно-художественного сознания.

Отмеченное нами расхождение (само по себе достаточно очевидное) может поставить под сомнение и продуктивность теоретико-литературного понятия «классицизм». Этой проблеме посвящено специальное исследование Ю.М. Лотмана «Классицизм: термин и (или) реальность». На том основании, что литературоведческая и искусствоведческая терминология связывается с романтической философией и порожденной ей философской систематикой, нередко расходящейся с реальной практикой историко-литературного и шире – культурного процесса, исследователь констатирует, что «такие слова, как “классицизм” или “романтизм” не могут служить инструментом научного описания, а только лишь его объектом: мы должны исследовать историю их появления и место в живом культурном процессе той или иной эпохи» *[Лотман 2000: 127]*. Однако не будем слишком пристрастны. Понятно, что живая литературная практика с трудом укладывается в «прокрустово ложе» теоретических схем, особенно выработанных эпохой классицистической нормативности. Отмеченное расхождение на уровне эстетической теории и литературной практики сказывается и на двойственной природе жанрового канона.

Жанр (в его классицистическом понимании) – воспроизведение некоей образцовой схемы, манифестация идеального конструкта (эйдоса), характерного для строго определенного типа литературных произведений. На этом основании С.Н. Бройтман называет историческую эпоху господства жанрового нормативизма именно «эйдетической поэтикой» *[Бройтман 2001]*. Но в рассмотрении жанрового эйдоса в эпоху нормативизма никак не обойтись без понятия «жанровый канон».

Сводное определение канона дается в современном издании «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий»: «Канон – модель жанра, носителем которой может служить такой реально существующий его образец, который считается наилучшим наглядным воплощением *первообраза*» *[Тамарченко 2008: 70]*. В данном определении, с нашей точки зрения, просматривается принципиально двойственная, дуалистическая природа жанрового канона: с одной стороны, абстрактно-рационалистической модели, а с другой – «реально существующего образца». Прояснить это противоречие помогает эвристическая идея М.Н. Виролайнен о разграничении понятий «*канон*» и «*парадигма*».

В этимологическом значении парадигма – это «модель, образец», т. е. как раз то, что традиционно понимается под каноном. Но если канон «не эксплицирован, не предъявлен», «нерукотворен», хотя и «никогда не остается в сфере чистой потенции»,

а «постоянно актуализируется всем ходом жизни», то парадигма, напротив, «воплощена, существует как наличность и данность, как предъявленный образец», имеющий «текстуальное или изобразительное выражение» *[Виролайнен 2003, 19–21]*. О принципиальном разграничении «живого лица-канона» и «абстрактного закона» совершенно обоснованно писал С.Н. Бройтман в специальном разделе «Исторической поэтики» *[Бройтман 2001, 217–240]*. Так, по мнению указанного исследователя, канон – это некий *образец*, тяготеющий к набору определенных правил и строго оформленных рекомендаций. Это то, что составляет полюс эстетического нормативизма, по сути, это канон как рефлексивно-нормативная *парадигма*. В то же время канон – это идеальный *образ*, «живое лицо», замещающее персону того или иного литературного авторитета-классика. «Жанровый канон, – как подытоживает С.Н. Бройтман размышления об эстетической рефлексии классицизма, – мыслился не как абстрактная конструкция, ему был необходим ощутимый образ; такими *образами*, но одновременно *образцами* и являются первые греческие авторы» *[Там же, 218]*. Заметим, что такое понимание жанрового канона как «закона эйдетического мышления с его абстрагирующими тенденциями, но и невозможностью оторваться от феномена» *[Там же: 219]* уже вплотную подводит к полюсу феноменологической эстетики. Канон предстает в таком случае как феноменологический «образ», порождающая основа будущей эстетической формации художественно-рефлективного персонализма.

Итак, расхождение абстрактно-логического и феноменологического – это именно то конструктивное противоречие, которое проявляется в природе жанрового канона уже на стадии рефлективного традиционализма и которое станет еще более показательным и эстетически продуктивным в эпоху индивидуально-авторского творчества, или поэтики художественной модальности.

Две «волны» жанровой канонизации

Зададимся вопросами: Какие жанры следует признать каноническими? Синонимичны ли понятия «*традиционные*» и «*канонические*» жанры? Как разворачивается процесс жанровой канонизации, и как он меняется в различных парадигмах художественности (классицизм – романтизм – постромантизм)?

К сфере традиционных (или классических) жанров относят восходящие к античной традиции оды и элегии, идиллии и эпиграммы, героические поэмы и трагедии, горацианскую и анакреонтическую лирику. Указанные жанры канонизируются дважды: в периоды Ренессанса и классицизма – эти следующие друг за другом эпохи жанрово-эстетической рецепции античности. Назовем данный процесс *первой волной жанровой канонизации*. В этом смысле становится понятно, что канонические жанры – прежде всего жанры традиционные (классические), прошедшие канонизацию в эстетической теории и литературной практике Ренессанса и классицизма.

Однако есть и другие жанры, которые канонизируются лишь в эпоху романтизма: например баллада, романс, фрагмент (отрывок), новелла, цикл и роман. Утверждение данных, по сути уже нетрадиционных, жанров представляет *вторую волну канонизации*. Характерно, например, что баллада (как жанр литературный, а не фольклорный) в своем генетическом истоке связана с романсом, существуя с ним на первых порах в некоем синкретическом единстве. Только романтизм, канонизируя данные жанры, окончательно разводит их судьбы по разные линии.

Интересна также судьба фрагмента. Как антологический «отрывок» фрагмент появляется уже в эпоху эллинизма. Но парадокс состоит в том, что этот традиционный, классический жанр совершенно игнорируется в эстетике и поэтике классицизма. Кстати, нечто подобное происходит и с романом. Но если фрагмент канонизируется уже в художественной практике романтиков, то жанр романа – только в постромантическую эпоху классического реализма.

В связи с идеей канонизации жанров напомним, что канон – не просто система нормативных правил (готовая парадигма), но еще и «живой образ-канон» (С.Н. Бройтман), проявляющий некий жанровый «эйдос», или, иначе говоря, *архетип*. Пусть в серьезно редуцированном виде, но в каноне проявляется этот исходный жанровый архетип, по сути, определяющий весь ход последующей эволюции жанра. Объясняется это тем, что в практике литературной работы сознание художника интенционально направлено на жанровый «эйдос»: внутренняя «сущность» жанра ищет повода воплотиться в конкретной форме художественного произведения – всякий раз произведения того или иного жанра.

Жанровый канон – «традиционная модель определенного типа художественного целого» *[Тамарченко 2008: 90]*, которой исследователь не случайно противопоставляет понятие «внутренняя мера», выводя его из логики развития самого неканонического жанра Нового времени – романа *[Тамарченко1997: 13–26]*. Данное понятие становится своего рода «эквивалентом жанрового канона»: суть его современные исследователи усматривают не в «готовой структурной схеме», «застывшей норме» или

«образце воспроизведения», а в «логике изменения жанра, векторе его трансформации», предстоящем сознанию художника «образце (точнее даже – диапазоне. – *О.З.)* выбора», который может быть реконструирован лишь «на основе сравнительного анализа жанровых структур ряда произведений» *[Артемова, Миловидов 2008: 40]*. Однако понятая таким образом «внутренняя мера» характеризует не только сущность неканонических жанров (и прежде всего романа), но и существование на современном этапе жанров традиционных (или классических), подвергшихся влиятельному воздействию романизации. По точному замечанию современных теоретиков, внутренняя мера жанра есть «структуропорождающее начало его эволюции, средство гармонизации "читательских ожиданий" и авторской деканонизирующей интенциональности, направленной на "тематическое содержание, стиль и композиционное построение", а также на сам принцип целостности высказывания» *[Там же]*. Таким образом, понятие «внутренняя мера» разрешает кардинальное противоречие в современной концепции жанра, «снимает» имеющееся расхождение между следованием художественной традиции и творческой инновацией, «памятью жанра» и авторской феноменологией.

В этом отношении показательно предпринятое С.Н. Бройтманом разграничение строгих жанровых и композиционных форм: «Становление жанра как единства архитектонической и композиционной форм целого должно было заново (после античной литературы) пройти стадию выработки композиционных форм целого. Очевидно, этим объясняется активное развитие в это время жанровых образований с фиксированной и заданной композиционной структурой. Таковы танка, хокку, газель, притча, новелла, басня и др. Мы будем называть такие феномены *строгими жанровыми формами* и отличать их от строгих композиционных форм (рондо, триолета, возможно, сонета и др.), которые не стали жанрами, т. е. остались способами внешне (композиционно) заканчивать, но не внутренне (архитектонически) завершать произведение» *[Бройтман, 2001: 222]*. Как видим, под «строгими композиционными формами» С.Н. Бройтман понимает то, что в стиховедении традиционно называется «твердыми стиховыми (или строфическими) формами». Сонет (эту строгую упорядоченную композиционно-архитектоническую форму) мы относим к явлениям жанрово-композиционной природы, иначе говоря, к «строгим жанровым формам».

Выскажем некоторые уточнения к заявленной С.Н. Бройтманом концепции. По всей видимости, границы указанных типов произведений (строгих жанровых и композиционных форм) размыты и неопределенны, а значит, между ними возможны различные взаимные переходы. Так, хокку (по Бройтману, строгая композиционная форма) в художественной практике Новейшего времени становится не просто строфической, но и жанрово-архитектонической формой. Более того, даже одной из самых востребованных и интернациональных по своему характеру жанровых форм. Пожалуй, то же самое можно сказать о сонете. Сонет существует как строгая строфическая форма, но и как жанр. По вопросу канонизации тематического строения сонета звучат скептические голоса *[Гаспаров 1993: 208]*. Однако известно и другое представление о сонете – не как о «техническом» явлении, а как о содержательной жанровой форме, в которой жанровый смысл определяется композиционной семантикой и таит в себе «выражение сложного, часто противоречивого, но все же законченного, имеющего итог и разрешение лирического размышления» *[Кожинов 1987: 197]*. Понятый в таком смысле («отвердевшее содержание») сонет предстает как «единство композиционных и архитектонических форм», которое, по мысли С.Н. Бройтмана, конституирует собственно жанровый феномен.

Таким образом, строгая жанровая форма – это жанры не только с жестко обусловленной композиционной структурой, но и, прежде всего, с композиционно проявленной семантикой. В этом плане интересно предложенное В.А. Грехневым разграничение жанров *динамических* и *стабильных*. По мнению исследователя, именно второму разряду, к которому можно отнести сонет и эпиграмму, «свойственна консервация формы» *[Грехнев 1985: 14]*. Действительно, на фоне динамических жанров, история которых (например, элегии) представляет постоянно обновляющийся опыт индивидуально-авторских вариантов, сонет и эпиграмма в большей степени обнаруживают «консервацию формы». Хотя и с эпиграммой дело обстоит не так ясно. А.И. Галич, к примеру, увязывал жанровую форму эпиграммы (понятую в античном смысле – как лирико-философская миниатюра) с романтическим типом элегического «отрывка» – по линии конкретно-психологической ситуативности в воплощении лирической эмоции, непосредственной выраженности «лирического момента души» *[Галич 1974: 262]*. Заметим также, что в своем историческом развитии эпиграмма перекликается с жанром стихотворной новеллы, порождая особый вариант *новеллистической* эпиграммы – в противоположность традиционно *афористическому* типу.

К слову сказать, нечто подобное демонстрирует и жанр басни, генетически связанный с притчей и предполагающий строго обусловленную композиционную структуру. Однако, как показывает историческое развитие этого жанра, басня все больше расходится с аллегорической притчей и, напротив, сближается

со своими отдаленными аналогами – сказкой и стихотворной новеллой. То, что сделал с классической басней И.А. Крылов, получает свое объяснение лишь в аспекте романизации жанра *[Зырянов 2005: 100–123]*.

Таким образом, переход к новой эстетической практике романтизма и постромантизма заставляет кардинально пересмотреть уже существующие жанровые концепции. Жанр как онтологическая категория художественного сознания, конечно, никуда не исчезает, но в ходе исторического развития кардинально меняется само представление о природе жанрового мышления.

Теории деканонизации жанров в литературе Нового времени

Отвечая на вопрос о том, каковы механизмы жанровой деканонизации, обозначим на сегодняшний день самые авторитетные в отечественной генологии теоретические концепции, объясняющие ситуацию с переменой онтологического статуса жанра и его эволюцией в эпоху художественной модальности.

1. Первая жанровая концепция по праву принадлежит М.М. Бахтину и заслуженно носит наименование «романизации жанров». По мнению исследователя, «в присутствии романа все жанры начинают звучать по-иному. Началась длительная борьба за романизацию других жанров, за их вовлечение в зону контакта с незавершенной действительностью». Но подобная романизация не есть подчинение иных жанров регламентирующим правилам романного жанра (тем более, что таковых у романа нет и в помине). Это процесс, противоположный канонизации жанров: «…это есть их [жанров] освобождение от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие, от всего того, что превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм» *[Бахтин 1975: 432]*. Иными словами, романизацию в широком, бахтинском, смысле следует понимать как жанровую деканонизацию – глобальный процесс перестройки жанрового сознания литературной эпохи, выявляющий ориентацию всех жанров, в том числе и лирических, на свободные формы художественного мышления.

2. Рассмотренная бахтинская концепция может быть соотнесена с известной теорией Л.Я. Гинзбург, согласно которой в условиях Нового времени «поэтику – в узком смысле этого слова – вытесняет эстетика… <…> Романтикам виделась в идеале внежанровая и внеродовая поэзия» *[Гинзбург 1997: 33, 36]*. Применительно к лирике пушкинского времени Л.Я. Гинзбург предпочитает говорить об *индивидуализации поэтического контекста*, о неуклонно возрастающем значении личности самого автора, или лирического субъекта. По мнению исследователя, указанный процесс стилевого развития приводит к тому, что «вырабатывается тип внежанрового лирического стихотворения» *[Там же: 51]*. Однако, с нашей точки зрения, возрастание роли стилевого фактора еще не свидетельствует о том, что поэтика художественной модальности не признает возникновения новых жанров, а к старым (традиционно-классическим) относится лишь формально, как к лишенной живого, конкретного содержания номенклатуре. Сам процесс индивидуализации лирики должен быть осмыслен не только как ведущая стилевая закономерность, но и как магистральная линия новационного жанрообразования.

3. С теоретическими воззрениями Л.Я. Гинзбург перекликается концепция жанрового развития, представленная в теоретико-литературных трудах М.М. Гиршмана. По мнению данного исследователя, в условиях современной эстетической практики целостность художественного произведения достигается уже не на жанровой, а на *личностно-родовой* основе. Центральную роль в преобразовании художественного текста в целостный мир М.М. Гиршман отводит литературному роду и стилю: «… Именно через прояснение родовой – эпической, лирической или драматической – доминанты и стилевой цельности … литературное произведение становится образом не какой-то части действительности, а мира в целом. И соответствующий принцип организации художественного целого можно назвать в отличие от жанрового *личностно-родовым*» *[Гиршман 1986: 322]*. При таком подходе, естественно, отрицается автономность жанра – данная категория переводится на положение функционального компонента в составе художественной целостности, участника некой комбинаторной игры. Правда, в более поздних работах М.М. Гиршман серьезно уточняет свою теоретическую позицию в пользу диалектического решения вопроса о соотношении понятий *автор – род – жанр – стиль*, особо оговаривая такую специфическую категорию, как «родо-жанровая доминанта» литературного произведения. «При ориентации на принципиальную множественность жанровых традиций, на их взаимообращенность и взаимодействие друг с другом в произведении индивидуально-авторской эпохи, – пишет исследователь, – создаются образы различных жанров, трансформируются разные жанровые традиции, и в формирующейся системе полижанровых взаимосвязей, в диапазоне жанровых характеристик как раз и определяется родо-жанровая доминанта. Она предстает как двуединый центр полижанрового взаимодействия в авторском творчестве,

где жанровое предельно сближается с родовым, а род проявляет себя в личностно-индивидуальной жанровой уникальности» *[Гиршман 2006: 51–52]*.

4. Зафиксированный нами более поздний «извод» теоретической мысли М.М. Гиршмана подготавливает объясняющую концепцию жанрового развития – теорию *жанровой модальности* С.Н. Бройтмана. Преимущество ее, с нашей точки зрения, состоит в том, что согласно этой концепции жанр сохраняет свою автономность, продолжая выступать гарантом художественной целостности. Жанр никуда не исчезает, но речь в таком случае идет о новом *модусе* его существования. Жанр существует уже не сам по себе (в автономном режиме), а как результат взаимоосвещения различных жанровых парадигм. Он раскрывает свою «сущность» только в ситуации встречи различных жанровых традиций, в диалоге существенно различающихся жанровых «языков». Не случайно, резюмируя свои теоретические взгляды на проблему жанра, С.Н. Бройтман полемически отталкивается от ранних идей М.М. Гиршмана о личностно-родовой природе художественной целостности: «Эта смена жанрового принципа организации художественного целого “лично-родовым” не означает потери значимости жанра или его девальвации. Она лишь говорит об уходе жанра с поверхности в ядерные глубины произведения – поэтому он и труднее опознаваем, чем прежде. В результате переориентации *неканонический жанр* обретает новый облик. Его конститутивными чертами становятся: *жанровая модальность* (он – отношения между жанрами), *стилистическая трехмерность* (он – “образ жанра”) и *внутренняя мера* (заменившая собой жанровый канон)» *[Бройтман 2001: 363]*.

В чем же состоят принципиальные различия приведенных выше объяснительных концепций жанрового развития? Первая из них (М.М. Бахтин) открывает методологический горизонт, заявляя пока еще в самом общем виде важнейший узловой пункт *деканонизации* жанров в эпоху индивидуально-авторского творчества. Две другие концепции (Л.Я. Гинзбург, М.М. Гиршмана) показывают, что на основе учета лишь стилевого фактора («индивидуализация поэтического контекста», «личностно-родовой принцип» художественной целостности) невозможно дать внятного объяснения процессов жанровой эволюции в литературе Нового времени. Не случайно теоретическая позиция М.М. Гиршмана с годами все более уточняется в плане диалектического решения вопроса о соотношении жанра и стиля, начиная уже напрямую тяготеть к полюсу «жанровой модальности». Преимущество последней жанровой концепции (С.Н. Бройтман) состоит в том, что она пытается объяснить эволюцию жанра исходя из собственно жанровой аксиологии и поэтики, но в то же

время рассматривая жанровый феномен на пересечении таких родственных ему категорий, как авторство, стилистическая многомерность, эстетическая модальность.

Сравнение указанных жанрово-теоретических концепций выводит к еще одному важнейшему выводу: объяснение «механизма» исторической изменчивости жанра в условиях современной эстетической практики дает лишь *феноменологическая* теория, базирующаяся на идее творческого диалога художника с миром культуры и синтезирующей способности индивидуального художественного сознания.

Жанровые тенденции в эпоху художественной модальности

От рассмотрения жанрового феномена в аспекте теоретической поэтики перейдем к осмыслению жанра как ведущей категории историко-литературного процесса. Что происходит с классическими (традиционными) и неклассическими (романизированными) жанрами в эпоху индивидуально-авторского творчества? С нашей точки зрения, здесь возможны несколько вариантов жанрового развития. Перечислим основные «векторы» жанрообразовательных процессов.

1. **Жанровая стилизация**. Возникает в ситуации эстетической дистанции между современным автором и неким авторитетным «образцом» того или иного литературного жанра. В сравнении с жанровой пародией предполагает предельно уважительное, а не снижено-негативное или репрессивное отношение к исходному жанровому образцу. Однако по большому счету любая стилизация вторична, если, конечно, она не перерастает поставленной задачи и не превращается в креативный текст – оригинальную модификацию, индивидуально-авторскую вариацию жанра. Вторичность стилизации обусловлена тем, что она изначально направлена на воссоздание некоего «образа» жанра. В эпоху жанровой деканонизации всегда остается опасность, о которой предупреждал М.М. Бахтин, – опасность «стилизации отживших форм».

По мнению Ю.Н. Тынянова, «стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойной жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их … При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого. Но все же от стилизации к пародии – один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией» *[Тынянов 1977: 201]*. На практике бывает наблюдаем и иной случай: в стилизации порой дает о себе знать пародийный

эффект, совсем не запрограммированный автором, т. е. не входящий в авторское задание.

2. **Жанровое пародирование**. Так же, как и стилизация, предполагает эстетическую дистанцию. Но здесь эта дистанция не столько временная, сколько мировоззренческая. Более того, в жанровой пародии проявляется комически-сниженное отношение автора к исходному тексту-прецеденту, утрированное воспроизведение отдельных жанрово-стилевых приемов или жанровой модели в целом. Пародическому осмеянию чаще всего подвергаются безнадежно устаревшие жанровые формы или стереотипные представления о жанре, уже не удовлетворяющие запросам современного эстетического сознания. Пародия в таком случае служит активно-творческому пересмотру сложившейся жанровой традиции, становясь внутренним фактором эволюции жанра *[см.: Ермоленко 1996: 308]*. В этом плане показателен первый русский роман нового типа – «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. Как показал Ю.М. Лотман, именно в силу предпринятого в нем пародического обыгрывания традиционных моделей сентиментального и романтического романа это произведение преодолевает границы литературности как таковой, являя, по сути, некую идеальную модель, своего рода «формулу русского романа»: романа героев, романа автора, романа о романе и, в конечном счете, – романа самой жизни *[Лотман 1988: 30–107]*.

Правда, на жанровую пародию можно посмотреть и с другой стороны. Пародия на тот или иной жанр уже не относится напрямую к жанру, ставшему объектом пародии. В этом плане прислушаемся к высказыванию М. М. Бахтина о пародийном сонете: «Форма сонета в пародийном сонете вовсе не жанр, то есть не форма целого, а *предмет изображения*; сонет здесь – *герой пародии*. В пародии на сонет мы должны узнать сонет, узнать его форму, его специфический стиль, его манеру видеть, отбирать и оценивать мир, его, так сказать, сонетное мировоззрение. Пародия может изобразить и высмеять эти особенности сонета лучше или хуже, глубже или поверхностнее. Но перед нами, во всяком случае, не сонет, а *образ сонета*» *[Бахтин 1975: 418]*. «Образ» жанра возникает, как известно, и в стилизации. Но пародическая установка автора позволяет отчетливее проявиться жанровой рефлексии. В силу того, что пародирующий жанр всякий раз задает образ жанра, служащего объектом пародии, он и сам, в свою очередь, должен быть осмыслен как отдельный, вполне самостоятельный жанр, результат осуществленной автором метажанровой рефлексии.

3. **Жанровая стандартизация**. Как и в случае со стилизацией, здесь важна установка на некую исходную образцовую модель жанра. Но только ориентация на жанровый канон как феноменологический образ заменяется здесь воспроизведением канона

как некой сложившейся парадигмы, иначе говоря, набора готовых стереотипных представлений о жанре. О подобном процессе очень точно замечает Н.Д. Тамарченко: «…канон формализуется – утрачивает мировоззренческую глубину, превращается в свод технических приемов. Воспроизведение первообраза-эйдоса сменяется поэтому в литературе периода “антитрадиционализма” (С.С. Аверинцев) или “художественной модальности” (С.Н. Бройтман) варьированием формальных структур авторитетных и популярных произведений-образцов и созданием устойчивых жанровых стереотипов» *[Тамарченко 2008: 91]*. Таким образом, в отличие от стилизации жанровый стереотип – это воспроизведение некоего жанрового трафарета, шаблонной модели, а не живого «образа» жанра. Чаще всего жанровый стереотип – удел авторов-дилетантов или графоманов. Особенно типична такая тенденция для массовой и эпигонской литературы.

4. **Жанровый эталон.** Создание *эталонного текста* для той или иной жанровой традиции выступает как результат ориентации творческого сознания художника на жанровый архетип. Это предполагает не воспроизведение готовой жанровой схемы, а *реконструкцию* некоей жанровой сущности (эйдоса), идеального «первообраза» жанра. В отличие от жанровой стилизации, ориентированной преимущественно на жанровый закон (парадигму), эталонный текст конкретной жанровой традиции обусловлен кругозором современной автору эстетической системы, что делает его подлинно художественной новацией, проявлением индивидуально-авторской феноменологии жанра. В чистом виде эталонный текст жанровой традиции встречается не так часто. В условиях эстетической практики Нового времени данный текст-эталон может быть «отягощен» целым рядом привходящих жанровых рефлексов. Отметим также в качестве сопутствующего атрибута эталонного текста сам факт жанровой номинации. Вынесение в заглавие или подзаголовок произведения имени жанра, экспликация в заголовочном комплексе явления жанровой авторефлексии становится вполне обычным делом для современной эстетической ситуации.

5. **Жанровая модальность.** Согласуется с бахтинским понятием романизации (или деканонизации) жанров. В понимании С.Н. Бройтмана, это *освещение* жанра в свете различных жанровых парадигм. В таком случае актуализируется проблема *смежных жанров*. Насколько это важно, покажем на примере жанра новейшей элегии. С точки зрения С. Сендеровича, именно пересечение «чистых функций» жанра, выявляемых по контрасту с функциями смежных жанров, дает наиболее адекватное представление о его (жанра) сущности, иными словами, конституирует жанровый тип. Но только отражение во внутренней структуре жанра функций иных, смежных с ним жанровых образований приводит к возник-

новению индивидуальных жанровых форм. Отметим круг смежных для элегии жанров: это романс, отрывок, фрагмент, драматизированная сцена, идиллия, эпиграмма, новелла, антологическая миниатюра, дружеское послание, стансы, песня, монолог, исповедь, молитва, сонет, мадригал, стихотворение на случай и т. п. *[см.: Сендерович 1982: 122–123]*. Со всеми этими жанрами (традиционными и нетрадиционными) элегия в принципе может вступать в модальные (диалогические) отношения. Обнаружение подобного «избирательного сродства» становится возможным только в системе *отношений* между жанрами. Разыгрывающееся в сознании автора диалогическое «взаимоосвещение» различных жанровых традиций (парадигм) – неизбежное требование современной эстетической практики жанрообразования.

5. **Жанровый синтез** – частный случай жанровой модальности. Размышляя о «формах сопряжения, сочленения жанровых структур в целом лирического стихотворения», С.И. Ермоленко выделяет два типа такого «сочленения»: 1) *контаминация* – когда два жанра в составе целого сосуществуют на равных правах и 2) *ассимиляция* – когда один жанр «поглощает» другой. Если первый случай еще не дает оснований говорить о жанровом синтезе в полном смысле этого слова, то второй уже полностью оправдывает подобное заявление *[Ермоленко 1996: 388–389]*. Еще один, третий, вариант такого сопряжения – *параллелизм двух жанровых парадигм* – выделяет С.Н. Бройтман в конкретном анализе ряда стихотворений, в том числе «Последней любви» Ф. Тютчева *[Бройтман 1997: 162]*. Параллелизм жанровых парадигм (в отличие от ассимиляции) не предполагает «поглощения» одного жанра другим (по принципу подчинения-господства: «жанр-сюзерен» и «жанр-вассал»), но не допускает и сосуществования жанров «на равных»: это все-таки явление не контаминации, а «внутреннего» жанрового синтеза.

В свете проблемы синтетических жанровых структур специально заметим, что если жанр (и в этом его онтологическая природа!) отвечает за целостность произведения, то он должен быть понят не как механическая сумма частей, но именно как целостное, интегративное единство. В свою очередь, данное единство должно быть осмыслено на сугубо жанровой основе – как индивидуально-личностная, оригинально-авторская жанровая форма, своего рода *идиожанр*. И тут как раз приходится вспомнить о «внутренней мере» – понятии, занявшем место жанрового канона, своего рода объясняющем механизме устройства нового (неканонического) образа мира. Присущая неканоническому жанру «внутренняя мера» – это то, что не позволяет жанру распасться, изменить своему «эйдосу». В конечном счете, это равнодействующая двух волевых установок, или интенций авторского

сознания: с одной стороны, субъективной установки на креативизм (центробежная тенденция), а с другой – действия объективной «памяти жанра» (центростремительная тенденция).

6. **Опыт циклизации и авторского книготворчества**. Если до сих пор мы отмечали лишь те изменения, которые претерпевает жанровая природа отдельного произведения, то теперь необходимо сосредоточить внимание на феномене сверхжанровых образований, создающихся за счет объединения отдельных произведений в большие контексты структурно-рецептивного типа, такие как стихотворный цикл, книга стихов, авторское собрание сочинений. Градацию подобных текстовых ансамблей с учетом разнонаправленных факторов идентичности и интертекстуальности предпринял В.И. Тюпа. В его типологии представлены: 1) разного рода *литературные инсталляции* (журналы, антологии, авторские собрания сочинений); 2) лишенные архитектонического единства *суммативные серии* и *циклы*; 3) обладающие собственной архитектоникой *циклы интегративные* и 4) *монтажные композиции*, находящиеся где-то посредине между единичным текстом и полноценным циклом *[Тюпа 2003: 50–63]*. Раскрываясь полнее всего в лирике конца XIX – начала XX в., отмеченное явление циклизации и авторского книготворчества уже отчасти подготавливается художественной практикой предшествующих исторических эпох *[см.: Мирошникова 2003, 2004]*.

Феномен региональной словесности*

Прослеженная нами в плане исторической хронологии жанровая динамика в не меньшей степени обусловливается фактором национально-территориальным, в нашем случае – специфическими особенностями Урало-Сибирского региона. Таким образом, для понимания жанровых процессов, протекающих в литературе края, и их адекватной оценки необходимо рассмотрение вопроса об особом феномене региональной словесности, о ее соотношении, с одной стороны, с высокой книжной литературой общероссийского масштаба, а с другой – с этническим фольклором, «низовой» культурой города и села. При этом сразу же оговорим, что речь пойдет не о региональном аспекте жанрологии (см. содержание теоретического раздела монографии, написанного А.А. Кораблевым), а именно о региональной спецификации самих литературных жанров.

Строго говоря, переход от словесности к собственно литературе в рамках Урало-Сибирского региона приходится на период конца XVIII – начала XIX столетия. Если обратиться к литературе

*При участии Е.К. Созиной

общерусской, то это время совпадает с постепенным и все более усиливающимся «изживанием» эстетики высокого классицизма, с кардинальной переориентацией художественного сознания на эстетические нормы предромантизма и романтизма. Однако отмеченные тенденции выводятся из контекста большой общерусской литературы. Насколько они типичны для региональной словесности? Можно ли вообще говорить о региональной специфике в развитии литературных жанров? И если да, то каковы тенденции жанрового развития в литературе Урало-Сибирского региона? Вот тот круг вопросов, на который мы постараемся ответить в данном разделе монографии.

Центральная, столичная печать – особенно во времена классицизма, т. е. в период предельной централизации литературы вокруг единого культурного центра – продолжает единодержавно диктовать литературную моду, определять эстетические вкусы особо образованной читательской аудитории. Вся жанровая номенклатура (если речь идет о книжной литературной традиции «высокого» классицизма) «спускается» в регионы исключительно «сверху». Путь из столицы в провинцию остается единственным и непререкаемым. Встречное движение – из провинции в столицу – представляется практически невозможным. Исключения очень редки и только подтверждают правило.

В этом отношении показателен опыт тобольских литераторов – издателей первого регионального журнала «Иртыш, превращающийся в Ипокрену» (1789–1791), по сути, «пионеров» культурного строительства в Урало-Сибирском крае. Указанный литературный круг на первых порах состоял исключительно из столичных выходцев – сосланного в Сибирь «культурного десанта» (П. Сумароков, Н. Смирнов) и краевой интеллигенции, получившей образование опять-таки в столице (И. Бахтин, П. Словцов). Ощущаемая местными интеллектуалами необходимость в просвещении жителей края подталкивает их к изданию литературно-художественного журнала и другим художественно-просветительским проектам. Сам тип периодического издания только подтверждает ориентацию региональной культурной элиты на нормы общенациональной литературы и задачи общегосударственного Просвещения *[Зырянов 2006б: 270–292]*.

Перенимание тобольскими литераторами жанровой номенклатуры высокого классицизма и нарождающегося предромантизма диктуется целым рядом обстоятельств. Жанр в его классицистическом понимании (как нам уже доводилось отмечать) есть некоторая идеальная модель, инвариантный тип литературного произведения, запечатленный в строго канонической форме. За этим жанровым каноном стоит не просто «образец», т. е. устойчивый набор нормативных предписаний, законодательно установленных конвенций, но и некий авторитетный «образ», определяющий персональное «лицо» того или иного жанра. Понятно, что такой идеальный «образ» жанра ассоциируется именно с персоной классика, общепризнанного литературного авторитета. Но в любом случае эта образцовая фигура из мирового или, как минимум, общероссийского литературного пантеона, определяемого каноном школьного обучения и современным состоянием общенационального (т. е. опять-таки протекающего преимущественно в столице) литературного процесса.

Региональная спецификация литературных жанров не подрывает самих основ жанровой систематики. Но чаще всего она выражается в привлечении специфического – национально-конфессионального, этнографического – материала, а также в придании уже известным жанрам «местного колорита» (конечно, в той мере, в какой литературный жанр классицизма вообще допускал возможность подобной инновации).

Литературная практика конкретного региона характеризуется особым статусом – промежуточным положением между высокой книжной традицией общероссийского «центра» и народнопоэтической культурой (общенациональным фольклором и мифологией малых народов, подвергшихся культурной экспансии со стороны метрополии). «Лица необщее выражение» региональная словесность получает именно в результате напряженно-динамических, а подчас и конфликтно-драматических отношений центра и периферии, столицы и провинции. Выражается это в странном подчас сочетании примет книжно-литературного и народнопоэтического стилей, совмещении моделей элитарного и тривиального творчества, высокого и низкопробного литературного продукта.

Феномен региональной литературы имеет свою структуру, которая может быть представлена как напластование нескольких «слоев»: 1) элитарный культурный слой, ориентированный на столичную литературу, жанровые модели высокого искусства (будь то классицизм, романтизм или символизм); 2) средний слой – достаточно качественная беллетристика, предполагающая следование популярным литературным образцам и типовым жанровым моделям с целью завоевать более широкую читательскую аудиторию; 3) наконец, низовой слой – массово-поточное производство литературной продукции, стандартизация исходных жанровых моделей, активное использование фольклорных и утилитарных жанров письменности в обход устоявшейся системы новой литературы, так называемой изящной словесности. Расхождение указанных уровней и их одновременное взаимодействие усиливается по мере того, как происходит профессионализация среднего слоя литераторов и выделение классической парадигмы писателей. В исторически складывающемся контакте региона и центра могут

наблюдаться явления, достаточно неожиданные для привычно однородной картины развития общерусской литературы. Подчас писатель «среднего слоя», первоначально не претендующий на какие-либо знаки отличия кроме их денежного эквивалента, попадает в число «классиков», т. е. занимает место в элитарном культурном слое, не просто сориентированном на столичную литературу, но осуществляющем напряженное взаимодействие с ней, как бы курсирующем между «столицей» и «провинцией». В частности, именно этот процесс своеобразной миграции как самого писателя, так и оценки его литературного таланта под воздействием различных факторов объективного и субъективного порядка обнаруживается в творческой деятельности и общественно-литературном статусе Ф.М. Решетникова или Д.Н. Мамина-Сибиряка, перешагнувших уровень региональной литературы и на какое-то время ставших (в особенности это относится к Решетникову) во главе новейшего литературного направления, что с неизбежностью обусловливало и продуцирование ими новых жанровых форм – их практическое участие в деканонизации жанровых форм романа, выработанных предшественниками и современниками.

По точному замечанию И. Гурвича, «образование классического ряда (произведений и писателей-классиков. – *О.З.*) обостряет различие между первостепенными и второстепенными авторами, между вершинными, великими и чем-то примечательными произведениями (что, в свою очередь, заставляет решительнее различать второстепенное и лубочное); одновременно усиливается взаимодействие рядов и уровней. Так утверждает себя измененная многорядность – **окончательный** ее вариант. Действует он и сегодня (разве что лубок заменен масскультурой)» *[Гурвич 1990: 118]*. При этом должно быть понятно, что за каждым из указанных «слоев» единой, в общем-то, региональной культуры угадывается свой читатель. Одна из задач литературной регионалистики как раз и состоит в том, чтобы выявить круг литературных и фольклорных источников, эстетические предпочтения, рецептивные стратегии каждой из трех читательских групп.

Жанровая картина региональной литературы в историческом освещении

Соотношение отмеченных уровней (слоев) феномена региональной литературы в разные исторические эпохи приобретает различный вид. Очень многое зависит от институционализации самого литературного процесса: появление литературных кружков, формирование творческих союзов, развитие местной журналистики, стимулирование литературно-критических полемик –

все это кардинальным образом может менять «лицо» региональной литературы. Попытаемся упорядочить представления о жанровой картине литературы края в зависимости от различных фазисов ее развития.

1. Начальная стадия – возникновение региональной литературы. Эта стадия характеризуется переходом от фольклорной системы к собственно литературной, от словесности в широком смысле (включая деловую письменность и утилитарные жанры) к тому, что принято называть «изящной словесностью», не требующей опоры на прагматические функции письменного слова и развивающейся из самой себя, из автономных от нужд «пользователя», имманентных создаваемому продукту целей и задач. Правда, на Урале фольклор носил специфический и довольно поздний характер в силу растянувшегося на несколько столетий процесса колонизации края, когда русское население было в основном пришлым, с трудом ассимилирующимся с местными народами, проживающими здесь искони *[см.: Блажес 2006]*. На этом этапе большую роль начинают играть *беллетристические* жанры, в которых доминирует эстетика *художественного вымысла*. Классицистическое сознание с его приоритетом высоких жанров и принципом ценностной иерархичности оказывается весьма благоприятным для формирования региональной литературы. Просветительская установка, не останавливающаяся даже перед насильственным утверждением «сверху», ставит своей целью культурную подгонку региона под принятые центром образцы и правила. Утверждение нового регламента литературности подкрепляется системой новых европеизированных жанров. Самоопределение литературного сознания (по странному, хотя и вполне закономерному сближению) совпадает с культурным самоопределением и самосознанием региона. Достаточным условием для возникновения литературы в Урало-Сибирском крае могут считаться создание типографской базы и проводимая на этой основе книгоиздательская и журнальная политика, хотя последний процесс начинает полноценно осуществляться лишь ближе к середине XIX в.

2. Формирование культурной среды как фактор развития региональной словесности. На этом этапе особенно заметны роль культурной элиты и ее борьба за формирование особой читательской аудитории. Отсутствие институциональных форм литературного процесса приводит к тому, что в литературе доминируют высокие жанры. Общегосударственный заказ или частная культурная инициатива совпадают в той степени, в какой выражают задачи большого просветительского проекта: об этом, например, свидетельствует как литературная деятельность в Оренбургском крае общепризнанного классика российской литературы Г.Р. Державина, так и

творчество местных талантов типа Н. Смирнова, П. Кудряшева (см. далее) или И. Варакина *[см.: Созина 2006]*. Однако, как известно, «все жанры хороши, кроме скучного», а потому по мере развития рецептивной стороны литературной коммуникации набирает силу вторая «волна» беллетризации жанров. Расширение читательской аудитории за счет развлекательного чтива – оборотная сторона литературного просветительства. Одновременно установка «сверху» дополняется тенденцией, идущей «снизу», что позволяет корректировать просветительскую направленность центра, учитывая этнокультурные и конфессиональные особенности географического региона.

3. Институционализация литературного процесса в регионе. Формирование благоприятных условий для литературно-художественного дела и книгоиздательской практики приводит к расслоению литературной среды, к своего рода дифференциации участников литературного процесса. Так, с одной стороны, сохраняется культурная элита с ее высокими представлениями об искусстве, а с другой – все больше заявляет о себе армия литературных поденщиков, дилетантов и графоманов, известных сегодня в основном за счет их протежирования со стороны столичных знаменитостей или просто обладающих соответствующим весом в культурных кругах деятелей эпохи. Чаще всего именно эти «поденщики» составляли «черноземный» пласт литературы, поэтому история словесности в регионе не может игнорировать их продукцию. Постановка литературного дела на конвейер приводит к тому, что региональная словесность начинает сближаться с феноменом массовой культуры, хотя явление эпигонства, пожалуй, в не меньшей степени затрагивает и литературу общероссийского центра. Размежевание высокого и низкого, элитарного и тривиального – неизбежная плата за повышение общего культурного уровня читательской аудитории, закономерное проявление достигнутой в географическом крае «экологии» литературной среды. Таким образом, региональная литература догоняет своего «старшего собрата» – общероссийскую словесность.

В этой связи рассмотрим одну из характерных для жанрового развития литературы региона тенденций, заключающуюся в следовании хорошо известным и пользующимся популярностью (в пределах общенациональной литературы) жанровым моделям, в придании им шаблонных черт, стереотипного вида. Это то, что мы назвали *жанровой стандартизацией* и определили как типичное явление для региональной литературно-художественной практики. Однако должно быть понятно, что здесь из сферы территориально-региональной обособленности мы выходим в область собственно эстетических оценок. Речь в таком случае должна идти уже не о региональной составляющей, а о тенденциях именно массовой литературы (второй – срединный – «слой» интересующего нас феномена региональной словесности).

Не случайно в теории литературы жанр пытаются представить в системе бинарной оппозиции как «явление не исторически конкретное, а типологическое» *[Поспелов 1972: 155]*. Отмеченная оппозиция напрямую соотносится с известной дихотомией жанра и стиля. Общепринятая точка зрения на этот счет такова: «Стиль – это нечто конкретное, неповторимо-индивидуальное, будь то стиль художника или стиль произведения. Жанр – это нечто общее, присущее самым разным произведениям, созданное самыми разными художниками» *[Цилевич 1989: 69]*. Но так ли это?

Как показывает современная эстетическая практика, жанр, равно как и стиль, в литературе Нового времени представляет собой единство устойчивого и изменчивого, общеродового и индивидуального. Эстетический эффект узнавания всегда предполагает в жанре определенную установку на ожидание новизны: первое просто не существует без второго, составляя необходимый фон читательского восприятия. Именно на жанровом фоне отчетливее выделяются особенности индивидуально-стилевой манеры. Но и сам жанровый фон далеко не однороден: понятый как категория индивидуально-творческой эстетики, жанр всякий раз задает меняющуюся во времени, неоднозначную перспективу эстетической рецепции. Возможность жанрового (равно как и стилевого) полиморфизма – вполне обычное явление в литературе Нового времени.

Напомним в этой связи характерное суждение Л.Н. Толстого о произведениях русской литературной классики, не укладывающихся в «прокрустово ложе» традиционных жанровых форм (речь здесь, правда, идет о произведениях постромантической парадигмы художественности, но это только полнее обнаруживает интересующую нас закономерность): «История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от “Мертвых душ” Гоголя и до “Мертвого дома” Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести» *[Толстой 1985: 61]*. Приведенное суждение заставляет задуматься над одним очень важным вопросом. В литературе Нового времени, подчиняющейся законам индивидуально-авторской эстетики, между жанром и стилем нет простого, механического соответствия, а существуют своего рода отношения *взаимной компенсации*. Непроявленность стиля, так называемая «бесстильность» (особенно когда речь идет о массовой литературе) чаще всего компенсируется жанровой

определенностью (в смысле – однозначностью). И наоборот, в литературе первого ряда, «немного выходящей из посредственности», индивидуализация стиля, как правило, приводит к принципиальной неоднозначности жанровой формы: именно такого рода противоречие становится конструктивным фактором эстетической системы более сложного порядка.

В этом и состоит объяснение нашего вопроса. Неоднозначность и элитарность жанров характерны, как правило, для большой литературы, для эстетики «высокого» (будь то классицизм, романтизм или реализм). Как только речь заходит о «низовых» течениях, о тенденциях, характерных для тривиальной литературы, о массовой продукции литературных эпигонов, то вполне обоснованно напрашивается вопрос о жанровых шаблонах, воспроизведении жанровых стереотипов. «В поэтике второстепенных авторов превалирует групповое, а то и родовое (общебеллетристическое) начало», что, по мнению И. Гурвича, объединяет их «в границах жанра», «в русле жанрово-тематических предпочтений» *[Гурвич 1990: 122]*. Триада понятий, характерная для высокой литературы: *жанровый архетип – жанровый тип (канон) – индивидуальная жанровая форма* – применительно к литературе массовой (или низовой) приобретает несколько иной, серьезно редуцированный вид: *жанровый тип (парадигма) – жанровый стереотип (шаблон)*.

Напомним также в этой связи авторитетное суждение Ю.М. Лотмана, который попытался развенчать глубоко закрепившееся в социологии литературы заблуждение насчет рассмотрения творчества писателей-самоучек, дилетантов, принадлежащих к низшим социальным слоям, в качестве самобытного выражения народной культуры: «Чаще всего именно они (писатели-самоучки, литературные «плебеи». – *О.З.*) создают наиболее точные, порой рабские копии тех или иных норм, требований, текстов господствующей литературы. Отклонения от норм здесь проистекают только от неумелости. Собственное же стремленье того или иного автора, его представление о художественном совершенстве состоит именно в соблюдении общепринятых в “настоящей” литературе норм» *[Лотман 1993: 383]*. Однако справедливости ради следует заметить, что Ю. М. Лотман допускал двойную функцию массовой литературы – «имитатора и критика литературных догматов и теорий» *[Там же: 387]*. Благодаря тому, что «самые различные идейно-художественные системы прошедших эпох функционируют в массовой литературе как живые», она способна оставаться резервуаром для будущих эстетических открытий, грядущих художественно-творческих экспериментов. А кроме того, вопрос о том, чем объясняется стереотипизация жанрового канона – ремесленничеством автора, умеющего творить лишь по образцу, по прочитанным в столичном журнале и затверженным типовым формулам

тех или иных жанров, или иными мотивами, разобраться в которых бывает далеко не просто и среди которых могут быть мотивы и биографического порядка, и чисто просветительского, даже пропагандистского – стремление позиционировать в центральной печати свой регион, а в регионе – «высокую», изящную словесность, всякий раз нуждается в тщательном исследовании.

4. Символизация идеи края в литературе региона. Как правило, это связано с творчеством признанного регионального «классика», который выводит идею географической территории в большой общероссийский и общемировой контекст. Данное явление логически завершает культурное самоопределение и самосознание края, являя его в художественно совершенной образно-символической форме. В этом, собственно говоря, и состоит – по большому счету – *оправдание* такого культурно-эстетического феномена, как региональная литература. По отношению к Уралу роль такого «фундатора» идеи края и его особой символической содержательности в XIX в. сыграл Д.Н. Мамин-Сибиряк, а веке XX, и гораздо сильнее и значительнее, – П.П. Бажов. Ныне его пытаются и продолжить и, одновременно, опередить современные авторы, такие как О. Славникова, А. Иванов и некоторые другие.

Область фактически-достоверного знания (этнографический колорит, освоение мифологии малых народов, проблема национальной идентичности) в противоположность области воображаемого (жанровая модель, канонизированная литературной традицией) – вот та сфера, в которой, скорее всего, возможно осуществление самых радикальных и плодотворных стратегий жанрового развития региональной литературы. Здесь залегают самые ценные индивидуально-авторские находки, которые могут быть востребованы (чаще всего спустя какое-то время) и литературой центрального, общероссийского региона. Правда, чаще всего ценность этих открытий литературная практика, равно как и научная, литературоведческая и эстетическая мысль, способна оценить лишь постфактум, т. е. в самом конце некоего существенного фазиса культурно-исторического развития.

Заметим, что указанный художественный опыт – в его инновационном значении – может быть даже в полной мере не отрефлектирован самим региональным автором. Совмещение различных жанрово-стилевых моделей выступает в таком случае не столько как проявление авторской иронии (например, установка на жанровую пародию), сколько как результат эклектического соединения разнородных элементов, иногда даже прямо исключающего литературного материала, что в структуре читательской рецепции нередко вызывает не запрограммированный автором комический эффект.

Но региональная литература стимулирует и другие примеры. Как показывает исследовательская практика, все зависит исклю-

чительно от творческой оригинальности автора, от меры его художественного таланта. И в литературе конкретного географического региона (в нашем случае – Урало-Сибирского) мы находим своих, пусть и не столь многочисленных, классиков: это упомянутые Д.Н. Мамин-Сибиряк, Ф.М. Решетников, П.П. Бажов. Еще более внушителен перечень местных литературных «самородков», выгодно выделяющихся на фоне массовой литературы: Н. Смирнов, П. Словцов, И. Варакин, В. Феонов, Е. Гадмер и др. (в перечислении имен ограничимся только рамками XVIII – начала XX в.). Поистине, это достойные фигуры не только регионального, но и общероссийского масштаба, имена которых призвана сохранить историческая память благодарных потомков.

ЛИТЕРАТУРА

Абашева М.П. Логика жанрового развития прозы 1980-1990-х годов // Дергачевские чтения – 98. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 1998.

Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986а.

Аверинцев С.С. Литературные теории в составе средневекового типа культуры // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М., 1986б.

Аверинцев С С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1951.

Артемова С.Ю., Миловидов В.А. Внутренняя мера жанра // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008.

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

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

Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986а.

Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986б.

Бахтина О.Н. О жанрообразующей роли циклизации в древнерусской литературе // Проблемы метода и жанра. Томск, 1989. Вып. 15.

Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В.Г. Собр. соч. В 9 т. М., 1978. Т. 3.

Блажес В.В. Роль фольклора и литературы Урала в процессе культурного освоения территории Уральского региона // Литературный процесс на Урале в контексте историко-культурных взаимодействий: конец XIV–XVIII вв. Екатеринбург, 2006.

Большакова А.Ю. Современные теории жанра в англо-американском литературоведении // Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003.

Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). М., 1997.

Бройтман С.Н. Историческая поэтика: Учеб. пособие. М., 2001.

Брюнетьер Ф. Литературная критика // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987.

Виролайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.

Вольман С. Система жанров как проблема сравнительно-исторического литературоведения // Проблемы современной филологии. М., 1965.

Галич А.И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой половины XIX века. В 2 т. М., 1974. Т. 2.

Гаспаров М.Л. М.М. Бахтин в русской культуре XX века // Новый круг. Киев, 1992. № 1.

Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993.

Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.

Гачев Г.Д., Кожинов В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. М., 1964. Т. 2.

Гей Н.К. Художественность литературы (Поэтика. Стиль). М., 1975.

Герасименко Л.А. Жанровое своеобразие романов И.С. Тургенева 50-х годов («Рудин», «Дворянское гнездо»). Томск, 1971.

Гинзбург Л.Я. О лирике. 3-е изд. М., 1997.

Гиршман М.М. Взаимосвязь категорий жанра и стиля // Проблемы метода направления и стиля в изучении и преподавании литературы. М., 1969.

Гиршман М.М. От ритмики стихотворного языка к ритмической композиции поэтического произведения: (О двух аспектах исторической поэтики) // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986.

Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. М., 1991.

Гиршман М.М. Автор – род – жанр – стиль: их отношения и взаимосвязь в индивидуально-авторскую эпоху // Литературоведческий сборник. Донецк, 2005. Вып. 21–22.

Гиршман М.М. Автор – род – жанр – стиль: к проблеме родо-жанровой доминанты литературного произведения в индивидуально-авторскую эпоху // Литературоведческий сборник. Вып. 25. Проблема автора: онтология, типология, диалог. Донецк, 2006.

Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985.

Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959.

Гуляев Н.А. Учение В.Г. Белинского о художественном методе. Томск, 1955.

Гуляев Н.А. Некоторые вопросы теории искусства в сочинениях В.Г. Белинского. Томск, 1957.

Гурвич И. Русская беллетристика: эволюция, поэтика, функции // Вопросы литературы, 1990. № 5.

Дергачев И.А. Динамика повествовательных жанров русской прозы семидесятых–девяностых годов XIX века // Проблемы типологии реализма. Свердловск, 1976.

Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк в литературном контексте второй половины XIX века. Екатеринбург, 1992.

Дергачева-Скоп Е.И. Из истории литературы Урала и Сибири XVII века. Свердловск, 1965.

Дергачева-Скоп Е.И. Заметки о жанре «Истории Сибирской» С.У. Ремезова. Статья первая // Вопросы русской и советской литературы в Сибири. Новосибирск, 1971.

Дергачева-Скоп Е.И. Заметки о жанре «Истории Сибирской» С.У. Ремезова. Статья вторая // Проблемы литературы Сибири XVII–XVIII вв. Новосибирск, 1974.

Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: Жанровые процессы. Екатеринбург, 1996.

Зарипова В.М. Вопросы жанровой поэтики в эстетике Гегеля // Проблемы метода, жанра, стиля в прогрессивной литературе Запада XIX–XX веков. Пермь, 1975. Вып. 1 (301).

Захаров В.И. К спорам о жанре // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1984.

Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.

Зырянов О.В. Пролегомены в феноменологическую теорию жанра // Жанрологический сборник. Елец, 2004. Вып. 1.

Зырянов О.В. Между модерном и архаикой: жанровые стратегии басни (притчи) в поэзии А.С. Пушкина // Литературное общество «Арзамас»: культурный диалог эпох. Материалы междунар. науч. конф., Арзамас, 2–4 июня 2005 г. Арзамас, 2005.

Зырянов О.В. Категория авторства и жанрово-модальные характеристики художественной целостности // Литературоведческий сборник. Вып. 25. Проблема автора: онтология, поэтика, диалог. Донецк, 2006а.

Зырянов О.В. Тобольские журналы конца XVIII в. как органы культурного самосознания и самоопределения края // Литературный процесс на Урале в контексте историко-культурных взаимодействий: конец XIV–XVIII вв. Екатеринбург, 2006б.

Зырянов О.В. Жанровая авторефлексия в поэзии Нового времени // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики. В 2 ч. Минск, 2007. Ч. 1.

Зырянов О.В., Созина Е.К. Проблемы жанрового развития литературы в научно-педагогическом наследии И.А. Дергачева // Дергачевские чтения – 2006. Русская литература: национальное развитие и национальные особенности. В 2 т. Екатеринбург, 2007. Т. 1.

Иванюк Б.П. Генезис и эволюция жанра: версия обоснования // Жанрологический сборник. Елец, 2004а. Вып. 1.

Иванюк Б.П. Избранные статьи из «Жанрологического словаря» // Вестник Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина. Елец, 2004б. Вып. 3. Филологическая серия (1).

Иванюк Б.П. Жанры античной лирики // Вестник Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина. Елец, 2005. Вып. 5. Филологическая серия (2).

Иванюк Б.П. Малые жанры в структуре «Дон Кихота» М. Сервантеса // Малые жанры: теория и история. Иваново, 2006.

Иванюк Б.П. Идиожанр: к постановке проблемы // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики. В 2 ч. Минск, 2007а. Ч. 1.

Иванюк Б.П. Жанровая вставка как жанрологическое понятие // Герменевтика литературных жанров. Ставрополь, 2007б.

Иванюк Б.П. Жанровый синтез: версия словарного описания понятия // Дергачевские чтения – 2006. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. В 2 т. Екатеринбург, 2007в. Т. 1.

Иванюк Б.П. Жанры провансальской лирики // Вестник Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина. Елец, 2007г. Вып. 7. Филологическая серия (3).

Казаркин А.П. К проблеме сюжета лирического рассказа // Проблемы метода и жанра. Томск, 1974. Вып. 2.

Калачева С., Рощин П. Жанр // Словарь литературоведческих терминов / Ред. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М., 1974.

Канунова Ф.З. Некоторые особенности реализма Гоголя. Томск, 1962.

Канунова Ф.З. Из истории русской повести: Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина. Томск, 1967.

Канунова Ф.З. Эстетика русской романтической повести: А.А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20–30-х годов XIX века. Томск, 1973.

Канунова Ф.З. Развитие научных исследований в период 1956–1979 годов на кафедре русской и зарубежной литературы ТГУ // Проблемы метода и жанра. Томск, 1983. Вып. 10. С. 6.

Кожинов В.В. Жанр // Краткая литературная энциклопедия. М., 1964. Т.2.

Кожинов В.В. Жанр // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів, 2005.

Копыстянская Н.Ф. Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости // Контекст–1986. М., 1987.

Кораблев А.А. Поэтика словесного творчества: Системология целостности. Донецк, 2001.

Кормилов С.И. Особенности литературоведческой терминологии М.М. Бахтина и строение литературно-художественного произведения // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1996. № 2.

Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920.

Кузьмичев И.К. К типологии эпических жанров. Введение в теорию классификации литературных жанров. Жанры советской литературы: вопросы теории и истории // Ученые записки Горьковского университета, 1968. Т. 79.

Лейдерман Н.Л. «Права» и «обязанности» жанра (О современной повести) // Урал (Свердловск), 1973. № 7.

Лейдерман Н.Л. К вопросу о сущности категории «жанр» // Вопросы специфики жанров художественной литературы. Минск, 1974.

Лейдерман Н.Л. Жанр и проблема художественной целостности // Проблемы литературных жанров. Томск, 1975.

Лейдерман Н.Л. Жанр и проблема художественной целостности // Проблема жанра в англо-американской литературе. Свердловск, 1976а.

Лейдерман Н.Л. К определению сущности категории «жанр» // Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1976б.

Лейдерман Н.Л. «Поэтика» Аристотеля и некоторые вопросы теории жанра // Проблемы жанра в зарубежной литературе. Свердловск, 1976в. Сб. 259.

Лейдерман Н.Л. Потенциал жанра (Из наблюдений над современной повестью) // Север (Петрозаводск), 1978а. № 3.

Лейдерман Н.Л. Проблемы методологии изучения историко-литературного процесса в современном советском литературоведении // Проблемы типологии литературного процесса. Пермь, 1978б.

Лейдерман Н.Л. Современное зарубежное литературоведение об истории жанровой проблематики // Проблемы жанра в зарубежной литературе. Свердловск, 1979а. Вып. III.

Лейдерман Н.Л. Система «метод – стиль – жанр» в историко-литературном процессе // Проблемы литературных жанров. Томск, 1979б.

Лейдерман Н.Л. О теоретических принципах изучения историко-литературного процесса (К характеристике системы «метод – стиль – жанр») // Проблемы типологии литературного процесса. Пермь, 1980.

Лейдерман Н.Л. Жанровые идеи М.М. Бахтина // Zagadnienia rodzajow literackich. Lodz, 1981. T. XXIV. Z. 1(46).

Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982а.

Лейдерман Н.Л. О жанре и его месте в литературно-критическом анализе // Литературный художественный процесс 70-х гг. в зеркале критики. М., 1982б.

Лейдерман Н.Л. Закономерности формирования и развития прозаических жанров в советском историко-литературном процессе (1950–1970-е гг.): Автореф. дис. … докт. филол. наук. М., 1983.

Лейдерман Н.Л. Жанровые системы литературных направлений и течений // Взаимодействие метода, стиля и жанра в современной литературе. Свердловск, 1988.

Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н., Барковская Н.В., Ложкова Т.А. Практикум по жанровому анализу литературного произведения. Екатеринбург, 2004.

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979.

Лотман Ю.М. Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина» // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Книга для учителя. М., 1988.

Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3.

Лотман Ю.М. Классицизм: термин и (или) реальность // Из истории русской культуры. 2-е изд. М., 2000. Т. IV (XVIII – начало XIX века).

Маркин А.В. Дружеское послание в русской поэзии 1820–1830-х годов и романтизм // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX – начала XX века. Свердловск, 1989.

Маркова Т.Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). М., 2003.

Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928.

Медведев П.Н. Проблема жанра // Из истории советской эстетической мысли 1917–1932 гг. М., 1980.

Мешков Ю.А. А.С. Субботин: личность и тип научного мышления // Дергачевские чтения–98. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 1998.

Мирошникова О.В. Ансамбль итоговых книг в русской поэзии: проблема метациклизации // Европейский лирический цикл: Матер. междунар. науч. конф., 15–17 ноября 2001 г. М., 2003.

Мирошникова О.В. Итоговая книга в поэзии последней трети века: архитектоника и жанровая динамика. Омск, 2004.

Морозов В.Д. Вопросы типологии романа в критике «Московского вестника» // Проблемы метода и жанра. Томск, 1988. Вып. 14.

Мясникова Ю.Н. К проблеме типологии современной советской поэмы // Проблемы метода и жанра. Томск, 1982. Вып. 8.

Новикова Е.Г. О некоторых особенностях дифференциации и взаимодействии малых и средних прозаических жанров (К постановке вопроса) // Проблемы метода и жанра. Томск, 1983. Вып. 10.

Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте» // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.

Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. М., 1983.

Ромодановская Е.К. Русская литература на пороге Нового времени: Пути формирования русской литературы переходного периода. Новосибирск, 1994.

Ромодановская Е.К. Система жанров в русской литературе переходного периода (XVII – первая половина XVIII в.) // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов: XII Междунар. съезд славистов (Краков, 1998). М., 1998.

Ромодановская Е.К. Сибирь и литература. XVII век. Новосибирск, 2002.

Ромодановская Е.К. К вопросу о региональном типе жанровой системы русской литературы XVII–XVIII веков // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург, 2006. Вып. 2.

Сапогов В.А. Вид литературный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. Wien, 1982.

Силантьев И.В. Сюжет и жанровый статус беллетристического произведения // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995.

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

Симонова Е.Н. Эволюция жанра обозрения в литературно-критической деятельности В.Г. Белинского // Проблемы метода и жанра. Томск, 1989. Вып. 15.

Смирнов И.П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М., 2000.

Соболева Л.С. Урал XVIII века: от словесности к литературе // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург, 2007. Вып. 3. В 2 т. Т. 1.

Созина Е.К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001.

Созина Е.К. Поэты Урала «переходной эпохи» рубежа XVIII–XIX вв. И.И. Варакин // Литературный процесс на Урале в контексте историко-культурных взаимодействий: конец XIV–XVIII вв. Екатеринбург, 2006.

Спивак Р.С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск, 1985.

Спивак Р.С. Русская философская лирика. 1910-е годы. И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский. 2-е изд. М., 2005.

Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. Л., 1974.

Субботин А.С. О поэзии и поэтике. Свердловск, 1979.

Субботин А.С. Горизонты поэзии. Свердловск, 1984.

Субботин А.С. Маяковский сквозь призму жанра. М., 1986.

Тамарченко Н.Д. Русский классический роман века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997.

Тамарченко Н.Д. Жанр литературный // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна, 1999. Вып. 2.

Тамарченко Н.Д. Проблема рода и жанра в поэтике Гегеля // Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003а.

Тамарченко Н.Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003б.

Тамарченко Н.Д. Эпика // Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003в.

Тамарченко Н.Д. Жанр // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003г.

Тамарченко Н.Д. Жанр // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.

Теория литературы: Учеб. пособие. В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004.

Титаренко С.Д. Сонет в русской поэзии первой трети XIX века (Проблемы эстетики жанра) // Проблемы метода и жанра. Томск, 1983. Вып. 10.

Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). Киев, 1998.

Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997.

Толстой Л.Н. Что такое искусство? М., 1985.

Турбин В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров. М., 1978.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Тюнькин К.И. Вид литературный // Краткая литературная энциклопедия. М., 1962. Т. 1.

Тюпа В.И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. М., 2001.

Тюпа В.И. Градация текстовых ансамблей // Европейский лирический цикл. Матер. междунар. науч. конф., 15–17 ноября 2001 г. М., 2003.

Тяпугина Н.Ю. Эпиграмма в эстетике и художественном творчестве декабристов // Проблемы метода и жанра. Томск, 1982. Вып. 8.

Уайтхед А.Н. Избранные работы по философии. М., 1990.

Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978.

Федоров В.В. Может ли басня быть художественным жанром? // Функціонально-комунікативні аспекти граматики і тексту. Донецьк, 2004.

Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Фридлендер Г.М. Поэтика русского реализма. Л., 1971.

Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.

Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.

Цейтлин А.Г. Жанр // Литературная энциклопедия. М., 1930. Т.4.

Цилевич Л.М. Жанрово-стилевое единство чеховского рассказа // Жанрово-стилевое единство литературного произведения: Межвуз. сб. науч. тр. Петрозаводск, 1989.

Чернец Л.В. Введение в литературоведение. М., 1976. [Глава XXII. Литературные жанры]

Чернец Л.В. Литературные жанры. М., 1982.

Чумаков Ю.Н. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1983.

Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999а.

Чумаков Ю.Н. Принцип «перводеления»в лирических композициях Тютчева // Studia metrica et poetica: Сб. ст. памяти Петра Александровича Руднева. СПб., 1999б.

Чумаков Ю.Н. Заметки об идиожанрах Ф.И. Тютчева // Сибирский филологический журнал, 2003. № 3–4.

Шатин Ю.В. Жанровый тип и художественная целостность произведения (на материале «Левши» Н.С. Лескова) // Типологические категории в анализе литературного произведения как целого. Кемерово, 1983.

Шатин Ю.В. Художественная целостность и жанрообразовательные процессы. Новосибирск, 1991.

Шатин Ю.В. Жанрообразовательные процессы и художественная целостность текста в русской литературе XIX века (Эпос. Лирика): Автореф. дис. … докт. филол. наук. М., 1992.

Шатин Ю. Сибирь древнерусская // Сибирские огни, 2004. № 2.

Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966.

Шкловский В.Б. Тетива. О несходстве сходного. М., 1970.

Юрченко Т.Г. Социологическая поэтика М. М. Бахтина и проблема жанра (Опыт интерпретации жанра идиллии) // Бахтинские чтения II. Витебск, 1998.

Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения (набросок плана) // Контекст – 1983. М., 1984.

Галич О.А., Назарець В.М., Васильєв І.М. Загальне літературознавство. Рівне, 1997.

Ільницький М., Будний В. Порівняльне літературознавство: В 2 ч. Львів, 2007. Ч. І. (Глава 7. Генологічний рівень компаративістики).

Hankiss J. Les genres litteraires. Zagadnienia rodzajow literackich. Lodz, 1958. T. 1. Z. 1.

Tamarcenko N. Problem “unutarnje mjere” realistickog romana // Knjizevna smotra. Zagreb, 1998. Bd. 107 (1).

Tieghem Ch. P. van. La question des genres littéraires. Helikon, 1938. V. 1.