

Jean-Marie Schaeffer

Ж.-М. Шеффер

Qu'est-ce qu'un genre

Qu'est-ce qu'un genre littéraire?

Qu'est-ce qu'un genre littéraire? Qu'est-ce qu'un genre littéraire?



**ЧТО ТАКОЕ
ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ЖАНР?**



URSS

Programme Pouchkine

*Издание осуществлено в рамках
программы «Пушкин» при
поддержке Министерства
иностранных дел Франции
и посольства Франции в России.*

*Ouvrage réalisé dans le cadre du
programme d'aide à la publication
Pouchkine avec le soutien du Ministère
des Affaires Etrangères français et de
l'Ambassade de France en Russie.*

Jean-Marie Schaeffer
QU'EST-CE QU'UN GENRE LITTÉRAIRE?

Ж.-М. Шеффер

**ЧТО ТАКОЕ
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР?**

Перевод с французского
и послесловие
доктора филологических наук
С. Н. Зенкина



URSS
МОСКВА

Шеффер Жан-Мари

Что такое литературный жанр? Пер. с фр. / Послесл. С. Н. Зенкина.
М.: Едиториал УРСС, 2010. — 192 с.

Вниманию читателей предлагается книга известного французского философа Ж.-М. Шеффера о литературном жанре, ставшая в свое время событием в развитии научной мысли. Проанализировав неудачи ряда исследователей, пытавшихся создать непротиворечивую классификацию литературных жанров, Шеффер показал, что исторические определения этих жанров на самом деле следуют не одной, а четырем разным логикам, четырем не сводимым одна к другой системам категорий (скажем, «повесть» определяется по критериям принципиально иного рода, чем «сонет»). Современная теория, по убеждению автора, должна отказаться от безнадежных попыток построить единую систему жанров и ограничиться аналитической классификацией самих способов их определения. Эта задача блестяще выполнена Шеффером в виде сводной таблицы категорий, применяемых при жанровых дефинициях.

Книга отличается ясностью изложения сложных и запутанных проблем и будет полезна как студентам, так и преподавателям литературы и эстетики, специалистам по теории литературы.

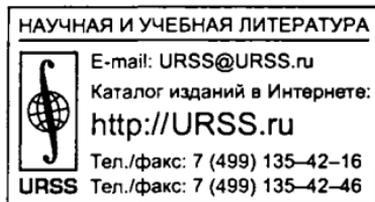
Издательство «Едиториал УРСС».
117312, Москва, пр-т Шестидесятилетия Октября, 9.
Формат 60×84/16. Печ. л. 12. Зак. № 3725.

Отпечатано в ООО «ЛЕНАНД».
117312, Москва, пр-т Шестидесятилетия Октября, 11А, стр. 11.

ISBN 978-5-354-01324-1

© Editions du Seuil, 1989

© Едиториал УРСС, 2010



7222 ID 98968



Все права защищены. Никакая часть настоящей книги не может быть воспроизведена или передана в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, будь то электронные или механические, включая фотокопирование и запись на магнитный носитель, а также размещение в Интернете, если на то нет письменного разрешения владельцев.

Содержание

Глава 1. Краткая история некоторых тупиков, в которые попадает теория	7
Каверзный вопрос	8
Двусмысленности у отца-основателя	11
Междущарствие	25
От нормативизма к эссенциализму	32
Система жанров и история	36
Борьба жанров	46
Глава 2. От идентичности текста к идентичности жанра	63
Жанровые классы и жанровые имена	64
Литературное произведение как сложный семиотический объект	78
Акт коммуникации	82
Осуществляемый акт речи	104
Множественный и составной характер жанровых референтов	114
Глава 3. Жанровая идентичность и история текстов	129
Сочинение Пьера Менара	130
Контекст и пересоздание жанра	134
Контекст и жанровая рецепция	140
Авторские и читательские жанровые понятия	145

Глава 4. Жанровые режимы и логики	155
Экземплификация	156
Жанровая модуляция	164
Логика жанровых понятий	180
Послесловие переводчика	186

Глава 1

Краткая история некоторых тупиков, в которые попадает теория

- Каверзный вопрос
- Двусмысленности у отца-основателя
- Междоусобие
- От нормативизма к эссенциализму
- Система жанров и история
- Борьба жанров

Каверзный вопрос

Начнем с констатации факта и с постановки вопроса. Констатируемый факт — банален, однако отмечают его редко: споры о том, чего может или не может добиться теория жанров, как будто волнуют по преимуществу литературоведов, тогда как специалисты по другим искусствам озабочены ими гораздо меньше. Между тем жанровые классификации применяются в невербальных искусствах (музыке, живописи и т. д.) не менее часто, чем в литературе. Такое отличие нельзя объяснить и ссылкой на специфику словесного материала: вопрос о статусе жанров всегда был сосредоточен на *литературных* жанрах и почти не ставился в отношении нелитературных жанров или устно-речевых практик, хотя в обеих этих областях тоже все время проводится множество жанровых разграничений.

На самом деле жанровые различия присутствуют в любом дискурсе, толкующем о культурных практиках: нам то и дело приходится отличать сонату от симфонии, хард-рок от фолка, би-боп от фри-джаза, пейзаж от натюрморта или исторической живописи, фигуративную картину от абстрактной, философское эссе от проповеди или трактата по математике, исповедь от полемики или повести, острóту от розыгрыша, угрозу от обещания или приказа, рассуждение от болтовни и так далее. Отсюда наш вопрос: почему *теоретический* интерес, вызываемый проблемой жанра, с таким историческим постоянством прикован к литературным жанрам? Ответить, что определение и разграничение литературных жанров сложнее, чем для других искусств и для нелитературных речевых жанров, — это не решение проблемы: вообще говоря, определить сонет в отличие от эпопеи вряд ли труднее (или легче), чем обещание в отличие от угрозы, или жанровую сценку в отличие

от исторической картины, или чакону в отличие от пассакальи. Любая жанровая классификация основывается на критериях сходства, и логический статус этих критериев, а равно и то, труднее или легче ими пользоваться для разграничения объектов, не должно разниться в тех или других областях.

Настоящую причину того, что литературная критика придает такое значение вопросу о статусе этих классификаций, следует искать в другом: в том, что вопрос «что такое литературный жанр?» (а заодно и каковы «настоящие» литературные жанры и отношения между ними) уже два столетия сплошь и рядом — а в более скрытом виде уже и с Аристотеля — считают тождественным вопросу «что такое литература?» (или, до конца XVIII века, поэзия). В других же искусствах, например в музыке или живописи, проблема статуса жанров в общем и целом нейтральна по отношению к вопросу о природе этих искусств. Дело в том, что в этих искусствах нет необходимости проводить различие между художественной и нехудожественной деятельностью — по той простой причине, что это художественные виды деятельности по самой своей сути. Напротив того, литература или поэзия образуют отдельные области внутри единого, более обширного пространства словесных практик, не все из которых являются художественными; потому-то экстенциональное и интенциональное ограничение поля литературы (или поэзии) и может оказаться ключевой проблемой¹. Соответственно жанровые категории, по крайней мере постольку, поскольку они претендуют быть классами текстов с содержательной дефиницией, напрямую связаны с проблемой определения литературы.

Дело еще более осложняется, если мы задаемся целью трактовать литературу наравне с другими искусствами, то есть

¹ Как напоминает Кэте Хамбургер (Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Éd. du Seuil, 1986, p. 33), а вместе с нею и Женетт (предисловие к книге Хамбургер, с. 7), о трудности отграничить литературу от нелитературных словесных практик первым отчетливо заявил Гегель (Hegel, *Esthétique*, Aubier, 1944, III, 2^e part, p. 17 [trad. Jankélévitch]). Я вернусь к этому ниже.

пытаемся определить ее через какую-либо семиотическую особенность, принадлежащую ей по самой сути (как в музыке — модулированный звук или в живописи — контур и краска), и вывести всю жанровую классификацию из этой семиотической особенности, считая ее единой для всех жанров. Так жанровая теория Аристотеля выводится из одной семиотической особенности — литературного мимесиса. Так же и гегелевское деление поэзии на три рода образует из литературы особую символическую систему, расположенную вне системы языка. Должно быть, именно из-за этого постулата столь пронзительный ум, как Гегель, утверждал, что в реальности *одна лишь* литература обладает жанрами, *Gattungen*, в строгом смысле слова: из всех искусств только она одна организуется как система внутренних спецификаций, образующих органическую целостность. Неудивительно поэтому, что только для литературы он и предлагает настоящую систему жанров, основанную на фундаментальных философских категориях, тогда как жанровые классификации других искусств остаются в значительной степени эмпирическими и описательными. Разумеется, постулат о системности литературы представляется необходимым лишь постольку, поскольку Гегель заранее решил, что литература, подобно всем прочим искусствам, должна обладать своей семиотической особенностью; коль скоро последняя не может обретаться в языке как таковом, то она неизбежно должна быть связана с некоторым подмножеством языковых практик, определяемым некоей особой сущностью, которая нейтрализует или аннулирует семиотическую особенность языка как такового.

Итак, теория жанров стала тем местом, где решается судьба экстенционального объема и содержательной дефиниции литературы; не сумев отыскать семиотическую особенность литературы, ее «спасают» благодаря снятию (гегелевскому *Aufhebung*) теории жанров. Исходя из этой констатации, я попытаюсь проанализировать подробнее, как теория литературных жанров веками, от Аристотеля до Брюнетьера, включая сюда и Гегеля, нимало не приближалась к рациональному обсужде-

нию проблем литературной классификации, а, напротив, все время отходила прочь от плодотворных указаний автора «Поэтики», беря из нее одни лишь безысходные тупики и все более запутываясь в них. Только расчистив место и устранив ряд обманчивых очевидностей, можно будет заново взяться за вопрос о жанрах. Такова единственная задача этого краткого и весьма схематичного экскурса, который, конечно же, притязает быть не историей жанровых теорий, а просто перечнем — надеюсь, не слишком искаженным — ее тупиков и (редких) прозрений.

Двусмысленности у отца-основателя

По словам Готфрида Виллемса, «вся история жанровой теории [...] есть не что иное, как история аристотелизма в теории литературы»¹. Разумеется, этим утверждением предполагается, что мы можем говорить о какой-то *единой* теории жанров, то есть о наличии какой-то одинаковой проблематики от Аристотеля до наших дней. Как же обстоит дело в реальности?

Для начала напомним знаменитую фразу, которой открывается «Поэтика»: «О поэтическом искусстве как таковом и о видах его; о том, каковы возможности каждого [вида]; о том, как должны составляться сказания, чтобы поэтическое произведение было хорошим; кроме того, из скольких и каких оно бывает частей; а равным образом и о других предметах, подлежащих такому же исследованию, — [обо всем этом] поведем нашу речь, начав естественным образом с самого первичного»². Автор явно знает, к чему стремится, и такая решительность интересна по крайней мере по двум, впрочем взаимосвязанным, причинам.

¹ Gottfried Willems, *Das Konzept der literarischen Gattung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1981, S. 244. То же мнение отстаивают У. К. Уимсет и К. Брукс: W. K. Wimsatt, C. Brooks, *Literary Criticism: A Short Story*, New York, Alfred A. Knopf, 1964. См. также: Miguel A. Garrido Gallardo, «Una vasta paráfrasis de Aristóteles», dans *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libras, 1988, p. 9–27.

² Аристотель, «Поэтика» (47 а 8–13), в кн.: Аристотель, *Сочинения*, т. 4, М., Мысль, 1984, с. 646. Перевод М. Л. Гаспарова. — *Примеч. пер.*

С одной стороны, насколько нам известно, Аристотель первым из греческих мыслителей стал последовательно рассматривать поэзию под жанровым углом зрения; по крайней мере, он первым открыто заявил, что определение поэтического искусства имеет своим естественным продолжением анализ его жанрового состава. Здесь происходит отчетливый разрыв с Платоном. Последний изучал поэзию главным образом с точки зрения творчества, поэтического вдохновения, философской значимости мимесиса и т. д. Конечно, в «Государстве» он вводил и аналитические критерии, позволявшие различать разные классы текстов по модальности их высказывания (повествовательной, подражательной и смешанной). Собственно, эти модальности встречаются и у Аристотеля, но их число сокращено до двух — подражательной и повествовательной (последняя включает в себя смешанную). Однако первостепенно важно отметить, что Платон здесь говорит не о трех литературных жанрах, а о трех аналитических категориях, по которым можно распределять речевые практики. Он не задается вопросом о том, что такое трагедия или эпос; он ограничивается утверждением, что произведения, дошедшие до него под общим наименованием «трагедия», и произведения, дошедшие под наименованием «эпос», можно различать по модальности их высказывания. Ничто не мешает прибавить к этим двум жанрам и другие. Иначе говоря, модальностью высказывания определяется не сущность произведения, а роль поэта в процессе высказывания: либо он повествует, либо подражает, либо смешивает одно с другим¹. Аристотель же, по крайней мере в процитированной выше вступительной фразе, толкует именно о видах, определяемых по присущим им возможностям, то есть, как мы увидим, по их сущности; тем самым он предполагает, что поэзия образует особый род, то есть обладает внутренним единством. Представляется, таким образом, что

¹ См. разъяснение Жерара Женетта в его «Введении в архитекткст» [русский перевод: Жерар Женетт, *Фигуры: Работы по поэтике*, т. 2, М., изд-во им. Сабашниковых, 1998, с. 286–287. — *Примеч. пер.*].

его теория жанров требует мыслить поэзию как предмет, обладающий своей собственной природой, поскольку ее разные виды (разные литературные жанры, в современном смысле слова «жанр») различаются между собой видовыми отличиями, выделяющими для каждого из них некоторую часть целого, то есть «поэтического искусства».

Итак, можно сказать, что предписываемый Аристотелем метод, то есть движение по древовидной схеме, которое идет от *genos*'a (рода) к *eidos*'y (виду) с помощью дефиниций, определяющих видовые отличия разных *eidè*, — включает в себе настоящий методологический переворот. Но при этом — в чем и состоит второй интересный момент вступительной фразы «Поэтики», — бросается в глаза, что Аристотель пользуется своими различениями и своим методом так, как будто бы они были чем-то само собой разумеющимся, как будто бы сам собой разумелся постулат, что поле литературы организуется согласно некоему природному порядку. Можно лишь подивиться этой силе очевидности, присущей биологической модели, — даже если учитывать, что греческая философия изначально была философией природы (и природного человека) и что одной из несомненных задач Аристотеля было сочетать гуманистическую философию, идущую от Сократа, с натурфилософией досократиков.

При всем том впечатление, способное возникнуть от программной фразы, которой начинается «Поэтика», следует сразу же скорректировать: как показывает целостный анализ текста Аристотеля, его проблематика несводима к биологической модели. Говоря точнее, можно различить в ней три установки:

- a) биологическую парадигму и вытекающую из нее эссенциалистскую установку;
- b) дескриптивно-аналитическую установку;
- c) нормативную установку.

Между тем представляется, что теория жанров в строгом смысле слова может возникнуть только при эссенциалистской установке, связанной с биологической парадигмой. Важно поэтому

выяснить, как эти три установки весьма по-разному определяют ход дискуссии о литературных жанрах.

Начнем с нормативной установки: количественно именно она занимает в «Поэтике» больше всего места. Она проявляется начиная с первой же фразы, когда Аристотель указывает, что будет вести речь «о том, как должны [deî] составляться сказания». Это выражение — deî, «должно», «следует» — неоднократно появляется и в дальнейшем, особенно начиная с главы VI, то есть с того момента, как автор обращается к подробному анализу трагедии. Так, глава XIII трактует о целях, которые должен (deî, 52b) преследовать драматург, и об опасностях, которых он должен избегать, составляя свои сказания: «А к чему следует стремиться и чего остерегаться при складывании сказаний и откуда произойдет действие трагедии, об этом нужно сказать теперь, тотчас после уже сказанного. Так как составу наилучшей трагедии надлежит [deî] быть не простым, а сплетенным...»¹ И чуть ниже: «...очевидно, что не следует [...] чтобы достойные люди являлись переходящими от счастья к несчастью [oute tous epieikeîs andras deî metaballontas...]», и еще ниже: «...ни чтобы слишком дурной человек переходил от счастья к несчастью»². Очевидно, что здесь Аристотель не просто анализирует возможные или реальные mythoi, но *предписывает*, какими признаками должен обладать удачный mythos: «Итак, необходимо [anankè], что хорошо составленное [kalôs] сказание...» (53a 12)³. Да и в главах, посвященных эпосе, — например, в главе XXIII, где сказано, что «сказания в ней следует складывать драматичные»⁴, — встречается та же установка. Разумеется, она вполне законна постольку, поскольку прескриптивные высказывания сознаются в качестве таковых (как в данном случае). Тем не менее могут возникать и двусмысленности. Возьмем случай трагедии. Все предписания относительно ее формы и содержания тесно

¹ Аристотель, *цит. соч.*, с. 658. — *Примеч. пер.*

² Там же. — *Примеч. пер.*

³ Там же, с. 659. — *Примеч. пер.*

⁴ Там же, с. 672. — *Примеч. пер.*

связаны с ее эффектом — катарсисом. Имплицитную логику Аристотеля можно эксплицировать так: предполагается, что трагедия обладает катартическим действием, но этот эффект производится не всяким сказанием и не всяким построением сказания; так, сказание, в котором слишком дурной человек переходит от счастья к несчастью, радуется, но не производит очищения страстей; вывод — следует отдавать предпочтение таким свойствам трагедии, которые лучше всего способствуют катартическому эффекту. Итак, трагедии получают оценку в зависимости от их прагматического назначения. Но тогда возникает вопрос, каков же статус этого назначения: то ли оно внутренне свойственно трагедии как таковой, то ли это ее внешнее назначение, требуемое афинским обществом или же философом Аристотелем. Данный вопрос — лишь частный аспект другой, более общей проблемы: может ли акт речи обладать каким-то внутренним назначением? Между тем в нескольких случаях Аристотель как будто склонен видеть внутреннее назначение трагедии в катарсисе, то есть предполагать, что у нее есть особая природа, и трактовать ее как субстанцию. Тем самым он переходит от нормативизма к эссенциализму. Но не будем торопиться и посмотрим сначала, как работает дескриптивно-аналитическая установка.

В этой установке есть по крайней мере три составляющих. Первая — это своего рода психологический анализ. Его можно найти особенно в главе IV, где Аристотель говорит о вероятном (*eoikasi*, «как кажется») истоке поэтического искусства. Он считает, что этот исток следует искать в природной способности людей к подражательной деятельности и в их склонности получать от этого удовольствие: «Ведь подражать присуще людям с детства: люди тем ведь и отличаются от остальных существ, что склоннее всех к подражанию, и даже первые познания приобретают путем подражания, и результаты подражания всем доставляют удовольствие» (48b)¹.

¹ Аристотель, *цит. соч.*, с. 648. — *Примеч. пер.*

Вторая составляющая — это историческое описание. Я, конечно, имею в виду знаменитую гипотезу о происхождении комедии и трагедии из общего истока — гомеровской поэзии, причем трагедия произошла от «Илиады» и «Одиссеи» (благородные персонажи, возвышенный сюжет), а комедия — от «Маргита» (низкий сюжет). Фактически с этой исторической моделью тут же конкурирует другая, не менее знаменитая, возводящая трагедию к дифирамбам, а комедию — к фаллическим песнопениям.

Третья составляющая дескриптивной установки — самая интересная: ее можно охарактеризовать как структурную или аналитическую, и ее необходимо отличать от эссенциально-дефиниционной установки, вытекающей из биологической модели. Ее действие особенно четко прослеживается в трех первых главах. Как известно, в них Аристотель сужает поле анализа, последовательно устраняя из него все лишнее, — как правило, он делает это эксплицитно, но иногда и лишь имплицитно. Прежде всего, он отделяет подражательные речи в стихах от неподражательных речей в стихах (например, у Эмпедокла), исключая эти последние из поля исследования. Затем — или, вернее, одновременно — он противопоставляет друг другу стихотворную и прозаическую речь. Хотя ничто и не указывает, что он намерен исключить из поля исследования прозу, но де-факто его дальнейший анализ ограничивается стихотворным мимесисом, и причина этого неизвестна (возможно, дело могла бы разъяснить считающаяся утерянной вторая книга «Поэтики»).

После этого первого ограничения исследовательского поля Аристотель вводит еще одну аналитическую сетку. Она является трехчастной и, по крайней мере вначале, интерсемиотической, классифицируя произведения согласно используемым в них средствам, представляемым предметам и модальности их представления. По средствам Аристотель предлагает различать произведения в зависимости от того, применяются ли в них ритм, речь и мелодия отдельно или вместе. Он кратко отмечает искусства, пользующиеся только ритмом (танец)

или сочетающие ритм с мелодией (авлетику, кифаристику, свирельное искусство), но больше к ним не возвращается, так как его специфическое поле анализа — языковой мимесис. Этот последний представлен дифирамбом, номом, трагедией и комедией — представлениями, использующими сразу речь, ритм и мелодию (или все вместе, или по отдельности). Что же касается эпopeи, то надо полагать, что она отличается от вышеназванных жанров отсутствием мелодии. Добавим, что это различие по используемым средствам почти не будет упоминаться в дальнейшем, Аристотель будет различать жанры по двум другим категориям — предметам и модальностям.

Различие по предметам также интерсемиотично, так как оно действует и для живописных изображений, для танца и т. д.; согласно этому различию Аристотель разграничивает три собственно поэтических класса:

- а) поэт представляет людей лучших (чем мы) — так поступает Гомер, но и трагические поэты тоже;
- б) он представляет таких же, как мы, — так поступает Kleофонт (поэт, который в «Риторике» (III, 1408a 15) назван создателем драм, сближающихся с комедией);
- в) он представляет существ худших, чем мы, — так поступают Гегемон Фасосский (как полагают, первый творец драматических пародий), Никохар (автор «Дейлиады» — бурлескной пародии на «Илиаду») и вообще комические поэты.

Следует заметить, что в дальнейшем у Аристотеля это трехчастное деление не удерживается, средняя категория исчезает, и остается лишь ставшая классической дихотомия. Что же до различия модальностей, оно также дуально, поскольку Аристотель различает повествовательную и драматическую модальности — примером первой служит эпopeя, а примерами второй трагедия и комедия.

Наложив дихотомию предметов на дихотомию модальностей, мы получаем таблицу из двух параметров, разграничива-

ющую четыре класса, — как это показал Жерар Женетт в своем «Введении в архитекст»¹:

Предмет \ Модальность	Драматическая	Повествовательная
Высокий	трагедия	эпопея
Низкий	комедия	пародия

Не буду излагать дальше этот структурный анализ, проделанный Аристотелем, в частности, в знаменитом описании составных частей трагедии. Приведенного выше примера довольно, чтобы показать особенность этого метода, которую превосходно иллюстрирует составленная Женеттом таблица: структурные критерии носят чисто дифференциальный характер, в том смысле что они не предполагают знания какой-либо сущности трагедии, эпопеи и т. д., а лишь определяют их по релевантным и противопоставленным друг другу признакам.

Эта таблица из двух параметров выявляет и еще одну, имплицитную черту аристотелевского метода: между структурирующими таблицу аналитическими категориями и заполняющими ее жанровыми именами есть разница в статусе. Жанровые имена [*noms de genres*] — это просто сокращенные обозначения вместо перечисления произведений, то есть их референтом является собрание объектов, выделяемых и описываемых анализом. То есть их статус — чисто номинальный. Иначе говоря, если в первой клетке вместо *трагедия* написать «Антигона» или «„Антигона“ и т. п.», то с теоретической точки зрения мы бы ничего не потеряли: *трагедия*, *эпопея* и т. д. суть не субстанции, определяемые по внутренним закономерностям, а поля феноменов, разграничиваемые по дифференциальным признакам. Отсюда вытекают два следствия. Прежде всего, таблица не является исчерпывающей, а ее классы — взаимно исключаящими: можно было бы выбрать и дру-

¹ Жерар Женетт, *цит. соч.*, т. 2, с. 290. — *Примеч. пер.*

гие различительные критерии, в ту или иную клетку могли бы попасть и другие классы текстов. Если, как утверждает Афинай в «Пире мудрецов» (Deipnosophistai, 406E, 699A), Гегемон ставил пародии на сцене, то они могли бы заменить комедию в клетке *низко-драматическое*. Таким образом, данная дифференциальная сетка потенциально безразлична к различию между комедией и «драматической» пародией, а это как раз и показывает, что она не носит исчерпывающего и взаимно исключительного характера — как должно было бы быть при сущностном определении. Если два жанровых имени, отсылающие к двум разным исторически сложившимся классам произведений, одинаково функционируют по отношению к модальности и предмету представления, то это не значит, что их нельзя различить по другим признакам.

То же самое можно сформулировать иначе: термин, допустим, *трагедия* является именем жанра, определенного институционально, то есть чисто внешним образом, через соотношения (разнообразные и не обязательно рекуррентные) между всем множеством произведений, которые историческая традиция включила в данный класс. Напротив того, характеристика *высоко-драматическое* — иного рода: здесь перед нами понятие, составляющее часть аристотелевской теоретической модели и основанное на наличии или отсутствии определенных свойств. Такая модель позволяет описать трагедию (греческую), отвести ей определенное место в рамках дифференциальной системы по отношению к комедии и т. д., но она не тождественна данному жанру (в экстенционально-историческом смысле термина). Таким образом, когда аналитические различения применяются к историческим жанрам (это важное уточнение, поскольку в дальнейшем мы увидим, что на самом деле существуют и чисто экземплификативные жанровые характеристики), они соответствуют тому, что Э. Д. Хирш называет *broad schemas*¹, сравнивая их со схемами в живописи: «То или другое понятие, определяющее широкий тип, может

¹ Широкие схемы (англ.). — Примеч. пер.

законно представлять некоторые абстрактно идентичные черты, свойственные всем покрываемым им индивидам, но при этом оно безусловно не является видовым понятием, которое определяло бы этих индивидов достаточным образом»¹.

Раз так, то жанровые имена вовсе не обязаны быть стабильными по отношению к теоретической модели. Хорошо известно, как смещался в истории смысл терминов *трагедия* или *комедия*. Отсюда со всей очевидностью вытекает, что, пользуясь выражением Клейтона Колба, жанр часто поддается определению лишь в узком историческом контексте: «Как только мы признаем, что жанры суть институты, следует оставить всякую надежду их определить — разве что частично и для тех или иных конкретных контекстов»². При этом ценность модели не ставится под сомнение: эта модель разграничивает множество возможностей, которые не обязательно находят себе воплощение в реальных классах текстов.

Сказанное не значит, что жанровые имена произвольны или же что не существует постоянных (трансисторических — по крайней мере, насколько мы можем об этом судить) критериев, позволяющих группировать тексты под одним и тем же наименованием. У нас еще будет случай вернуться к этому вопросу, так как он связан с центральной проблемой функционирования и функции терминов, обозначающих жанры. Разумеется, я не пытался и утверждать, что структурная модель сама не создает новых проблем. В данный момент я стремился лишь показать, что структурный анализ Аристотеля позволяет описывать литературные жанры, не будучи обязательно связан с эссенциалистскими постулатами.

Вместе с тем нет сомнения, что «Поэтика» использует также и эссенциалистскую установку, связанную с биологической парадигмой. Мы уже видели ее в форме декларации о намерениях, во вступительной фразе, которую я позволю себе про-

¹ E. D. Hirsch, *Validity and Interpretation*, New Haven — London, Yale University Press, 1967, p. 108.

² Clayton Kolb, «The Problem of Tragedy as a Genre», *Genre*, vol. VIII (3), 1975, p. 251.

цитировать еще раз: «О поэтическом искусстве как таковом и о видах его; о том, каковы возможности каждого [вида] [...] поведем нашу речь». Эссенциализм заключается здесь в неявной субстанциализации жанров, поскольку они наделены присущими каждому из них целями¹, а значит и субстанциальной идентичностью. Второй, еще более показательный пассаж содержится в главе IV (49а 13–15): «...[трагедия] разрослась понемногу, так как поэты развивали в ней [ее черты] по мере выявления. Наконец, испытав много перемен, трагедия остановилась, обретя наконец присущую ей природу»². Здесь очевидно, что термин *трагедия* — не собирательное имя некоторого класса текстов, а название субстанции, наделенной внутренним развитием; это некий квазибиологический объект.

Вообще, биологическая парадигма действует на двух уровнях. Прежде всего, она применяется к отдельному произведению. Чтобы объяснить совершенство или единство какой-либо поэмы, Аристотель постоянно сравнивает ее с единством организма. Например: «...так как прекрасное — и живое существо, и всякая вещь, которая состоит из частей, — не только должно эти части иметь в порядке, но и объем должно иметь не случайный...» (глава VII, 50b 34)³. Так же и в связи с эпикой: «...чтобы вызывать свойственное ей удовольствие, подобно единому и цельному живому существу...» (глава XXIII, 59а 17–21)⁴. Известно, каким влиянием в истории пользовалась эта органицистская парадигма, которая фактически служит одной из центральных метафор западной эстетики. Зато она гораздо хуже поддается применению, если, как в вышеприведенной фразе, прилагать ее к жанровым категориям: проблема уже

¹ В используемом Ж.-М. Шеффером французском тексте «Поэтики» (перевод Р. Дюпон-Рок и Ж. Лалло) греческий термин *dupatis* передан как *finalité* — «цель», «целесообразность»; в русском переводе М. Л. Гаспарова — как «возможность». Ср. обсуждение этого термина ниже, с. 22. — *Примеч. пер.*

² Аристотель, *цит. соч.*, с. 650. — *Примеч. пер.*

³ Там же, с. 654. — *Примеч. пер.*

⁴ Там же, с. 673. — *Примеч. пер.*

не только в том, подходит ли органическая метафора к артефактам, а в фундаментальной трудности, которую создает квазибиологическая субстанциализация жанровых, то есть собирательных терминов.

Можно взять за отправную точку выражение «собственные цели», употребленное Аристотелем во вступительной фразе. Греческий термин *dynamis* — это технический термин аристотелевской философии; он применяется к субстанции и обозначает бытие в потенции, в противоположность актуальному бытию, называемому *energeia*. Только субстанция может обладать *dynamis*'ом, потому что только субстанция обладает внутренней природой. Таковы природные существа: их внутренняя природа есть принцип их движения и покоя, а следовательно и их перехода из потенции в актуальность. Признать, что жанры обладают внутренней целью, что они могут переходить из потенции в актуальность, — значит трактовать их как субстанции. Только так Аристотель может, например, утверждать, что длина трагедии обусловлена «применительно к природе предмета» (*tèn physin toù pragmatos*, глава VII, 51a 9–10)¹. Вообще, определить субстанцию — значит установить принцип ее телеологического движения. Так, в «Физике» мы читаем: «Таков один способ определения природы: она есть первая материя, лежащая в основе каждого из [предметов], имеющих в себе самом начало движения и изменения. По другому же способу она есть форма (*morphē*) и вид (*eidos*) соответственно определению [вещи]»². Итак, если жанры — это субстанции, то можно телеологически определить их «природную» эволюцию.

Почему этот эссенциализм предполагает биологическую модель? Очень просто: Аристотель во многих текстах подчеркивает, что в то время как природные объекты обладают внутренней природой, с искусственными объектами это не так. Так, в «Метафизике» он утверждает: «Искусство есть нача-

¹ Аристотель, *цит. соч.*, с. 654. — *Примеч. пер.*

² Там же, т. 3, М., Мысль, 1981, с. 84. Перевод В. П. Карпова. — *Примеч. пер.*

ло, находящееся в другом, природа — начало в самой вещи (ведь человек рождает человека)»¹. Если человек как родовое [générique] существо обладает внутренней природой, то это потому, что люди суть природные существа. И точно так же: если трагедия обладает внутренней природой, то это потому, что Аристотель каким-то образом рассматривает *трагедию* как природное существо, а не как собирательное имя.

Последняя из приведенных цитат содержит важное уточнение: человек обладает родовой природой потому, что человек рождает человека. Стало быть, ту же модель порождения следует постулировать и для жанров — и отсюда уже процитированное выше утверждение: «...[трагедия] разрослась понемногу, так как поэты развивали в ней [ее черты] по мере выявления. Наконец, испытав много перемен, трагедия остановилась, обретя наконец присущую ей природу». Но отсюда следует, что один текст каким-то образом порождает другой; авторы словно лишь выполняют роль повитухи, помогая жанровому [générique] существу родиться на свет, а затем развиваться, пока оно не обретет наконец присущую ему природу, в которой реализуются все его внутренние потенции.

Разумеется, возникает вопрос, тождествен ли этот аристотелевский эволюционизм эволюционизму XIX века. У Аристотеля процесс все время представляет собой действие незавершенное (ateles)², то есть он прекращается, как только субстанция пришла в соответствие со своей внутренней природой. Это относится и к трагедии: она «остановилась [epausato], обретя наконец присущую ей природу». Но является ли эта стабильность окончательной? На такой вопрос Аристотель не отвечает. Однако, характеризуя трансформации трагедии, он употребляет термин *metabolè*. А в его общей философии этот термин образует пару с термином *kinesis*: в то время как по-

¹ [Аристотель, *цит. соч.*, т. 1, М., Мысль, 1976, с. 302 («Метафизика», XII, 3, 1070a 5). Перевод А. В. Кубицкого. — *Примеч. пер.*] См. также «Физику», II, 1, 192b 18.

² См.: «Физика», III, 2, 201b 32.

следним обозначается процесс как таковой, ведущий от одного состояния в другое, *metabolè* — это изменение, ведущее от небытия к бытию или от бытия к небытию. *Metabolè* — это процесс порождения (*genesis*) и разложения (*phthora*). Таким образом, факт использования Аристотелем термина *metabolè* для описания трансформаций трагедии не просто дополнительно подтверждает лежащую в основе этого описания биологическую концепцию, но и, по-видимому, оставляет открытой дверь для идеи дальнейшего вырождения жанров, что, конечно, весьма сблизило бы аристотелевский эссенциализм с эволюционизмом — скажем, брюнетьеровским.

Следует напомнить, что такая эссенциалистская установка, связанная с биологической парадигмой, противоречит различению объектов *technè* и *physis*¹ — различению, которое Аристотель вообще-то соблюдает в большинстве своих текстов. При этом стирание границ идет в обоих направлениях. В «Поэтике» Аристотель оценивает художественное произведение, сравнивая его с биологическим телом, а в других текстах он, случается, делает обратный ход: так, приводя примеры, чтобы проиллюстрировать формальную целесообразность субстанций, он очень часто берет факты, взятые из сферы искусства! Это лишний знак непрочности самого различия — пусть и четко установленного — между артефактами как объектами с чисто внешней целью и природными объектами, обладающими внутренней целью. Вероятно, такую подмену делают возможной понятия совершенства и красоты, поскольку Аристотель применяет их как для природных объектов, так и для артефактов. Иначе говоря, как только мы начинаем утверждать, что красота природных существ объяснима их соответствием своей внутренней природе, возникает соблазн продолжить и заявить, что и красота артефактов тоже объяснима их соответствием своей внутренней природе. Отсюда же и тесная связь между онтологией и ценностью — связь, делающая воз-

¹ Искусства и природы (*греч.*). — *Примеч. пер.*

можными переходы из природного царства (царства бытия) в царство *technè* (царство ценности) и наоборот.

Непосредственно в ткани аристотелевского текста часто бывает трудно разграничить три описанные выше установки, но, надеюсь, мне удалось показать, что они несводимы одна к другой. Каждая из них имела свое историческое потомство: огрубляя вплоть до карикатурности, можно сказать, что нормативная установка господствовала до конца XVIII века, затем ее сменила эссенциально-эволюционистская установка, господствовавшая до конца XIX века, а та уступила место обновленной версии структурного анализа, в традиции русских формалистов. Разумеется, реальность гораздо сложнее, и у большинства теоретиков, в какую бы эпоху они ни жили, можно найти примеры каждой из трех установок. Тем не менее в каждую из грубо разделенных здесь эпох имела место относительная гегемония той или другой установки. Нормативная установка не порождает особых проблем, и я почти не буду задерживаться на ее обсуждении. Напротив того, эссенциально-эволюционистскую установку порой продолжают отстаивать и ныне, в том числе под видом «структурализма», — поэтому важно будет рассмотреть ее подробнее в лице одного из самых авторитетных и одного из самых симптоматичных ее представителей: Гегеля и Брюнетьера. Что же касается структурной установки, то она порождает проблемы совсем иного рода, которым, по сути, посвящена вся остальная часть этой книги, и потому я не буду останавливаться на ней в первой, преимущественно исторической главе.

Междущарствие

*Grosso modo*¹, и в той мере в какой мое весьма неполное знакомство с соответствующей литературой позволяет мне выносить решительные суждения, — представляется, что античность после Аристотеля, Средние века, эпоха Возрождения

¹ В общем и целом (лат.). — Примеч. пер.

и век классицизма колебались между четырьмя позициями по отношению к проблемам жанра:

а) Древовидные системы классификации, различающие *genus* и *species*¹. Наиболее известен Диомед (конец IV в.), различавший три *genera* и восемь *species*²:



С некоторыми изменениями, в частности с изъятием смешанного рода, эта древовидная система вновь обнаруживается у Прокла (V в.) и Иоанна Гарландского (конец XI – начало XII в.), но, насколько можно судить по сохранившимся античным и средневековым текстам, остается сугубо маргинальной.

Отдельного разговора заслуживают некоторые попытки классификации, предпринятые в эпоху Возрождения, а именно система Кастельветро, изложенная в его «*Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*»³ (1570). Это не древовидная схема, а аналитическая комбинаторика, настоящее «жанровое исчисление», по выражению Франсуа Леклеркля⁴, где в арифметическом порядке разворачиваются все возможные сочетания, потенциально содержащиеся в аристотелевском разграничении предметов, средств и модальности. Кастельветро различает три категории по предмету подражания: высшее, равное, низшее. В отличие от Аристотеля, он сохраняет среднюю категорию. По средствам подражания он различает пять возможностей: использование только ритма; ритма вместе с гармонией; только

¹ Род и вид (лат.). — Примеч. пер.

² См.: Жерар Женетт, *цит. соч.*, 298; латинские надписи на схеме: «подражательный род», «излагательный род», «смешанный род». — Примеч. пер.

³ «Поэтика Аристотеля в общедоступном изложении» (ит.). — Примеч. пер.

⁴ François Leclercle, «Théoriciens français et italiens: une „politique“ des genres», *La Notion de genre à la Renaissance*, Guy Demerson (éd.), Genève, Éd. Slatkine, 1984, p. 67–97.

речи; ритма, гармонии и речи одновременно; ритма, гармонии и речи последовательно. Что же касается модальностей, то он, возвращаясь к Платону, выделяет их три: повествовательную, смешанную и подражательную. Исходя из этих категорий, он разворачивает жанровые возможности. Если брать только один признак, то получается одиннадцать жанров: три по материалу, пять по средствам и три по модальности. Далее переходим к сочетаниям из двух признаков: «предмет × средство» ($3 \times 5 = 15$), «предмет × модальность» ($3 \times 3 = 9$), «средство × модальность» ($5 \times 3 = 15$), итого 39 жанров. В конце идут троичные сочетания «предмет × средство × инструмент», которые дают $3 \times 5 \times 3 = 45$ жанров. Сложив все вместе, Кастельветро получает цифру 95 жанров — вернее, 95 абстрактных возможностей, так как он сразу оговаривается: «Сие число мне весьма сомнительно, ибо не кажется мне верным, чтобы каждый вид модальности проходил через каждый вид средства, а равно и через каждый вид материала»¹. Итак, на втором этапе следует выяснить, каким из этих арифметически возможных сочетаний соответствуют эмпирические литературные жанры. Так, Кастельветро констатирует, что при сочетании одной лишь речи с модальностью получается только один жанр — эпопея, соответствующая сочетанию речи и смешанной модальности. На то есть две причины: с одной стороны, эпопея единственный жанр, пользующийся только речью, с другой стороны, она соответствует смешанной модальности. Таким образом, другие возможности сочетания одной лишь речи с модальностью дают пустые клетки. Впрочем, Франсуа Леклеркль показал, что Кастельветро склеивает категории средства и модальности: каждой категории средства у него соответствует только одна модальность. В результате при сочетании средства с модальностью получается всего пять действительно существующих классов вместо пятнадцати возможных; точно так же и при сочетании предмета со средством и модальностью реально получается всего пятнадцать

¹ Цит. по: François Leclercle, *ibid.*, p. 84.

классов вместо сорока пяти. Не буду углубляться в обсуждение системы Кастельветро — отмечу лишь два момента. Во-первых, она выходит за рамки собственно поэзии, поскольку жанр, определяемый одним только ритмом, — это танец, а ритм вместе с гармонией дают музыку. Во-вторых, что еще важнее, двусторонний подход Кастельветро — с одной стороны, абстрактное исчисление, а с другой — установление соответствия между расчетными возможностями и реально сложившимися жанрами, — в высшей степени наглядно (в частности, благодаря пустым клеткам) показывает радикальную разницу в статусе между структурно определяемыми пересечениями категорий и реально сложившимися литературными жанрами, которые заполняют или не заполняют собой эти места. Может быть, Кастельветро и помешан на классификации, однако он остается верен структурному методу Аристотеля.

б) Эмпирическое перечисление. Оно было очень распространено в античности, и его еще можно найти в эпоху Возрождения и в век классицизма. В противоположность древовидной схеме или комбинаторике, требующим хоть как-то задумываться о статусе жанровых категорий, эмпирическое перечисление просто принимает эти категории как очевидную данность, соотнося их с реально сложившимися жанрами; отсюда, например, отсутствие всяких размышлений о том, каким мог бы быть принцип классификации. Можно разве что отметить, что начиная с эпохи Возрождения, то есть после нового открытия Аристотеля, стали различать жанры большие — эпопею и трагедию (к которым могла прибавляться комедия) — и малые, то есть те, что не анализируются у Аристотеля (порой просто потому, что в его время их не существовало). Франсуа Леклеркль, разбирая поэтики итальянского Возрождения, констатирует, что, скажем, у Триссино обнаруживается дихотомия между теоретической поэтикой, опирающейся на Аристотеля и дающей структурный анализ эпопеи, трагедии и комедии по средствам, предмету и модальности, и технической поэтикой, классифицирующей малые жанры по чисто эмпи-

рическим критериям¹. Известно также, что Буало посвящает песнь вторую своего «Поэтического искусства» перечислению малых жанров: идиллии, элегии, оды, сонета, эпиграммы, рондо, мадригала, баллады, сатиры и т. д., а песнь третью уделяет трем каноническим жанрам — трагедии, эпопее и комедии. Такие чисто эмпирические классификации встречаются уже и у античных риторов, например у Квинтилиана, который различает шесть категорий:

- a) сочинения в гекзаметрах (категория, включающая не только эпопею, но и все повествовательные поэмы в гекзаметрах, например сочинения Гесиода);
- b) элегию, ямб и лирический стих;
- c) комедию и трагедию;
- d) историю;
- e) ораторское искусство;
- f) философию.

Заметим, что Квинтилиан еще никак не выделяет особо трагедию, комедию и эпопею, — их канонический статус возникнет позднее, с признанием «Поэтики» Аристотеля как высшего авторитета. Очевидно также, что его классификация не подчинена никакому видимому порядку: эпопея, элегия, ямб и лирический стих определяются формально (по типу используемого стиха), трагедия и комедия — по способу представления и его предметам, ораторское искусство — по его цели и т. д. Фактически жанровые наименования служат просто затем, чтобы сделать возможной классификацию текстов в идеальной библиотеке самого автора: так, под рубрикой «трагедия и комедия» было бы напрасно искать жанрового анализа, Квинтилиан всего лишь перечисляет риторические достоинства разных авторов, отнесенных им к данной категории. Иными словами, жанровые имена функционируют здесь как простые сокращения вместо перечней текстов. Однако такая концептуальная гетерологичность признаков, определяющих разные жанры, которая встречается и в век классицизма, например у Буало

¹ См.: François Leclercle, *ibid.*, p. 77–78.

и отца Рапена, — обусловлена не только недостаточно строгим мышлением этих критиков. Она указывает также на важнейший факт, которым мы займемся позднее: разные жанровые традиции, а стало быть и разные жанровые имена, позволяющие распознавать классы текстов, имеют каждая свою историю и свой уровень определяющих признаков. Отсюда — можно сказать это уже теперь — иллюзорный характер любых попыток систематически классифицировать жанры (что поневоле демонстрирует и великий Гегель).

с) Нормативная установка. Ее не всегда легко отделить от классификационной: обычно предписание связано с классификацией, Sollen¹ всегда претендует на то, чтобы быть оправданным каким-то Sein². В этом смысле большинство жанровых классификаций были одновременно и нормативными теориями, устанавливавшими образцы для подражания. Так обстоит дело уже у Горация. Известно, что его жанровые перечни не очень-то развернуты: он говорит об эпосе, а вернее о Гомере, говорит о ямбах Архилоха, излагает кое-какие правила трагедии — и это едва ли не все. Очевидно, что его цель — не строить теорию поэзии или теорию жанров, а дать некоторые практические советы для сочинения удачных произведений (и одновременно для критического чтения). Тем самым предполагается наличие критериев превосходства. Важнейшие из них — это единство, понимаемое по аналогии с единством живого организма, а также приличествующие друг другу сюжет и форма: «Singula quaeque locum teneant sortita decentem»³. Обычно это переводят: «Пусть каждый жанр сохраняет то место, какое ему приличествует и определено», — что несколько усиливает мысль автора, так как Гораций не употребляет термина *genus* и говорит лишь: «Пусть все [каждая поэма] сохраняет соответствующее место, какое было ему определено». Как бы то ни было, этот второй принцип (его можно встретить

¹ Надлежит (нем.). — Примеч. пер.

² Бытие (нем.). — Примеч. пер.

³ De arte poetica, 92.

уже у Аристотеля), постулирующий, что известные содержания и известные формы прилициествуют друг другу, является, вероятно, одной из базовых предпосылок большинства нормативных теорий жанра; в частности, он занимает центральное место в теориях классицизма, что, конечно же, не случайно, учитывая зависимость этих текстов от Горация. Он делает возможным переход от поэтики к критике и наоборот, так как взаимное прилициествование формы и содержания дает одновременно и критерии для классификации, и эталон для критической оценки. Так, Буало может от предписания, касающегося эпопеи: «До пошлых мелочей нигде не опускайтесь», — тут же перейти к критике «Спасенного Моисея» Сент-Амана: «Примите мой совет: поэту не к лицу // В чем-либо подражать бездарному глупцу, // Что рассказал, как шли меж водных стен евреи, // А рыбы замерли, из окон вслед глаза»¹. Кроме того, этот принцип прилициествования не лишен связи с вопросом о том, может ли жанр обладать внутренней формой; в этом смысле термин *sortita* («определено»), которым Гораций описывает место, отведенное каждому жанру, — неоднозначен, поскольку в латыни он употребляется для обозначения как определенного природой, так и определенного случаем. Иначе говоря, нормативная теория в тенденции может быть как эссенциалистской (прилициествующее место определено природой жанра), так и институциональной (прилициествующее место было определено случаем, то есть фактическим решением, связанным с поэтическим *technè* и, шире, с историей дискурсов и текстов).

д) К этим трем позициям следует прибавить еще четвертую, имевшую важнейшее значение на протяжении Средних веков и даже вовсе затмившую жанровые классификации в обычном смысле слова. Это теория стилистических уровней, которая лишний раз свидетельствует о типичном для поздней античности и еще более того для Средневековья подчиненном положении поэтики по отношению к риторике. Главное

¹ Н. Буало, *Поэтическое искусство*, М., Художественная литература, 1957, с. 88, песнь III. Перевод Э. Линецкой. — *Примеч. пер.*

различие между эссенциалистской теорией жанров и теорией стилистических уровней заключается в том, что один и тот же текст может сочетать в себе разные *genera dicendi*¹, то есть последние не обязательно соответствуют взаимно исключающим классам текстов. Причина, разумеется, в том, что стилистические уровни анализируются главным образом в масштабе фразы, а не целого произведения. Как известно, античность знала по крайней мере две разных системы стилей: ту, примером которой служит трактат «О стиле» Деметрия (I в. до н. э.), различающего четыре стилистических уровня, и систему Цицерона, в своем «Ораторе» различающего их три: простой, средний и высокий. Тройное деление Цицерона было перенято Квинтилианом и в Средние века сделалось общим местом, аналитической рамкой для литературы. Впрочем, у некоторых авторов наблюдается и классификация жанров, подчиненных *genera dicendi*, которая, разумеется, неявно предполагает, что в одном тексте не следует смешивать несколько *genera dicendi*. Известно, что этот вопрос был поводом для бесконечных споров, включая богословские: ибо считалось, что Священное писание, как абсолютный Текст, находится по ту сторону всякого различия *genera dicendi*.

От нормативизма к эссенциализму

Чтобы понять, что происходит при переходе от жанровых классификаций классицизма к эволюционистским концепциям, связанным с романтизмом и в разных формах развивавшимся на всем протяжении XIX века, да и позднее, — может оказаться полезным вернуться вновь к проблематике взаимного приличествования содержания и формы, или же изображаемого предмета и его изображения, то есть фактически тех или иных жанров и тем. Есть два весьма различных способа рассматривать эту проблему: либо мы связываем ее с вопросом о соответствии произведения его прагматической функции, каковая

¹ Роды/жанры речи (лат.). — Примеч. пер.

функция (будь то катарсис, нравственный урок, удовольствие, познание и т. д.), естественно, мыслится как цель, установленная людьми; либо мы, напротив, считаем, что это соответствие аналогично соответствию между разными частями организма и его общим складом, его природой. В первом случае мы имеем в виду внешнюю причинность и целесообразность, тогда как во втором случае они являются внутренними. Как представляется, большинство доромантических поэтик можно в целом отнести к первому разряду: об этом свидетельствуют уже сама важность и эксплицитная осознанность нормативных установок; если бы взаимное приличествование частей, единство, благоприличие жанра были связаны с какой-либо внутренней природой, то в предписаниях не было бы нужды; ведь коль скоро произведения обладают внутренней природой, они не могут не соответствовать этой природе (не может же человеческий зародыш колебаться, кем ему стать — человеком или лошадью).

В обозреваемые эпохи понятия жанров обычно мыслились как критерии, позволяющие судить о том, соответствует ли произведение норме или, вернее, комплексу правил. При таком дескриптивно-нормативном понимании вопрос о соответствии данного текста комплексу правил или о его отступлении от них важнее, чем проблема отношений между текстами и жанром (жанрами). Тот или иной жанр, например трагедия, в реальности представляет собой дефиницию, функционирующую как метр-эталон, которым в дальнейшем будут мерить и оценивать отдельные произведения.

Такое функционирование жанровых дефиниций как критических критериев тесно связано с общим пониманием поэзии, преобладавшим вплоть до эпохи романтизма: литература по своей сути есть поле новых и новых попыток подражать идеальным образцам. То, что эти образцы — античные, есть всего лишь случайное обстоятельство; а вот то, что поэзия есть поле подражания и состязания, — это идея, разделявшаяся поборниками как Древних, так и Новых. Таким образом, теория жанров неотделима от проблематики подражания образцовым текстам или, вернее, устойчивым правилам, выведенным

из этих текстов. Это значит, что она носит глубоко прагматический характер, обращена к будущей сочинительской деятельности: все ее описания можно преобразовать в прескриптивные предложения. В силу этого, и вопреки расхожему представлению, даже когда классицистические теории признают образцовую ценность Древних, они всегда обращены к будущему: им важна ценность жанровых образцов для будущей литературной деятельности. Идея, согласно которой жанры суть движущая сила литературы и могут служить объяснением существования отдельных произведений, чужда мысленному кругозору авторов большинства доромантических поэтик: жанр — это не столько объяснительное понятие, сколько критерий литературного суждения.

С зарождением романтизма все меняется: отныне задача — не предъявлять образцы для подражания и не устанавливать правила, а объяснять генезис и эволюцию литературы. Если существуют литературные тексты, если у этих текстов есть присущие им свойства и если они исторически следуют друг за другом, — то это потому, что есть жанры, образующие их сущность, основание, имманентный принцип причинности. Жанры покрывают собой всю литературу, которая отныне мыслится как органическая целостность произведений. Начиная с этого момента органицистские метафоры перестают быть эвристическими и занимают стратегическое положение в теории: отныне жанры обладают внутренней природой, и эта внутренняя природа составляет *ratio essendi*¹ текстов. Эссенциалистская теория жанров стремится быть объяснительной теорией и поэтому в основном обращена к прошлому: сущность жанра всегда уже состоялась². Отсюда возникает раскол между объяснительно-жанровой (стремящейся к «объективности» и «нейтральности») литературной историей и оценочной, имманентной отдельному произведению критикой.

¹ Причина бытия (лат.). — Примеч. пер.

² Следует сделать исключение для теории романа, выдвинутой иенскими романтиками: в противоположность другим жанрам, роман считался формой, бесконечной по природе.

С эпистемологической точки зрения, эта новая концепция зиждется на грубой логической ошибке, которую Джон Рейчерт сформулировал столь четко, что к этому нечего прибавить: «Обладание известными признаками — это основание, чтобы причислить некоторое произведение к некоторой видовой категории, но только категория — не из того рода вещей, которые могут сами по себе быть основанием или причиной чего бы то ни было»¹. Иными словами, то, как эссенциалистские теории пользуются понятием «литературный жанр», ближе к магическому мышлению, чем к рациональному исследованию. Для магического мышления слово создает вещь. Именно так и происходит с понятием «литературный жанр»: сам факт применения этого термина заставляет теоретиков думать, что в литературной реальности следует найти что-то соответствующее ему, что прибавляется к текстам и служит причиной родства между ними. Эссенциалистские теории внушают нам, что литературная реальность подобна двуглавному орлу: с одной стороны — тексты, с другой — жанры. Эти два понятия принимаются как две вещи, которые обе реально существуют в литературе, но принадлежат к разным порядкам реальности: жанры составляют сущность и родовый принцип текстов.

Разумеется, как показал наш анализ «Поэтики» Аристотеля, эссенциалистская концепция не является изобретением романтизма. Но то, что для Аристотеля было, в общем, лишь соблазном, и он, конечно, не всегда ему сопротивлялся, но сам же располагал против него решающим контраргументом, а именно различием природных объектов, наделенных внутренней целесообразностью, и культурных объектов, подчиненных внешней целесообразности, — теперь, начиная с романтизма, становится господствующей установкой литературной теории и встречается, как мы увидим, и в идеалистических философских системах, и в исторических поэтиках эволюционистского толка.

¹ John Reichert, «More than Kin and Less than Kind: The Limits of Genre Criticism», *Theories of Literary Genre*, Joseph P. Strelka (ed.), Pennsylvania State University Press, 1978, p. 76.

Система жанров и история

Согласно Гегелю, задачей философской эстетики является определить сущность искусства, «постигнуть понятие искусства в его внутренней необходимости»¹. Это познание искусства включает три аспекта: определение места искусства среди форм самореализации Абсолютного духа; определение его внутренней организации, то есть описание различных форм искусства (символической, классической и романтической) и различных искусств (архитектуры, скульптуры, живописи, музыки, поэзии); наконец, определение внутренних делений каждого отдельного искусства. Именно при анализе этого третьего аспекта возникает теория литературных жанров: сущностное определение поэзии равнозначно определению трех ее родовых моментов, какими являются эпос, лирика и драма. Эти три момента и конкретно-исторические обличья, принимаемые ими в символической, классической и романтической формах искусства, образуют в итоге замкнутую систему, которой и определяется внутренняя природа поэзии. Таким образом, сущностное определение исторично: это вытекает из центрального философского положения всей гегелевской системы, согласно которому каждое концептуальное определение является одновременно историческим определением. В применении к искусству это означает, что концептуальные различия между разными искусствами, а также и между тремя формами искусства, соответствуют историческим различиям². Такое сочетание эссенциализма с историзмом приводит Гегеля к знаменитому тезису о конце искусства: раз его сущность разворачивается исторически, то всякое адекватное познание этой сущности *предполагает* его историческое завершение. Для теории жанров это значит, что сущностные определения жанров неизбежно приходится искать в уже завершившейся

¹ Гегель, *Лекции по эстетике*, т. 1, СПб., Наука, 1999, с. 127. Перевод Б. Г. Столпнера. — *Примеч. пер.*

² Такая мысль встречается уже у романтиков — например, у Фридриха Шлегеля, который утверждал: «Теория искусства — это его история».

поэзии, то есть в поэзии прошлого: тезис, отлично согласующийся с эстетическим классицизмом Гегеля.

Одна из центральных проблем, с которыми сталкивается эта теория, заключается в том, что делать с жанрами, отличными от эпоса, лирики и драмы. Гегель намечает несколько решений, не держась последовательно ни одного из них. Первое, и наименее проблематичное из всех, состоит в том, чтобы интерпретировать три родовых момента как фактически связанные с модальностями высказывания. Так, глава, посвященная драматической поэзии, трактует обо всех произведениях, относящихся к подражательной модальности, как это показывает исходная дефиниция, согласная с концепцией Аристотеля: «Потребность драмы вообще заключается в наглядном изображении перед представляющим сознанием человеческих поступков и отношений, сопровождающемся словесным высказыванием лиц, выражающих действие»¹. Также и глава об эпической поэзии содержит в себе соображения о космогониях, теогониях, новеллах и романах, так что можно считать, что фактически она описывает полюс повествовательной литературы. Как обычно, такая модальная интерпретация сталкивается с затруднениями в связи с лирикой: последняя определяется как выражение душевного состояния — психологической категории, несводимой к какой-либо модальности высказывания. А раз так, то она, конечно, и не может образовывать систему вместе с эпической и драматической поэзией.

Эту проблему скрывает, но не разрешает знаменитое деление на три рода согласно диалектической триаде объективного, субъективного и, наконец, объективно-субъективного синтеза: эпос — это объективная поэзия, лирика — субъективная, а драма представляет собой синтез того и другого, то есть она одновременно и субъективна, и объективна. Эти различия, пережитые у иенского романтизма и у Шеллинга, обладают двумя недостатками: они одновременно и смутны, и неоднозначны.

¹ Гегель, *Лекции по эстетике*, т. 2, с. 467. Перевод А. М. Михайлова. — *Примеч. пер.*

Лирическая поэзия, несомненно, объявлена субъективной потому, что выражает душевные состояния поэта: стало быть, она субъективна в силу своего предмета, содержания. В случае эпической поэзии Гегель предлагает два объяснения: с одной стороны, она объективна потому, что изображает внешний мир и происходящие в нем события; а с другой стороны, она объявлена объективной еще и потому, что рассказчик занимает в ней позицию невовлеченности. Одно лишь первое объяснение, связывающее объективность с содержанием, позволяет эпической поэзии образовывать систему с лирической. Различие же по установке высказывания (патетическая сопричастность/отстраненность) вводит совсем другую категоризацию. Что же касается драматической поэзии, она объявлена объективно-субъективной, потому что ее предмет составляют и внешние события, и внутренняя жизнь героев. Но разве нельзя утверждать точно то же и в отношении эпической поэзии, и тогда разумнее будет противопоставлять лирическую поэзию — выражение душевного состояния — поэзии эпической и драматической, взятой как целое и понимаемой как изображения событий и душевных состояний? Правда, Гегель связывает различие эпической и драматической поэзии также и с теорией отстранения: рассказчик излагает события, сам их не переживая, то есть говорит об «объективной» реальности, тогда как при миметическом представлении события переживаются как одновременно происходящие на сцене, то есть в них неразрывно слиты объективные действия и выражения субъективности деятеля. Но от такого умножения критериев трехчленная система только еще больше хромает.

Возможно, именно эти внутренние трудности, присущие диалектической триаде, заставляют Гегеля провести другую категоризацию, уже не в плане высказывания, а в плане актантной логики: эпическая поэзия — изображение экзогенного конфликта, то есть конфликта между актантами, принадлежащими двум разным общинам; напротив, драматическая поэзия обладает эндогенной интригой, то есть изображает внутренние конфликты той или иной общины; что же до лирики,

то она лишена действия (поскольку лишь описывает душевные состояния тех, кто в ней высказывается). Само по себе это различие интересно и плодотворно, но оно вряд ли позволяет создать *систему* жанров. Если применительно к греческому эпосу и трагедии оно еще более или менее работает (да и то не следует забывать, что предметом «Персов» Эсхила является не внутригреческий конфликт, а наказание врага Афин Ксеркса и что в ряде трагедий Еврипида, таких как «Троянки» и «Гекуба», на сцене изображается столкновение между побежденными и победителями в Троянской войне), то оно полностью рушится, если принять в расчет негомеровскую повествовательную литературу: например, в романских жанрах, которые вообще-то считаются современной формой эпоса, сюжетом чаще служат конфликты эндогенные, а то и сугубо частные, нежели экзогенные.

Дело совсем запутывается, как только Гегель приступает к определению того, что он считает внутренней природой трех родов. Как известно, гегелевская эстетика — это герменевтика, то есть она рассматривает произведения в плане их смыслового содержания, точнее в плане мирозерцания, которое они несут в себе; таким образом, внутреннее определение жанров оказывается определением их идейного содержания. Отсюда следующая дефиниция эпоса: «...эпос, имеющий своим предметом то, что есть, получает в качестве своего объекта совершение действия, которое должно предстать созерцанию как многообразное событие во всей широте своих обстоятельств и отношений и во взаимосвязи с целостным внутри себя миром нации и эпохи. Поэтому содержание и форму эпического в собственном смысле слова составляют мирозерцание и объективность духа народа во всей их полноте, представленные в их объективируемом облике как реальное событие [...] Будучи такой изначальной целостностью, эпическое творение есть сказание, то есть Книга, или Библия, народа, и у каждой великой и значительной нации есть такие абсолютно первые Книги, где высказано то, что составляет изначальный дух народа»¹. Главный

¹ Гегель, *Лекции по эстетике*, с. 368–369. — *Примеч. пер.*

вывод из этой дефиниции можно подробнее иллюстрировать гегелевским анализом всеобщего эпического состояния мира или же эпического действия: сущностное определение эпической поэзии — это на деле герменевтический анализ гомеровского эпоса (причем скорее «Илиады», чем «Одиссеи»). Отсюда, разумеется, идет фактическая недооценка всех повествовательных традиций, несводимых к этой модели: теогоний, космогоний, дидактической литературы, неевропейского эпоса, не говоря уже о необъятной области романической литературы.

К сожалению, Гегель не просто недооценивает эти формы, но еще и считает себя обязанным обосновать свое суждение: «Что же касается нашего теперешнего предмета, *эпической поэзии*, то здесь дело обстоит примерно так же, как со скульптурой. Правда, по способу изложения это искусство разветвляется на самые различные виды и разновидности и относится ко многим временам и народам. Но его совершенную форму в качестве эпоса в собственном смысле слова и наиболее адекватную этому роду поэзии действительность мы нашли в Греции»¹. Иначе говоря, сущностью эпической поэзии (*epische Poesie*) является эпос в собственном смысле слова (*eigentliche Eporöe*), а сущностью последнего — классический (то есть гомеровский) эпос. Гегель считает возможным утверждать, что гомеровские песни раскрывают нам «все то, что можно установить относительно истинного основного характера эпоса в собственном смысле слова», то есть позволяют выделить его «основные определения»², — потому что настоящий эпос может быть только классическим, а сущность эпической поэзии есть эпос в собственном смысле слова. Сказанное об эпосе относится и ко всем жанровым различиям, вообще ко всем категориальным различиям (будь то внутри поэзии или же при делении искусства как органического целого на отдельные искусства): «...философское рассмотрение должно держаться лишь понятийных различий, развить и постигнуть адекватные

¹ Гегель, *Лекции по эстетике*, с. 412. — *Примеч. пер.*

² Там же, с. 374–375. — *Примеч. пер.*

им истинные формы», ей нечего делать с «гибридными видами» (Zwitterarten)¹, не поддающимися концептуальным определениям. Разумеется, она оттого не должна учитывать эти гибридные виды, что они не обладают настоящей реальностью и существуют лишь как случайно-эмпирическая видимость.

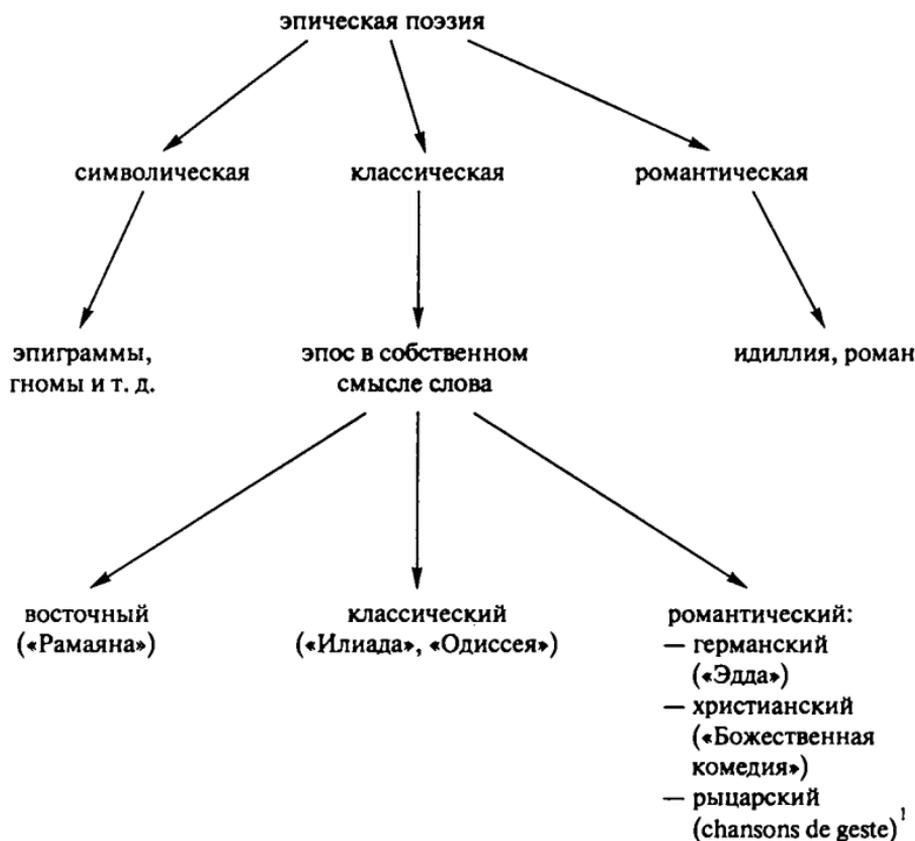
Таким образом, отмеченное в связи с эпосом можно было бы продемонстрировать равно и в гегелевской концепции драматической поэзии, хотя здесь Гегель признает по крайней мере три модели: модель греческой трагедии, модель шекспировской драмы и модель аристофановской комедии. Здесь также все время происходит смешение модальных, аналитических и сущностных определений. Зато этот прием гораздо менее отчетлив в случае лирики — всеядной категории, в связи с которой Гегель очень быстро возвращается к методу, применявшемуся в доромантических поэтиках в отношении малых форм, — к простому перечислению исторически дошедших до нас жанров. Он, собственно, и не пытается как-то последовательно определить исторический идеал лирической парадигмы, и разбираемые им примеры берутся то из античной, то из восточной (Хафиз), то из романтической поэзии, с отчетливым численным преобладанием последней (Шиллер и Гёте). Такое отсутствие жанровой парадигмы Гегель пытается оправдать тем, что лирика, имеющая своим предметом выражение субъективности, по необходимости является внутренне неустойчивой формой.

Поскольку гегелевский эссенциализм историчен, его различие основных и гибридных жанров проявляется также и в представлениях об историчности. На всем протяжении «Эстетики» Гегель различает две формы историчности. Во-первых, это случайно-эмпирическая историчность, подчиненная простой хронологии: все события равноценны, и единственно существенное отношение между ними — отношение временного следования. Ей противостоит историчность постепенного

¹ Гегель, *Лекции по эстетике*, с. 19. Перевод Б. С. Чернышева. —
Примеч. пер.

раскрытия определений Духа: она подчиняется концептуальной необходимости, и хронология в ней всегда выражает концептуальные отношения. Благодаря такому различению все не соответствующее концептуальным определениям тем самым лишается и всякой сущностной историчности, образуя эмпирические отбросы. Это позволяет Гегелю при определении сущности жанров не считаться с непослушными фактами, одновременно защищая его от обвинений в элементарном игнорировании этих фактов.

В соответствии с этими принципами он строит свои историко-систематические жанровые схемы. Так, применительно к эпической поэзии мы получаем следующую картину:



¹ Chansons de geste (фр.) — средневековые рыцарские поэмы. — Примеч. пер.

Если сравнить эту схему с сущностным определением эпической поэзии, то видно, что оно относится только к эпосу в собственном смысле слова и оставляет в стороне все остальные формы. Собственно, их маргинальность достаточно явствует из того, в каких местах Гегель о них пишет. Так, соображения о восточном и романтическом эпосе находят себе место лишь в главе об «Истории развития эпической поэзии» — дополнительной главе, цель которой рассказать об эмпирической историчности, то есть о том измерении истории, которое не выражает собой сущность эпической поэзии. Что же касается эпических форм, не сводимых к эпосу в собственном смысле слова, то о них Гегель трактует либо при изложении генезиса эпоса в собственном смысле слова (так обстоит дело с символическими формами эпической поэзии), либо в главах, вообще не относящихся к исследованию поэзии (так обстоит дело, например, с баснями, о которых сказано в главе о символической форме искусства, и с романом, основной анализ которого находится в главе о разложении романтической формы искусства).

Иной характер имеют проблемы драматической поэзии. Это объясняется прежде всего тем, что здесь, в отличие от эпоса, Гегель изначально признает существование трех подвидов, которые по крайней мере частично равноценны, то есть обладают каждый своим сущностным определением: это трагедия — представление фундаментальных конфликтов той или иной общины через конфликты действующих людей (например, «Антигона»); комедия — торжество субъективности над объективной судьбой (Аристофан); и драма — представление конфликтов, обусловленных уже не фундаментальными интересами общества, а чисто субъективной внутренней жизнью героя (например, «Гамлет», «Отелло»). В силу этого при общей характеристике драматической поэзии Гегель показывает своим анализом лишь специфику действия и единства драмы по сравнению с соответствующими факторами эпоса (эндогенный vs. экзогенный конфликт, центростремительная организация vs. центробежные эпизоды и т. д.), различные мотивы

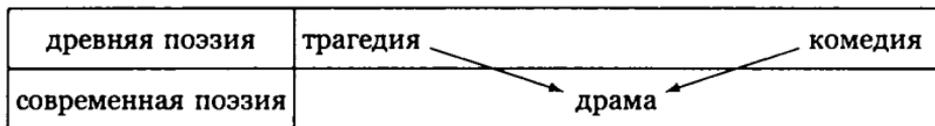
драматического конфликта и формальную организацию драмы (декламация, диалог, роль хора, метр и т. д.).

Интересно заметить, что здесь Гегель больше не повторяет историческое деление символического, классического и романтического и обходится лишь двумя категориями (унаследованными от романтизма): древнее и современное. Так получается следующая схема:



Однако, вопреки видимости, этой схемой определяется не шесть равноценных драматических форм. Так, настоящая трагедия — та, что изображает конфликты между фундаментальными общественными силами (закон государства против закона семьи и т. п.), — существует лишь в античности; современная же «трагедия», фактически сближающаяся с драмой, то есть с представлением конфликтов, порожденных чисто случайными чертами чьего-то характера («Отелло») или страсти («Ромео и Джульетта»), тем самым лишается всякого фундаментально-общественного измерения. Эта неспособность современной эпохи к трагедии объясняется, конечно, сущностно субъективным характером современного человека. То же, только в меньшей степени, относится и к комедии: образцом ее является античная комедия, так как комедия современная либо слишком серьезна («Тартюф»), либо слишком прозаична. Между тем, раз комедия представляет торжество субъективности, а современная эпоха есть эпоха преобладающей субъективности и душевной жизни, то можно было бы ожидать, что комедия получит в ней большее развитие. Как бы то ни было, типично современной формой драматической поэзии является драма — смешение или синтез трагического и комического

(серьезное действие вместе с комическим или же серьезное действие со счастливым исходом). Она, конечно, существует уже и в античности (сатирическая драма, трагикомедия), но сущностного своего расцвета достигает в современную эпоху (в образцовой «Ифигении» Гёте). Тем самым современная драма осуществляет «более глубокое опосредствование трагического и комического», поскольку она «состоит не в том, что эти противоположности существуют рядом или переходят друг в друга, а в том, что они выравниваются, обоюдно притупляясь»¹. Иными словами, под синхронической схемой «трагедия — комедия — драма» намечается схема диахроническая и диалектическая:



Остается еще два вопроса, о которых хотелось бы коротко сказать. Первый вопрос — об отношениях между системой и историей в плане жанровых определений: раз все концептуальные различия носят «процессуальный», то есть исторический характер, то не должно ли и различие эпического, лирического и драматического соответствовать трем разным историческим моментам? Действительно, Гегель обозначает такую эволюцию: в частности, он нигде не ставит под сомнение первородство эпоса, предшествующего двум остальным родам. Он также связывает драму со сложной организацией общества, то есть усматривает в ней не только концептуальный синтез других моментов поэзии, но и конечный пункт ее эволюции. Однако эта схема снова и снова подвергается пересмотру. Так, оказывается, что эпическая поэзия существует во все эпохи и во всех краях. А главное, такая эволюция от эпоса к драме через лирику носит не глобальный характер, а затрагивает только одну конкретную историческую эпоху — эпоху

¹ Гегель, *Лекции по эстетике*, с. 506. — *Примеч. пер.*

греческой поэзии. Глобальное же развитие поэзии следует трехчленной схеме символического, классического и романтического. Однако это не значит, что внутри каждого рода нет своей эволюции, — напротив, мы уже видели, что такая эволюция есть, в случае эпоса и драмы весьма отчетливая, а в случае лирики, правда, более случайная. Иначе говоря, в области литературных жанров гегелевский эссенциализм двуглав: тяготея к синхронизму, когда речь идет о соотношениях между тремя родами, он становится диахроническим, когда дело касается внутривидовой эволюции.

Но вообще-то диахронические и синхронические определения взаимно солидарны: определение родовых сущностей, то есть внутренней природы каждого из родов, а значит и собственного каждому роду телеологического развития, уходит корнями в синхроническую трехчленную систему, которая определяет собой всю систему поэзии. На обоих уровнях действует общий постулат — о родовой сущности поэзии, определяющей существование текстов, понимать ли это определение согласно платоновской эпистемологии, как синхроническую модель, возвышающуюся над текстами, или согласно аристотелевской модели, как природу, диахронически развивающуюся в истории текстов. В обоих случаях многие жанровые традиции обрекаются философией на прозябание в неконцептуальности, поскольку они не являются «действительно реальными».

Борьба жанров

Хотя уже и система Гегеля была органицистской, но только у Брюнетьера¹ мы встречаем теорию жанров в сугубо биологическом духе, с прямой опорой на Дарвина и Геккеля — в чем

¹ Наиболее полное изложение доктрины Брюнетьера я нашел в его книге: Ferdinand Brunetière, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 6^e série, Hachette, 1899 (особенно в главе «La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature»), а также в книге: Ferdinand Brunetière, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, t. I, Hachette, 1890. Эта последняя книга включает лекции, читавшиеся автором в Высшей нормальной школе: примерно на тридцати страницах изложена программа

не раз признается сам автор, обильно их цитируя. Таким образом, его теорию по праву можно рассматривать как крайнюю точку развития биологической парадигмы в классификации литературы; тем более что он прямо заявляет, что пользуется этой парадигмой не просто как «метафорой», — для него жизненное соперничество и естественный отбор представляют собой «выражение реальности вещей»¹.

По Брюнетьеру, теория жанров должна отвечать на пять главных вопросов.

1. Каков способ существования жанров? Являются ли они лишь произвольными ярлыками или реальными субстанциями? То есть «...может быть, жанры — это просто слова, произвольные категории, придуманные критикой ради собственного удобства, чтобы ориентироваться и не теряться в скоплении произведений, грозящих подавить ее своим бесконечным многообразием; или же, напротив, жанры действительно существуют в природе и истории? обусловлены ли они природой и историей? наконец, живут ли они своей собственной жизнью, независимо не только от нужд критики, но даже и от прихотей писателей и художников?»² Разумеется, ответ на этот вопрос может быть только положительным, «ведь если Оду еще и можно спутать с Песней, она совсем не походит, к примеру, на комедию характеров; а пейзаж — не то же самое, что статуя»³. Ниже, уточняя свою мысль, Брюнетьер объясняет существование жанров разнообразием средств и предметов каж-

общего исследования вопроса о жанрах в дарвинистской перспективе, а остальная часть книги посвящена историческому обзору литературной критики во Франции с эпохи Возрождения; к сожалению, ни один из следующих томов, которые должны были воплотить в жизнь эту амбициозную программу, так и не вышел в свет. Ряд других замечаний разбросаны, например, в учебнике: Ferdinand Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, 6^e éd., Delagrave, 1897, а также в двух сборниках статей: Ferdinand Brunetière, *Questions de critique*, t. I et II, Calmann-Lévy, 1889; Ferdinand Brunetière, *Histoire et Littérature*, Calmann-Lévy, 1898.

¹ *Études critiques...*, 6^e série, p. 1.

² *L'Évolution des genres...*, *op. cit.*, p. 11.

³ *Ibid.*

дого искусства, а равно и «духовных семейств» (в том смысле что каждому духовному семейству специфически соответствуют определенные жанры)¹.

2. Вопрос о генезисе и дифференциации жанров: «...как жанры выделяются из первоначальной неопределенности? как происходит в них дифференциация, которая их, во-первых, разделяет, во-вторых, характеризует и, в-третьих, индивидуализирует»². Как подчеркивает Брюнетьер, этот вопрос «примерно аналогичен вопросу о том, как в естественной истории из единого, общего и однородного бытия или субстанции выделяются особи со своими специфическими формами и из этих завязей развиваются разновидности, породы, виды»³. Он заключает: «...мы будем брать свои аргументы из эволюционного учения [...] По всей вероятности, дифференциация жанров в истории происходит так же, как дифференциация видов в природе, в процессе последовательного перехода от единого к множественному, от простого к сложному, от однородного к разнородному, в соответствии с так называемым принципом расподобления признаков»⁴.

3. Проблема закрепления жанров, то есть их исторической устойчивости, обеспечивающей им «индивидуальное существование, сравнимое с вашей или моей жизнью, где есть начало, середина и конец»⁵. Это именно жизнь биологической особи, и потому Брюнетьер уточняет, что важнейшие вопросы здесь — охарактеризовать юность жанра, его одряхление, но, главное, его зрелый возраст, то есть момент, когда он выявляет всю полноту своих жизненных сил, когда «он сам собой соответствует внутренней идее своего определения [...] и, доходя до сознания своего предмета, доходит одновременно и до полноты и совершенства своих средств»⁶. Это значит, что

¹ См.: *L'Évolution des genres...*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ *Ibid.*, p. 16.

определение жанров может быть только эссенциалистским: понять эволюцию жанра возможно, только зная его «сущностный характер»¹.

4. Вопрос о видоизменении жанров, то есть анализ сил, под действием которых жанр утрачивает устойчивость, разлагается, распадается, а порой и пересоздается заново. Брюнетьер усматривает здесь самый сложный вопрос, который зато способен, если его разрешить, лучше всего осветить статус жанров². В числе факторов неустойчивости и эволюционного видоизменения он называет наследственность, или расу, влияние географической, климатической, социальной и исторической среды, а главное, индивидуальности. Этот последний элемент является в его глазах главным; теория эволюции отнюдь не исключает индивида как каузальную силу жанровой эволюции, но отводит ему видное место: «Он [индивид] вносит в историю литературы и искусства нечто такое, чего не существовало до него, чего не существовало бы без него и что будет существовать и после него [...] нет ничего более согласного с учением об эволюции, чем утверждать эту причину видоизменения жанров; ведь, собственно, и в „Происхождении видов“ говорится, что именно идиосинкразия образует начало любых разновидностей»³. Или еще: «Исходная точка любого варианта, образующего новый вид, — это возникновение в некотором индивиде какой-то новой особенности»⁴. Итак, эволюция жанров, если рассматривать ее под углом зрения теории Дарвина, отводит важную роль не просто исключениям и случайным мутациям, но и вообще возможности резких изменений. Действительно, Брюнетьер всецело поддерживает тезис о закреплении резких видоизменений, в противоположность оппонентам, стоящим за накопление медленных видоизменений⁵: этот тезис лучше согласуется с тем важным местом,

¹ «La doctrine évolutive...», *op. cit.*, p. 30.

² См.: *L'Évolution des genres...*, *op. cit.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ «La doctrine évolutive...», *op. cit.*, c. 19.

⁵ См: *ibid.*, p. 19–20.

которое он отводит каноническим произведениям в истории литературы.

5. Вопрос о трансформации жанров — название, способное ввести в заблуждение, так как фактически Брюнетьер имеет в виду то, существует ли наряду с законами, регулирующими внутреннюю эволюцию каждого жанра, какой-то общий закон, управляющий взаимными отношениями жанров. Разумеется, он полагает, что такой закон существует и совпадает с основным законом литературной эволюции, а именно законом «борьбы за существование» и «выживания способнейших»: «...известно, что возникновение некоторых видов в определенной точке пространства и времени имеет следствием исчезновение некоторых других видов; известно и то, что борьба за существование наиболее ожесточенна между близкими видами; и разве мы не видим на множестве примеров, что так же происходит и в истории литературы и искусства?»¹ Этой теоремой руководствуются все исторические разборы Брюнетьера, в частности те, что содержатся в «Учебнике истории французской литературы»: хронология должна уступить место генеалогии, то есть истории последовательного взаимопорождения жанров в процессе их борьбы между собой. Точно так же эволюционный метод не может довольствоваться простым перечислением классифицируемых жанров. Конечно, Брюнетьер восхваляет классификацию: «...естественная задача любой на свете науки — классифицировать объекты, составляющие предмет ее исследований, в порядке все более схожем с порядком самой природы»². Но он сразу же добавляет, что такая классификация не может быть систематической, как у Линнея: чисто перечислительная или систематическая классификация жанров могла бы быть только искусственно-произвольной, поскольку она упускает из виду, что жанры, как живые организмы, существуют лишь во времени, а конкретнее в процессе борьбы за существование, полем битвы для

¹ *L'Évolution des genres...*, *op. cit.*, p. 22.

² *Ibid.*, p. 30.

которой служит время. Итак, требуется именно *генеалогия* жанров, «коль скоро жанры, как и биологические виды в природе, определяются лишь борьбой, которую все время ведут между собой. Например, что такое трагикомедия, если не колебание драмы между романом и трагедией? и как это разглядеть, если отделять изучение романа от изучения трагедии?»¹ Таким образом, эволюционная теория решительно обновляет все методы истории литературы: «На место дескриптивно-аналитического или, осмелюсь сказать, просто перечислительно-статистического воззрения она ставит другое, которое можно назвать генеалогическим. Имеет место филиация произведений; и как в литературе, так и в искусстве наибольшим весом для настоящего всегда обладает прошлое. Но подобно тому как в природе, казалось бы, подобное всегда порождает подобное, а на самом деле это не так и происходит эволюция, — здесь тоже мы думаем, что лишь имитируем или воспроизводим прошлое, а тем временем где-то в глубинах жизни происходит глухое движение, которое ничем не заметно на поверхности, но все-таки действует, и однажды нам приходится удивленно признать, что благодаря ему за несколько лет все обновилось, преобразилось, превратилось из подобного в противоположное. Пытаться уловить и определить природу, направление, силу и характер этого движения — такова задача эволюционного метода, и в литературе он решает ее теми же средствами, что в естественной истории»².

Если сравнить эту программу с гегелевской, то бросаются в глаза два важных отличия. С одной стороны, в противоположность автору «Эстетики» Брюнетьер отказывается видеть в литературе выражение какой-либо отличной от нее реальности. Это отчетливо проявляется в его полемике с Тэнном, который в данном отношении следует линии Гегеля. Прежде всего, он подвергает сомнению тезис о необходимом соответствии между всеми видами духовной деятельности той

¹ *Manuel de l'histoire de la littérature française, op. cit.*, «Avertissement», p. II.

² «La doctrine évolutive...», *op. cit.*, p. 15–16.

или иной эпохи, то есть о систематическом единстве, которое, по Тэну, связывает все выражения одного и того же Духа или одной и той же расы. По мнению Брюнетьера, Тэн придает слишком много значения расе: момент, то есть эволюция, гораздо важнее расы¹. Отсюда центральное место, занимаемое у него делением литературы на литературные эпохи, и тезис, согласно которому биологическое существо художественных форм — это одновременно и их историческое существо. Говоря о голландской живописи, он формулирует общий принцип: «Ее эволюция — это и есть ее история, и у нее нет другой истории, кроме ее эволюции»². А главный его упрек Тэну — в том, что тот рассматривает художественное произведение лишь как знак какой-то иной реальности, в которой якобы заключена его причина. На самом деле «прежде чем быть знаком, художественное произведение является художественным произведением [...] оно существует в себе и для себя»³. Хотя Брюнетьер и не отрицает влияние на литературу внешних причин, но он со всей силой утверждает, что главное влияние, заставляющее ее эволюционировать, — это «влияние одних произведений на другие»⁴: «...в литературе, как и в искусстве, главное воздействие, после влияния индивидуальности, оказывают одни произведения на другие. Либо мы пытаемся состязаться со своими предшественниками в их жанре — и так сохраняются приемы, создаются школы, утверждаются традиции; либо мы беремся работать иначе, чем они, — и так традиции противостоит эволюция, школы обновляются, а приемы преобразуются»⁵. Следует, однако, иметь в виду, что для Брюнетьера это влияние *произведений* на другие произведения в реальности лишь выражает собой подспудный закон — закон *взаимопорождения жанров*. То есть он имеет в виду не отношение гипертекстуальности — эксплицитно-сознатель-

¹ Критику Брюнетьером Тэна см.: *L'Évolution des genres...*, *op. cit.*, p. 254–260.

² «La doctrine évolutive...», *op. cit.*, p. 29–30.

³ «La critique scientifique», dans *Questions de critique*, t. I, p. 323.

⁴ *Manuel de l'histoire de la littérature française*, *op. cit.*, p. III.

⁵ *L'Évolution des genres...*, *op. cit.*, p. 262.

ное отношение между произведениями разных авторов разных эпох, — а именно отношение наследственности в рамках жанровой генеалогии: «...в каждый „момент“ истории искусства или литературы любой пишущий, можно сказать, испытывает на себе [...] давление *всех* тех, кто ему предшествовал, *независимо от того, знает он их или нет*»¹. Таким образом, отношения между литературными произведениями точно совпадают с отношениями между особями одного биологического рода. Автономия литературной сферы основана на этой генетической логике.

Второй пункт, в котором Брюнетьер расходится с Гегелем, — это статус исторического развития литературы: эволюция жанров не подчиняется никакой общей телеологии, и особенно принципу прогресса. Подобно тому как, по Дарвину, в биологической эволюции нет внутренней телеологии и все объясняется выживанием генетических инноваций, наиболее адаптированных к условиям среды и межвидовой конкуренции, — так и эволюция литературы объясняется выживанием наиболее адаптированных литературных инноваций, отмиранием неадаптированных форм, борьбой между соседними формами и т. д. В литературе, стало быть, бывают не только фазы развития, но и фазы регресса, попятного хода, и Брюнетьер отказывается признавать «какой бы то ни было заданный закон развития»². Конечно, закон литературной эволюции существует, но он сводится к уже упомянутому принципу расподобления отличительных признаков, то есть, «согласно Герберту Спенсеру, перехода от однородного к разнородному или, как говорит Геккель [...] к идее последовательной дифференциации изначально простой материи»³. Итак, закон литературной эволюции — это закон последовательной дифференциации, требующий перехода от однородного к разнородному, от подобного к противоположному в ходе неумолимой смены

¹ *Questions de critique*, t. I, *op. cit.*, p. 317. Курсив мой.

² «La doctrine évolutive...», *op. cit.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 8.

конкурирующих друг с другом литературных видов. Напротив того, на уровне *внутренней* эволюции жанров Брюнетьер, как мы увидим, продолжает отстаивать в конечном счете телеологические идеи.

В теории Брюнетьера сразу же бросается в глаза, что с учетом других даваемых им объяснений тезис о литературных жанрах как биологических видах, специфически определенных и наделенных специфической индивидуальностью, является совершенно излишним. Коль скоро Брюнетьер утверждает, что основной фактор литературной эволюции — это влияние одних произведений на другие, а разнообразие литературных произведений, равно как и их сходство, объясняются стремлением писателей либо подражать своим предшественникам, либо отличиться от них, — то в его распоряжении имеется два фактора, которых было бы вполне *достаточно* для объяснения литературной эволюции. Непонятно поэтому, что дает постулат о жанрах как биологических и одновременно абстрактных индивидах. Более того: при таком понимании жанры не только не способны объяснить борьбу между индивидами (писателями), но и сами могут быть объяснены только исходя из этой борьбы. То есть принцип, объявляемый объяснительным (борьба жанров), на самом деле сам является феноменом, требующим объяснения. Кроме того, не очень понятно, почему борьба между авторами, работающими в разных жанрах, должна быть в принципе более острой, чем между работающими в одном жанре: можно было столь же рационально (или нерационально) доказывать и обратное. Наконец, тезис о постоянной борьбе между жанрами не столь очевиден, как кажется, особенно если учесть, что Брюнетьер объясняет их разность, помимо прочего, различием их задач («мы идем в театр с другими намерениями, чем на проповедь»)¹: почему же виды деятельности, выполняющие разные задачи, должны от природы стремиться к безжалостной борьбе между собой?

¹ *L'Évolution des genres...*, *op. cit.*, p. 19.

На самом деле основной теоретический тезис Брюнетьера — идея, согласно которой вся эволюция литературы объясняется в терминах борьбы за существование между жанрами (какой бы статус ни придавать этому понятию — то есть даже если, вопреки Брюнетьеру, сводить его просто к общему имени, покрывающему некоторый класс текстов), — несомненно ложен, по крайней мере в своем общем виде. Отчасти доказуемым он кажется постольку, поскольку служит для объяснения взаимоотношений между близкими жанрами. Так, исходя из «упадка лирики» в первой половине XVII века Брюнетьер заключает: «Трансформация или упадок лирики в первые годы XVII века — это цена, которую мы заплатили за развитие и торжество драматической поэзии и ораторского искусства [...] Подобно тому как в природе два родственных вида не могут расти и процветать вместе на одном участке, так что все завоеванное одним из них в битве за существование должно быть потеряно другим, — так и конкретной национальной литературе в определенный момент времени никогда не хватало места для всех жанров сразу, а если один из них достигал совершенства, то всякий раз за счет какого-то другого»¹. Но Брюнетьер множество раз придает своему тезису более общее значение, утверждая, как мы уже видели, что «жанры, подобно биологическим видам в природе, определяются лишь борьбой, которую они ведут между собой»². Собственно, такой генерализации требует дарвиновская модель, поскольку согласно теории эволюции борьба за существование идет не только между родственными, но и между эволюционно удаленными друг от друга видами. Конечно, не приходится отрицать, что в некоторые эпохи и в специфических институциональных обстоятельствах имеет место борьба между писателями за то, чтобы практикуемые ими литературные формы возобладали над другими, близкими к ним формами: так, Гёте в «Гёце фон Берлихингене», а равно и Ленц и другие драматурги «Бури и натиска»,

¹ *Études critiques...*, 5^e série, op. cit., p. 32–33.

² *Manuel de l'histoire de la littérature française*, op. cit., p. II.

стремились утвердить свою модель «натуралистической» драмы в противоположность классической драме. Точно так же верно, что через весь французский классицизм проходит, помимо прочего, спор о превосходстве эпической или драматической поэзии; хотя вопросы иерархического превосходства не стоит автоматически отождествлять с борьбой за выживание. В любом случае можно было бы перечислить столько же (если не больше) противоположных примеров «мирного сосуществования» между самыми различными жанрами, включая и близкие друг к другу: шпионский роман и детектив, несомненно, близки друг к другу, но это не мешает им уже много десятилетий мирно уживаться между собой. То есть предлагаемый закон, несомненно, не является всеобщим. Кроме того, даже если бы такая всеобщая борьба имела место, ее участниками все-таки были бы не жанры, а индивиды, которые создают произведения.

К этим возражениям методологического и эмпирического порядка прибавляется возражение логическое: даже если допустить, что литературные жанры по способу существования суть не просто классификационные термины, все-таки заключать отсюда, что они функционируют как биологические виды, — это *non sequitur*¹. В самом деле, Брюнетьер нигде не доказывает, что у жанров бывает только два возможных способа существования — либо как «произвольные классификационные термины», либо как «биологические индивиды», — и точно так же он нигде не доказывает, что сходства между текстами можно объяснять только существованием биологических классов, частными проявлениями которых выступают тексты. Если же есть и другие возможности, кроме двух упомянутых у Брюнетьера, то исключением одной из них никак не оправдывается автоматическое утверждение другой. Следует ответить возможное возражение, что-де вопрос о логическом обосновании биологизирующего тезиса является праздным и что важно лишь выяснить, плодотворна ли данная гипотеза при

¹ Нелогично (букв. «[одно из другого] не следует» — лат.). — Примеч. пер.

объяснении литературных фактов: мы только что видели, что этот тезис как раз и не объясняет исследуемых Брюнетьером литературных фактов и является необязательным. Но, может быть, он обладает хотя бы эвристической ценностью? Некоторые следствия из него, пожалуй, действительно обладают такой ценностью — например, постановка вопроса об альтернативе между медленными и резкими мутациями, тезис о последовательной дифференциации литературных форм, о существовании жанровых иерархий в некоторые эпохи. Однако его эвристическая ценность становится уже куда более сомнительной, если обратиться к тезису об исторической эволюции жанров или о всеобщей борьбе между писателями, работающими в разных жанрах. Утверждая биологическую модель как аналог внутренней эволюции жанров, а тем самым предполагая идею рождения, зрелости и вырождения этих жанров, дарвиновская теория, как представляется, играет уже отчетливо негативную роль, в том смысле, что она искажает исторический анализ. Что же касается центральной идеи — наделения текстуальных классов биологической индивидуальностью и постулирования борьбы за существование между этими классами, то она просто логически несостоятельна. То, что борьба за выживание составляет естественный закон живых существ, что она проявляется и среди художников и оттого следы ее можно обнаружить в некоторых формах художественной эволюции, — это теория, которая может быть истинной или ложной. Но что участниками этой дарвиновской борьбы, *struggle for life*¹, являются не человеческие индивиды, а жанры, то есть что литературные жанры суть не наборы произведений, а биологические индивиды, — это основано просто на смешении категорий, которого (в наши дни)² положено избегать любому старшекласснику.

¹ Борьбы за жизнь (англ.). — Примеч. пер.

² Для позднейших поколений часто нелегко понять, как умные люди — а Брюнетьер, что бы порой ни говорили, остается значительным критиком и был отнюдь не глупцом — могли думать, что обрели философский камень в теориях, неадекватность которых очевидна. Должно быть, как говорит где-то Фридрих Шлегель, каждое поколение или каждая эпоха

В итоге теория эволюции играет у Брюнетьера важнейшую роль при построении истории литературы, но эта роль — аксиологическая и полемическая. Как и у Гегеля, якобы объективный метод, позволяющий осмыслить историю литературы как поле логических связей, на самом деле служит для формирования литературного канона. Конечно, Брюнетьер утверждает, что благодаря теории эволюции критика сделалась «наукой, аналогичной естественной истории»¹ или что «главной пользой эволюционного метода станет то, что в будущем из истории литературы и искусства будут изгнаны всякие остатки „субъективности“, а тем самым суждения критики обретут авторитетность, в которой им до сих пор отказывали»². Но только странно выглядит эта естественная наука о жанрах. Можно было бы ожидать, что она потребует от критика собрать как можно больше свидетельств о жизни того или иного жанра-индивида, затем выделить из них постоянные черты, рассчитать отклонения от этого среднего типа, по возможности объяснить их, проанализировать, каким образом отношения между типом и отклонением ведут к трансформации данного вида, и т. д. На самом же деле ничего подобного: единственное, что интересует Брюнетьера, — это то, что он называет сущностным типом. Вопреки собственному постулату о том, что каждое произведение есть сумма всех предшествующих, как

обречены не ведать, на какой почве они стоят, то есть не знать своих собственных пресуппозиций и предрассудков, которые станут явными лишь для тех, кто придет позже. Отсюда нельзя не извлечь и урок для нас самих: *de te fabula narratur!* («эта притча — о тебе!» (лат.) — *Примеч. пер.*).

¹ *L'Évolution des genres...*, *op. cit.*, p. 9. Уточним, однако, что страниц на двадцать далее он, напротив, высказывает сомнение в возможности для критики сделаться наукой, но тут же добавляет, что она как минимум способна обладать «методами» (каковые, очевидно, предполагаются научными) (p. 29). В статье «Научная критика», относящейся примерно к тому же времени, он еще более категоричен: «нельзя сделать так, чтобы критика или история стали когда-нибудь научными» («*La critique scientifique*», dans *Questions de critique*, t. I, p. 320). Приходится признать, что эти заявления находятся в вопиющем противоречии с его проектом научной критики, вдохновляемой идеями дарвинизма.

² *Études critiques...*, 6^e série, *op. cit.*, p. 34.

только речь заходит о конкретной истории, он берет в расчет лишь самые заметные произведения из литературного канона. В оправдание себе он указывает, что дарвиновский метод позволяет историку проводить отбор среди особей одного рода, различая тех, что важны для его эволюции, то есть выражают его сущность, и тех, что, собственно говоря, лишены всякой значимости. Тем самым история литературы, вдохновляемая дарвинизмом, приходит к сознательно утверждаемой евгенике: «В этом еще одна польза эволюционного учения: оно отбрасывает, вычеркивает, почти автоматически исключает из истории литературы и искусства все посредственное»¹. Следует принимать во внимание лишь «значимые произведения, такие, которые для каждого жанра знаменуют собой этапы его движения к совершенству»: например, в случае театра XVII века нет никакой надобности учитывать Ротру, поскольку все, что есть у этого автора, содержится и у Корнеля и «если бы его творчества не существовало, история нашего театра ничего бы не потеряла; немногие заимствования, сделанные у него Корнелем, Мольером и Расином, дают ему право на описание лишь в зависимости от Расина, Мольера и Корнеля»². В силу той же самой эволюционной «логики» Брюнетьер отдает предпочтение Малербу и Буало перед Сент-Аманом и Теофилем, которые несмотря на свой талант «в общем-то были лишь запоздалыми эпигонами» и «как бы сами вычеркнули, исключили себя из истории»³.

Но эволюционистская модель позволяет не только исключать или вытеснять на периферию ряд авторов и жанров, она вообще позволяет строить историю литературы как череду жанровых циклов, у каждого из которых есть вершина, соответствующая, согласно эссенциалистскому постулату, внутренней природе данного жанра. Здесь Брюнетьер не говорит ничего нового, разве что доводит биологическую аналогию

¹ *Études critiques...*, p. 31.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, 5^e série, *op. cit.*, p. 38.

до крайних выводов, наделяя жанр индивидуальной жизнью в самом буквальном смысле слова. Образцовым примером такого цикла является случай французской трагедии, которую сам критик называет «замечательным, едва ли не уникальным примером того, как жанр зарождается, растет, достигает совершенства, приходит в упадок и, наконец, умирает»¹.

Можно констатировать, что телеология, хоть и отрицаемая на уровне общей эволюции литературы, массивно действует на уровне внутренней эволюции жанров: каждый жанр мало-помалу выявляет свой тип, обретает его во всей чистоте, а затем неумолимо клонится к упадку. То есть на уровне внутренней истории жанров эволюционистский тезис, хоть и выставляемый для объяснения временного развития, на деле подменяется самым что ни на есть классическим (мы встречали его уже у Аристотеля) телеологическим эссенциализмом, как только нужно определить тексты, представляющие жанровый тип. Здесь Брюнетьер совершенно непоследователен по отношению к собственным предпосылкам: если междужанровая эволюция не имеет *telos'a*², то и внутрижанровая эволюция не может его иметь, потому что, по эволюционистской теории, и в том и другом случае механизмы мутации и эволюции точно одинаковы (собственно, для эволюционистской теории тут вообще не два феномена, а один, различаются лишь скорости развития). Иначе говоря, когда Брюнетьер анализирует внутреннее строение литературных жанров, он уже не рассматривает их как биологические виды в дарвиновском смысле термина, а возвращается к более «классической» концепции, которая трактует их как организмы, наделенные собственными механизмами внутренней регуляции.

Функция этого изменения в значении термина «жанр» очевидна: одна лишь подмена биологического вида индивидуальным организмом позволяет воспользоваться (недобросовестно) эволюционистской теорией для оправдания телео-

¹ *L'Évolution des genres...*, *op. cit.*, p. 13.

² Цели (*греч.*). — *Примеч. пер.*

логического воззрения на жанры и установить литературный канон — в данном случае канон классицизма. Не желая быть обязанным прямо говорить, что в силу ряда эстетических критериев он считает «Родогуну» и «Андромаху» двумя самыми удачными трагедиями во французской литературе, а «Федра», напротив, в силу тех же самых критериев кажется ему несвободной от недостатков, — Брюнетьер благодаря своей уловке добивается возможности утверждать, что в двух первых пьесах французская трагедия достигла чистоты своего эволюционного типа, а с «Федры» начинается ее вырождение. Однако эта чистота типа, отнюдь не выделяемая как среднестатистическая величина при сравнении разных индивидов (чего требовал бы эволюционистский метод), представляет собой просто-напросто логическую ошибку: сущность трагедии, которую Брюнетьер якобы выводит в ходе своего генеалогического анализа, на самом деле уже задана им до начала анализа — в результате эстетического оценочного суждения, — и она изначально заставляет расставлять отдельные произведения по фазам подготовки, зрелости и вырождения.

Вместе с Брюнетьером, вернее с его неудачей, подходит к концу целая теоретическая традиция. Жанровые теории, разрабатывавшиеся в XX веке, по крайней мере те из них, что пытались вдохнуть новую жизнь в эту умирающую дисциплину, все так или иначе дистанцировались от органицистских или биологических моделей. Соответственно их незачем излагать здесь: некоторые из них у нас будет случай встретить в дальнейших главах при обсуждении той или иной конкретной проблемы.

Если из этого краткого исторического экскурса следует делать какие-то выводы, то они будут обескураживающими, так как приходится признать, что в конечном счете самая интересная из жанровых теорий — та, с которой и началась наша история. Ничего не поделаешь: ни один из достославных последователей Аристотеля не сумел пойти дальше автора «Поэтики», наоборот, каждый из них только изошрялся в усложнении проблем, делая их еще более неразрешимыми,

чем у его предшественника. По крайней мере эта глава способна показать нам, чего *не может* жанровая теория, какой бы она ни была: она не может разложить литературу на взаимно исключающие классы текстов, так чтобы каждый из этих классов обладал своей сущностью, то есть собственной внутренней природой, в соответствии с которой он бы развивался по некоей внутренней программе и согласно своим системным отношениям с «литературой» или «поэзией» как целостностью, своего рода сверхорганизмом, где разные жанры служили бы органами. Подобную идею следует оставить, а с нею и любое представление о литературе, которое так или иначе, эксплицитно или имплицитно, предполагает ее.

Глава 2

От идентичности текста к идентичности жанра

- Жанровые классы и жанровые имена
- Литературное произведение как сложный семиотический объект
- Акт коммуникации
- Осуществляемый акт речи
- Множественный и составной характер жанровых референтов

Жанровые классы и жанровые имена

Ясно, почему органицистско-биологический подход оказался неспособен решить вопрос о статусе литературных жанров: он наделяет комплексы артефактов такими качествами, которые можно приписывать только живым существам. Можно было бы заключить, что надо лишь избавиться от этих ложных аналогий и обратиться к корню проблемы, — а корень этот, очевидно, не что иное как логический феномен, точнее феномен классификации объектов. И действительно, как отрицать, что в своей минимальной форме вопрос о литературных жанрах представляет собой просто проблему классификации? Тогда, уверяют нас, сказать, что «Игра любви и случая» Мариво — это комедия, значит утверждать, что данная пьеса Мариво является элементом класса текстов, которые сгруппированы под наименованием «комедия» и которые все обладают общими свойствами, определяющими комедию. Тогда жанровое отношение будет просто отношением принадлежности, типа $X \in G$, а изучение отношений между текстами и жанрами сведется к установлению однозначных критериев идентификации. И все было бы к лучшему в лучшем из возможных миров, если бы не оставались кое-какие, по видимости маловажные, вопросы. Увы, они очень быстро убедят нас, что в реальности все далеко не так просто, как кажется на первый взгляд.

Начнем с банального вопроса: каков статус *жанровых классов*? Или лучше, чтобы не погрести себя сразу же под кучей всяких полупризрачных сущностей, поставим вопрос так: каков статус *жанровых имен*? Являются ли они теоретическими терминами, которые снабжены эксплицитными дефинициями и придуманы критиками или теоретиками с целью

навести какой-то порядок в бесформенной массе литературных документов или вывести из них абстрактные матрицы литературности, манифестацией которых служат конкретные тексты? Мы знаем, что ситуация отнюдь не столь проста: жанровые термины имеют смешанный статус. Они не являются чисто аналитическими терминами, прилагаемыми извне к истории текстов, но сами в той или иной степени составляют часть этой истории. Например, термин *роман* — это не теоретическое понятие, соответствующее какой-то номинальной дефиниции, принятой всеми теоретиками литературы нашего времени, но изначально и прежде всего термин, который в разные времена разные авторы, издатели и критики приклеивали к разнообразным текстам. Так же и с несметным множеством других жанровых имен: идентичность жанра — это в основе своей идентичность общего термина, прилагаемого к ряду текстов. Такое «наречение имени» может быть коллективным и единичным для целого класса (так обстоит дело с классами, которые образуются и идентифицируются ретроспективно, — например, с таким жанром, как *дидактический роман*) или, чаще, индивидуальным, а следовательно множественным (так обстоит дело, если взять образцовый пример, с наименованием *роман*, которое есть прежде всего элемент паратекста, то есть акт наречения имени, всякий раз относящийся к какому-либо отдельному произведению). Между этими двумя предельными случаями имеются всевозможные промежуточные ситуации. Возьмем термин *conte* [сказка/повесть]. В Средние века его применяли ко всевозможным рассказам или анекдотам, и именно в таком смысле в «Романе о Розе» говорится о «повестях» о короле Артуре. В эпоху классицизма этот термин разделяется на несколько более или менее разграниченных значений: в зависимости от контекста он означает забавный рассказ, вымышленный рассказ (иногда с уничижительным оттенком) или же рассказ о чудесном (Перро). В XIX веке, например у Флобера или Мопассана, он функционирует как альтернатива термину *новелла* и в итоге начинает обозначать любой относительно короткий

рассказ. А словарь Литтре определяет его как родовой термин, применимый ко *всем* вымышленным повествованиям, от самых кратких до самых длинных. Подобная подвижность смысла свойственна большинству жанровых имен, применявшихся вновь и вновь в разные эпохи: известно, например, что в Средние века термин *комедия* не обязательно обозначал драматическое произведение, но мог применяться к любому вымышленному сочинению со счастливым концом (отсюда название книги Данте — «Божественная комедия»). И такая подвижность смысла, из-за которой один термин в зависимости от эпохи покрывает собой совершенно несхожие комплексы текстов, — это лишь наиболее наглядная форма общего свойства, которое присуще многим жанровым именам и с которым мы вскоре встретимся вновь: а именно того, что они лишь в редких случаях отсылают к какому-либо комплексу повторяющихся характеристик или текстуальных свойств; итак, внешней подвижности соответствует и внутренняя. В такой ситуации, естественно, приходится поставить вопрос, возможно ли воссоздать сколько-нибудь последовательную теорию жанров на основе такого лексического patchwork'a¹.

Весьма соблазнительно было бы разрубить этот гордиев узел, постановив, что теории жанров нет дела до традиционных жанровых имен и до их путаницы; ведь задача теории — освободиться от «донаучных» классификаций. Конечно, такое радикальное решение возможно. Но поскольку традиционные жанровые имена — единственная осязаемая реальность, на основе которой мы вообще можем постулировать существование жанровых классов, то это решение рискует ничего не дать нам для познания... жанров. Можно также предложить промежуточное, менее радикальное решение, разграничивая теоретические и исторические жанры, как это делает Цветан Тодоров². Но даже такое решение все-таки оставляет

¹ Лоскутного шитья (англ.). — *Примеч. пер.*

² См.: Цветан Тодоров, *Введение в фантастическую литературу*, М., Дом интеллектуальной книги. Русское феноменологическое общество, 1997, с. 9. — *Примеч. пер.*

как минимум одну нерешенную проблему: а какими бывают отношения между теоретическим и историческими жанрами? Отвечая на этот вопрос, Тодоров различает элементарные теоретические жанры (характеризуемые наличием или отсутствием одного признака) и сложные жанры (характеризуемые соприсутствием нескольких признаков), и продолжает: «Совершенно очевидно, что исторические жанры — это подмножество множества сложных теоретических жанров»¹. Таким образом, между теоретическими и историческими жанрами имеется своего рода дедуктивная связь. Однако именно эта возможность представляется сомнительной. Во-первых, система теоретических жанров, построенная из простых или многочленных дифференциальных оппозиций, подчиняется требованию логической связности, чуждому жанрам историческим (какова бы ни была реальность этих жанров, обозначаемых традиционными жанровыми именами). Во-вторых, обратно, число характеристик, по которым можно группировать те или иные тексты, является неопределенным, если не бесконечным. Это вызвано тем, что при сравнении двух текстов мы исходим не из их *нумерической идентичности* (всегда простой), а из так называемой *специфической идентичности* (которую Луис Дж. Прието определяет как множество непротиворечивых характеристик). А «так как каждый объект обладает бесконечным числом характеристик, то он может иметь и бесконечно много специфических идентичностей; и так как любая характеристика данного объекта всегда может быть также одной из характеристик другого объекта, то каждый объект может разделять любую из своих специфических идентичностей с бесконечным числом других объектов»². По каким критериям отбирать признаки, признаваемые определяющими, если не по их способности структурировать комплексы текстов, уже различающихся по традиционным

¹ Цветан Тодоров, *Введение в фантастическую литературу*, М., Дом интеллектуальной книги. Русское феноменологическое общество, 1997, с. 15. Перевод Б. Нарумова. — *Примеч. пер.*

² Luis J. Prieto, «On the Identity of the Work of Art», *Versus*, 46, 1987, p. 32–33.

жанровым именам? А раз так, то мы впадаем в порочный круг. Наконец, на более фундаментальном уровне непонятно, каким образом дедукция исторических явлений из априорных определений будет возможна в литературе, если она уже оказалась невозможной во всех остальных областях исторического исследования. Я ни в коей мере не подвергаю сомнению теоретическую плодотворность проводимой Тодоровым *аналитической* процедуры; просто мне кажется, что соотношение между категориями аналитическими (теоретическими жанрами) и историческими (историческими жанрами) не может быть дедуктивным — у исторических жанров имеется особый статус, несводимый к статусу жанров теоретических. А это значит, что проблема жанра как историко-литературный феномен, а также, что главное, и как текстуальный фактор, остается нерешенной.

Думается, следует сделать следующий шаг: теоретические жанры, то есть фактически жанры, определяемые тем или иным критиком, сами относятся к тому, что можно назвать прагматической логикой жанровых понятий, — логикой, неразрывным образом составляющей феномен производства и восприятия текстов. В таком смысле можно сказать, что «Введение в фантастическую литературу» Тодорова само есть один из факторов жанровой динамики, а именно особого рода предложение, направленное на особого рода перегруппировку текстов и, следовательно, на создание особого рода жанровой модели; конечно, в данном случае речь идет о модели чтения, но ведь известно, что любую модель чтения можно преобразовать в модель письма. Это значит не то, что теория жанров беспредметна, а то, что ее предмет всегда соотносится с теорией, что он рождается при встрече реальных явлений и способа, которым мы их трактуем. Следует добавить, что и сам исторический жанр есть сложная конструкция, где, конечно, отбираются лишь некоторые признаки в ущерб другим, которые обрисовывали бы иной образ; такой жанр тоже не является выражением сущностной природы покрываемых им текстов. Таким образом, исторические жанры эпистемологически от-

нюдь не лучше теоретических — ничего подобного. Да и само их различие, пожалуй, проведено неточно¹.

Во всяком случае, прежде чем рассматривать эти теоретические вопросы, вероятно, стоило бы разобраться, какими же могут быть (независимо от их реальности) соотношения между текстами и жанрами. Итак, будем и дальше пока предполагать, что жанровыми именами все-таки определяются некоторые классы текстов, и посмотрим внимательнее, что представляет собой отношение принадлежности текста к «своему» жанру — отношение, которое постулируется при обязательном употреблении данных жанровых имен в предложениях типа «X — это трагедия». Являются ли эти разнообразные классы взаимно исключаящими, так что из принадлежности текста к некоторому жанру логически следует его исключение из других жанров? Легко признать, что текст нередко может принадлежать к двум или нескольким классам, в том смысле что он может, например, принадлежать к сложному и простому жанру в смысле Тодорова. Так, некоторый текст может быть одновременно новеллой и повествовательным текстом [récit], если считать, что новелла составляет подкласс повествовательного жанра (хотя на самом деле их отношение, вероятно, сложнее), отличающегося от драматической поэзии по модальности высказывания (повествование *versus* представление). Но не все отношения множественной принадлежности столь просты: когда мы говорим, что «Дон Кихот» есть одновременно повествовательный текст и пародия, — а именно этими характеристиками обыкновенно и описывают данное произведение Сервантеса, — то здесь перед нами уже не отношение класса и подкласса; скорее следует сказать, что *в зависимости от избранного угла зрения* «Дон Кихот» является повествовательным текстом (если обращать внимание не на модальность высказывания) или пародией (если обращать внимание

¹ Более нюансированную защиту различия теоретических и исторических жанров см.: Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, especially of the Fantastic*, Cambridge University Press, 1981, p. 55–71.

на его синтаксико-семантическое измерение); повествовательный текст и пародия — два независимых одно от другого жанровых определения. Наконец, если мы утверждаем, что «Неистовый Роланд» — это эпос и фантастический рассказ [récit], то мы не имеем в виду ни того, что один из двух жанров является поджанром другого, ни того, что это два жанровых определения, затрагивающие разные уровни текста; скорее мы имеем в виду, что некоторыми сегментами своего текста «Неистовый Роланд» является эпосом, а другими, относящимися к тому же (семантическому) уровню, — фантастическим рассказом.

Сразу понятно, что два последних примера множественного жанрового определения, не сводимые к включению одного класса в другой, требуют уточнить понятие принадлежности. В расхожем употреблении оно, по-видимому, предполагает отношение принадлежности между целостным текстом и жанровым классом. Но наши два последних примера показывают, что очень часто не сводимые одно к другому жанровые имена могут относиться к разным уровням или разным сегментам одного и того же произведения.

Эта неоднозначность отношения жанровой принадлежности, в зависимости от того затрагивает ли оно весь текст как целостное сообщение или только некоторые уровни и сегменты текста, — долгое время недооценивалась, поскольку классификацию жанров пытались мыслить по модели биологической классификации, даже когда жанр определяли не как биологическую особь, а как собирательное имя. Биологическая же классификация подразумевает отношение целостного включения, когда особь как таковая, во всем своем органическом составе, принадлежит тому или иному классу; к виду собак принадлежит Медор как таковой, а не только какая-то из его частей. Это обусловлено тем, что существование и свойства Медора *имеют своей причиной* вид, к которому он принадлежит. Как мы видели, сходным образом полагали, что и текст можно определить исходя из его жанра, то есть

что жанр образует *ratio essendi* и *ratio cognoscendi*¹ текста, — текст обладает свойствами «G», *потому что* он принадлежит к жанру G, подобно тому как я обладаю свойствами «двуногого существа без перьев», потому что принадлежу к классу людей. Но логика словесных сообщений, какими являются литературные произведения, не совпадает с логикой природных видов. Мы уже видели, почему так: живые существа воспроизводятся биологически, порождая друг друга, и единство вида обеспечивается идентичностью генетического запаса, передаваемого при этом воспроизводстве; напротив того, пока не будет доказано обратное, тексты не воспроизводят себя, не порождают непосредственно друг друга. Иначе говоря, как это видел уже Аристотель, образование биологического класса основано на непрерывности процесса порождения, то есть на внутренней причинности, а образование текстуального класса есть в основе своей дискретный процесс, связанный с внешней причинностью. Попросту говоря, текст существует лишь благодаря вмешательству некоторой нетекстуальной причины — он существует постольку, поскольку создан человеком.

Следовательно, соотношение класса и индивида в этих двух случаях не может быть одинаковым. Природные объекты обладают некоторыми общими характеристиками, *потому что принадлежат к одному и тому же классу*, то есть обретают существование благодаря генетической причинности, имеющей внутренний (внутриклассовый) характер. И наоборот, искусственные объекты могут образовывать класс, *потому что обладают некоторыми общими характеристиками*; этими общими характеристиками они обладают в силу причин внешних по отношению к текстуальному классу — а именно (хотя, вероятно, и не исключительно) в силу человеческих намерений². В случае биологических существ изначально сложившийся класс образует *ratio essendi* новой особи, причину ее

¹ Бытийную и познавательную причину (лат.). — Примеч. пер.

² См.: James L. Battersby, «Coded Media and Genre: A Relation Reargued», *Genre*, X, 3 (1977), p. 339–362; Elder Olson, «On Value Judgments in the Arts», *Critical Inquiry*, I (1974), p. 76.

существования и ее свойств. Совсем иначе обстоит дело в случае с классом искусственных объектов, например текстов: одно произведение не может служить непосредственной причиной существования другого произведения, а следовательно причина существования и свойств нового произведения не заключается в классе, к которому его могут причислить в силу его свойств. В то время как биологическое родовое [générique] отношение направлено от класса к индивиду, артефактное жанровое [générique] отношение направлено от индивидов к классу¹.

Этим различием в отношении «индивид — класс» объясняется и разница в эволюции между двумя типами классов, подчеркнутая уже Цветаном Тодоровым: «...есть качественное различие в смыслах терминов *род* и *индивид*, *особь*, когда они применяются к живым существам и к творениям духа. В первом случае появление новой особи непосредственно не ведет к изменениям характеристик вида; следовательно, свойства индивида целиком выводимы из формулы вида [...] Воздействие индивидуального организма на эволюцию вида настолько медленное, что на практике им можно пренебречь [...] Иначе обстоит дело в области искусства или науки. Эволюция происходит здесь в другом ритме: всякое новое произведение искусства изменяет совокупность имеющихся возможностей, каждый новый индивид изменяет вид»².

Правда, тодоровское описание применимо к некоторым жанровым определениям, но не ко всем. Если я рассматриваю класс всех повествований в отличие от класса всех [сценических] представлений, то все тексты класса эквивалентны по отношению к данному свойству, иными словами индивидуальные различия между ними так же мало существенны для образования жанрового класса, как и различия между природными особями для образования биологического вида.

¹ См. более подробное исследование о важности биологической классификации как парадигмы, автор которого приходит к более позитивным выводам, чем я: Bernard E. Rollin, «Nature, Convention and Genre Theory», *Poetics*, 10, 1981, p. 127–143.

² Цветан Тодоров, *цит. соч.*, с. 3, с уточнением перевода. — *Примеч. пер.*

Однако в тодоровском описании не учитывается одно важнейшее различие, которое еще встретится нам позднее: различие между терминами, отсылающими к чисто экземплификативным жанровым отношениям (текст — это пример своего жанрового свойства) или к более сложным отношениям, которые именно и приводят к тому, что текст изменяет свойства своего жанрового класса.

Но ведь родовые отношения в природе, скажут нам, являются определенно экземплификативными: тогда не следует ли признать, что по крайней мере часть жанровых имен в литературе подчиняется той же самой логике, что и природные классы? На самом деле отношение экземплификации в этих двух случаях имеет разный смысл. В случае природных организмов, как мы видели, оно основано на внутренней причинности класса. В случае литературно-жанровой экземплификации причинность остается внешней: хотя любой повествовательный текст может одинаково экземплифицировать свое жанровое определение *повествовательный текст*, но причина тому не в какой-то внутритекстовой каузальности, а просто-напросто в выборе автором данного текста определенной модальности высказывания. «Жизнь» Мопассана не обладает нарративной структурой потому, что принадлежит к классу повествовательных текстов, она принадлежит к этому классу потому, что Мопассан решил рассказать в ней некоторую историю.

Итак, ни в одном из двух предварительно разграниченных нами жанровых режимов отношение принадлежности, связывающее текст со своим жанром, не совпадает с отношением, связывающим особь с причиной ее существования и ее свойств. Жанровые классы всегда существуют *post festum*¹, в том смысле что не обладают внутренней динамикой порождения². Оттого безнадежны любые попытки причинной

¹ Запоздало, задним числом (*лат.*). — *Примеч. пер.*

² О том же пишет и Э. Д. Хирш: «Словесный жанр не обладает собственной волей или энтелехией. [...] Целью жанра является не что иное, как коммуникативная задача, которую решает тот или иной субъект речи» (E. D. Hirsch, *op. cit.*, p. 101, примечание).

дедукции жанровых классов из заложенного в них внутреннего принципа: если и существует какая-то жанровая компетенция, она может быть только компетенцией писателей и читателей, а не самих текстов. Аналитические различия не могут служить каузальными факторами, позволяющими объяснять образование классов.

Разумеется, эти негативные замечания не прояснили функционирование жанровых имен. Но теперь мы, по крайней мере, знаем, что *жанр не может быть каузальной категорией, объясняющей существование и свойства текстов*. Гегельянский проект, согласно которому литературный «организм» определяется законами жанровой эволюции, — не более чем мечта; а равно и нарисованная Брюнетьером псевдодарвинистская картина литературной эволюции, определяемой междужанровой борьбой, — не более чем фантазм.

Все эти соображения показывают, что статус жанровых классификаций весьма неясен. Между тем специалист по поэтике, обращаясь к вопросу о жанрах, нередко принимает за неоспоримую данность, что его задача — создать жанровую классификацию литературных явлений. Но коль скоро жанровые имена, а следовательно и сами жанры (каковы бы они ни были в реальности), предсуществуют деятельности теоретика, то не приходится ли сказать, что эта задача не просто неблагодарная, но и в чем-то излишняя? С другой стороны, если каждая идентификация жанра фактически есть предложение некоторой текстуальной модели, то есть если она автореференциальна, в том смысле что не только констатирует, но и сама создает идентичности, — тогда никакая работа классификации вообще не касается внутренней самоорганизации, предполагаемой в литературе, а просто дает некоторое деление литературы в ряду других, образует метатекстуальную конструкцию, оправданную познавательной стратегией теоретика, а не однозначной дифференциацией внутри самой литературы. Поэтому приходится согласиться с Нортропом Фраем, когда он замечает, что главная задача поэтики — не столько классифицировать жанры, сколько выяснять отношения между произ-

ведениями, пользуясь жанровыми различиями как наводящими признаками¹.

Как бы то ни было, пока единственно устойчивую опору образуют для нас жанровые имена, и следует с этим считаться. Если верно, что не существует абсолютной реальности и любая реальность есть «некоторая версия реальности» (Нельсон Гудмен), тогда естественно приходится брать за отправную точку жанровые имена и способы их употребления. Представляется поэтому, что наша первейшая задача — не столько предлагать новые жанровые дефиниции, сколько анализировать функционирование жанровых имен, каковы бы они ни были, и пытаться выяснить, с чем они соотносятся. В содержательной статье, посвященной интересующему нас здесь вопросу, Мари-Лор Райан весьма уместно замечает: «Если жанры составляют скорее предмет, чем инструмент нашего исследования, если это некоторые данности, которые сами нуждаются в объяснении, — тогда их смутность становится уже не недостатком теории, а феноменом, который требуется объяснить»². Итак, моя цель не предложить новую (еще одну) классификацию жанров, а изучить модальности — как можно предполагать, множественные и сложные, — жанровых понятий [généricité], обозначая этим термином референт или референты, пока что не определенные, жанровых имен. Пусть меня поймут правильно: дело не в том, чтобы заменить теорию жанров лексикологической историей жанровых наименований, а в том, чтобы исходя из этих наименований понять, какие явления покрываются их употреблением.

Сразу же отбросим ложную проблему — выяснение того, какие жанровые имена следует принимать во внимание. Это проблема потому ложна, что моя задача не в классификации, не в том, чтобы предложить исчерпывающий перечень жанровых имен или же строго отделить литературные жанры

¹ См.: Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Gallimard, 1969, p. 301.

² Marie-Laure Ryan, «On the Why, What and How of Generic Taxonomy», *Poetics*, 10 (2-3), 1981, p. 110.

в привычном смысле слова от множества прочих терминов, позволяющих классифицировать акты речи и тексты. Проект исчерпывающего перечня в любом случае был бы неосуществим, так как количество жанровых терминов можно сколько угодно изменять. Что же касается вопроса о возможной специфике тех жанровых имен, что связаны с литературой, то его нельзя разрешить с ходу, вопреки тому что предполагается всеми систематическими классификациями литературных жанров. Это обусловлено, в частности, тем фактом, что литература не есть неподвижное понятие: если исходить из нынешнего понимания этого термина (а из какого еще можно исходить?), то придется согласиться, что это не единый класс текстов, основанный на постоянных критериях, но *агрегат классов*, основанных на разнородных понятиях¹ и образующих ныне сухой осадок от целого ряда исторических реорганизаций, которые подчинялись различным стратегиям и понятийным критериям. Это значит не то, что перед нами просто произвольное множество без всякой специфики, а то, что в нем следует как минимум признать существование нескольких критериев. Как показал Жерар Женетт, эти критерии обладают неодинаковым статусом: область *вымысла* с давних времен рассматривалась как *конститутивно литературная*, а другая область, которую Женетт предлагает называть областью *слога*, то есть литературности, основанной на формальных критериях, разделяется на поле конститутивно литературное (стихотворную поэзию) и поле нефикциональных жанров в прозе, которое литературно лишь в *кондициональном* смысле².

По этой причине я решил не исключать априори ни одного термина, если только он используется для классификации произведений или видов словесной деятельности, которые лингвистически и социально маркированы и обрамлены (*framed*) и тем самым отличаются от обычной языковой деятельности:

¹ Термин «агрегат», истолкованный здесь в историческом смысле, взят у Алистера Фаулера: Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 3.

² Жерар Женетт, семинар в Высшей школе общественных наук, 1986–1987.

тогда шутка-розыгрыш будет столь же значима, как трагедия, магическая формула — как сонет, письмо — как роман, и т. д. Конечно, это не значит, что я признаю за всеми такими именами равное литературное достоинство и не сосредоточиваю внимание преимущественно на тех из них, которые связаны с каноническими литературными жанрами, — в конце концов, меня все-таки интересуют *литературные жанры*. Я просто выступаю за неопределенность и подвижность границ и считаю себя вправе время от времени пересекать или игнорировать их.

Не будем также пока различать жанровые имена эндогенные (применяемые самими писателями и/или их публикой) и экзогенные (как правило, устанавливаемые историками литературы), хотя, как мы увидим в дальнейшем, иногда это различие имеет решающее значение. Наконец, не будем принимать во внимание тот факт, что у жанровых имен есть два весьма разных способа существования: либо они фигурируют в паратексте обозначаемого ими произведения, либо имеют чисто метатекстуальный статус. Это различие не лишено важности: автор (или издатель), причисляющий текст к такому-то жанру, не обязательно следует тем же побуждениям, что критик, расставляющий книги по полкам своей идеальной библиотеки. Так, во времена, когда жанровая принадлежность текста была решающе важна для его литературной ценности, наречение ему жанрового имени автором часто служило для его легитимации, и отсюда явная тенденция к вольному толкованию, а то и явному или неявному перетолкованию принятых критериев жанровой идентичности. Наоборот, критик в тех же обстоятельствах выполняет задачу охраны порядка в литературе, а потому часто старается максимально ужесточить критерии жанровой принадлежности. Достаточно вспомнить, какое тактическое мастерство применял Корнель в споре о «Сиде», чтобы прорваться со своей пьесой в яростно обороняемую академиками цитадель трагедии. Итак, эту функциональную неоднородность жанровых имен не следует недооценивать, хотя бы потому, что она позволяет понять некоторые жанровые идентификации, которые могут показаться

нам неправомерными с точки зрения ретроспективной классификации. И все же здесь я буду ею пренебрегать, потому что она почти не влияет на проблему референтов жанровых имен: какой бы ни была в конечном счете коммуникативная функция жанровых имен, они всегда стремятся идентифицировать тексты с помощью того или иного собирательного имени.

Итак, поскольку нас интересует здесь не различный коммуникативный статус жанровых имен, а только природа их референта(ов), то единственным правилом будет собрать корпус терминов достаточно разнообразный, чтобы в нем имело смысл искать некую референциальную логику. В частности, помимо обиходных терминов, которые можно найти в языковых словарях, я буду также опираться на перечень жанровых имен, почерпнутых из указателей к пяти литературоведческим трудам, которые достаточно различны по происхождению, предмету и задачам, чтобы служить репрезентативным срезом всего веера жанровых имен, употребляемых в тех или иных традициях¹.

Литературное произведение как сложный семиотический объект

При изучении отношений между текстами и жанрами тексты часто трактуются как физические объекты, наделенные жесткой идентичностью. Отсюда делают вывод, что отношение текста к жанру должно быть одинаковым во всех жанрах или, точнее, что все жанровые определения соотносятся с текстуальными фактами одного и того же уровня и порядка. Если же исходить из жанровых имен, то, напротив, бросается в глаза, что очевидным образом *не все* они соотносятся

¹ Karl Büchner, *Römische Literaturgeschichte*, Stuttgart, Kröner Verlag, 1968; Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, op. cit., 1969; Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Éd. du Seuil, 1972; Ruth Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977; Pat Rogers (ed.), *The Oxford Illustrated History of English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1987.

с фактами одного порядка. Реагируя на это неприятное обстоятельство, теоретики обычно пытались «рационализировать» жанровые наименования, то есть добиться, чтобы они относились к явлениям одного порядка: так, Гегель, как мы видели, сводит все жанровые определения к тематическим характеристикам. Но как только мы отказываемся от проекта систематической классификации, такая гетерогенность фактов, с которыми соотносятся жанровые имена, становится позитивным обстоятельством, которое следует не исправлять, а объяснять.

При некотором размышлении очень быстро делается понятно, что в действительности эта разнородность вполне естественна. Как отмечает Вольф Дитер Штемпель, «всякому, кто занят проблемой определения какого-нибудь исторического жанра, полезно задуматься о статусе литературного текста»¹. Действительно, любая теория жанров предполагает некоторую теорию того, что такое литературное произведение и, шире, словесный акт. А литературное произведение, как и всякий акт речи, представляет собой сложную и многомерную семиотическую реальность; соответственно и вопрос о его идентичности не может иметь единственного ответа — напротив, эта идентичность всегда зависит от того, по каким параметрам ее измерять. Или, говоря иначе, литературное произведение — это всегда не только текст как синтаксико-семантическая цепочка элементов, но также, и прежде всего, совершающийся акт межчеловеческой коммуникации, сообщение, посылаемое некоторым лицом в специфических обстоятельствах и со специфической целью и получаемое другим лицом в столь же специфических обстоятельствах и со столь же специфической целью. Как только мы сосредоточим внимание на этой целостности дискурсивного акта, а не просто на его текстуальной реализации (литературной или нелитературной, устной или письменной), гетерогенность фактов, с которыми соотносятся

¹ Wolf Dieter Stempel, «Aspects génériques de la réception», *Théorie des genres*, op. cit., p. 163.

различные жанровые имена, перестает быть чем-то нетерпимым: коль скоро акт речи имеет много аспектов, то вполне нормально, что он допускает несколько разных и тем не менее адекватных описаний¹.

Действительно, любой акт речи осуществляет по крайней мере пять разных вещей, которые теоретики информации резюмируют в форме прославленного вопроса: «Who says what in which channel to whom with what effect?» («Кто говорит что, по какому каналу, кому и с каким результатом?») Интересно заметить, что в этом вопросе не упомянуто намерение, интенция: дело в том, что оно в нем предполагается, поскольку интенциональность *образует* акт речи, а не является одним из его аспектов (интенциональность не следует путать с результатом или функцией). Более существенно то, что никак не приняты в расчет место и время акта речи (когда и где?); как мы увидим далее, на самом деле этот аспект — ситуативный контекст — нельзя недооценивать, занимаясь жанровой идентичностью. Тем не менее пока я буду пренебрегать им, ограничиваясь пятью выделенными выше факторами.

Как быстро выясняется при просмотре перечня обиходных жанровых имен, разнородность обозначаемых ими явлений обусловлена просто тем, что они прилагаются к разным уровням речи, относясь то к одному, то к другому из них, а чаще всего к нескольким сразу. Приглядевшись внимательно к формулировке вопроса, мы убеждаемся, что три из составляющих его подвопросов связаны с условиями акта коммуникации или с его коммуникативной рамкой (кто говорит, кому и с каким результатом?), тогда как два других относятся к осуществляемому сообщению, то есть к тексту в узком смысле

¹ См. по этому поводу: Richard Shusterman, *The Object of Literary Criticism*, Würzburg and Amsterdam, Königshausen-Neumann and Rodopi, 1984, — где проводится различие между онтологической сложностью литературных произведений (object-works vs. performance-works) и их семиотической сложностью. Я предпочитаю рассматривать онтологическую сложность как один из аспектов семиотической сложности.

слова (что и как сказано?)¹. Итак, между пятью факторами проходит внутренняя граница, отделяющая акт коммуникации от осуществляемого сообщения. Чтобы состоялся акт речи, материальный носитель коммуникации должен использоваться с коммуникативной интенцией, — должно происходить высказывание, оно должно достигать адресата и преследовать некоторую задачу. Материальный носитель коммуникации становится семантико-синтаксической реальностью лишь потому, что он используется для акта коммуникации, представляющего собой реальность одновременно физическую и интенциональную; это событие, но такое событие, которое выражает некоторую интенциональность.

Кроме того, каждый из пяти факторов соответствует целому пучку явлений, так что жанровые имена различаются не только тем, к какому уровню сообщения они прилагаются, но и тем, какие явления выделяются ими как релевантные на том или ином уровне. Так, уровень высказывания может быть местом приложения жанровых имен не только по отношению к субъекту высказывания, но и по отношению к статусу

¹ Разумеется, используемое здесь для моих нужд членение акта речи на пять уровней — не единственно возможное, и, вероятно, можно было бы приспособить в тех же целях модель Бюлера или Якобсона. Равным образом я не первым предлагаю такой многоаспектный подход. Например, Тодоров уже различал три уровня — словесный (включая модальность высказывания), синтаксический и семантический [Цветан Тодоров, *цит. соч.*, с. 14. — *Примеч. пер.*]. Вольфганг Райбле особенно подчеркивает важность коммуникативной ситуации для определения жанров и отмечает множественность уровней, к которым могут относиться жанровые имена (Wolfgang Raible, «Was sind Gattungen? Eine Antwort aus semiotischer und textlinguistischer Sicht», *Poetica XII*, 1980, S. 320–349). Со своей стороны, Мари-Лор Райан, опираясь на подходы трансформационной грамматики, различает правила прагматические, семантические и поверхностные, то есть фонологические, лексические, синтаксические и т. д. (Marie-Laure Ryan, «Towards a Competence Theory of Genre», *Poetics* 8, 1979, p. 307–337). Думается, однако, что решающим пунктом является различие между осуществляемым сообщением и предполагаемым актом коммуникации; насколько мне известно, этому различию, из которого вытекают весьма важные следствия, до сих пор не уделяли внимания, которого оно заслуживает.

акта высказывания, осуществляемого этим субъектом, или же к модальности высказывания. Иначе говоря, занимаясь анализом жанровых терминов, приходится подразделять каждый из уровней на несколько специфических факторов. Хотелось бы добавить, что предлагаемый перечень факторов в каждом случае образует открытый список, а не систематическое деление соответствующего уровня на более мелкие единицы; то есть в расчет могут приниматься и другие факторы, не упомянутые здесь.

Акт коммуникации

1. Уровень высказывания

Под высказыванием [énonciation] я понимаю комплекс явлений, связанных с тем, что акт речи, чтобы обрести существование, должен быть произведен, высказан человеком, будь то в устной или письменной форме. Специфические черты этого уровня сказываются во многих жанровых именах, хотя часто лишь в форме имплицитных пресуппозиций. Так, целая сеть *эксплицитных* различий связывает между собой новеллу, роман, short-story¹ и т. д.; но в то же время термин *новелла* еще и имплицитно предполагает связь с особой модальностью высказывания, а именно с повествованием — связь, благодаря которой ее можно противопоставить, например, *комедии*. Как представляется, на уровне высказывания роль жанровой дифференциации играют три основных фактора: онтологический статус субъекта высказывания, логико-физический статус акта высказывания и выбор модальностей высказывания.

а) Статус субъекта высказывания. Субъект языкового акта может быть реальным, вымышленным или мнимым. Разумеется, *действительный* субъект всегда реален, иначе просто не было бы акта коммуникации. Но этот действительный субъект может делегировать или не делегировать свое высказывание

¹ Короткий рассказ (англ.). — Примеч. пер.

какому-то вторичному субъекту¹. Последний является вымышленным, если он выдуман автором, и мнимым, если он отождествляется с каким-либо реально существующим или существовавшим лицом. Интересно заметить, что понятие *вымышленности* [fiction], вообще говоря, индифферентно к различию вымышленных и мнимых субъектов высказывания: с точки зрения вымышленности (в отличие от «серьезной речи») «Жиль Блас»² (с вымышленным субъектом высказывания) и «Воспоминания Адриана»³ (с мнимым субъектом высказывания) оказываются равноценными — как два произведения, «подводимых» под жанровую категорию вымышленных мемуаров. Сразу же заметим, однако, что фикциональность текста зависит прежде всего не от статуса субъекта высказывания, а скорее от статуса акта высказывания. В области драматической поэзии ситуация иногда оказывается более дифференцированной: так, в творчестве Шекспира и вообще в елизаветинском театре традиционно различают *historical plays*⁴, то есть фикциональные драмы, героями которых служат исторические лица, и *трагедии*, то есть драмы с вымышленными персонажами⁵. Отметим, что в театре высказывание и вообще действие практически всегда является делегированным⁶, поскольку автор редко выходит на сцену сам (только если он

¹ Когда субъект высказывания использует «негра», то эта ситуация не совпадает с делегированием высказывания: «негр» — это скорее скриптор, переписывающий чужое высказывание. Его функция не принципиально отличается от функции писца в обществах, где много неграмотных.

² «История Жили Бласа из Сантьяны» (1715–1735), роман А.-Р. Лесажа. — Примеч. пер.

³ Роман М. Юрсенар (1951). — Примеч. пер.

⁴ Исторические драмы (англ.). — Примеч. пер.

⁵ Впрочем, это различие порой бывало зыбким. Известно, например, что есть, упрощенно говоря, две разных версии «Короля Лира»: издание ин-кварти, озаглавленное «История короля Лира», и издание ин-фолио, озаглавленное «Трагедия о короле Лире».

⁶ Как отмечает Нортроп Фрай, «характерную черту театра составляет отсутствие автора, который скрыт от своей аудитории» (Northrop Frye, *op. cit.*, p. 302); а раз он скрыт, значит он является действительным субъектом высказывания, но делегирует свою речь действующим лицам.

играет собственную роль); во всяком случае я не нашел ни одного жанрового имени, которое имело бы отношение к различию пьес с делегированным высказыванием и пьес без делегированного высказывания. Только выйдя из литературной области и области вымысла, можно отыскать драматическую ситуацию, где действие (а то и высказывание) не делегируется: это следственный эксперимент, когда некоторые участники событий «играют» свои собственные «роли» (преступника или жертвы).

б) Статус акта высказывания. Жанровые имена прилагаются по крайней мере к двум различиям, связанным со статусом акта высказывания. Первое из таких различий — между серьезным и фикциональным¹ высказыванием, причем последнее представляет собой вариант игрового высказывания. Возможно, мне возразят, что данная оппозиция избыточна по отношению к оппозиции реального и вымышленного или мнимого субъекта высказывания. На самом деле это не так: реальный субъект высказывания может осуществлять вымышленное высказывание. Так происходит в жанре автоповествования: реальный автор, идентифицируемый по его авторскому

¹ Я предлагаю отличать вопрос о вымышленности [fictivité], связанный со статусом акта высказывания в целом, от вопроса о референциальности, связанного с осуществляемой семантической структурой и, следовательно, возникающего на уровне предложений. Даже самый фиктивный вымысел содержит в себе множество предикаций, имеющих реальные референты. Таким образом, вымысел во многих пунктах остается привязан к требованиям референциальности: рассказчик романа, герой которого попадает в дубовый лес, допустит ошибку, если при описании дубовых листьев станет фактически описывать листья бука, — ошибку, связанную с логикой референциальности (кроме случая, когда те или иные признаки позволяют нам сконструировать при чтении фигуру «ненадежного» вымышленного рассказчика). Правда, нам случается читать как вымышленные и такие повествовательные тексты, чей акт высказывания не был фикциональным, и это показывает, что вымышленность не вполне сводима к интенции высказывания. Тем не менее даже в таких случаях мы считаем вымышленным именно весь акт высказывания в целом — просто читательское конструирование этого акта больше не совпадает с изначальным статусом высказывания данного текста.

имени, ведет вымышленный рассказ¹. Субъект высказывания реален, а его высказывания составляют плод воображения — такова фигура выдумщика, типа барона Мюнхгаузена. Главное место, где действует вымышленный субъект высказывания, — это художественная проза [fiction], но бывают и серьезные типы высказывания с вымышленным субъектом — скажем, памфлет, публикуемый под псевдонимом². Добавим также, что серьезный акт речи может иметь мнимого субъекта, то есть быть приписан реальному субъекту, не тождественному с реальным, — таковы, например, апокрифические диалоги, ложно приписываемые Платону. Что касается обширного континента, обозначаемого термином «лирическая поэзия», то здесь получают осуществление все возможные конфигурации: реальный субъект, вымышленный субъект, мнимый субъект, серьезное высказывание, игровое высказывание, игровое-вымышленное высказывание. Это означает, что лирика безразлична к разнородности высказываний, и это одна из причин того, как трудно соотнести ее с ее ложными братьями — эпосом и драмой, которые более или менее прочно связаны с теми или иными особенностями высказывания.

Интересно отметить, что это различие между статусом высказывания и статусом его субъекта нейтрализуется в некоторых жанровых именах, где оно как раз могло бы ввести полезные разграничения; наряду с вымышленными мемуарами, так

¹ Термин «автоповествование» [autofiction] был предложен Сержем Дубровским в рекламной аннотации к книге «Сын» (Éd. Galilée, 1977). Можно полагать, что к того же рода практике более или менее относятся и «Поиски утраченного времени» (см.: Gérard Genette, *Palimpsestes*, Éd. du Seuil, 1982, p. 293), а равно и многие тексты Блеза Сандрапа (см.: Vincent Colonna, «Fiction et vérité chez Blaise Cendrars», *Le Texte cendrarsien*, Grenoble, CCL Éditions, 1988).

² В случае художественной прозы следует различать простой псевдоним, вымышленного субъекта высказывания, введенного только в форме имени, и подставного автора [auteur supposé], вымышленное существование которого насыщается деталями благодаря сложной паратекстуальной стратегии. См.: Jean-Benoît Puech, *L'Auteur supposé. Essai de typologie des écrivains imaginaires en littérature*, thèse EHESS, 1982, et Gérard Genette, *Seuils*, Éd. du Seuil, 1987, p. 47.

обстоит дело и в романе в письмах и романе-дневнике, которые могут по-разному отличаться от соответствующих «серьезных» практик, в зависимости от того, является ли вымышленным только акт высказывания или также его субъект. Так, в «Жиль Блазе» перед нами и вымышленный субъект, и вымышленное высказывание. Напротив того, «Воспоминания Адриана», равно как и трилогия Роберта Грейвза «Я, Клавдий», приписывают вымышленное высказывание мнимому субъекту. В «Письмах» Джона Барта ситуация еще сложнее: высказывание является вымышленным, но один из авторов писем — это сам Джон Барт, то есть реальный субъект высказывания, а остальные — вымышленные персонажи. Такое разнообразие ситуаций высказывания в рамках одного и того же жанра — один из бесчисленных примеров, показывающих, что жанровые имена редко определяют однозначным образом характеризующие ими тексты.

Второе важное различие, в зависимости от которого жанровые имена разделяются по акту высказывания, связано с физическими средствами его осуществления — устной речью или письмом. Это различие затрагивает скорее акт высказывания, чем синтаксико-семантическую реальность текста, поскольку в *принципе* ничто не мешает производить один и тот же синтагматико-семантический ряд устно или письменно, даже если *де-факто* устный акт речи осуществляется, в общем, иначе, чем письменный. Конечно, мы настолько погружены в письменную культуру, что склонны забывать об огромной области устной литературы, тем более что обычно встречаемся с нею лишь в форме записи; однако даже в нашей цивилизации некоторые жанры — например, молитва, острота, песня — остаются тесно связанными с устным осуществлением соответствующих интенциональных актов. Но, очевидно, следует проводить различие между устностью, обусловленной обстоятельствами, то есть просто отсутствием письменности, и устностью принципиальной, когда специфика жанра неотделима от устного исполнения, то есть когда устный характер является определяющим признаком коммуникативного акта. Среди жанровых имен, используемых Рут Финнеган в ее книге

«Устная поэзия», некоторые связаны с устным исполнением по воле обстоятельств (например, *героическая поэзия, повествовательная поэзия, народная сказка, пословица* и т. д.), а другие, напротив, предполагают обязательно устный акт исполнения: заклинание (*spell*), песнопение, хоровое пение, *drum poetry*¹ (которая представляет собой настоящий язык с единственным уровнем артикуляции — тональностью, способной посредством перифраз перекодировать более сложные знаки устной человеческой речи) существуют как таковые только в ходе устного исполнения (или инструментального, как в случае *drum poetry*). Разумеется, такие акты тоже можно зафиксировать на письме, но тогда они утрачивают свою жанровую специфику (чего не происходит с жанрами, устными в силу обстоятельств): можно записать магическую формулу, но свою силу коммуникативного акта она обретает только будучи действительно произнесена; сходным образом можно записать словесный эквивалент какой-нибудь пьесы *drum poetry*, но тогда она утрачивает ту специфику, которая обозначалась жанровым именем. При этом историческая подвижность жанровых имен под давлением письменной культуры проявляется в том, что многие жанровые имена, изначально связанные с устным исполнением, в дальнейшем ослабили или вовсе порвали свою связь с истоком; так обстоит дело с *балладой* (будь то во французском, англосаксонском или германском значении термина), *рондо*, *ламентациями*, отчасти с *песней* и т. д. Я не вполне согласен с Фраем, когда он заявляет, что «различие жанров основано на идее идеального представления литературных произведений, каковы бы ни были условия их реального представления»², но верно то, что, даже когда устность составляет лишь специфическую конвенцию письменного текста, она остается отчасти связанной с изначальным кругом его жанровой ориентации. Можно заметить, что такой переход от устного бытования к письменному часто сопровождается преобразованием

¹ «Барабанная поэзия» (англ.). — Примеч. пер.

² Northrop Frye, *op. cit.*, p. 301.

функций некоторых формальных правил: так, в балладах членение текста на строфы равной длины утрачивает свое функциональное значение, заключающееся в повторе одной и той же мелодии, и становится чисто поэтологическим предписанием. Сходным образом, когда Гюго слагает все стихотворения сборника «Песни улиц и лесов» в форме четверостиший с перекрестной рифмовкой, эта упорядоченность уже не оправдана функционально наличием мелодии. Иные функциональные ограничения просто исчезают: то, что в некоторых балладах Вийона мужские и женские рифмы не во всех строфах стоят в одних и тех же стихах, позволяет предположить, что эти баллады не предназначались для пения¹. Таким образом, утрачивая свою изначальную связь с устным исполнением, жанровые имена частично меняют свое значение. Например, у Виктора Гюго термин *лесня* обозначает скорее подражательную форму, чем действительный жанровый статус текстов, примерно так же как роман в письмах имитирует переписку, не будучи ею в действительности; к тому же данный термин выбран не только для оправдания формальных правил, но, главное, благодаря его герменевтическому значению, связанному с особой «тональностью» и «тематикой»: им коннотируется юность, ее беспечность и восторженность. В самом деле, известно, что сборник разделен на две книги — «Юность» и «Мудрость», и что Гюго какое-то время предполагал оставить наименование *лесни* только для первой книги, а стихотворения второй книги назвать *гимнами*².

с) Третий важный критерий дифференциации — это модальности высказывания, то есть различие между повествованием и представлением. Оно фигурирует как пресуппозиция в тех жанровых именах, которыми обозначаются речевые или литературные практики, сообщающие о реальных или вымышленных событиях. Каков статус этой оппозиции?

¹ См.: Frédéric Deloffre, *Le Vers français*, Sedes, 1973, p. 70.

² Проекты предисловия к «Песням улиц и лесов», в издании: Victor Hugo, *Poésie*, t. II, Éd. du Seuil, coll. «L'Intégrale», 1972, p. 241.

Как известно, Платон различает три модальности: повествовательную, подражательную и смешанную, тогда как Аристотель признает лишь две — драматическую и повествовательную¹. Несовпадение этих двух классификаций объясняется, скорее всего, тем, что у них неодинаковый предмет. Платона интересует, так сказать, чисто *дискурсивное*, одновременно логическое и грамматическое, различие между повествованием и представлением; в первом случае автор говорит от собственного имени, высказывает утверждения о персонажах, а во втором случае персонажи говорят и действуют сами — отсюда и возможность смешанной модальности, повествовательного текста [récit] в обыденном смысле слова, где рассказ и представление идут попеременно. Позиция Аристотеля представляется менее четкой. Противопоставляя драматическое начало повествовательному, он фактически противопоставляет театр и рассказ [récit], то есть его проблематика связана с *произведениями как целостными интенциональными актами*: гомеровский эпос — это повествования, потому что их общую рамку образует рассказ и прямая речь персонажей излагается внутри этого рассказа, а не произносится этими персонажами на деле. Однако как минимум в одном месте «Поэтики» Аристотель как будто бы возвращается к проблеме модальностей высказывания в ее внутриречевой постановке — когда он называет гомеровский эпос драматическими подражаниями, ссылаясь на значительное место, занимаемое в нем прямыми диалогами между персонажами в ущерб повествованию². Несмотря на такую неоднозначность, полагаю, что в общем и целом в «Поэтике» преобладает первая позиция. Тогда разногласие между двумя философами можно сформулировать так: Платон рассматривает проблему модальностей высказывания в плане текстуальных структур, а Аристотель — в плане прагматики коммуникации.

¹ См.: Жерар Женетт, *цит. соч.*, т. 2, с. 286–297. См. также выше, с. 12. — *Примеч. пер.*

² Аристотель, *цит. соч.*, 1460a и 1448b. — *Примеч. пер.*

На самом деле это разногласие указывает на другую важную проблему: нет уверенности в том, что различие модальностей высказывания совпадает с различием двух областей, противопоставляемых по именам *драматическая поэзия* и *повествовательная поэзия*. Это становится понятно, если вспомнить, что у Аристотеля повествовательная и драматическая модальности суть два вида мимесиса, то есть поэзии, подражающей действиям и речам людей. Если же вводить проблематику подражания как специфического акта коммуникации, то это различие выходит за пределы актов *речи* в строгом смысле слова: при драматическом представлении акт речи — лишь одна миметическая практика среди прочих, к которой прибавляются жесты, сценическое движение и т. д.; напротив того, повествовательное подражание всецело представляет собой акт речи. Эту разницу легко объяснить: одно лишь драматическое представление подражает действиям в точном смысле слова — рассказ может лишь излагать их, повествовать о них. То есть в техническом смысле термина рассказ может подражать только речам, поскольку он сам состоит из речей¹. Если драматическую поэзию отождествлять с театром, то различия модальностей и вообще чисто языковых различий уже недостаточно для того, чтобы противопоставить ее повествовательной поэзии. Дело в том, что, понимаемое в таком смысле, различие проходит уже не только между модальностями высказывания, но и затрагивает другое, предшествующее ему различие между жанровыми именами, отсылающими к чисто языковым и к смешанным коммуникативным практикам. Надо думать, этих последних больше, чем кажется: кроме театра, это также и многие устные жанры, такие как песня (в изначальном смысле термина), гимн и т. д.² Интересно также, что в разных языках это различие оформляется неодинаково: в то время

¹ См.: Жерар Женетт, *цит. соч.*, т. 2, с. 182. — *Примеч. пер.*

² Стоит напомнить, что Аристотель вначале учитывает эту оппозицию — поскольку различает внутри миметической области подражания одной лишь речью и подражания, сочетающие речь и ритм, а также речь, ритм и мелодию, — но в дальнейшем нейтрализует ее.

как в английском существует весьма четкая оппозиция между *literature* и *theatre*¹, французский и немецкий скорее предпочитают говорить о *драматической поэзии*, *dramatische Poesie*, и включать ее в состав литературы как специфическую форму последней. Во всяком случае ясно, что существуют жанровые дифференциации, которые относятся не к одной лишь области языка, но отсылают также и к внеязыковым практикам. В этом смысле их, конечно, нельзя сводить к специфике высказывания, и, строго говоря, следовало бы заняться сначала ими, а потом уже углубляться в область чисто речевой деятельности.

Фактически эти трудности в значительной степени обусловлены неоднозначным коммуникативным статусом драматического текста. Действительно, *при чтении* такой текст может иметь два совершенно разных референта: если читать его как *литературный текст*, то его референтом является, как и у повествования, некоторая историческая или воображаемая реальность; если же читать его как *театральный текст*, то есть как графическую запись сценического исполнения, тогда его референтом оказывается театральное представление (когда его представляют на сцене, то его референт, разумеется, тождествен тому, который предполагается при его чтении как литературного текста). Жан Альтер, у которого я заимствую это различие, приводит следующий пример: «Если мы воспринимаем „Ричарда III“ как литературный, а не театральный текст, то он отсылает к внешним событиям — к реальной или вымышленной истории английского короля, живущего в пространственно-временных рамках своего исторического правления. Точно так же реальное представление „Ричарда III“ на сцене отсылает к тому же историческому моменту и к тому же месту [...] Напротив того, если этот текст

¹ Этим, возможно, объясняется то, что Фрай говорит не о модальностях высказывания, а о «формах представления» (Northrop Frye, *op. cit.*, p. 300), рискуя, правда, недооценить *миметическую специфику* повествования. И наоборот, дихотомии, применяемые во Франции и Германии, порой влекут за собой недооценку *семиотической специфики* театра, в тенденции сводя его к драматическому тексту.

читается как театральная пьеса, то происходит другой процесс, поскольку своей знаковой структурой пьеса, собственно, отсылает к другой знаковой структуре, а именно к представлению, но не к внешним событиям [...] Переход от одного референта к другому, то есть от текста к представлению, включает в себе процесс не интерпретации, а трансформации»¹. Но существуют и предельные случаи. Так, «Действие без слов» Беккета, состоящее исключительно из ремарок, можно читать только как графическую запись представления (разве что трансмодализировать его, то есть читать как повествовательный текст); значит, это произведение относится к театру, но никоим образом не к *драматической поэзии*, поскольку имеет чисто мимический характер.

Следует отметить, что, даже если оставаться на языковом уровне, аристотелевская оппозиция двух модальностей высказывания *не* всегда совпадает с оппозицией двух жанровых имен *повествовательная поэзия* и *драматическая поэзия* и что иногда лучше подходит платоновское тройное членение. Как известно, в устной литературе бывают произведения, где исполнитель постоянно переходит от повествования к мимическому представлению и наоборот. В «нормальном» случае исполнитель, излагая диалоги между персонажами, начинает подражать их голосам и жестам. Но Рут Финнеган приводит в пример эпическую поэму с островов Фиджи, где дело обстоит сложнее: исполнитель то рассказывает о деяниях героя от третьего лица, то отождествляется с ним и рассказывает о них от первого лица, с резкими переходами от одного режима к другому. Важно отметить, что высказывания от первого лица не вставлены в рассказ, то есть не излагаются рассказчиком, а располагаются на одном уровне с повествовательными пассажами; рассказчик и герой сменяют друг друга именно как субъекты акта речи². Таким образом, эту ситуацию нельзя свести к знаменитому фрагменту из «Одиссеи», где Улисс сам излагает

¹ Jean Alter, «From Text to Performance», *Poetics Today*, 2: 3, 1981, p. 119.

² См.: Ruth Finnegan, *op. cit.*, p. 171–172.

часть своих приключений: рассказ Улисса вставлен в рассказ повествователя, то есть заключен в пространственных и временных рамках вымышленного мира, создаваемого повествованием от третьего лица (Улисс ведет свой рассказ, обращаясь к феакийцам, у которых гостит в данный момент истории; а Гомер излагает этот рассказ своего героя, так же как он излагает остальные его поступки). Когда Аристотель сводит всю эпическую поэзию как *таковую* к повествовательной модальности, он имплицитно имеет в виду этот нормальный случай: подражательная модальность вставлена в повествовательную, миметические пассажи не влияют на специфику целостного акта коммуникации, каким является рассказ. Однако его теория неспособна объяснить пример, приводимый у Рут Финнеган, поскольку Велема Даубиту, автор-исполнитель фиджийского эпоса, применяет смешанную модальность в самом точном смысле слова: рассказы героя не вставляются в рассказ повествователя, но сменяют его. Платоновский подход, допускающий смешанную модальность, то есть распад единой коммуникативной рамки, способен легче объяснить эту странную форму, которая, по-видимому, тесно связана с устным творчеством.

Другой фактор, ведущий к дестабилизации отношения между модальностями высказывания и жанровыми именами, относящимися к миметической литературе, — это фактор трансмодализаций. Например, любой рассказ можно превратить в представление. Имеется в виду не то, что можно разыграть на сцене события этого рассказа, а то, что можно разыграть сам рассказ как акт речи, он может перестать быть повествованием и сделаться представлением повествования — просто благодаря сценическому воплощению рассказчика; тогда у нас получится драматическая поэма, состоящая исключительно из подражания речам. Да и драма в этом отношении столь же нестабильна. Если рассматривать текст как запись для театрального представления, то он имеет чисто репрезентативный характер, а авторские ремарки выполняют прескриптивную функцию. Напротив того, если читать его как литературное произведение, то эти ремарки, отсылающие теперь уже

к обстоятельствам фикционального мира, где разворачиваются диалоги, получают нарративную окраску. Подобная трансмодализация чтения более или менее отчетлива в зависимости от длины и содержания ремарок. Так, в либретто вагнеровского «Кольца»¹ ремарки настолько насыщены, что образуют партию какого-то псевдорассказчика, характеризующего события вымышленного мира, а то и душевные переживания, тайные мысли действующих лиц, наряду с декорациями, поведением и мимикой актеров. Это еще сильнее проявляется в «Действии без слов» — пьесе, которая, как уже сказано, состоит только из ремарок и потому легко может читаться как повествовательный текст. Наоборот, почти полное отсутствие сценических ремарок в пьесах Корнеля или Расина делает трансмодализацию маловероятной.

Может ли проблема трансмодализаций быть связана с различием грамматических лиц в рассказе, то есть с различием рассказа от первого и от третьего лица? Разумеется, рассказ от первого лица легко перевести в драматическую модальность — для этого достаточно, чтобы имелся настоящий, физический субъект высказывания, то есть чтобы рассказ был устным, и чтобы этому действительному субъекту высказывания соответствовал предполагаемый субъект высказывания. Именно так обстоит дело в примере, даваемом у Рут Финнеган. Так же обстоит дело и во многих других устных эпических поэмах, которые она приводит и которые с начала до конца выдержаны в первом лице, то есть исполнитель отождествляется с героем; здесь перед нами чисто драматическая модальность, так как слушатели считают, что исполнитель подражает герою². Иными словами, гомодиегетический рассказ с вымышленным или мнимым субъектом высказывания обладает неодинаковым статусом в устной и письменной литературе: когда мы читаем вымышленные мемуары, то читаем повест-

¹ «Кольцо Нибелунга» (1851–1869) — оперная тетралогия Рихарда Вагнера. — *Примеч. пер.*

² *Ibid.*, p. 117–118.

вание, когда же люди слушают, как Велема Даубиту рассказывает от первого лица о подвигах своего мифического героя, то эта модальность аналогична театральному представлению. Что касается рассказа от третьего лица, то, как мы видели, он тоже может подвергаться трансмодализации — просто при устно-физическом воплощении рассказчика, который тем самым становится драматическим персонажем, излагая в форме не совсем обычного драматического монолога историю, случившуюся с кем-то третьим. Конечно, здесь опять-таки следует проводить различие между действительным и подразумеваемым устным субъектом высказывания: если автор сам читает свое произведение, то от этого оно не переходит в модальность представления, если только в нем нет вымышленного рассказчика. Когда Томас Манн читает «Будденброков», то это ситуация автора, читающего свое произведение; когда же он читает «Доктора Фаустуса», то он отождествляется с вымышленным рассказчиком Серенусом Цейтбломом, и тем самым коммуникативная ситуация оказывается вымышленной ситуацией актера, воплощающего собой действующее лицо. Похоже, что на уровне высказывания различие между *рассказом от первого и третьего лица* фактически не очень существенно: ведь каждый повествовательный текст, поскольку он высказывается, высказывается от первого лица. Данное жанровое различие относится к синтаксико-семантическому уровню текста, но не к уровню высказывания; на этом последнем уровне действительно существенным различием является, по-видимому, оппозиция рассказов с делегированным субъектом высказывания и без него.

Возвращаясь к вопросу о модальностях высказывания, в любом случае представляется очевидным, что их различие не совпадает автоматически с различием повествовательной и драматической поэзии, в котором действуют коммуникативные отличия, не сводимые к одному лишь уровню речи; это один из многих примеров того, что большинство жанровых имен не сводимы к различиям, относящимся только к уровню словесного акта.

2. Уровень адресации

Я пользуюсь термином «адресация» [destination] в смысле «направленность», то есть обозначая им полюс получателя, которому адресуется акт речи; а термин «функция» оставляю за преследуемой целью (destination в смысле «применение»).

Полюс адресации по-разному влияет на дифференциацию жанровых имен.

а) Первое существенное различие — это различие между сообщениями с определенным и неопределенным адресатом. Письмо адресуется определенному адресату, равно как и молитва, панегирик, эпиграмма и т. д. Наоборот, большинство жанров, связанных с игровыми речевыми практиками, имеют неопределенных адресатов: любой реальный получатель и будет их адресатом. Конечно, бывают и неигровые акты речи, направленные неопределенным адресатам: таково большинство актов речи в масс-медиа. Тем не менее один из признаков серьезных актов речи в отличие от игровых заключается в том, что в первом случае различие между адресатом и реальным получателем *может* быть релевантным, а во втором практически нет. Так, надписи вавилонских царей, погребенные в фундаменте храмов, адресовались исключительно богу, которому посвящался храм, и царю будущих времен, который пожелает его перестроить; таким образом, расшифровывающие их современные археологи находятся в отчетливой ситуации не-адресатов. Так же и «Энума», вавилонский эпос о сотворении мира, читался не верующим, а самому божеству, верующие были лишь свидетелями коммуникации, адресуемой непосредственно богу¹. Можно привести и более обиходный пример: когда мы читаем чью-то опубликованную частную переписку — скажем, письма Сада к жене или Флобера к матери, — то находимся в ситуации получателей, не являющихся адресатами. Конечно, когда авторы писем — писатели, то нередко ситуация делается менее однозначной. Так, письма Дидро к Софи

¹ Leo Oppenheim, *La Mésopotamie. Portrait d'une civilisation*, Gallimard, 1970, p. 160 et 241.

Воллан являются, бесспорно, частными, но ведь известно, что по крайней мере некоторые их фрагменты Софи читала в обществе, а Дидро учитывал это обстоятельство. У иных писателей или публичных людей переписка изначально рассматривается под знаком будущей публикации. Порой даже частная и публичная, определенная и неопределенная адресация присутствуют вместе — как в «Посланиях» Горация, адресованных сразу и определенному адресату и неопределенной публике¹. Такая же двойственность имеет место и в открытом письме: его единственным действительным адресатом зачастую является неопределенный адресат — публика, — а определенный адресат (который может быть коллективным) оказывается не более чем целью, в которую метит автор.

б) Второе различие, которое следует иметь в виду, — это различие *адресации рефлексивной* (субъект высказывания обращается к себе самому) и *транзитивной* (субъект высказывания обращается к третьему лицу). Понятно, что ситуация транзитивной адресации составляет нормальную конфигурацию коммуникации, но есть и такие жанры, которые связаны с ситуацией рефлексивной адресации: дневник, некоторые варианты автобиографии (как, например, пиетистская автобиография, задумывавшаяся как упражнение в нравственном самоанализе, не предназначенное для других лиц), разбор собственных поступков и т. д. Когда литературная, то есть публичная интенция берет верх над приватной, рефлексивная адресация и здесь оказывается просто разыгранной, симулированной; между Сэмюэлом Пипсом, который пишет свой дневник тайным шифром, чтобы никто другой не смог его прочесть, и Андре Жидом, который пишет свой дневник для публикации,

¹ По крайней мере частично «Послания» Горация являют собой просто приемы формального мимесиса (по выражению Михала Гловиньского), то есть в них эпистолярная форма применяется с чисто игровыми целями; так, послание 20 представляет собой фиктивное письмо, поскольку Гораций в нем якобы обращается к своей собственной книге. К такому же формальному мимесису относятся и дидактические письма — форма философского изложения, практиковавшаяся эпикурейцами.

возможны всяческие промежуточные ситуации, как это показал Жан Руссе¹, различающий целую гамму позиций адресата: автоадресацию («нормальный» случай); псевдоадресацию (когда Жорж Санд пишет: «О дети мои, вам никогда не узнать, как я вас люблю»); приватный адресат как потенциальный читатель (та же Жорж Санд в письмах к Мюссе); приватный читатель, допускаемый к тексту, но не являющийся его адресатом (Анаис Нин, позволяющая Генри Миллеру и Отто Ранку читать свой дневник); супружеские дневники (каждый дневник адресуется автору другого дневника); наконец, дневники, публикуемые при жизни или же после смерти автора, но с его разрешения. Итак, в случае дневника различие адресата и реального получателя столь же действительно, как в случае писем. Каждую из этих разных фигур адресации можно, далее, имитировать в фиктивном дневнике или романе-дневнике. Имитировать, но и сколь угодно усложнять: это показывает «Бесстыдная исповедь» Дзюньитиро Танидзаки — мастерская разработка несметных ресурсов извращенности, которые могут скрываться в дневнике супругов, когда автоадресация становится одной лишь видимостью, ловушкой, расставленной партнеру, так что тот оказывается действительным адресатом, но не должен об этом догадываться, чтобы можно было незаметно манипулировать им; писание дневника превращается в тайную войну, которую авторы двух дневников ведут друг с другом, соперничая в хитростях, строя свой текст с целью манипулирования получателем по бесконечной спирали — она меня читает; он меня читает; она знает, что я ее читаю; он знает, что я его читаю; она знает, что я знаю, что она знает, что я ее читаю... и так далее *ad infinitum*².

с) Адресат акта речи может быть адресатом реальным (определенным или неопределенным читателем) или вымышленным. Как и в случае с субъектом высказывания, здесь

¹ Jean Rousset, «Le journal intime, texte sans destinataire?», *Poétique*, 56, 1983, p. 435–443.

² Junichiro Tanizaki, *La Confession impudique*, Gallimard, 1963. [Ad infinitum (лат.) — до бесконечности. — Примеч. пер.]

опять-таки можно, конечно, сказать, что окончательным адресатом любого произведения является реальный адресат, но во многих произведениях, основанных на вымысле, между субъектом высказывания и реальным адресатом вклинивается вымышленный адресат. В частности, с вымышленными адресатами связаны некоторые жанры вымышленного повествования, то есть в подобных произведениях коммуникативный полюс адресата репрезентирован внутри вымышленного мира; таков роман в письмах, где изображенные адресаты — это просто вымышленные адресаты писем, а реальным адресатом всего произведения является, естественно, читатель. Ситуация сложнее, когда имеется предисловие издателя или обрамляющее повествование, обращенное к реальному читателю. Так, в «Вертере» неопределенный издатель обращается к реальному читателю, который тем самым становится адресатом рассказа, то есть истории Вертера, излагаемой издателем посредством своего собственного повествования и с помощью писем; тем не менее читатель, который таким образом представлен в повествовании как адресат, все-таки является адресатом не писем Вертера, а только общего акта свидетельства, осуществляемого издателем. Кроме того, этот читатель хоть и не является вымышленным адресатом (как Лотта), но все-таки подвергается фикционализации, поскольку вымышлена коммуникативная ситуация, в которую он включен; следовательно, должны различаться читатель как фикционализированный адресат издателя (вымышленного) и тот же самый читатель как действительный адресат романа Гёте.

Такое взаимовложение адресаций и вообще всех уровней акта коммуникации объясняется тем, что роман в письмах, подобно вымышленным мемуарам или роману-дневнику, относится к *формальному мимесису*, как называет это Михал Гловиньский¹, — обозначая этим термином тексты, основанные на вымысле, но симулирующие серьезные акты речи.

¹ Michał Głowiński, «Sur le roman á la première personne» (1967), *Poétique*, 72, 1987, p. 497–507.

Поскольку каждое высказывание в качестве акта коммуникации предполагает полюс высказывания и полюс восприятия, то при репрезентации (симуляции) акта речи обязательно возникают и репрезентированные полюса высказывания и адресации, которые накладываются на реальное высказывание и реальную адресацию. Добавим к этому, что элементы формального мимесиса присутствуют хотя бы в виде следов практически во всех формах вымышленного повествования: редко можно встретить такие вымышленные рассказы, которые всецело воздерживаются от игры симулированным, мнимым подобием серьезного высказывания. Этим объясняется то, с какой легкостью во многих вымышленных рассказах, даже и не относящихся к формальному мимесису в строгом смысле слова, рассказчик отделяется от автора, а действительный адресат от репрезентированного.

В театре разница между реальным и вымышленным (или фиктивно репрезентированным) адресатом действует практически всегда: зрители, реальные адресаты пьесы, не являются репрезентированными адресатами в плане драматического действия; адресатами реплик, которыми обмениваются персонажи драматического вымысла, в принципе являются сами эти персонажи. Исключение составляют парабаза в греческой комедии и эпический театр Брехта. Впрочем, в этих двух случаях ситуация неодинаковая: в парабазе происходит нарушение пространственных границ вымысла, текст обращается к зрителю как *действительному* адресату; а в эпическом театре происходит скорее фикционализация зрителя, которого, порой натужно, втягивают в действие как репрезентированного адресата, — он фикционализируется как борющийся пролетариат, как группа партийцев и т. д.

3. Уровень функции

Как и все интенциональные акты, акты речи, вообще говоря, функциональны, имеют цель. Даже пустословие выполняет какую-то функцию. Не удивительно поэтому, что полюс функции

участвует и в определении жанровых имен, опять-таки разнообразными способами.

а) Многие жанровые имена, по-видимому, связаны с особыми *иллокутивными актами*. Как известно, этот термин обозначает речевые установки — например, «описывать», «спрашивать», «просить», «обещать», — то есть относится к коммуникативной цели, которую выполняет высказывание; так, целью описания является изобразить некоторое состояние вещей (истинное, ложное или фиктивное); цель обещания в том, чтобы говорящий взял на себя некоторое обязательство¹. Серль устанавливает² таксономию из пяти типов иллокутивных актов: «Мы говорим другому человеку, как обстоят дела (ассертивы), мы пытаемся заставить его что-то сделать (директивы), мы обязуемся сами что-то сделать (промиссивы), мы выражаем свои чувства и настроения (экспрессивы), и своими высказываниями мы вызываем изменения в мире (декларативы)»³. Перенося эти различия в план сложных актов речи, к которым прилагаются жанровые имена, можно констатировать, что многие из таких имен обозначают ассертивы (все имена, относящиеся к дискурсивным практикам в логическом смысле слова: *рассказ, свидетельство, рецензия*, — а также к их фикциональным вариантам) и экспрессивы (например, *ламентация, любовная лирика, ода, панегирик*, и вообще большинство жанровых имен, группируемых под названием *лирической поэзии*). Реже встречаются имена, обозначающие директивы (например, *молитва, колыбельная*), декларативы (имена, связанные с перформативами, такие как *наложение чар* или *закливание*) или же промиссивы (например, *клятва*). Кроме того, можно заметить, что имена, относящиеся к директивам, промиссивам и декларативам, как правило связаны с серьезными

¹ См.: John R. Searle, «Taxinomie des actes illocutoires», *Sens et Expression*, Éd. de Minuit, 1982, p. 41. [Ср. русский перевод: Джон Р. Серль, «Классификация иллокутивных актов», *Новое в зарубежной лингвистике*, вып. XVII, М., Прогресс, 1986. — *Примеч. пер.*]

² *Ibid.*, p. 31–70.

³ *Ibid.*, p. 32.

речевыми практиками (хотя их можно и симулировать, переводить в игровой режим посредством формального мимесиса); и наоборот, большинство жанровых имен, характеризующих канонические литературные практики, связаны с ассертивами или экспрессивами. Следует сделать одно важное уточнение: поскольку большинство имен, обозначающих канонические литературные практики, отсылают к речевым практикам игрового типа, то в них предполагается *дереализация* соответствующих иллокутивных актов, которая может происходить либо посредством фикционального мимесиса, либо посредством отрыва от коммуникативной ситуации — как, например, в экспрессивных иллокутивных актах, применяемых в лирике¹.

В рамках анализа иллокутивных актов трудно изучать театральные жанры. Речь идет не о внутреннем анализе драматического действия: поскольку театральное представление есть мимесис действий и речей, то эти последние, разумеется, осуществляют разнообразные иллокутивные акты. Зато на уровне целостного акта коммуникации, образуемого драматическим произведением, иллокутивный анализ мало что дает, просто потому, что драматическое произведение как акт речи обладает лишь косвенным единством: скорее оно представляет собой монтаж из актов речи и действий. Собственно, здесь мы вновь сталкиваемся с тем, как трудно различать повествование и представление по одной лишь оппозиции двух языковых модальностей высказывания.

Наконец, следует добавить, что некоторые жанры связаны с особыми перлокутивными функциями: такова комедия, характеризующаяся помимо прочего тем, что она стремится рас смешить, так что в обиходном словоупотреблении *комедия* и *представление с целью рассмешить* практически синонимичны; также и эротический рассказ, по крайней мере в своем порнографическом варианте, стремится вызвать сексуальное

¹ Кэте Хамбургер отмечает, что в лирике практическое «я» заменяется неопределенно-лирическим «я», а тем самым коммуникативный статус лирических высказываний оказывается как бы подвешенным (Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 207–256).

возбуждение. Вообще, любое произведение с морализаторскими или пропагандистскими задачами стремится к некоторому перлокутивному эффекту, поскольку ставит себе цель изменить поведение своих получателей.

б) Вторым важным функциональным аспектом является уже не раз встречавшееся нам различие между серьезной и игровой функциями. Поскольку литература — скорее агрегат, чем однозначно определенная система, то нас не удивит открытие, что жанровые имена располагаются по разные стороны данной границы: литература не исчерпывается ни вымыслом, ни игровыми актами речи. Правда, большинство канонических жанровых имен западной литературной традиции относятся к игровой области; тем не менее в область литературы всегда включались и некоторые неигровые жанры, такие как эпистолярная литература, биография, история и т. д. А если искать инокультурных соответствий практикам, рассматриваемым на Западе как литературные, то есть если предположить, что всякий языковой акт, заключенный в социально-прагматические рамки (framed) и/или дающий повод для усиленной языковой разработки, в тенденции может рассматриваться как литературный, — то обнаружится, что в ряде цивилизаций, особенно бесписьменных, данное поле также охватывает много неигровых практик, таких как ламентации, молитвы, погребальные песни, пословицы, религиозные гимны или же парадные речи.

Возможно, не лишним будет уточнить, что различие между жанровыми именами, отсылающими к игровой области и к области серьезных языковых практик, носит функциональный характер, но все эти имена, к какой бы функции они ни отсылали, могут вместе с тем обозначать и явления, связанные с другими уровнями акта коммуникации: так, вымышленное повествование [fiction] характеризуется не только своей игровой функцией (это не ложь, оно не пытается никого ввести в заблуждение), но также и статусом своего высказывания (для всего акта высказывания в целом аннулируются требования референциальности).

Осуществляемый акт речи

Три первых уровня, рассмотренные выше, связаны с прагматическим статусом акта речи, и, поскольку любое литературное произведение, каков бы ни был его статус в других отношениях, всегда располагается в том или ином коммуникативном пространстве, то значение любого жанрового имени должно также и включать в себя признаки, относящиеся к этим трем уровням, — хотя бы, как это часто и бывает, в форме неявных пресуппозиций; если термин *повесть* [récit] эксплицитно отсылает к определенной коммуникативной рамке, то термин *роман* делает это лишь имплицитно. Поскольку языковое значение произвольно, то ясно, что один и тот же термин в разных исторических контекстах может иметь разные значения. Это касается и уровня неявных пресуппозиций: так, вообще говоря, термин *комедия*, эксплицитное значение которого носит семантический характер, имплицитно означает драматическое произведение; но я уже напоминал, что в Средние века он относился, напротив, к некоторым произведениям, чья модальность высказывания была повествовательной. И все-таки, при всей исторической вариативности терминов, при всей подвижности их значения в процессе межъязыковых переносов, существенно то, что жанровые имена необходимо связаны с определениями акта коммуникации — просто-напросто потому, что акт речи обладает реальностью лишь постольку, поскольку является актом коммуникации.

На вопрос о том, в какой мере разные виды акта коммуникации требуют специфических синтаксико-семантических реализаций, нельзя дать однозначного ответа. В случае текстов письменных, то есть допускающих отрыв от контекста, коммуникативные различия, естественно, могут опознаваться только с помощью текстуальных маркеров и паратекстуальных индексов: так, для вымышленного повествования существуют текстуальные маркеры (например, прямое изложение мыслей и душевных состояний третьего лица)¹ и паратекстуальные

¹ См. об этом: Käte Hamburger, *op. cit.*, p. 87–88.

индексы (например, когда заголовок произведения сопровождается жанровым указанием «роман»). Когда они отсутствуют, интенциональный статус текста рискует оказаться частично неопределенным: таков «Ласарильо с берегов Тормеса» — текст, который порой принимали за правдивую биографию, из-за отсутствия в нем какого бы то ни было текстуального маркера или паратекстуального индекса, который достаточно однозначно позволял бы судить о его фикциональном или серьезном статусе. Если же отвлечься от текстуальных маркеров, позволяющих опознавать коммуникативный статус текста, то вопрос о том, накладывают ли жанровые имена со значением специфической прагматики какие-либо синтаксико-семантические ограничения на передаваемое сообщение, не имеет простого ответа. Например, письмо — жанр, определяемый своей специфической адресацией, — может быть в стихах или в прозе, может толковать о самых разнообразных предметах и при этом не переставать быть письмом. Тем не менее прагматический статус делает для него обязательными и некоторые синтаксические признаки: прямое обращение к третьему лицу, формулы введения и заключения и т. д. Иллокутивные функции тоже накладывают известные ограничения на синтаксико-семантическую реальность соответствующих текстов. Правда, Серль проводит различие между речевой установкой и пропозициональным содержанием (то есть семантическим уровнем), признавая, что одно и то же пропозициональное содержание может служить разным иллокутивным установкам. Однако иллокутивные функции также предписывают тексту известные семантические (или даже лексические) поля, а другие исключают: так, погребальная песнь, характеризующаяся особой иллокутивной функцией (субъект высказывания желает *выразить* свою скорбь), изначально ограничивает и особое семантико-лексическое поле — в частности, исключает из своего словаря любые слова, порицающие покойного. Центральную роль играют, конечно, текстуальные маркеры и индексы, так как именно они позволяют опознать тип данного сообщения: «...говорящий знает, что его тип сообщения

(type of meaning) должен основываться на специфическом употреблении, ибо именно по признакам этого употребления — таким как круг лексики, синтаксические структуры, инварианты-формулы и т. д. — толкователь может догадаться, какой тип сообщения имел в виду говорящий»¹.

Ниже я еще вернусь к этой проблеме связей между текстуальными маркерами коммуникативной интенции и собственно синтаксико-семантическими определениями литературного произведения. Но сначала следует кратко описать оба этих уровня.

В большинстве жанровых теорий главное место уделяется синтаксико-семантическому уровню жанровых имен — в частности, имена, связанные с определениями акта коммуникации, перетолковываются так, чтобы свести их к синтаксису и семантике; так Гегель, исходя из оппозиции трагедии и эпоса по модальностям высказывания, пытается свести ее к чисто тематическим различиям². Между тем мы только что видели, что, если рассматривать жанровые имена без предвзятых идей, они очень часто свидетельствуют об определенных условиях коммуникации. Впрочем, поскольку теория жанров — это одно из мест, где «живут» жанровые имена, а в некоторых истори-

¹ E. D. Hirsch, *op. cit.*, p. 80.

² См. выше, с. 37–40. Может показаться, что Нортроп Фрай, наоборот, пытается свести все жанровые определения к коммуникативным факторам, когда утверждает: «Жанровое определение в литературе основывается на форме презентации» (Northrop Frye, *op. cit.*, p. 300). На самом деле вводимые им жанровые различия не ограничиваются формами презентации, но включают в себя также факторы формальные (при разграничении эпической прозы и эпической поэзии, то есть произведений читаемых про себя и декламируемых вслух, он уточняет: «Важнейшее различие связано с тем, что эпическая поэзия носит эпизодический, а проза — сплошной характер») и особенно семантические (так, различие между исповедью, «анатомией», «романной прозой» и романом зиждется на двух семантических дихотомиях: «интровертное *vs.* экстравертное» и «интеллектуальное *vs.* личное»). Кроме того, чисто семантический характер имеет вся его теория модусов (миф, роман [romance], мимесис, ирония), являющаяся одновременно и теорией жанров (хотя Фрай и употребляет последний термин лишь применительно к формам презентации).

ческих обстоятельствах даже главное такое место, то предпочтение, отдаваемое ею семантико-синтаксическому слою произведения, в свою очередь, до известной степени формирует историческую судьбу этих имен. С учетом сказанного, поскольку жанры широко изучаются по их синтаксико-семантическим признакам, я и не буду подробно задерживаться на этом здесь, ограничившись лишь напоминанием нескольких важнейших факторов.

4. Семантический уровень

а) Содержательные признаки («сюжет», «мотив», «тема» и т. д.). Они играют значительную роль в бесчисленных жанровых именах: можно назвать, без всякого порядка, *(авто)биографию, эпиграмму, любовную поэзию, научно-фантастический рассказ, утопию, рассказ о путешествии, эпиталаму, идиллию, авантюрный роман, пасторальный роман, буколическую поэзию, метафизическую поэзию, вестерн, застольную песню, думу, завещание, политическую поэзию* и так далее до бесконечности. В том, какое значение придается содержательным признакам — и не только ради теоретического упрощения и упорядочения (как у Гегеля), — нет ничего удивительного: как-никак люди общаются, помимо прочего, для передачи друг другу какой-то информации, а стало быть их внимание вполне естественно привлекает вопрос о содержании сообщения, о понимании его «о-чем-ности» (aboutness). Тот факт, что и более специфически литературные жанровые имена в большинстве своем также соотносятся с содержательными критериями, служит лишним подтверждением того, что тезис об автореференциальности литературного текста в его радикальной форме вряд ли выдерживает критику.

б) Существуют и такие жанровые имена, которые хоть и не отсылают непосредственно к специфическим содержательным признакам, но все-таки связаны с семантическими ограничениями, только более абстрактного характера: так, при изучении того, что исторически отложилось в двух неразрывно связанных (потому что противоположных) жанрах *трагедии*

и комедии, обнаруживается, что их оппозиция нередко связывалась с двумя семантическими парами, по одной из которых различается благородное и заурядное действие, а по другой — развязка произведения, в случае трагедии дисфорическая, в случае же комедии эйфорическая. Как известно, в Средние века их различие главным образом и вращалось вокруг этих двух дихотомий, а также оппозиции (относящейся к синтаксическому уровню) высокого и разговорного стиля. Например, Данте, посвящая свое произведение Кангранде делла Скала, обосновывает данный этой повествовательной поэме заголовок «Комедия» ее исходом: «...комедия есть особый, отличный от всех прочих жанр поэтического повествования. От трагедии, говорю я, она по сути отлична тем, что трагедия в начале своем выглядит чудесно и мирно, а в конце имеет терпкий запах и ужасный облик [...] Комедия же, напротив, берет за отправную точку какой-нибудь суровый удар судьбы, но плетением своим стремится к счастливому исходу, как это бывает в комедиях Теренция»¹. Интересно отметить, что Данте добавляет формальный критерий, оппозицию высокого и разговорного стилей, зато опускает оппозицию по предмету (вероятно, потому, что в «Божественной комедии» она дезорганизована). Наоборот, в трагедиях Шекспира формальный критерий теряет всякую релевантность и остаются только критерии предмета и исхода. Последний все еще влиял и на Корнеля: в первом издании своего «Сида» (1637) поэт характеризует его как трагикомедию, в силу отсутствия финальной катастрофы; лишь в издании 1648 года он изменит наименование на трагедию.

с) Средневековое понимание терминов *трагедия* и *комедия* чуть не сделало их вообще безразличными по отношению к модальности высказывания, то есть чуть не привело к их перетолкованию в терминах «модусов», как называет это англо-

¹ Dante, *Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», p. 796 (trad. fr. André Pézard). Здесь не важно, действительно ли это посвящение написано самим Данте или же является подложным. См. также специальный номер журнала: *Genre*, IX (4), 1976, «Versions of Medieval Comedy».

американская критика¹, — то есть чисто тематических определений, не связанных ни с какой-либо особенной формальной реализацией, ни с какими-то определенными модальностями высказывания. Так произошло с жанром пасторали, которая может быть и песней, и эклогой, и театральной пьесой, и элегией и т. д.² Часто это абстракции, созданные на основе более сложных жанров: так, *трагическое* — это абстракция на основе жанровых признаков *трагедии*, учитывающая из них одни лишь семантические характеристики (главным образом неотвратимость судьбы и дисфорический финал), а тем самым расширяющая объем понятия. Обычно названия таких модусов имеют форму имен прилагательных, и в согласии с этим они часто соединяются с более сложными жанровыми именами, обозначая какую-то их особую подгруппу: так, говорят о *пасторальной эклоге*, *комическом романе*, *героическом сонете* и т. д. К тому же типу относятся и пять модусов, различаемых Фраем: миф, легенда, высокий мимесис, низкий мимесис и ирония, — поскольку они основаны на отношениях героя с реципиентом произведения и с законами природы, то есть на семантических признаках. То же самое относится и к четырем архетипам — роману [romance], иронии, комедии и трагедии. Следует оговорить, что Фрай не рассматривает ни свою теорию модусов, ни свою теорию архетипов как жанровые теории, оставляя это название только за категориями, основанными на различных формах презентации произведения. Представляется, однако, что такое ограничение ничем не оправдано и что теория модусов, а равно и теория архетипов, точно так же связана с дифференциацией жанров, как и теория форм презентации.

¹ Жерар Женетт оправданно сетует на терминологическое смешение, из-за которого во Франции слово *mode* обозначает модальности высказывания [*modes d'énonciation*], тогда как в англосаксонских странах (например, у Скоулза, Фрая или Фаулера) оно обозначает идеальный тип семантического порядка [см.: Жерар Женетт, *цит. соч.*, т. 2, с. 330. — *Примеч. пер.*].

² См. более подробное исследование специфики жанровых имен, обозначающих модусы: Alastair Fowler, *op. cit.*, p. 107–110.

d) Особое место занимает вопрос о буквальном или фигуральном статусе семантической структуры. Действительно, фигуральный смысл может быть текстуально выражен, а может быть и оставлен на усмотрение читателя; в первом случае перед нами чисто текстуальный феномен (текст сообщает нам и буквальный смысл, и фигуральное истолкование), тогда как во втором затронута интенция, а еще точнее, функциональный уровень речи. Басня, снабженная прямой моралью, на уровне выраженного текста представляет собой двухъярусную семантическую структуру — рассказ и его фигуральное переложение; напротив, когда мораль отсутствует, она оставлена на усмотрение читателя, то есть вторичное истолкование является эффектом, к которому стремится произведение на уровне своей функциональной интенции. Примером такой структуры является, например, «Божественная комедия»: «...предмет всего сочинения, если взять его в одном лишь буквальном смысле, есть состояние человеческих душ после смерти, рассматриваемое само по себе; ибо на всем своем протяжении поэма говорит об участи покойных и о ее обстоятельствах. Если же взять сочинение аллегорически, его предмет есть человек, поскольку он, в силу своих заслуг и прегрешений в жизни, будучи наделен свободой воли, движется к суду, решающему о вознаграждениях и карах»¹. Разумеется, можно сказать, что вторичное истолкование уже существует до произведения и определяет собой весь его ход, делая возможным фигуральное прочтение; это верно, но, хотя текст и определен своей аллегорической целью, его вторичное истолкование все-таки не выражено в самом тексте, в отличие от того, что происходит в басне с моралью. Стало быть, полностью сохраняет свою важность различие между текстуально выраженным и функционально подразумеваемым вторичным смыслом: первый составляет часть семантического уровня, а второй — уровня интенциональных функций.

¹ Dante, *op. cit.*, p. 795.

5. Синтаксический уровень

Я употребляю термин «синтаксический» в широком смысле (примерно так же, как в логике), обозначая им весь комплекс элементов, кодирующих сообщение. Таким образом, к этому уровню относятся все формальные элементы, участвующие в осуществлении акта речи. Этот уровень также широко обследован во всех теориях жанра, и я ограничусь напоминанием лишь некоторых, самых важных факторов дифференциации.

а) Грамматические факторы (синтаксические в лингвистическом смысле слова). Довольно многие жанровые имена, особенно в лирике, связаны с грамматическими ограничениями, действующими на уровне предложения: так, правила *люи ши* — классической восьмистрочной строфы в китайской поэзии — требуют, чтобы второе и третье двустишия образовывались каждое из двух параллельных стихов, например состоящих из именной группы, за которой следует глагольная; а в первом и последнем двустишиях два стиха должны различаться обратным порядком парадигм¹. Сюда же относятся и правила синтаксического параллелизма, связанные с некоторыми устойчивыми формами западноевропейского стиха.

б) Фонетические, просодические и метрические факторы. Насколько важны такие формальные факторы для выделения стихотворных жанров, причем в самых разных культурах, — всем прекрасно известно, и здесь не нужно на этом останавливаться. Однако следует различать требования, предписывающие просто повторяющуюся сегментацию стиха или же некоторую замкнутую форму: к первому типу относится правило восьмисложного стиха в рыцарских поэмах, а ко второму — правила сонета и вообще всех устойчивых форм. В промежутке между ними оказывается такой жанр, как французская баллада: количество строф в ней всегда равно трем, но количество стихов в строфе, хоть и равное во всех строфах стихотворения,

¹ François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, Éd. du Seuil, 1977, p. 52–68.

может варьироваться от шести до двенадцати. Этот пример с балладой показывает также, каким образом один жанровый термин может, в зависимости от страны и эпохи, соответствовать различным правилам. Единственный общий фактор в организации французской, англосаксонской и немецкой баллады — это то, что стихотворение состоит из эквивалентных строф; количество же строф, фиксированное во Франции¹, является свободным в англосаксонской и немецкой балладах; со своей стороны, англосаксонская баллада предписывает определенное число стихов в строфе (четыре), тогда как в балладах французской и немецкой оно переменное. Если учитывать содержательные критерии, то различия еще усиливаются: англосаксонские баллады всегда представляют собой рассказы о событиях, немецкие баллады — часто тоже, французские же баллады — почти никогда.

Среди жанровых правил, изобретенных группой УЛИПО, есть немало метрико-просодических, но также и фонетических требований (взять, например, *липограммы*). Разумеется, фонетические требования не специфичны для стихотворной поэзии, но вполне могут встречаться и в прозаическом тексте: «Исчезновение» Перека — пример липограмматического романа с фонетическим ограничением (неиспользованием буквы «е») ².

Оппозицию прозы и поэзии можно свести к оппозиции метрико-просодических признаков, причем прозу придется характеризовать почти исключительно негативно, через отсутствие релевантных метрико-просодических признаков. Правда, Фрай утверждает, что в прозе есть свой собственный ритм —

¹ Конечно, бывают и исключения: «Мораль, сказанная пленником» Жеана Ренья и «Баллада пословиц» Вийона состоят из четырех строф и послышки (известно также, что Вийон слагал и двойные баллады, из шести строф каждая).

² Пример охарактеризован неточно: неиспользование в тексте определенной буквы является не *фонетическим*, а *графическим* ограничением, и эта разница особенно существенна для буквы *e*, которая во французском языке может обозначать три разных фонемы, а может и вовсе никак не произноситься. — *Примеч. пер.*

«семантический ритм сигнификации»¹, но очевидно, что этот критерий дифференциации практически неприменим: ведь и многие стихотворные жанры обладают точным семантическим ритмом — например, сонет, который часто строится по семантическому контрасту между первым восьмистишием и заключительным шестистишием или же между тремя четверостишиями и заключительным двустишием (в елизаветинском сонете). Само собой разумеется, что оппозиция стихотворной поэзии и прозы играет большую роль в разделении жаровых имен, одни из которых связаны исключительно со стихотворными формами, а иные — с прозой. К тому же на протяжении долгого времени это различие совпадало с различием литературы и не-литературы.

с) Стилистические признаки. Вопрос о стилевых уровнях уже был упомянут выше в связи с трагедией и комедией: оппозиция высокого, среднего и низкого стилей играла значительную роль в западной литературной традиции с античности до века классицизма, и она всегда связывалась со спецификой определенных жанров. Да и ныне ее можно встретить как один из факторов оппозиции между ученой и народной, или «большой» и массовой литературой. Излишне напоминать и о том, до какой степени судьба лирики XIX века — во Франции, а также и в Англии и, вероятно, в других странах — определялась такими вопросами, как введение в стихи типичных стилистических признаков прозаической языковой деятельности, лексических архаизмов и т. д. К этому же разряду относятся и все разделения жанровых имен, установленные на основе критериев риторики: применение или неприменение тропов и фигур, отбор допускаемых и исключаемых тропов и т. д.

д) Признаки макродискурсивной организации. В области подражательной (в аристотелевском смысле) литературы важнейшими из них являются специфические признаки драмы и повествования. Так, в числе множества признаков, отличающих классицистическую трагедию от елизаветинской, фигурируют

¹ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 319.

единства действия, времени и места; также и оппозиция трагедий и библейских драм Расина связана не только с тематическим критерием, но также и с фактором драматологическим — отсутствием или наличием хора. Что же до вымышленного повествования, то оно включает много исторически специфичных жанров, различных по нарратологическим признакам: именно так, например, отличаются друг от друга роман в письмах и роман со вставными новеллами. Однако нарратологические критерии, в отличие от драматологических, не ограничены сферой мимесиса. Некоторые из них (например, различие гомодиегетического и гетеродиегетического повествования) снимают оппозицию вымышленного и серьезного рассказа, а некоторые другие участвуют в их разграничении: так, одним из жанровых признаков серьезного гетеродиегетического повествовательного текста является отсутствие внутренней фокализации на персонажах. Не менее важны, конечно, и особенности речи, позволяющие нам в рамках нефикциональных жанров различать между собой эссе, трактат, рецензию, свидетельство и т. д.

Множественный и составной характер жанровых референтов

Напомним, что различные факторы, выделенные выше на пяти уровнях акта речи, не претендуют на исчерпывающий характер и служат лишь примерами. Задачей было не перечислить все аспекты, способные стать местом приложения жанровых имен¹, а показать, что видимая бессистемность этих имен объясняется семиотической сложностью словесного акта. Завершив эту разработку, можно составить следующую схему дифференциаций, которые нам встретились:

¹ За последнее время самая серьезная попытка дать если не исчерпывающий, то хотя бы репрезентативный перечень многочисленных аспектов литературного словесного акта, к которым прилагаются термины жанровой дифференциации, — это, на мой взгляд, работа Алистера Фаулера (Alastair Fowler, *op.cit.*).



Признаки, отмеченные звездочкой, лишь отчасти соотносимы с тем уровнем акта речи, с каким я их связываю: например, мы уже видели, что дихотомия фигурального и буквального имеет две модальности, так как может быть семантически реализована или же существовать лишь в качестве правила чтения, то есть функциональной цели; что же касается оппозиции между модальностями акта высказывания, то она иногда выходит за реальные рамки акта речи, так как по крайней мере частично может соотноситься с более общей оппозицией словесного рассказа и представления.

Однако некоторые из собранных мною жанровых имен связаны с такими определениями, которые нельзя свести к разграниченным выше пяти уровням акта речи. Я уже отмечал, что модель коммуникации, которой я пользуюсь, не учитыва-

ет контекст, место и время. Между тем есть много жанровых имен, составленных с помощью определяющих черт места или времени. Так, терминами *елизаветинская трагедия*, *классицистическая трагедия*, *античный роман*, *барочный сонет* и т. п. разграничиваются определенные традиции во времени, то есть они относятся к историческим жанрам в самом точном смысле слова. На вид их логика проста: они как будто всего лишь выделяют определенную часть по времени из более обширного корпуса текстов. Однако эта простота обманчива, ибо не все модифицированные таким образом имена обладают одинаковым статусом: очевидно, например, что временная модификация жанрового имени, отсылающего к устойчивой форме (например, *сонет*) имеет другое значение для жанра, чем модификация такого имени, как *роман*, которое отсылает к зыбким и трудно поддающимся перечислению фактам семантики.

Временной модификацией можно считать и такую, которая совершается с помощью писательских имен: *расиновская трагедия*, *бальзаковский роман*, *бодлеровский сонет* и т. д. Такие наименования редко обладают чисто экстенциональной функцией, то есть они обозначают не просто класс всех, скажем, романов Бальзака, но также (если не более того) и некую жанровую разновидность романа (вариант *бальзаковский роман*).

Модификация по месту встречается в двух формах. Первая из них — это спецификация жанра по языковым сообществам, но в рамках более или менее единой историко-культурной сферы. Это широко распространено в западной культуре: так, мы говорим о *греческом* и *римском эпосе*, о *французском* и *английском романе*, об *ирландской* и *американской short story*, о *провансальской* и *итальянской куртуазной песне*, об *испанском* и *немецком плутовском романе* и т. д. Второй феномен — это транспозиция жанровых имен из одной культуры в другую. Как правило, в силу известных силовых отношений в культуре жанровые имена переносятся из европейской традиции для обозначения инокультурных явлений: так, Рут Финнеган

пользуется термином *эпос* для обозначения повествовательной поэмы с островов Фиджи; так же и термином «песня-сказка» [*chantefable*] именуют многочисленные не-западноевропейские литературные формы, где чередуются повествовательные и песенные пассажи (как известно, во Франции, откуда происходит сам термин, сохранился всего один пример данной формы — «Окассен и Николетт»). Такие транспозиции, конечно, неизбежны, так как даже если принять решение сохранять туземные жанровые имена, все равно неминуемо придется давать их эквивалент на наших языках — чтобы термин что-то значил для западного читателя; вот и говорят, что *изибонго* — это стихотворная похвала у зулусов, что *габой* и *бальво* — это сомалийские лирические стихотворения, и т. д. Вместе с тем такая транспозиция может и встречать затруднения, особенно когда она касается терминов, связанных с резко характерными, специфичными жанровыми традициями. Таков термин *эпос*: в нашей культуре он тесно связан с гомеровскими поэмами, а если транспонировать его в другие культуры, то он начинает соотноситься с такими текстами, которые нередко столь же отличны содержательно и формально от произведений Гомера, сколь и сами эти произведения — от какого-нибудь современного романа.

Существование таких временных и пространственных модификаций жанровых имен заставляет поставить вопрос об исторической контекстуализации жанровых определений — вопрос, который скрадывается в используемой мною коммуникационной схеме и к которому я приступлю в следующей главе. В настоящий момент он, конечно, лишь подкрепляет тот вывод, который уже вытекал из учета многомерности словесного сообщения, — а именно что отнюдь не все жанровые имена определяют одинаковый объект под названием «текст» или хотя бы какой-то инвариантный уровень или уровни этого текста: разные имена связаны с самыми разными аспектами речевых фактов.

Вернемся в последний раз к нашей коммуникационной схеме. Как нам уже приходилось отмечать, не все различа-

ющиеся между собой имена относятся к одному уровню акта речи, но в большинстве своем соотносятся сразу с несколькими факторами. Однако это не значит, что не может существовать таких жанровых имен, которые явным образом соотносятся только с одним фактором или хотя бы с одним уровнем. На ум сразу, конечно, приходят устойчивые формы и чисто синтаксические определения. Так, японское *хайку* как будто бы соотносится исключительно с силлабическими ограничениями: это стихотворение из семнадцати слогов, разделенных на три группы из пяти, семи и пяти слогов. Так же и *люи ши* подчинено ограничениям, связанным с двумя факторами синтаксического уровня: метрическому (два четверостишия, состоящие каждое из двух пяти- или семисложных двустиший) и, как мы уже видели, грамматическому (параллелизм в стихах второго и третьего двустиший; инверсия грамматических парадигм в стихах первого и четвертого двустиший). Тем не менее даже в случае устойчивых форм правила редко остаются чисто синтаксическими: возведение в образец произведений, уже созданных в устойчивой форме, подталкивает к тому, чтобы в жанровую норму мало-помалу включались и другие уровни, особенно семантический. Не знаю, происходит ли так в *хайку* и *люи ши*. Зато совершенно ясно, что так происходит в сонете: возможно, первоначально его правила и были чисто метрическими (восьми- и шестистишие, разделенные соответственно на два катрена и два терцета; а порой также и правила, касающиеся рифмы), но постепенно к ним присоединились и семантические ограничения. Например, оставаясь в пределах Франции, Буало требует, чтобы два терцета различались «по смыслу» («Поэтическое искусство», песнь II), а Теодор де Банвиль утверждает дихотомическую смысловую организацию — создание семантического напряжения в первых тринадцати стихах и его разрешение в последнем стихе, который должен служить своего рода пуантом.

Вообще, представляется, что вопрос поставлен неверно: если что и трудно отрицать, так это контекстуальную вариативность значения жанровых имен, то есть возможность для одного

и того же термина отсылать, в зависимости от употребления, к более или менее значительному числу разных факторов. Так, термины *récit* [в смысле *повествовательный текст*] и *драма* во многих своих употреблениях отсылают к ограничениям, касающимся акта высказывания и только его одного. Однако в некоторых особых контекстах, например на обложке современного французского романа, *récit* [в смысле *повесть*] может противопоставляться *роману*, то есть одному из своих собственных вариантов в модальном значении. Так же и *драма* в XVIII–XIX веках перестала быть обозначением театра как такового и начала противопоставляться *трагедии* и *комедии*, которые прежде были двумя ее поджанрами¹. В обоих случаях очевидно, что данные термины перестали соотноситься с одним лишь уровнем высказывания (с его модальностями) и начали обозначать семантические, а конкретнее тематические особенности. Однако не все термины одинаково изменчивы: например, те из них, что крепко связаны с серьезными языковыми практиками, склонны к устойчивости. Кстати, они очень часто соотносятся с признаками акта коммуникации, что и не удивительно, так как в них важнее всего релевантность для коммуникации *ad hoc*². Так, термин *проповедь* соотносится только с особой прагматической направленностью речи, оставляя неопределенными все прочие аспекты: несмотря на Боссюэ, Бурдалу или кардинала Ньюмена, данный термин в значительной степени сохранил эту общеречевую референцию за счет исторического усложнения. Так же обстоит дело и с дневником, который характеризуется одновременно уровнем высказывания (реальный субъект выска-

¹ См. знаменитое определение драмы, данное Виктором Гюго в предисловии к «Кромвелю»: «Шекспир — это драма; а драма, сплавляющая в одном дыхании гротескное и возвышенное, ужасное и шутливое, трагедию и комедию, — такая драма является созданием, типичным для третьей эпохи поэзии, для современной литературы» [Виктор Гюго, *Избранные драмы*, т. 1, Л., Художественная литература, 1937, с. 21–22. Перевод Б. Г. Реизова. — *Примеч. пер.*].

² Применительно к данному случаю (*лат.*). — *Примеч. пер.*

звания), рефлексивностью адресации (совпадение субъекта высказывания и адресата) и своей прагматической функцией (мнемоническая направленность текста); хотя в последнее время дневник стал самостоятельным литературным жанром, данная практика по-прежнему категоризируется по своим общеречевым модальностям. Правда, иначе обстоит дело с письмом — словесной практикой, специфически определенной тем, что это письменное высказывание¹, обращенное к определенному, индивидуальному или коллективному, реальному или вымышленному адресату. В античности различали не менее сорока девяти его форм; даже если не учитывать многочисленных жанров профессиональной переписки, немало жанровых разновидностей есть и у частного письма: письмо-соболезнование, письмо-поздравление, письмо-требование и т. д. Однако такая особенность данного термина очевидным образом обусловлена тем, что письмо может выполнять множество иллокутивных функций, то есть осуществлять разнообразные акты коммуникации.

В конечном итоге представляется, что большинство жанровых имен прилагаются *одновременно* и к акту коммуникации, и к выражаемому сообщению. В частности, так обстоит дело с большинством имен, связанных с конститутивно литературными практиками: отсылка к определенному классу текстуальных моделей преобладает в них над чисто коммуникативными определениями. Достаточно вспомнить «большие» жанры античности: эпос, трагедию и комедию, а также родственные им современные жанры; все они связаны с некоторыми свойствами речевой рамки (например, модальностью высказывания) и осуществляемого сообщения (тематическими и формальными определениями). Так обстоит дело и с име-

¹ Согласно словарю Робера, письмо — это «письменный текст, который посылают кому-либо с целью сообщить то, что не могут или не хотят сказать ему устно». Такое определение точно учитывает двойную функцию письма: письмо может служить заменой невозможной устной коммуникации, но может также и выступать вместо устной коммуникации, которой желают избежать.

нами, связанными с «малыми» жанрами, будь то в прозе или в стихах: *басней, эпиграммой, балладой, лэ, памфлетом, со-ти, пастореллой, эпиталамой, фарсом, фаблио* и т. д. Можно было бы показать, что во всех этих именах сочетаются пре-суппозиции, касающиеся акта коммуникации, и определения семантического и/или синтаксического уровня: так, *фаблио* — это повествовательный текст (определение по модальности высказы-вания) в восьмисложных стихах (синтаксическое опреде-ление) шутливого или нравоучительного содержания (семан-тическое определение); *пасторелла* — это песня в диалогах (уровень высказывания), изображающая рыцаря и пастуш-ку (семантический уровень); *басня* — это повествовательный текст (уровень высказывания), обычно короткий (синтаксиче-ский уровень), с фигуральным истолкованием и часто выво-дящий на сцену животных (семантический уровень).

На самом деле, как только жанровое имя оказывается тес-но связанным с тем или иным исторически характеризуемым экстенциональным классом — что и происходит с вышеприве-денными именами «малых» жанров, — основная тяжесть его значения падает на семантико-синтаксические признаки, по-тому что жанровое внимание фокусируется скорее на образу-ющих класс произведениях, чем на экземплифицируемом ими акте коммуникации. Той же причиной объясняется и повы-шенная значимость осуществляемого сообщения (семантико-синтаксических аспектов) в именах «больших» жанров, свя-занных с устоявшейся литературной традицией: процесс и ре-зультат творчества преобладают над актом коммуникации. Во-обще, та же ситуация превалирует во всех именах, обознача-ющих тексты какой-то определенной исторической эпохи или национальной литературы. Так, термины типа *средне-вековой, елизаветинской, классицистической* или *барочной драмы* не только отсылают к чисто хронологическому разгра-ничению текстов, в остальном эквивалентных друг другу — поскольку они связаны с одной и той же коммуникативной рамкой (*драмой*), — но и определяют каждый свой особый жанровый класс с точки зрения тематики и формы. Сходным

образом термин *Bildungsroman*¹, обозначающий ряд повествовательных текстов немецкой литературы с XVIII до XX века — от Виланда до Музиля и Томаса Манна, включая сюда и Гёте, — вычленяет соответствующий ему корпус текстов не только на уровне высказывания (письменные тексты повествовательного вымысла) и адресации (адресатом является реальный читатель, то есть внутри вымышленного мира никакого адресата нет), но также и на уровне семантическом (тема — воспитание человека) и синтаксическом (точнее, нарратологическом: повествование носит гетеродиегетический и хронологический характер).

Не следует полагать, что такая сложность текстуальных уровней, обозначаемых жанровыми именами, присуща только исторически или пространственно контекстуализированным именам. Оно точно так же может обнаруживаться и в жанровых именах, слабо связанных с каким-либо специфическим контекстом: таковы изученные Жераром Женеттом гипертекстуальные жанры, а именно пародия, травестия, транспозиция, пастиш, шарж и подделка, которые отсылают к синтаксико-семантическим определениям текста (характеризующим, в зависимости от конкретного жанра, отношения трансформации или имитации между двумя текстами или же между текстом и стилем), но также и к определениям функциональным: пародия и пастиш имеют игровую цель, травестия и шарж — сатирическую, а транспозиция и подделка — серьезную².

Остается выяснить еще два момента, связанных с множественностью уровней акта речи, к которым могут прилагаться жанровые имена, а значит и с множественностью критериев жанровой идентичности. Первый из них относится к различию между уровнями акта коммуникации и осуществляемого сообщения. Возникает вопрос, не следует ли видеть в коммуникативной рамке просто один из аспектов «материальной» реальности текста, а не какую-то особенную реальность. Возьмем

¹ Воспитательный роман (нем.). — Примеч. пер.

² Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 37.

случай дневника: я утверждал, что на уровне своей коммуникативной рамки он определяется как акт с рефлексивной адресацией и мнемонической функцией; однако эти две характеристики задают и особую текстуальную реальность — отсутствие, вообще говоря, местоимений второго лица, дискретную структуру речи, указание дат и т. д. Так же и с письмом: этим жанровым именем обозначается специфический тип высказывания (письменное сообщение) со специфической адресацией (определенный адресат), но также и синтаксико-семантические признаки: наличие местоимений второго лица, важная роль фатических сигналов (формулы учтивости или любви) и т. д. Примеры можно умножать, и реальность таких фактов не подлежит сомнению.

Однако они не подрывают различия между уровнями коммуникативной рамки и осуществляемого сообщения. Действительно, перечисленные выше синтаксико-семантические признаки — это всего лишь *след*, оставляемый на уровне осуществляемого сообщения коммуникативно-речевыми рамками, специфическими для дневника или письма. При всем том идентификационная сила жанрового имени все-таки относится к коммуникативной рамке. Отсюда необходимость, с которой мы уже встречались выше, различать два вида синтаксико-семантических фактов: те, что позволяют нам опознавать коммуникационную рамку (и, стало быть, представляют собой лишь следствие жанровых определений, осуществляемых на уровне этой рамки), и те, в которых действуют собственно синтаксические или семантические жанровые определения. Такое явление хорошо известно в анализе речевых актов: в любом высказывании — например, «вернулся ли он?» — пропозициональное содержание «он вернулся» можно отличить от модальностей акта речи, в данном случае вопросительности, а также и от вытекающих отсюда синтаксических маркеров, в данном случае инверсии и вопросительного знака. Сходным образом и на уровне сложных актов речи, обозначаемых жанровыми именами, совершенно необходимо различать три возможных функциональных статуса текстуальной

реальности: синтаксические особенности могут быть автономными (как в случае метрических правил), подчиняясь чисто формальным ограничениям; они могут оформлять сообщаемое смысловое содержание (в повествовании таковы разнообразные нарратологические признаки, фиксирующие способы презентации истории, то есть смыслового содержания); наконец, они могут служить маркерами особой речевой рамки. В такой многофункциональности нет ничего удивительно, по крайней мере для письменной литературы, потому что в ней синтаксическая структура — текст в самом материальном смысле слова — составляет единственную «реальность» сообщения, через которую мы получаем доступ ко всем остальным уровням, то есть через которую должен (ре)конструироваться и весь акт коммуникации в целом.

Второй момент связан с идентификационной силой жанровых имен: ее степень, конечно же, не всегда одинакова. Некоторые имена, такие как *повествовательный текст* [récit], *драма*, *сонет*, *письмо*, *лэ*, *басня*, достаточно точно определяют свой объем (хотя и по разным, порой даже противоположным причинам: либо в силу своей высокой обобщенности, как, например, в случае *повествовательного текста*, либо, наоборот, благодаря своей очень узкой ограниченности во времени и пространстве, для такого имени, как *лэ*), с другими же, напротив, приходится обращаться очень осторожно. Так, в некоторых контекстах значения термина *новелла* очень трудно отличить от значений термина *повесть* [conte] или даже *роман* (Стендаль характеризовал «Пармскую обитель» как *новеллу*); такова же и англосаксонская *short story* — термин (а следовательно и жанр), трудно отделимый от терминов *sketch* и *tale*, а последний, в свою очередь, в некоторых контекстах трудно отличить от *romance* или *novel*¹. Та же неопределенность обнаруживается, по крайней мере на диахроническом уровне,

¹ См.: Klaus Lubbers, *Typologie der short story*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977; Mary-Louise Pratt, «The Short Story: the Long and the Short of It», *Poetics*, 10 (2–3), 1981, p. 175–194.

и в случае романа: в Средние века этот термин обозначал не тот же «жанр» текстов, что, например, в XIX веке.

Откуда же такое разнообразие в идентификационной силе жанровых имен? Вероятно, тому есть несколько причин. Так, некоторые имена в ходе своей истории не раз, и порой радикально, меняли свои критерии идентификации и применения; а раз критерии идентификации меняются, то и у текстов, группируемых под одним и тем же именем, нет больше причин быть похожими друг на друга. Иногда это приводит к забавным ситуациям: так, отец Рапен, опираясь на Горация, помещает в число канонических жанров так называемую *сатиру* — ставит ее сразу после эпопеи, трагедии и комедии; но Гораций-то имел в виду сатирическую драму, а Рапен — сатиры Ювенала, то есть происходит переход от жанра, характеризующего модально и тематически (драматическое представление, смешение трагических и комических элементов), к жанру, характеризующему только на тематическом уровне, да и то эта его тематическая составляющая имеет мало общего с первой (сатиры Ювенала направлены на изобличение, тогда как комические пассажи сатирических драм имели сугубо развлекательный характер)¹.

Кроме того, до сих пор предполагалось, что жанровые имена имеют однозначную функцию, то есть являются чисто классификационными терминами, — но при этом не учитывалась вся сложность их прагматики. Установившиеся жанровые имена обладают самыми разнообразными функциями, подобно тому как они возникают в самых разнообразных обстоятельствах и с самыми разнообразными намерениями; если рассматривать их единообразно, как названия классов, подчиняющихся одной общей функции классификации, то получается весьма упрощенное представление об их коммуникативном статусе. Жанровое наименование имеет отчасти автореференциальный характер, в том смысле что в нем содержится

¹ René Rapin, *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1675), Genève, Droz, 1970, p. 126.

момент волевого решения: когда Хопкинс в своих *curtal sonnets*¹ заменяет оба катрена терцетами и нарушает, казалось бы, незыблемое правило четырнадцати строк, он все-таки продолжает обозначать свои пьесы именем *сонет*. Тем самым он преобразовывает «дефиницию» сонета или, по крайней мере, делает его классическую дефиницию менее жесткой: правило двух катренов становится факультативным. Итак, в некоторых случаях жанровые дефиниции и критерии, из которых они исходят, закрепляют собой волевые стратегии, а не описательные процедуры.

Функциональное разнообразие жанровых наименований становится особенно наглядным, если отделить жанровые обозначения, принадлежащие самому писателю, от тех, что создаются критиками, теоретиками и вообще безличным языковым узусом. Или, выражаясь иначе: по своим мотивам «туземные» жанровые обозначения далеко не всегда сводятся к «экзогенным» — во втором случае эти мотивы являются классификационными или прескриптивными (а то и тем и другим сразу), в случае же авторского «наречения имени» часто подчиняются более сложным стратегиям. Как правило, такие обозначения составляют часть паратекстуального аппарата² (титального листа, пролога, авторского предисловия и т. д.), и их функция — главным образом прагматическая: задать правила чтения, а также и попытаться (особенно в эпохи, когда экзогенные теории обладают сильной властью над литературой как институтом) легитимировать литературную практику данного писателя. Не все писатели и не всегда столь флегматичны, как Плиний Младший, который пишет Патерну: «...я думаю надписать эти мои безделки так: „Гендекасиллабы“. Это заглавие вынуждено самим размером. Поэтому, если ты предпочтешь назвать их эпиграммами, идиллиями, эклогами или, как многие, поэмками [*poematia*], называй как угодно — у меня есть

¹ Усеченных сонетах (*англ.*); так называлась одиннадцатистрочная стихотворная форма, изобретенная Джерардом Мэнли Хопкинсом (1844–1889). — *Примеч. пер.*

² См.: Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*

только „гендекасиллабы“»¹. Например, как уже говорилось, в эпоху французского классицизма выбор жанрового наименования отнюдь не был невинным решением: «повышение» «Сида» из статуса *трагикомедии* в статус *трагедии* было в гораздо большей степени вопросом силовых отношений между автором и институцией, нежели результатом постепенного совершенствования критериев анализа и классификации (скорее уж происходило обратное: наименование *трагикомедия* позволяло обозначить особенность «Сида» — отсутствие катастрофической развязки, — которая вновь была нейтрализована позднейшим наименованием *трагедия*). Итак, если текст получает некое жанровое наименование, этот факт еще не означает автоматически, что реально применяемые в нем правила или являемые им признаки сводятся к тем, которые до сих пор связывались с данным жанровым именем. Легко было бы перечислить романы, озаглавленные так лишь из осторожности перед лицом закона, тогда как на самом деле это (невымышленные) автобиографии; таким образом, самообозначение произведения может скрадывать его действительный интенционально-коммуникативный статус².

Общий вывод, вытекающий из этого анализа референтов жанровых имен, сформулировать достаточно легко: нечего надеяться найти какую-либо идентичность в осуществляемом ими выборе релевантных уровней текста — даже если вынести за скобки разнообразие функций, выполняемых тем или иным жанровым обозначением, то есть даже если учитывать только его когнитивную функцию (что представляется законным в рамках поставленной здесь задачи). Но значит ли это, что обширное поле жанровых имен вообще лишено какой-либо релевантной внутренней дифференциации? Этим вопросом мы займемся в дальнейшем. Пока же важно сделать один

¹ *Письма Плиния Младшего*, М., Наука, 1982, с. 71 (книга IV, письмо 14). Перевод М. Е. Сергеевко. — *Примеч. пер.*

² См. об этом: Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Éd. du Seuil, 1986, p. 37–72.

вывод: с жанровой точки зрения идентичность текста возможна лишь по отношению к уровню или уровням сообщения, к которым прилагается жанровое имя. На место кажущегося совсем простым отношения между текстом и его жанром приходят сложные и неоднородные отношения между разнообразными аспектами актов коммуникации и реализуемых текстов, или же разнообразными способами идентификации текста, и разнообразными жанровыми именами; сказать, что такой-то текст есть проповедь, а такой-то другой — сонет, значит не просто отнести их к двум разным жанровым классам, но и сделать это по разным критериям текстуальной идентичности: в первом случае это акт коммуникации, а во втором — формальная организация текста. Точно так же сказать, что некоторое стихотворение является сонетом и любовной лирикой, значит оценивать один и тот же текст согласно двум разным критериям идентификации — формальному и семантическому. Следует добавить, что ни в одном из встреченных нами примеров жанровая идентичность не совпадает с текстом как синтагматико-семантическим целым: жанровым именем всегда обозначается не *целостный* текст, но самое большее *общий* акт коммуникации или замкнутая форма — а это, как мы видели, совсем не одно и то же, ибо текст есть реализация акта, а форма — лишь один из аспектов текста.

Глава 3

Жанровая идентичность и история текстов

- **Сочинение Пьера Менара**
- **Контекст и пересоздание жанра**
- **Контекст и жанровая рецепция**
- **Авторские и читательские жанровые понятия**

Сочинение Пьера Менара

Проблема жанровой идентичности литературных произведений трудна не только из-за того, что тексты представляют собой семиотически сложные акты. Трудность связана и с тем, что произведения, как устные, так и письменные, всегда обладают историческим модусом существования. Любой речевой акт контекстуален, и полный доступ к его реальности мы получим, только если сумеем прочно связать его с этим контекстом. В случае же литературных произведений, понимая здесь это слово в широчайшем смысле — как все языковые памятники и документы, сохраняемые после их первоначального создания (практически это включает любой письменный акт коммуникации и известное количество устных), — при постановке вопроса о жанровой идентичности следует непременно иметь в виду два фактора: различие контекстов, в которых возникли два произведения, обозначаемые одним жанровым именем, а также множественность контекстов, в которых может реактуализироваться одно и то же произведение.

Начнем с новеллы Борхеса «Пьер Менар, автор „Дон Кихота“». Как известно, среди сочинений этого французского писателя содержится фрагмент, который, согласно аргентинскому автору, «состоит из девятой и тридцать восьмой глав первой части „Дон Кихота“ и фрагмента главы двадцать второй»¹. Борхес подчеркивает, что Менар осуществляет не транспозицию текста: его герой — не какой-то современный Дон Кихот, а именно Дон Кихот Сервантеса. Тем не менее это не копия произведения Сервантеса, а самостоятельный текст, хоть

¹ Хорхе Луис Борхес, *Новые расследования. Произведения 1942–1969 годов*, СПб., Амфора, 2000, с. 100. Перевод Е. Лысенко. — Примеч. пер.

и совпадающий «слово в слово и строка в строку»¹ с романом Сервантеса. Таким образом, перед нами — по крайней мере для двух фрагментов, созданных Менаром, — два синтаксически неразличимых текста и вместе с тем два разных художественных произведения. Между ними много различий. Так, Борхес показывает, что текст Менара гораздо более тонок, чем сервантесовский:

Сервантес попросту противопоставляет рыцарским вымыслам убогую провинциальную реальность своей страны; Менар избирает в качестве «реальности» страну Кармен в век Лепанто и Лопе [...] Сравнивать «Дон Кихота» Менара и «Дон Кихота» Сервантеса — это подлинное откровение. Сервантес, к примеру, писал («Дон Кихот», часть первая глава девятая):

«...истина — мать которой история, соперница времени, сокровищница деяний, свидетельница прошлого, пример и поучение настоящему, предостережение будущему».

Написанный в семнадцатом веке, написанный «талантом-самоучкой» Сервантесом, этот перечень — чисто риторическое восхваление истории. Менар же пишет:

«...истина — мать которой история, соперница времени, сокровищница деяний, свидетельница прошлого, пример и поучение настоящему, предостережение будущему».

История — «мать» истины; поразительная мысль! Менар, современник Уильяма Джемса, определяет историю не как исследование реальности, а как ее источник. Историческая истина для него не то, что произошло, она то, что, как мы полагаем, произошло.

Заключительные слова — «пример и поучение настоящему, предостережение будущему» — нагло прагматичны.

Столь же ярок контраст стилей. Архаизирующий стиль Менара — иностранца как-никак — грешит некоторой аффектацией. Этого нет у его предшественника, свободно владеющего общепринятым испанским языком своей эпохи².

¹ Хорхе Луис Борхес, *Новые расследования. Произведения 1942–1969 годов*, с. 100. — *Примеч. пер.*

² Там же, с. 103, 104–105. — *Примеч. пер.*

Резюмируя доводы Борхеса, можно сказать, что текст Менара хоть и синтаксически идентичен тексту Сервантеса, но отличается от него в двух отношениях:

а) Стиль Менара, писателя начала XX века, архаичен — что, возможно, выдает иностранное происхождение автора, который, вероятно, учил язык в школе и оттого лучше знает «классический» испанский, чем обиходный испанский наших дней, — тогда как Сервантес использует обиходный испанский язык своей эпохи, то есть XVII века.

б) Изменились тематические компоненты и герменевтическая функциональность. Тематические компоненты: Сервантес противопоставляет провинциальную реальность своей эпохи рыцарским идеалам, а Менар пишет историческое вымышленное повествование, действие которого происходит в Испании времен Лепанто и Лопе де Вега. Герменевтическая функциональность: при изменении исторического контекста, где возник текст, одно и то же высказывание отсылает к двум разным герменевтическим полям, так как одно и то же утверждение об истории является для Сервантеса не более чем традиционной риторической формулой, а у Менара выражает положения прагматической философии Уильяма Джемса.

Позволю себе дополнить анализ Борхеса, добавив третье отличие, жанрового порядка:

в) Повествование Сервантеса — это антироман, пародия на рыцарский роман; книга же Менара, скорее всего, — роман либо исторический, либо психологический (рассказ о бредовых галлюцинациях), либо метафизический (вспомним «экзистенциалистское» прочтение «Дон Кихота» Мигелем де Унамуно), либо пастиш пародийного жанра, практиковавшегося Сервантесом и другими, либо, что еще вероятнее, все это вместе. Само собой разумеется, что перечисляемые Борхесом стилистические, герменевтические и тематические отличия связаны с этими жанровыми отличиями. Так, архаический стиль Менара может служить признаком исторического романа, но может также указывать и на жанр *пастиша*.

Парадокс «Пьера Менара, автора „Дон Кихота“» на самом деле доказывает одну простую вещь: поскольку текст — это не только синтаксическая цепочка, но также и прежде всего акт коммуникации, то сохраняемая во времени идентичность синтаксической цепочки не гарантирует ее идентичности как сообщения. Синтаксическая идентичность, конечно, необходима, но не достаточна: для идентичности сообщения должна быть еще и идентичность контекста (в том широком смысле, в каком он понимается здесь). Иными словами, поскольку сообщение что-либо значит лишь в контексте и по отношению к контексту, то семиотическая идентичность текста контекстуально вариативна, неотделима от исторической ситуации, в которой актуализируется текст. Чтобы повторить «исходный» интенциональный акт, нужно также «повторить» исходный контекст отправления-получения; к такой реактуализации стремится (порой) литературная история, но среднего читателя это, бесспорно, заботит не в первую очередь. Разумеется, Борхес довел эту мысль до парадокса, до полной неидентичности текста у читателя и у автора при точном сохранении синтаксической идентичности. В реальности все, конечно, не так отчетливо, здесь редко встречается альтернатива между точной идентичностью и радикальным отличием; контекстуальная вариативность актов коммуникации скорее помещается в рамках непрерывного спектра, который тянется между этими двумя крайностями. В конце концов, синтаксическая цепочка *материализует* акт коммуникации, и они вряд ли могут сделаться *вполне* независимыми друг от друга.

Несмотря на эту важную оговорку, *thought-experiment*¹ Борхеса сохраняет свою ценность, в том числе и для проблемы литературных жанров: жанровая идентичность текста в некоторых обстоятельствах и до некоторой степени контекстуально вариативна, то есть зависит от транстекстуального, вообще исторического окружения, где этот текст

¹ Мысленный эксперимент (англ.). — Примеч. пер.

реализуется или реактуализируется как акт коммуникации. Здесь я остановлюсь только на вариативности семантико-синтаксических признаков — по причине, которая станет ясна в следующей главе.

Следует отметить, что эта контекстуальная вариативность проявляется двумя разными способами, которые Борхес соединяет вместе, поскольку в его рассказе постулируется *полное* тождество текста Сервантеса и фрагментов, написанных Менаром. С одной стороны, существует жанровая вариативность *одного и того же текста* в истории его рецепции, а с другой — вариативность жанровой соотнесенности *одинаковых текстуальных признаков*, принадлежащих *разным текстам*, написанным в разные эпохи. Случай Менара является настоящим парадоксом, потому что Борхес постулирует существование двух нумерически и онтологически разных произведений (их причиной были два разных агента — Сервантес и Менар), но при этом утверждает, что в этих произведениях совпадают *все* текстуальные признаки, позволяющие их идентифицировать, то есть что в некотором смысле они парадоксальным образом являются также и двумя экземплярами одного текста. В реальной литературной действительности этот парадокс распадается, уступая место двум реальным проблемам, которые взаимосвязаны, но все же различны: это реактуализация текста в читательском восприятии в разные эпохи и использование в разные эпохи текстуальных признаков, связанных с особыми жанрами, внутри таких текстов, которые, если не считать этих признаков, не идентичны друг другу.

Контекст и пересоздание жанра

Начнем со второго из этих явлений: что происходит, когда, скажем, писатель XX века заимствует жанровые признаки у такого жанра, который уже давно, например с XVII века, вышел из употребления? По-прежнему ли его релевантные семантико-синтаксические признаки будут выражать те же

жанровые определения, что и в XVII веке? Как мы видели, для сочинения Пьера Менара ответом будет «нет». Конечно, поскольку оно слово в слово воспроизводит текст Сервантеса, то оно тем более воспроизводит и те синтаксические и семантические признаки, которые в эпоху Сервантеса позволяли определить данный текст как антироман или пародию на рыцарский роман; однако же текст Менара — не пародия на рыцарский роман, но, как мы видели, скорее исторический, психологический роман, роман-пастиш или же то, другое и третье вместе. Теперь, чтобы сделать ситуацию более правдоподобной, предположим, что Менар не стал текстуально воспроизводить «Дон Кихота», а ограничился использованием некоторых из его признаков, релевантных для жанровой идентификации в XVII веке. Можно было бы даже заменить писателя Менара каким-нибудь современным читателем «Дон Кихота», одним из тех читателей, каких любил New Criticism¹: он по неведению или же из методологического принципа отвлекается от всякого генеалогического знания об исторической ситуации, к которой привязан роман Сервантеса, и рассматривает его просто как один из образчиков огромной, реальной или мысленной, синхронической библиотеки, тем самым аннулируя всякие хронологические различия. Такой читатель стал бы читать «Дон Кихота» применительно к своему, актуально наблюдаемому жанровому контексту, который, конечно же, не совпадает с контекстом эпохи Сервантеса: изменения оказались бы теми же, что и отличия менаровского текста от сервантесовского. Но, поскольку пока нас интересует творческое использование жанровых признаков, остановимся на нашем «правдоподобном» варианте парадокса Борхеса. Как же объяснить жанровые изменения, связанные с текстуальными признаками, которые сами остались неизменными? Некоторые из признаков, которые были релевантными в версии Сервантеса, перестали ими быть в версии Менара: таковы признаки, связанные с пародией на рыцарский роман

¹ «Новая критика» (англ.). — Примеч. пер.

(действительно, указанная традиция больше не составляет часть нашего нынешнего литературного контекста, даже если определять его в очень широком смысле). Другие признаки стали соотноситься с другими жанрами: тема безумия Дон Кихота больше не связывается с пародией и отсылает к психологическому роману (за плечами у нас Бине, Фехнер или Вундт, а то и Фрейд) или же к метафизической притче (я уже упоминал о метафизическом прочтении «Дон Кихота» Мигелем де Унамуно). Наконец, еще кое-какие текстуальные признаки, которые у Сервантеса были нейтральны в жанровом отношении, становятся релевантными: так, если у Сервантеса язык не маркирован, соответствуя обычному узусу его эпохи, то в тексте, написанном в начале XX века, он маркирован как «архаический». А такой архаизм — типичный признак исторического романа, вспомним хотя бы «Капитана Фракасса» Гюте, заимствующего ряд стилистических признаков из французского языка эпохи Людовика XIII. Как мы видим, все эти жанровые трансформации связаны с изменением транстекстуального и исторического горизонта: сегодня больше не пишут рыцарских романов, и никто больше не читает их; испанский язык XVII века ныне архаичен; тема безумия для нас связана уже не с темой *vanitas*¹, а с темой экзистенциальных или метафизических страданий и т. д.

Разумеется, не бывает общих правил, позволяющих предсказать, как такая реутилизация старых жанров станет функционировать в новом контексте; вероятно, ее судьба зависит и от самих жанров, о которых идет речь, и от того, до какой степени современный текст соотносится с «архаическими» правилами. Многочисленные реактуализации такого сугубо римского жанра, как эпиграмма, — у Поджо, Эразма, Дю Белле и многих других авторов, включая Буало или Гёте, — почти не затронули его жанровую идентичность: эпиграмма Марциала не отличается в своей основе от эпиграммы Гёте. Напротив,

¹ Тщеты (лат.). — Примеч. пер.

когда Джон Барт перенимает (в «Письмах») модель эпистолярного романа XVIII века или же (в «Торговце дурманом») модель английского реалистического романа той же эпохи, то он фактически пишет (помимо прочего) жанровые пастиши. Когда Фосс в «Луизе» и Гёте в «Германе и Доротее» пытаются акклиматизировать в романтической Германии традицию греческого эпоса, у них получаются... идилии. Разумеется, ситуация Гёте и Фосса — вообще, любого классицизма применительно к жанру — отлична от ситуации Барта: последний *сознательно* играет на разрыве между реактуализируемой жанровой моделью и своим проектом писателя-(пост)модерниста, тогда как классицизм, напротив, стремится сохранить посредством адаптации релевантные жанровые признаки ныне угасших литературных форм, надеясь вновь обрести «дух» этих форм, то есть фактически восстановить сами угасшие жанры. К этому прибавляется давление контекста — иного, чем тот, в который был погружен «изначальный» жанр, — и порой ситуация выходит из-под контроля, так что не раз бывало, что писатель-классицист, желая восстановить какой-нибудь великий жанр древности, в итоге оказывался с невольным пастишем на руках — как Гёте со своей «Ахиллеидой».

Разумеется, это не значит, что заимствование «угасших» жанровых признаков в новом, отличном контексте не может привести ни к чему, кроме поддержания прежней жанровой идентичности или же вольного или невольного пастиша. В самом деле, как мы уже видели, жанровая идентичность — понятие сугубо относительное, и граница между непрерывной жизнью традиции и возобновлением традиции «угасшей» не всегда очевидна. Любая текстуальная традиция дискретна, а значит, в промежуток времени между двумя текстами, обозначаемыми одним жанровым именем, данный жанр всегда является виртуально «угасшим». Иными словами, разнообразные и непредсказуемые эффекты, возникающие при заимствовании одинаковых жанровых признаков в разные эпохи, представляют собой лишь частный случай гораздо более общего явления — вариативности во времени самих текстуальных

феноменов, группируемых под одним именем. Это сложная проблема, поскольку из нее следует вопрос о различии между жанровым именованием текстов и действительным образованием жанровых понятий — вопрос, к которому у нас будет случай вернуться в дальнейшем.

К явлениям того же рода относится и практика перевода-адаптации, широко распространенная до конца XVIII века. Действительно, она служила одним из важных факторов подвижности жанров, нередко приводя к существенной жанровой перелицовке текста-оригинала, поскольку в переводном тексте те же жанровые признаки приобретают иную жанровую значимость, сочетаясь с новыми жанровыми признаками, введенными автором переводного текста. Для некоторых жанров такие переводы-адаптации явились одним из главных факторов изменения. Хендрик Ван Горп изучил этот феномен для плутовского романа — жанра образцового в данном отношении¹. Главную преобразующую роль играли здесь французские переводы, поскольку немецкие, английские или голландские переводы выполнялись чаще всего с французского переложения. А в этих французских переводах в испанские плутовские романы обычно вносились ряд значимых изменений по сравнению с исходными текстами. Прежде всего, эти изменения касались мотивов действия: перипетии, возникающие из материальной неустроенности героя-плута, уступают место любовным приключениям. Одновременно ослабляется, а то и вовсе отбрасывается морализирующая критика современного общества, заменяемая более игровыми интенциями. Так, Лесаж, оправдывая изменения, внесенные им в «Гусмана из Альфараче», замечает: «Алеман [...] перегрузил своего „Гусмана из Альфараче“ моральными поучениями»². Еще одно изменение, существенное с точки зрения жанра: открытые и зачастую безотрадные финалы испанских оригиналов

¹ Hendrik Van Gorp, «Traduction et évolution d'un genre littéraire. Le roman picaresque en Europe aux 17^e et 18^e siècles», *Poetics Today*, vol. 2, 4 (1981), p. 209–219.

² Cité par Van Gorp, *op. cit.*, p. 213.

в переводах заменяют хэппи-эндом, то есть закрытым финалом. Как подчеркивает Ван Горп, предпочтение, отдаваемое закрытым финалам, в немалой мере связано с влиянием эстетических норм французского классицизма, требовавших, чтобы каждая история была «завершена», то есть замкнута, — будь то катастрофой или же счастливым исходом. Как мы видим, эти «belles étrangères»¹ затрагивали самую суть жанра испанского плутовского романа, заменяя его новым жанровым типом — наполовину пикарескным, наполовину галантным повествованием, прототипом которого стал «Жиль Блас» и который пользовался большим успехом в XVIII веке, особенно в Англии (достаточно назвать Смоллетта, который, кстати, был и переводчиком Лесажа). В свою очередь, Морис Моло заметил², что, когда «Жиль Бласа» переводили на испанский, в жанровой модели галантно-плутовского романа стали делать обратные изменения, чтобы подогнать ее к модели «чистого» плутовского романа: так, мать героя из «горожанки» становится крестьянкой, а счастливый конец заменяется трезво-разочарованным — галантный герой превращается в одинокого отшельника³.

И все же для нашей нынешней задачи самое важное заключается не столько в этой подвижности, сколько в том, что Лесаж и другие переводчики-адаптеры, вводя в текст новые жанровые определения, нередко открыто противостоявшие

¹ Буквально «прекрасные иностранки», название ежегодной акции французского министерства культуры, пропагандирующей творчество писателей из той или иной зарубежной страны (издание переводов, встречи с читателями и т. д.). — *Примеч. пер.*

² В своем введении к антологии: *Romans picaresques espagnols*, Gallimard, 1968, p. 119.

³ О дальнейших трансформациях этого жанра в Германии, где он оказался втянут в бури Реформации и Контрреформации и в конце концов стал ранней разновидностью Bildungsroman'a, см.: H. G. Rötzer, *Picaro — Landstörtzer — Simplicius*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. См. также попытку дать структурное определение пикарескного в самом общем виде: Claudio Guillen, «Toward a Definition of the Picaresque» (1967), *Literature as System*, Princeton University Press, 1971.

некоторым определениям оригинала, одновременно и *изменяли жанровую релевантность сохраняемых признаков*: так, тема «слуги многих господ», которая в испанском плутовском романе связана с сатирическим взглядом на мир и потому функционирует как социальная энциклопедия человеческих типов (человеческая природа всюду одна и та же), — у Лесажа становится динамическим фактором, на котором основано социальное возвышение героя, то есть она здесь ближе к модели воспитательного романа, нежели испанского плутовского романа.

Контекст и жанровая рецепция

Второе явление, которое можно извлечь из борхесовского парадокса, — возможность жанровой трансформации одного и того же текста на протяжении истории его рецепции — вероятно, распространено еще шире первого. Эта возможность жанровой вариативности одного и того же текста в разные эпохи обусловлена не предполагаемой или же реальной многозначностью литературного текста (в отличие от нелитературного, чей смысл считают однозначным). Стало быть, ее нельзя объяснить просто тем, что мы можем открывать в тексте неведомые былым читателям богатства. Главная причина этой вариативности — в более общем явлении, которое относится к любому акту речи, если только он поддается деконтекстуализации, если он способен жить вне своего первоначального контекста. Как уже сказано, такая способность жить вне первоначального контекста составляет удел и одновременно цель практически всех актов речи, фиксируемых на письме. Но это также и удел и цель многих устных текстов, будь то ритуальных, мифических или литературных. В особенности, конечно, так обстоит дело с литературными произведениями в узком смысле слова: например, в неевропейских обществах, где по-прежнему практикуется устная эпическая поэзия, она бытует в таких социально-психологических контекстах, которые уже не совпадают с изображаемым в ней состоянием общества.

Утверждать, как Чедвик и Баура (а до них Гегель), что практика эпической поэзии соответствует некоему «эпическому веку», — значит недооценивать эту способность к деконтекстуализации, а значит и реконтекстуализации, присущую каждому акту коммуникации, который некоторое человеческое сообщество по той или иной причине решает сохранить¹. Как отметила Рут Финнеган, большинство устных поэтических форм являются free-floating² и могут адаптироваться к самым разнообразным контекстам. Но и любой деконтекстуализуемый акт речи более или менее сильно подвержен реконтекстуализации, осуществляемым в позднейших ситуациях восприятия, где он реактивируется. Поскольку жанровые определения сами сильно связаны с контекстом, то понятна их неустойчивость.

Артур К. Данто в своей знаменитой статье³ утверждал, что мир художественных произведений характеризуется «ретроактивным обогащением» составляющих его элементов: как только некоторое новаторское произведение вносит в него новый художественный предикат, все уже существующие произведения автоматически приобретают противоположный предикат. Так, лишь с возникновением абстрактного искусства фигуративность «традиционной» живописи стала существенна для описания ее специфики в рамках общего поля живописных традиций, тогда как до XX века это качество и связанные с ним решения оставались концептуально нейтральными, поскольку вся живопись как таковая была фигуративной (искусство геометрического орнамента рассматривалось не как вариант живописи, а как особое искусство). Такая ретроактивная динамика, несомненно, действует и в области литературы применительно к некоторым жанровым предикатам. Неоспоримо,

¹ См.: H. M. and N. Chadwick, *The Growth of Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1932–1940; C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, New York, McMillan, 2^d ed., 1978.

² Ruth Finnegan, *op. cit.*, p. 260 [free-floating (англ.) — «свободно плавающие», изменчивые. — Примеч. пер.].

³ Arthur C. Danto, «The Artworld», *The Journal of Philosophy*, LXI (1964), p. 571–584.

например, что мы отводим гомеровскому эпосу иное место на шахматной доске жанров, чем это делали греки в архаическую эпоху, — просто потому, что с тех пор развилось серьезное историческое повествование, которое хоть и имеет общий предмет с эпосом (прошлое), но противоположно ему по эпистемическому статусу своих утверждений: в частности, мы характеризуем тематический мир эпоса как легендарно-мифический, что во времена греческих аэдов наверняка не входило в число релевантных жанровых признаков. Однако Данто, думается, неправ, когда сводит это ретроактивное обогащение только к образованию новых пар *оппозиций* при введении новых предикатов. Бывают и другие перемещения, более тонкие, чем просто лобовые оппозиции. Так, до развития романной литературы и прежде чем литературное сознание западной культуры в полной мере оценило негреческие традиции эпоса (скандинавский и германский эпос, средневековые рыцарские поэмы, устный балканский эпос, внеевропейские эпические традиции и т. д.), «Илиада» и «Одиссея» рассматривались просто-напросто как две части одной эпопеи, единой в жанровом отношении. Когда же они были реконтекстуализированы, с одной стороны по отношению к романной литературе, а с другой — по отношению к негреческим традициям эпоса, эти две поэмы, при всем тождестве своей внешней формы, начали расподобляться по жанру. Так, «Одиссея» сильно сблизилась с романной традицией, сделав релевантными в жанровом отношении такие свои признаки, которые раньше были жанрово нейтральными и рассматривались лишь как индивидуальные особенности самой «Одиссеи»: приключения индивидуального героя, мотивы поиска и возвращения домой, история супружеской и сыновней любви и т. д. В «Илиаде» же, напротив, оказались акцентированы эпические признаки. Джойс, который в своем «Улиссе» воспользовался родством «Одиссеи» с миром романа и избрал Улисса в качестве образца для фигуры Леопольда Блума, в объяснение своего выбора указывал, что из всех великих мифических фигур западной литературной традиции (Христос, Фауст, Гамлет и др.)

один лишь Улисс обладал «полнотой характера», то есть был человеком сложным (добрым и злым в зависимости от обстоятельств и точки зрения), противоречивым (то храбрым, то трусливым), наконец воспитанным — «первым джентльменом в Европе»¹. Во всяком случае очевидно, что в случае «Одиссеи» реконтекстуализация по отношению к романной традиции привела не к отождествлению гомеровской поэмы с одним из членов созданной тем самым оппозиции, а к ее перемещению в промежуток между ними, что вовсе не усиливает оппозицию, а делает ее более относительной.

Здесь опять-таки много примеров вариативности одного и того же текста в зависимости от реконтекстуализаций дают нам переводы. Разумеется, следует отличать вариативность, обусловленную простой переменной контекста — то есть как бы «навязанную» извне исходному тексту, — от творческой вариативности, с которой мы встречались выше и которая проистекает из намеренных деформаций, осуществляемых переводчиком в попытке приспособить переводимый текст к изначально не свойственным ему жанровым нормам. Конечно, эти два явления не всегда легко различать, поскольку границы идентичности текста довольно зыбки; как правило, однако, при переводе-адаптации приходят в соприкосновение два частично независимых друг от друга текста, тогда как точный перевод стремится сохранить идентичность текста, даже если она носит чисто семантический, а не синтаксический характер. Поэтому перевод-адаптация скорее подводит нас к жанровой вариативности одинаковых текстуальных признаков, включенных в *два разных текста*, тогда как точный перевод подводит к жанровой вариативности *одного и того же текста* в ходе его последовательных реконтекстуализаций. При любом переводе с одного языка на другой неизбежно происходит реконтекстуализация. Можно принять за общее правило, что, когда язык оригинала и язык перевода принадлежат к двум разнородным культурным областям, некоторые признаки ори-

¹ См.: Richard Ellman, *James Joyce*, Oxford University Press, 1959, p. 449.

гинального текста рискуют в переводном тексте утратить свою функцию или же соотнестись с такими жанровыми идентификациями, которые не были релевантны для оригинала. Когда мы характеризуем «Тысячу и одну ночь» как восточные сказки, то мы идентифицируем их по отношению к нашей собственной жанровой системе, а не к той, что имела в породившей их культуре: для араба «Тысяча и одна ночь», разумеется, не принадлежат к жанру *восточных сказок*, просто потому что для него не имела бы никакого смысла такая жанровая группировка, коннотирующая экзотический характер сказок. Таким образом, некоторые из признаков, релевантных в жанровом отношении для западного читателя (позволяющих ему отличать восточные сказки от своей собственной сказочной традиции), вероятно, окажутся жанрово нейтральными для арабского читателя. Дело здесь не в «точности» галлановского (или любого другого) перевода, а в самом факте перевода, переноса из одной культуры в другую. При этом размах вариаций жанрового горизонта, происходящих с переводным текстом, служит надежным показателем того, насколько велики культурные различия между двумя обществами. Но переводы могут приводить к жанровым вариациям даже и тогда, когда эти два общества культурно близки. Так происходит при переводе стихов, когда метрические схемы языков оригинала и перевода подчиняются разным принципам — в одном языке это подсчет слогов, в другом расстановка ударений. При переводе на французский язык — то есть в метрическую систему с подсчетом слогов — гёльдерлиновского гимна «Рейн» или же «Римских элегий» Гёте, стихов, построенных по акцентной метрической схеме, неизбежно нейтрализуется эксплицитная (о ней заявляли оба автора) жанровая релевантность метрических принципов, применяемых в них и заимствованных из греческого или латинского языка. Из-за этого во французских переводах смазывается разница между расчетливо-ученым «архаизмом» одного поэта и изящным «классицизмом» другого (вытекающая как раз из неординаковой транспозиции античных метрических систем и различающая не только два

поэтических стиля, но именно две жанровых модели), так как в этих переводах она может проявляться только как оппозиция между «искаженным» и «правильным» синтаксисом (а не между двумя расходящимися реутилизациями античных метрических схем).

Все эти перемещения текстов в пространстве жанровых систем, из которых я привел лишь несколько особо резких примеров, часто проходят незамеченными, потому что мы слишком склонны считать, будто знакомая нам ныне организация литературного поля соответствует и «настоящей» реальности литературы, а прежние его членения были в лучшем случае приближениями к этой самой реальности. Но стоит лишь избавиться от этого объективизма и признать, что классификация возможна лишь по тем или иным критериям (а их выбор априори является неопределенным, так как зависит не только от предмета классификации, но и от целей и аналитических схем, свойственных классификатору и его исторической среде), как эти межжанровые перемещения произведений в ходе последовательных реконтекстуализаций становятся важными показателями — растущей сложности литературных традиций и одновременно изменений в структурировании литературного поля на протяжении веков.

Авторские и читательские жанровые понятия

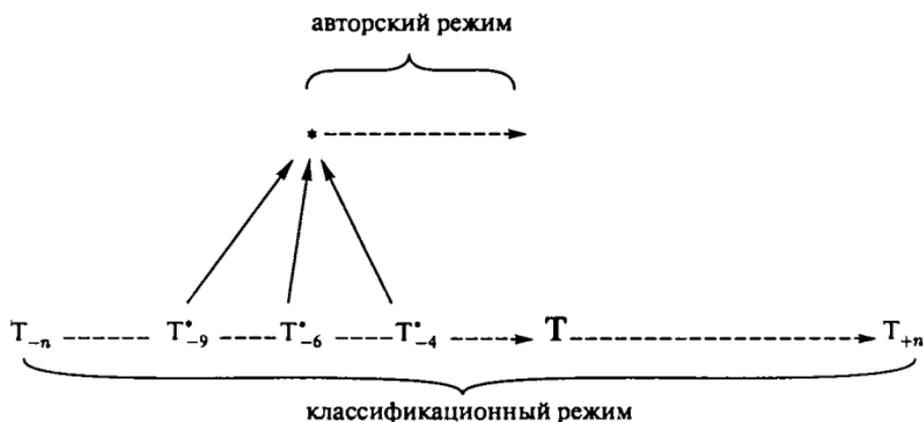
Оба явления, различие между которыми было проведено выше, следует проанализировать еще более тщательно. Возьмем за отправную точку проблему, встретившуюся нам последней, — связанную с тем, что можно назвать (видоизменяя формулу Данто) феноменом жанровой ретроактивности. Это позволит мне напомнить и исправить предложенное мною же в другой работе¹ различие между текстуальным и классификационным режимами жанровых фактов.

¹ Jean-Marie Schaeffer, «Du texte au genre» (1982), dans *Théorie des genres*, op. cit., p. 179–205.

В самом деле, эффекты ретроактивности связаны только с *классификационным режимом*: они обусловлены тем, что текст не может заранее задать все свои *будущие* родственные связи с текстами или классами текстов, еще не существующими в момент его создания, потому что эти связи зависят как от внутренних свойств самого данного текста, так и от будущих текстов (и возможных исторических изменений в критериях классификации). В силу этого классификационная жанровая идентичность текста всегда остается открытой. Иначе обстоит дело, если обратиться к другой стороне дела, которую я в статье «От текста к жанру» обозначил как *текстуальный режим*, но которой еще лучше подошло бы имя *авторского режима*, — ибо на самом деле текстуальный режим является столь же классификационным, как и авторским. На авторском уровне, то есть на уровне генезиса текста, релевантными в жанровом отношении признаками являются только те, которые соотносятся с *предшествующей* этому тексту традицией. В этом смысле авторское жанровое понятие текста устойчиво: «Вариативность жанровой концепции есть всецело факт истолкования, а не выражения»¹. Действительно, поскольку в процессе литературного творчества жанровые феномены, как разумно предположить, в общем и целом соответствуют фактам намеренного выбора, подражания и трансформации (каковы бы ни были мотивы этих решений), то всякие родственные связи текста, способные возникнуть задним числом, вне авторской интенции и независимо от контекста, где текст возник, являются нерелевантными. То же самое относится, конечно, и к случайным сходствам, которыми могут обладать, вне всякой авторской интенции, изучаемый нами текст с другими уже существующими текстами. Это различие можно изобразить графически, взяв за пункт отсчета текст T , расположенный в произвольной точке временной прямой, которая идет от T_{-n} до T_{+n} и вычленяет некоторый класс текстов, основанный на жанровых сходствах, так что T_{-9}^* , T_{-6}^* , T_{-4}^* обозначают

¹ E. D. Hirsch, *op. cit.*, p. 78.

тексты, реально мотивирующие авторское жанровое понятие текста Т:



Различие между авторским и классификационным режимами образования жанровых понятий важно не только потому, что в ряде случаев оно позволяет избегать путаницы (в числе прочего, между фактическими и мотивированными сходствами), но, главное, потому, что делает возможным историко-теоретическое исследование динамических факторов в текстуальных традициях — исследование, предметом которого будут уже не жанры как классы текстов, а жанровое понятие как элемент образования произведений¹. Возникающее при этом

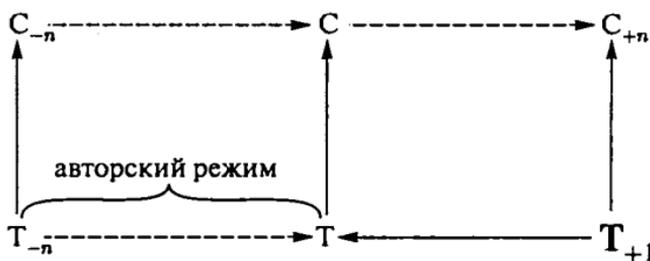
¹ Я не первым подчеркиваю важность различия между авторским и классификационным режимами, а также потенциально преобразующую роль любого нового текста по отношению к классу произведений, куда он включается. Так, Т. С. Элиот в статье «Традиция и индивидуальный талант» писал: «Существующие памятники образуют идеальную соразмерность, которая изменяется с появлением нового (истинно нового) произведения искусства, добавляющегося к ним» [Томас Стернз Элиот, *Назначение поэзии*, Киев, Airland — М., Совершенство, 1977, с. 159. Перевод А. М. Зверева. — *Примеч. пер.*]. А Бергсон в «Мысли и подвижном» предостерегает против ретроспективной иллюзии: «...самим фактом своего осуществления реальность отбрасывает тень позади себя, в бесконечно далекое прошлое [...] Чтобы взять простой пример, сегодня ничто не мешает нам связывать романтизм девятнадцатого века с романтическими элементами, которые уже присутствовали у классиков. Но этот романти-

авторское жанровое понятие есть не что иное, как «внутренний жанр» (intrinsic genre), как называет это Э. Д. Хирш: он отделяет его от классификационного жанра, который он называет «внешним жанром» (extrinsic genre) и признает за ним лишь эвристическую ценность. Он пишет: «У внутреннего жанра порой бывает очень много родственников, которые могут происходить из самых разнообразных областей»¹. Можно пойти и дальше: внутренний жанр *всегда* является множественным, поскольку каждый словесный акт является многоаспектным. Кроме того, сама возможность проводить различие между авторским и читательским режимами очевидным образом соотносится с логической спецификой жанровых классов, которая проанализирована в предыдущей главе. Точнее, это следствие из нее: именно потому, что тексты логически первичны по отношению к классу, последний неустойчив и вариативен в зависимости от контекстов.

В принципе еще более странным представляется другое явление: почему заимствование жанровой модели не приводит с неизбежностью к жанровому тождеству между новым текстом и текстами прошлого, из которых была выведена данная модель? Причина опять-таки в зависимости некоторых жанровых определений от контекста (напомним, что под «контекстом» понимается комплекс языковых, литературных и культурных факторов, формирующих ситуацию восприятия текста). Попробуем сначала изобразить эту ситуацию графически: T_{-n} вплоть до T — это базовая жанровая модель, T_{+1} — текст, вновь приводящий ее в движение, а C_{-n} , C и C_{+n} — релевантные контексты на тот или другой момент:

ческий аспект классицизма выявился лишь под ретроактивным воздействием уже возникшего романтизма» (Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, PUF, 1987, p. 15–16). Точно такую же схему, как и та, первооткрывателем которой я считал себя в статье «От текста к жанру», предлагал уже Моррис Вейц: Morris Weitz, «Le rôle de la théorie en esthétique» [1954], dans *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, 1988, p. 33–34. См. также мысли на ту же тему: J. L. Borges, *Enquêtes*, Gallimard, 1957, p. 244.

¹ E. D. Hirsch, *op. cit.*, p. 110.



Если сравнить эту схему с предыдущей, то можно констатировать важнейшее отличие: на первой схеме я не стал обозначать контекстуальные факторы, поскольку их эволюция во времени предполагалась конгруэнтной по отношению к эволюции текстуального класса. Здесь же это уже не так: с *авторской* точки зрения, T_{+1} смыкается с точкой T , связанной с контекстом C , тогда как с точки зрения *восприятия* он связан с контекстом C_{+n} . Однако, как показывает thought-experiment Борхеса, жанровые признаки, будучи составной частью акта коммуникации, часто связаны с его контекстом. Так, жанровые признаки текста T , при всем своем синтагматическом тождестве с признаками T_{+1} , не совпадают с ним — если только контекст C_{+n} сколько-нибудь значительно отличается от контекста C и это изменение контекста как-то отражается на жанровых признаках. Таким образом, перед нами здесь различие того же рода, что и между авторским и классификационным режимами: точнее, оказывается, что классификационный режим — это фактически лишь особая форма *читательского режима*, связанного с ситуацией восприятия произведения, с тем, что Х.-Р. Яусс предложил называть «жанровым горизонтом ожидания»¹, а более специфично это контекстуальный горизонт. Итак, фундаментальной является оппозиция не между текстуальным и классификационным (как я полагал), а между авторским и читательским режимами, поскольку читательский режим образования жанровых понятий, прежде чем служить для классификационных задач, присутствует в каждом акте вос-

¹ См.: H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.

приятия, ибо восприятие всегда предполагает истолкование, а оно невозможно вне того или иного жанрового горизонта.

Разумеется, «горизонт ожиданий» часто бывает связан с той или другой господствующей классификацией жанров. А поскольку жанровые классификации, как правило, основываются на литературных канонах (часто весьма избирательных), то зазор между авторской и читательской жанровой ситуацией текста может быть весьма велик. Так, для нынешнего литературного сознания жанровая специфика театра Расина определяется, в общем и целом, по контрасту с драмами Корнеля и античной трагедией; это значит, что фактически мы отбираем лишь ничтожную часть из жанровых притяжений и отталкиваний, существенных для Расина как автора, — в частности, не придаем значения целой когорте поэтов-трагиков, которые были его современниками и соперниками. Нередко за нынешний облик того или иного жанра ответственны сразу несколько последовательных отборов такого рода. Самый знаменитый и самый крайний случай — это, разумеется, греческая трагедия. Мало того что все сохранившиеся трагедии принадлежат всего трем авторам, но к тому же сохранилась лишь ничтожная часть их творчества: 7 из 90 драм у Эсхила, 7 из 123 у Софокла, 18 из 92 у Еврипида (считая сатирические драмы). Сохранившиеся пьесы явились результатом выбора, совершенного сначала александрийскими грамматиками, а затем в эпоху империи, согласно критериям превосходства, которые — по крайней мере для грамматиков эпохи империи — подчинялись главным образом педагогическим задачам. Соответственно в общем и целом предпочтение отдавалось старческим произведениям перед всеми прочими: все сохранившиеся до наших дней трагедии Софокла, за исключением «Трахинянок», были сочинены им в возрасте более пятидесяти пяти лет; между тем свою первую победу на конкурсе трагических поэтов он одержал еще в двадцать восемь лет!¹

¹ См.: U. von Willamowitz-Moellendorff, *Einleitung in die attische Tragödie*, Berlin, 1889, S. 120 sq.

Учитывая значительные различия, которые обнаруживаются между сохранившимися трагедиями, уже практически невозможно восстановить облик всего творчества Софокла, Эсхила или Еврипида в целом, соответственно и дать сущностное определение всей греческой трагедии вообще — затея невыполнимая. Как минимум в данном конкретном случае нельзя не присоединиться к мнению Алистера Фаулера: «Нередко утверждают, что жанры дают нам средство классификации. Это почтенное заблуждение [...] В действительности [...] теория жанров служит совсем для другого — помогает в процессе чтения и истолкования»¹.

В свете изложенных выше замечаний на вопрос о функции авторской интенции (как у автора письменной литературы, так и у автора-исполнителя устных традиций) в жанровой динамике приходится давать довольно сложный ответ: подобно тому как значение высказывания хоть и является интенциональным, однако зависит не только от интенции говорящего, но также от его коммуникативной ситуации (и его отношений с воспринимающим), так и жанровое понятие текста хоть и является результатом интенциональных актов выбора, однако зависит не только от этих актов, но и от контекстуальной ситуации, в которой произведение появляется на свет или же реактуализируется. Автор предлагает, публика располагает — это правило действует и для жанровых определений².

¹ Alastair Fowler, *op. cit.*, p. 37.

² Разумеется, это не значит, что авторскую интенцию нельзя восстановить или же что «расположение» публики раскрывает истинный смысл авторского «предложения». Интенция, которая имеется здесь в виду, — это, разумеется, интенция публичная, то есть манифестированная в пространстве коммуникации, а не приватная, которая вполне может быть и недоступной. В любом случае, если бы реконструкция публичной интенции была невозможна, не имело бы смысла и различие между авторским и читательским жанровым понятием. Я, однако, не согласен с Э. Д. Хиршем, когда он утверждает (*op. cit.*), что любая читательская идентификация жанра (любой «внешний жанр»), отдаляющаяся от авторского жанрового понятия («внутреннего жанра»), является «ошибочной». Достаточно просто различать эти два явления и признавать, что у них разные предметы; единственная ошибка — это смешивать их.

Можно предположить, что в момент возникновения текста авторское и читательское жанровые понятия более или менее совпадают — хотя бы потому, что автор сам является читателем и жанры не изобретаются *ex nihilo*¹, а лишь создаются из уже имеющихся в наличии жанровых горизонтов путем их реорганизации, слияния и расширения. Но чем более мы удаляемся — хронологически или культурно — от того контекста, в котором произведение появилось на свет, тем более существенными могут оказаться различия между авторским и читательским жанровым понятием: авторское жанровое понятие остается связано с первоначальным контекстом, потому что это константа, тогда как читательское жанровое понятие представляет собой переменную величину, которая обогащается (или обедняется) каждым новым контекстом. Или, иными словами, если взять за точку отсчета контекст создания произведения, то авторский режим остается гомохронным, тогда как читательский режим становится гетерохронным.

Итак, парадокс Борхеса подвел нас к необходимости признать, что жанровая проблематика не едина, а оформляется как по крайней мере два разных вопроса: о создании текста и о его восприятии (включая конструирование литературного поля как комплекса различаемых произведений). Этим двум вопросам соответствуют два разных явления: образование авторских и читательских жанровых понятий (включая как частный случай ретроспективную жанровую классификацию). Думается, очень важно не смешивать их: различаются как задачи, так и реалии, которые приходится анализировать. Жанровое понятие текста, образуемое как его отправителем, так и получателем, не тождественно авторскому жанровому понятию (как я неявно предполагал в статье «От текста к жанру»²), оно всюду и нигде, так как текст служит основой для проявления жанровых интенций автора и пробным камнем для жанровых интерпретаций получателей. Частично определяемый авторски-

¹ Из ничего (*лат.*). — *Примеч. пер.*

² См.: Jean-Marie Schaeffer, «Du texte au genre» (1982), *op. cit.*, p. 179–205.

ми интенциями и частично определяющий читательские интерпретации, он оказывается неуловимым местом какой-то призрачной идентичности. Как и выше, при рассмотрении уровней сообщения, мы приходим к выводу, что подступить к проблеме жанра с некоторыми шансами на успех можно лишь при релятивизации понятия текстуальной идентичности. Будем, однако, помнить, что в настоящей главе мы ограничивались только синтаксико-семантическими признаками жанрового понятия. Тогда встает следующий вопрос: релевантно ли различие между авторским и читательским режимами для всех жанровых определений, к какому бы уровню сообщения они ни прилагались? В свою очередь, этим вопросом предполагается другой: соотносимы ли разные уровни словесного сообщения, к которым прилагаются жанровые имена, с одной и той же жанровой логикой, или же таких логик несколько? Эти два вопроса я и собираюсь рассмотреть в заключение.

Глава 4

Жанровые режимы и логики

- Экземплификация
- Жанровая модуляция
- Логика жанровых понятий

Экземплификация

Обсуждая идеи, защищаемые Цветаном Тодоровым в его «Введении в фантастическую литературу», я кратко упоминал о том, что отношения текста со своим жанром — это порой чистая экземплификация, а порой трансформация. Получалось, что существует по крайней мере два разных жанровых режима. Теперь пора разобраться внимательнее, чем они различаются, а также каковы их отношения с разными уровнями акта речи, к которым прилагаются жанровые имена.

Начнем с акта коммуникации, на уровне которого различаются аспекты высказывания, адресации и функции. Ответ на вопрос как будто не вызывает сомнения: когда жанровое имя прилагается к уровню акта коммуникации, отношение между текстом и жанром обычно имеет характер экземплификации, то есть текст лишь обладает свойством или свойствами, которые его денотируют и к которым отсылает имя¹. Такая характеристика особенно четко выступает в случае иллюкутивных жанров (обещания, утверждения, угрозы и т. п.), или же вообще жанров функциональных, устных или письменных, таких как проповедь, молитва и т. п. Но на самом деле она применима и ко всем жанровым именам, которые открыто соотносятся с сообщением как целостным актом коммуникации, к какому бы уровню или уровням они ни прилагались: таковы повествовательный текст, драма, вымысел, посвящение и т. д. Например, термин *повествовательный текст* функционирует таким образом, что обозначаемый им жанр равно экземплифицируют «Мэлон умирает» Беккета, «Сатирикон» Петрония, «Галльская война» Цезаря, Евангелия и т. д. Конечно, все эти тексты далеко не эквивалентны по содержанию и форме, но их

¹ См. это определение экземплификации в книге: Nelson Goodman, *Languages of Art* (1969), Indianapolis, Hackett, 1976.

отличия несопоставимы с той характеристикой, которая выделяется термином *повествовательный текст*: на этом уровне они равноценны и одинаково отличаются, скажем, от «Эдипа царя» или «В ожидании Годо», а те, в свою очередь, при всех своих текстуальных различиях взаимозаменяемы по отношению к тем характеристикам, которые выделяются жанровым именем *драма*. Разумеется, из того, что все повествовательные тексты эквивалентны по отношению к термину *повествовательный текст*, не следует, что все они подпадают и под другие жанровые имена, применимые к тому или другому из них: если, скажем, взять для дополнительной дифференциации термин *фикциональный повествовательный текст* [récit fictionnel], то «Галльская война», а может быть и Евангелия, окажутся противопоставленными «Сатирикону» и «Мэлон умирает». Отметим, что для имени *фикциональный повествовательный текст* отношения тоже имеют характер экземплификации, поскольку определение, связанное с именем *вымысел* [fiction], тоже относится к уровню акта коммуникации.

Таким образом, можно сказать, что жанровое отношение имеет характер экземплификации тогда, когда дефиниция жанрового класса относится к свойствам, разделяемым всеми его членами, то есть когда предполагаемые жанровым именем свойства рекуррентны. Не удивительно, что так обстоит дело со свойствами, определяющими специфику акта коммуникации: автор может лишь выбрать ту или иную речевую установку, он не может создать или трансформировать ее; она принадлежит к числу прагматических универсалий, то есть тех трансцендентных (осуществляемому сообщению) предпосылок, в силу которых последовательность звуков или письменных значков может стать сообщением в человеческой коммуникации. Возьмем простейший случай: задавать вопрос — это дело, которое можно делать множеством разных способов; тем не менее представляется разумным признать, что подобная речевая установка всегда остается одной и той же, каким бы ни был задаваемый вопрос, каким бы способом его ни задавали, кто бы ни был задающий его субъект — Сократ,

японская гейша, индеец хопи, эскимосская мать семейства или французский школьный учитель. Так и жанры, определяемые на уровне коммуникации, явно соотносятся с фактами, представляющими собой инварианты и связанными с фундаментальной прагматикой словесно-языкового обихода. Для некоторых жанровых имен это обусловлено тем, что они выходят за рамки собственно литературной области и фактически соотносятся с «естественными» интенциональными установками (заимствую этот термин у Уильяма Лейбова, который разграничивает естественное и литературное повествование)¹: так обстоит дело с *повествовательным текстом*, *молитвой*, *заявкой* [complainte] и т. д. А если признать, что игровые практики (покрываемые у нас термином *литература*) составляют часть культурных возможностей, специфичных для рода человеческого, то мы не удивимся, обнаружив, что с той же самой логикой связаны и некоторые жанровые имена, соотносящиеся с литературными (в точном смысле слова) видами деятельности; таков, например, *вымысел*, относительно которого, очевидно, разумным будет признать, что он, как правило, носит литературный характер и одновременно принадлежит к числу прагматических универсалий.

Разумеется, можно спорить о том, универсален ли тот или иной конкретный фактор коммуникации; но сам факт, что люди общаются между собой и могут понимать друг друга даже несмотря на языковые барьеры, предполагает существование таких универсальных факторов, трансцендентных индивидуальным сообщениям. Индивидуальность сообщения становится возможной лишь на фоне всеми разделяемых конвенций, будь то конвенции какого-то конкретного языка или же словесной деятельности вообще, как общечеловеческой интенциональной деятельности.

Специфику экзemplификации можно объяснить с помощью другого понятия — конвенции. В одной из своих статей

¹ William Labov, *Language in the Inner City*, University Park, University of Pennsylvania Press, 1972.

я уже использовал введенное Серлем различие *конститутивных и регулятивных конвенций*¹, а теперь, вслед за Стивенем Майу², мне хотелось бы добавить к ним еще и третий тип — *традиционные конвенции*. Конститутивные конвенции учреждают регулируемую ими деятельность, иными словами, эта деятельность создается конвенциями и не существует вне их; следовательно, отклонение от конвенций может быть только неудачей в реализации соответствующего акта. Регулятивные конвенции предписывают формы будущей деятельности, но не учреждают их как таковые; от них можно отклониться, не потерпев автоматически неудачу в реализации акта, который они призваны регулировать. Традиционные же конвенции соотносят нашу нынешнюю деятельность с прежними видами деятельности, предлагаемыми как образцы для воспроизводства. В этих прежних видах деятельности они выделяют некоторые закономерности, предполагая возможность их воспроизвести, но не предписывая этого; отклониться от традиционной конвенции — значит изменить ее.

Режим экземплификации связан, конечно, с конститутивными конвенциями: конвенции рассказа («некто излагает реальные или вымышленные события»), как и конвенции драмы («некто воплощает в себе некоторого персонажа и подражает высказываниям и действиям»), делают возможными сами эти виды деятельности, так что повествовательный текст или драма существуют лишь постольку, поскольку применяют соответствующие конвенции. По этой причине жанровые имена, связанные с режимом экземплификации, не допускают отклонений: от конститутивной конвенции нельзя отклониться — можно самое большее потерпеть неудачу в ее примене-

¹ См.: Jean-Marie Schaeffer, «Aesopus auctor inventus», *Poétique*, 63, 1985, p. 360. Тем же различием пользуется Мари-Лор Райан: Marie-Laure Ryan, «On the Why, What and How of Generic Taxonomy», *Poetics*, 10 (2–3), p. 121.

² См.: Stephen Mailloux, *Interpretive Conventions. The Reader in the Study of American Fiction*, Ithaca, Cornell University Press, 1982, p. 126–139. Однако я не согласен с этим автором, когда он сводит жанровую логику к одним лишь традиционным конвенциям.

нии. Деятельность, в ходе которой некто не воплощает в себе какого-либо (как правило, вымышленного) персонажа, подражая его делам и поступкам, — это не отклоняющаяся форма драмы, это просто не драма, а что-то иное, например какая-то другая словесная деятельность (рассказ, вопрос и т. д.) или какая-то несловесная деятельность (физическое действие и т. д.).

Режим экземплификации связан и с рядом других характеристик. Важнейшая из них, вероятно, та, что в экземпликативных жанрах текстуальные структуры всегда определяют для произведения в целом: жанровые определения функционируют как скобки, в которые заключается *вся в целом* словесная синтагма, реализующая данный акт коммуникации. В большинстве случаев это фактически означает, что имена такого рода отсылают к тексту или произведению в их *единстве*: когда мы говорим, что «Федра» — это драма (в значении вымысла, представленного в драматической модальности), то такое имя относится ко всему произведению в целом, а не к той или иной его части. Сходным образом, читая «Жака-фаталиста», мы рассматриваем его в целом как повествовательный текст (причем фикциональный), хотя он на две трети типографски оформлен как драматические диалоги; достаточно того, что они обрамлены повествовательными пассажами, воспринимаемыми как фикциональные, чтобы все произведение в целом читалось как «роман». Разумеется, в принципе ничто не мешало бы рассматривать голос рассказчика как еще один драматический голос, и это как раз показывает, что характеристика *повествовательный текст* неотделима от распознавания факторов интенциональности: поскольку мы соотносим нарративную рамку книги с интенциональностью повествования, а не драматического голоса (будь то даже голос автора-Дидро), постольку весь текст в целом представляется нам экземплификацией жанра *повествовательного текста*, а не *драматического диалога*, как, например, в «Племяннике Рамо». Разумеется, верно и обратное: чтобы правильно распознавать жанровую интенциональность, нужно уметь истолковывать соответствующие текстуальные маркеры. В данном

случае это функциональные отличия в повествовательной рамке «Жака-фаталиста» и «Племянника Рамо»: они и позволяют соотносить эти произведения с разными актами коммуникации, в одном случае с повествованием, а в другом с драматическим диалогом (в изложении). В «Племяннике» повествовательная рамка служит для расстановки декораций, для обозначения обстоятельств беседы: «Какова бы ни была погода — хороша или дурна, — я привык в пять часов вечера идти гулять в Пале-Рояль...»¹ И ни одно из последующих повествовательных вкраплений не опровергает этой выполняемой ею функции квазиремарки. Напротив, в «Жаке-фаталисте» повествовательная рамка совсем иная. Можно сказать, что она демонстрирует конститутивную двойственность всей романной литературы — одновременно и повествования о событиях, и фикциональной выдумки. В данном случае рамка служит и для повествования о фактах, и для классификации акта повествования как акта, настойчиво представляющего себя в качестве абсолютно фикционального — начиная с развязного зачина: «Как они встретились? — Случайно, как все люди. — Как их звали? — А вам какое дело?..»²

Тем не менее понятия единого текста и целостного акта речи все-таки не совсем совпадают. Так, бывают случаи, когда текст, произведение состоит из нескольких разных интенциональных актов, соотносимых с разными жанровыми именами. Например, «Фальшивомонетки», рассказ [récit] от третьего лица, включает в себя страницы из дневника (Эдурда); точно так же «Тесные ворота», рассказ от первого лица, перебивается письмами, а ближе к концу включает в себя и выдержки из дневника Алисы. В этих двух случаях мы имеем дело с довольно сложной ситуацией. Возьмем «Тесные ворота»: здесь три акта коммуникации — рассказ, дневник и письма — находятся не на одном и том же уровне,

¹ Дени Дидро, *Сочинения в двух томах*, т. 2, М., Мысль, 1991, с. 52. Перевод А. В. Федорова. — *Примеч. пер.*

² Там же, с. 126. Перевод Г. И. Ярхо. — *Примеч. пер.*

поскольку включение в текст дневника и писем мотивировано рассказом, так что обе эти жанровых экземплификации воспроизведены, процитированы или же представлены внутри охватывающего их акта коммуникации — рассказа. Тем не менее жанровая автономия писем и дневника никак не нарушена, и они не смешиваются с рассказом; каждая форма сохраняет свою собственную идентичность и статус как целое. Письмо остается письмом, даже если оно воспроизведено рассказчиком, то есть помещено в рамку охватывающего рассказа. И наоборот, письмо само может содержать в себе рассказ — но оно все равно останется письмом, а рассказ рассказом. Таким образом, акт коммуникации может охватывать другие акты коммуникации или же охватываться ими, но это иерархическое соотношение не нарушает логику жанровой экземплификации, свойственной каждому из них в целом. Даже когда акт коммуникации реализован лишь фрагментарно, этот фрагмент отсылает к акту как таковому: так, большинство писем, приведенных в «Тесных вратах», воспроизводится лишь частично, и тем не менее соответствующий сегмент текста всякий раз является экземплификацией акта эпистолярной коммуникации как *такового*. Таким образом, акты коммуникации можно представлять себе как пары скобок, заключающие в себя текстуальные сегменты, которые независимо от своей синтаксической протяженности всегда служат экземплификациями целостных актов, следуют ли они линейно друг за другом или же включаются один в другой¹. Для двух указанных повествовательных текстов Жида изобразить всевозможные представленные в них акты было бы делом долгим и утомительным, поскольку они интегрируются в охватывающий рассказ отчасти в распыленном виде. Частичное графическое

¹ Когда Э. Д. Хирш определяет внутренний жанр как «смысл целого сообщения [that sense of the whole], благодаря которому толкователь может верно понять любую из определяемых им частей» (E. D. Hirsch, *op. cit.*, p. 162), то такая дефиниция прекрасно подходит к характеристикам коммуникационного уровня. Напротив того, она представляется слишком сильной для семантико-синтаксических определений.

изображение «Тесных врат» (начало и конец) выглядело бы приблизительно так¹:

$$R \left\{ 495 L(512) \quad L(522) \dots\dots\dots J(581-595) \dots 598 \right\}.$$

Разумеется, эта схема обладает лишь эвристической ценностью. Но она наглядно показывает, почему жанровые имена, соотносящиеся с актами коммуникации, предполагают целостное определение: им идентифицируется речевая установка, которая возвышается над подчиненными ей текстуальными сегментами. Видно также, что жанровое отношение носит характер экземплификации не только потому, что интенциональная установка предсуществует каждому особенному акту как его трансцендентная возможность, но и потому, что для данного жанрового определения не имеют значения индивидуальные, как правило нерекуррентные, семантико-синтаксические свойства.

Другая типичная характеристика жанровых имен, соотносящихся с коммуникационными свойствами, заключается в том, что они, как правило, связаны с контрастивными дескрипциями и с содержательными дефинициями. Напомним, что контрастивной называется дескрипция, вычленяющая в объекте признаки, по которым его можно противопоставить другим объектам: когда мы говорим, что любой повествовательный текст одинаково экземплифицирует жанровое имя *повествовательный текст*, мы принимаем во внимание только те дескриптивные признаки, которые позволяют отличить его весь в целом, например, от драматического представления. При этом мы, конечно, не принимаем в расчет внутрижанровые различия в данном корпусе текстов, что делает возможной содержательную дефиницию — в данном случае дефиницию, способную перечислить достаточные и необходимые

¹ R = рассказ, L = письмо, J = дневник; каждый акт коммуникации классифицирует текстуальные сегменты, заключенные между соответствующими ему скобками; пагинация соответствует изданию: André Gide, *Récits et soties, œuvres lyriques*, Gallimard, 1958.

условия, которым должно удовлетворять произведение, чтобы быть рассказом.

Следует сделать еще одно важное уточнение, касающееся статуса жанровой экземплификации: это не специфика каких-то одних текстов в отличие от других. Поскольку любой текст является сообщением, то любой текст может и рассматриваться в плане управляющих им речевых установок, то есть в режиме экземплификации. Главное, что когда жанровые имена связаны с режимом экземплификации, то произведение рассматривается как осуществление целостного акта коммуникации, а не как особенное сообщение; оно служит примером *интенциональной структуры*, которая ему предсуществует и образует его как умопостигаемый акт, а не как индивидуальную *текстуальную структуру*. И наоборот, само собой разумеется, что каждый контрастивно вычлененный корпус текстов можно изучать также и во внутренней перспективе. Но тогда мы переходим из экземпликативного в противоположный режим, где жанровые определения — это переменные величины, зависящие от индивидуальных произведений. В таком случае мы обращаемся уже не к уровню акта коммуникации (и вообще интенционального акта), а к уровню действительного осуществления этого акта, то есть к уровню текста как семантико-синтаксического единства.

Жанровая модуляция

Невозможность чисто экземпликативного отношения на уровне текста как синтаксико-семантического единства обусловлена *prima facie*¹ тем вполне банальным фактом, что вряд ли найдутся — разве что в мире Борхеса, а также если оставить в стороне явления цитации², — два текста, со-

¹ На первый взгляд (*лат.*). — *Примеч. пер.*

² Как показал Артур Данто, подражание, повтор и цитация имеют неодинаковый логический статус. В частности, цитация не идентична повтору: процитировать в одном произведении фрагмент другого произведения

держащие сколько-нибудь значительные одинаковые сегменты сверхфразовой протяженности. Но даже если брать менее жесткие критерии текстуального тождества, чем точное синтаксико-семантическое совпадение, если обратиться, например, к уровню литературных приемов, то экземплификация все равно остается идеальным предельным случаем. Если проанализировать, скажем, употребления термина *трагедия*, причем в любом из его конкретно-исторических контекстов (в Древней Греции, или в елизаветинскую эпоху, или же во французском классическом театре), то окажется, что он осмыслялся главным образом через синтаксико-семантические признаки произведений — такие как специфика действия и персонажей, синтагматическая динамика спектакля, ведущая от экспозиции к финальной катастрофе, важная роль прямого представления событий (в елизаветинской трагедии), или же его замена повествованием о событиях (во французском классическом театре), присутствие или отсутствие хора, наличие или отсутствие деления на акты, а при его наличии число этих актов, использование прозы или стихов (или смешение того и другого), тип применяемого стиха и тому подобное. Соотносясь с такими особенными текстуальными признаками, данный термин неизбежно поддается внутрижанровой дифференциации, то есть исторической контекстуализации: оттого приходится различать *греческую трагедию*, *римскую трагедию*, *елизаветинскую трагедию*, *французскую классическую трагедию* и т. д., или же — внутри одной культурно-языковой сферы, например в Англии, — *елизаветинскую трагедию*, *якобианскую трагедию* и *трагедию Реставрации*. Но ведь, однажды начавшись, этот процесс внутрижанровой дифференциации практически не знает предела. Придется, например, от исторической контекстуализации перейти к ав-

значит не повторить, а изложить его; референтом будет уже не референт цитируемого текста, а сам этот текст. Это значит, что, строго говоря, факты цитации — это не факты текстуального тождества (см.: Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, 1981, p. 37–38).

торской — конструировать такие жанры, как *трагедия Марло* или *шекспировская трагедия*. Можно, конечно, попытаться контрастивно противопоставить их: у Марло герои сверхчеловеческие (Тамерлан, Фауст), а у Шекспира — ослабляемые различными недостатками характера (Гамлет, Отелло, Лир, Макбет). Однако такая контрастивная оппозиция неустойчива: Фауст хоть и сверхчеловек, но стремится к гибели из-за изъяна в характере (гордыни). Наоборот, Лир попадает в беду из-за изъяна в характере, но в финале пьесы преображается, принимая почти сверхчеловеческий облик мученика. Но ведь ничто не заставляет нас остановиться и на уровне творчества того или иного автора в целом: можно продолжать дифференциацию и внутри авторской контекстуализации, в итоге доходя до уровня отдельных произведений (например, «Отелло» = *трагедия ревности*, «Гамлет» = *трагедия нерешительности*, и т. д.). Отсюда можно начать и новый, обратный процесс: отправляясь от отдельного произведения (скажем, «Макбета»), вывести из него абстрактную жанровую модель под названием *трагедия честолюбия*, а затем обогащать и варьировать эту модель сочинениями других драматургов, елизаветинских (можно, например, прибавить к ней «Тамерлана» Марло) или позднейших. Какой путь ни выбрать, перед нами один и тот же феномен: жанровые термины, соотносящиеся с текстуальными признаками, подчиняются логике внутрижанровой дифференциации, в том смысле что отдельный текст не просто экземплифицирует свойства, зафиксированные в жанровом имени, но и модулирует его логическое содержание, то есть вводит и изменяет релевантные свойства. От экземпликативной жанровой идентификации мы переходим к модуляционной.

При режиме жанровой модуляции определения носят не целостный, а частичный характер, то есть они не определяют все произведение по отношению к реализуемой им прагматической или речевой установке, а мотивируют некоторые его синтаксико-семантические сегменты. Такие определения не в состоянии мотивировать всю синтагматико-семантиче-

скую цепочку в целом (хотя могут мотивировать весь тот или иной аспект этой цепочки — например, количество слогов в стихотворении), ибо жанровое имя, обладающее такой детерминирующей силой, обозначало бы просто-напросто один конкретный текст плюс его точные копии (или, по крайней мере, копии, связанные с тем же контекстом).

Но прежде чем продолжать анализировать различные характеристики, связанные с режимом жанровой модуляции, следует задаться вопросом, действительно ли мы вправе причислять все жанровые имена, соотносящиеся с текстуальной реализацией произведения, к режиму жанровой модуляции. Есть по меньшей мере один тип жанровых явлений, который как будто противится этой классификации. Это устойчивые формы, и вообще жанровые имена, соотносящиеся с такими признаками синтаксико-семантического уровня, которые определяются эксплицитными правилами, а значит, вроде бы должны приводить к возникновению строгой рекуррентности. Возьмем сонет: разве определение, которому он подчинен, не является глобальным (правила сонета, можно сказать, предписывают весь его формальный облик: количество строк, разбивку на строфы, рифмовку и т. д.), контрастивным (с точки зрения жанровой специфики, сонет Петрарки и сонет Шекспира взаимозаменяемы и одинаково противостоят какой-либо другой поэтической форме) и рекуррентным (правила сонета применяются во всех сонетах)? А следовательно, не подчиняется ли сонет режиму экземплификации?

На первый взгляд, это возражение кажется обоснованным, но оно не выдерживает углубленного анализа. Прежде всего, если бы жанровая логика сонета была чисто экземплификативной, то возможные различия между стихотворениями, носящими это имя, не играли бы никакой роли в определении жанра. Между тем это не так: среди различий есть и релевантные в жанровом отношении, то есть *stricto sensu*¹ сонет неправомерно называть устойчивой, фиксированной фор-

¹ Строго говоря (*лат.*). — Примеч. пер.

мой. Известно, что он включает в себя много формальных вариантов. Например, в рамках его четырнадцатистрочной структуры имеются вариации, касающиеся метрического, грамматического или типографского оформления более частных структур: иногда правила предписывают делить текст на восьмистишие, состоящее из двух четверостиший, и шестистишие (итальянский сонет)¹, иногда же встречается деление на три четверостишия и один куплет (елизаветинский сонет), и т. д.; подобного рода вариации встречаются и в правилах, касающихся ритмической схемы и длины стихов, то есть числа стоп или слогов, или же схемы рифмовки и так далее. Вместе с тем эти вариации значимы для жанрового определения: например, деление сонета на три катрена и один куплет требует от елизаветинских поэтов давать эпиграмматическую концовку, тогда как не столь контрастное устройство итальянского сонета допускает более уравновешенное семантическое устройство. Еще важнее, что само правило четырнадцати строк не абсолютно, как это показывает беглый обзор нескольких антологий английской поэзии: Джордж Пиль публикует сонет из трех шестистрочных строф, в 126-м сонете Шекспира — всего двенадцать строк, Джон Саклинг — автор сонета из пяти семистрочных строф (!), Гей называет свои короткие пасторали сонетами независимо от количества строк, Хопкинс пишет пятнадцатистрочные сонеты, и т. д.² Можно также напомнить о практике *sonetto caudato*³ — сонета с несколькими дополнительными строками, как правило сатирического тона, а также *submerged sonnet*⁴, многие примеры которого

¹ На самом деле вплоть до начала XIV века сонетная октава делилась на четыре двустишия (в рукописях они опознаются по заглавной букве в начале), и лишь благодаря Петрарке это деление на двустишия уступило место делению октавы на два катрена. См.: E. H. Wilkins, «L'invenzione del sonetto», in R. Cremante, M. Pazzaglia (eds.), *La metrica*, Bologna, Società Editrice Il Mulino, 1972, p. 281.

² См. также: A. Fowler, *op. cit.*, p. 134.

³ Хвостатый сонет (*ит.*). — *Примеч. пер.*

⁴ Утопленный сонет (*англ.*). — *Примеч. пер.*

можно найти в «Потерянном рае» и который лишь в редких случаях придерживается правила четырнадцати строк¹. Конечно, по сравнению с массой правильных сонетов эти пьесы составляют исключение. Но уже сам факт того, что исключения возможны, а главное, что из-за них варьируется сама «дефиниция» жанра, — показывает, что здесь не работает логика экземплификации. К сходным выводам мы пришли бы, и учитывая семантико-тематические ограничения: эпиграмматический шекспировский сонет подчиняется совсем иным семантическим ограничениям, чем лирический романтический сонет, а традиция любовных сонетов образует особую жанровую линию, чья история не совпадает с историей религиозного или героического сонета.

Однако можно пойти и дальше: даже если бы все сонеты точно подчинялись одной метрической схеме, это еще не было бы отношением жанровой экземплификации. Здесь перед нами узловой пункт различия между уровнями акта коммуникации и действительного сообщения как особой семантико-синтаксической реализации этого акта. Как мы уже видели, жанровый статус акта коммуникации — не текстуальный (хотя он и производит особые текстуальные маркеры), а интенциональный. Когда жанровое имя соотносится с интенциональным уровнем, то осуществляемый текст нейтрален в жанровом отношении: по этой причине он только и может что экземплифицировать акт коммуникации, то есть обладать свойством, к которому он отсылает и которое его денотирует. Сказать, что «Принцесса Клевская»² — повествовательный текст, значит сказать, что данное произведение экземплифицирует свойство быть повествовательным текстом, а это свойство его денотирует. Иначе обстоит дело, когда жанровое определение относится к осуществляемому сообщению, то есть затрагивает синтаксико-семантические свойства текста: когда

¹ См.: А. К. Nordo, «The Submerged Sonnet as Lyric Moment in Miltonian Epic», *Genre*, IX, 1 (1976), p. 21–35.

² Роман Мари-Мадлен де Лафайет (1678). — *Примеч. пер.*

мы говорим, что стихотворение Бодлера «На картину „Тассо в темнице“ Эжена Делакруа» («Цветы зла», CXLI) — это сонет, то соотносим синтаксические (а возможно, и семантические) факты не с фактами высшего порядка, которые бы ими экземплифицировались, а с фактами того же самого порядка, то есть с *другими* текстами, называемыми *сонетами*; а потому перед нами отношение сходства и различия между текстами, но не отношение экземплификации между текстом и коммуникативным свойством.

На это можно было бы возразить, что сонет подчиняется правилам, эксплицитно сформулированным в трактатах по поэтике, а стало быть конкретные сонеты экземплифицируют эти правила. Действительно, жанры, связанные с эксплицитными правилами, образуются не просто через миметические отношения между текстами, но и через исполнение предписаний, существующих независимо от последовательности текстов, где они применяются. Оттого такой жанр, как сонет, отличается от такого жанра, как новелла, и нам следует учитывать эту разницу. Тем не менее применение правил принадлежит к жанровой модуляции и *не является* отношением экземплификации. Сонет не является примером применяемых в нем правил и не может им быть — так как правило (регулятивная норма) не реализуется, но *применяется*, а это не одно и то же. Это обусловлено тем, что правило — не свойство текста, а *предписание* свойства. Потому-то стихотворение может отклоняться от жанровой нормы сонета и все-таки оставаться сонетом: изменение или частичное неисполнение правил принадлежат к числу внутренних возможностей жанра. Мы видели, что при экземплификации отклонение мыслится совсем иначе: можно сказать только, что текст успешно или неуспешно экземплифицирует то или иное качество, соотносящееся с актом коммуникации. Если я напишу надгробную речь о человеке, которого считаю умершим, тогда как в действительности он еще жив, то я *потерплю неудачу* в осуществлении акта коммуникации под названием *надгробная речь*. Конечно, хотя мой текст неуспешно

экземплифицирует данный жанр на уровне коммуникативных предпосылок (да и то ведь это ненадолго...), но тематически он все-таки связан с классом надгробных речей. Таким образом, вопрос о его принадлежности к данному жанру получит несовпадающие ответы в зависимости от избранного уровня.

Во всяком случае ясно, что конвенции сонета, как и любых устойчивых форм, суть регулятивные, а не конститутивные конвенции. Но они отличаются также и от чисто традиционных конвенций, связанных с гипертекстуальными жанрами. Таким образом, в рамках жанровой модуляции следует отличать применение правила от жанровых отношений, не мотивированных никаким эксплицитным предписанием. Когда жанровое имя отсылает к эксплицитному правилу, изначально является отношение между текстом и этим правилом, которое имеет характер применений; когда же это имя отсылает к историческому классу текстов, отношение имеет прежде всего характер сходства и различия между ними. Само собой разумеется, что многие тексты одновременно соотносятся и с регулятивными, и с традиционными конвенциями, то есть применяют (или нарушают) эксплицитные правила и подражают другим текстам (или отклоняются от них); так и обстоит дело с сонетами.

Итак, мы видим, что жанровые имена могут иметь много разных референтов: коммуникативные свойства, регулятивные нормы, экстенциональные классы. Отсюда следует, что представление, будто референтом каждого жанрового имени должен быть экстенциональный класс, — как минимум неправомерное упрощение. Это еще одна причина, по которой жанровая проблематика несводима к проблематике классификации. К тому же чисто экстенциональное применение жанровых имен неодинаково распространено в разные эпохи. Так, во Франции само понятие жанра (в смысле класса текстов) впервые появляется, по-видимому, у Дю Белле, в «Защите и прославлении французского языка» (1549), тогда как авторы прежних трактатов говорили скорее о «манере» и «складе»,

то есть рассматривали логику жанровых понятий в основном с точки зрения технических предписаний, позволяющих слагать стихи. Ронсар был первым поэтом, который при жизни издал свое полное собрание сочинений, сгруппировав эти сочинения по жанрам, и только во второй половине XVI века жанровое обозначение текстов становится «обязательным», показывая, что отныне жанровые имена обладают классификационной функцией¹.

Как бы там ни было, самыми трудными для анализа и обращения представляются те жанровые имена, которые исключительно или в основном отсылают к классам текстов. С одной стороны, отношение сходства внутренне зыбко², чем объясняется сразу и семантическая неустойчивость жанровых имен, постулирующих простое формально-тематическое сходство (*сказка, новелла, роман* и т. д.), и их постоянство в истории (облегчаемое этой вариативностью смысла). С другой стороны, образуемые таким образом классы текстов могут образовываться как минимум двумя разными способами: объем значения жанрового имени является результатом либо постепенного исторического формирования, либо чисто ретроспективной классификации, осуществляемой независимо от всяких отношений причинной мотивации и исторической преемственности между разнообразными текстами. Следовательно, в рамках жанровой модуляции нужно ввести еще одно дополнительное различие — между *генеалогическими классами*, основанными на гипертекстуальных отношениях, и *аналогическими классами*, основанными на чистом, каузально неопределенном сходстве. Возьмем случай философской повести [*conte philosophique*]. Прежде всего, это исторический жанр, то есть гипертекстуальный комплекс (в смысле Жерара Женетта), модель которого восходит по крайней

¹ Сведения заимствованы из статьи: Hélène Na is, «La notion de genre en poésie au XVII e siècle:  tude lexicologique et sémantique», in Guy Demerson ( d.), *La Notion de genre   la Renaissance*, Genève,  d. Slatkine, 1984, p. 103–127.

² См. выше, с. 67.

мере к Лукиану, а эпохой расцвета был XVIII век, у Свифта, Вольтера, Дидро и других. Но затем, основываясь на специфических критериях сходства, этот термин стали переносить вовне — например, считать, что философская повесть является также одним из жанров буддистской литературы. Тогда, если соотносить жанровое имя со всем комплексом западной традиции, а также с разнообразными восточными традициями, получается класс, чья конститутивная логика имеет множественный характер, — чего не происходит, если ограничиваться одной лишь европейской философской повестью: между традицией, основанной Лукианом, и философской повестью в буддистской литературе не существует никаких гипертекстуальных связей. Иначе говоря, данный жанр, включающий как западную, так и восточную повесть, представляет собой логически гибридный жанр, основанный частично на простом, каузально неопределенном сходстве, а частично на отношениях гипертекстуальной преемственности. Если же ограничить логический объем этого жанра одной лишь западной традицией, то и сходства, и различия внутри этого класса основываются на генеалогических, гипертекстуальных связях. Разумеется, даже если жанровый комплекс ограничен пределами одной конкретной национально-культурной сферы, он еще не обязательно является всецело гипертекстуальным: некоторые из текстов, входящих в корпус с преобладанием гипертекстуальности, могут быть отнесены к нему по сходству, не основанному на причинных связях. Жанровые классы очень часто представляют собой нечистые классы, и только тщательный анализ позволяет выяснить, какую роль играют в них отношения чистого сходства, а какую — гипертекстуальные отношения.

Пользуясь термином «гипертекстуальное отношение», я, пожалуй, придаю этому прилагательному более широкий смысл, чем Женетт. Гипертекстуальным жанровым отношением я признаю любую доказуемую филиацию, которую можно установить между текстом и одним или несколькими предшествующими или современными ему текстуальными комплексами,

относительно которых допустимо предположить (опираясь на текстуальные признаки или всякого рода индексы), что они выступали как жанровые образцы при создании данного текста, — каковой мог подражать им, отклоняться от них, смешивать, переименовывать их и т. д. Индексы, о которых идет речь, содержатся главным образом в паратекстуальном аппарате (заголовков, подзаголовков, в ряде случаев обозначение жанра, заявление об авторском намерении) и, шире, в авторско-литературном контексте, тогда как признаки носят внутритекстовый характер. Важно отличать жанровые индексы от жанровых признаков, а также и от жанровых маркеров. Индексы выполняют метатекстуальную функцию и имеют наглядный характер, так как призваны направлять работу чтения, позволяя читателю определить место текста в своем жанровом кругозоре. Жанровые признаки выполняют собственно структурную функцию и не имеют наглядного характера. Отношение между индексами и признаками походит на отношение между фасадом дома и материалами, из которых он построен: как известно, фасад может быть обманчивым¹. Что же касается жанровых маркеров, то это текстуальный след факторов, относящихся к уровню коммуникации: они отличаются от жанровых признаков тем, что экzemплифицируют некото-

¹ Это различие между текстуальными индексами, позволяющими опознать жанр, и текстуальными признаками, модулирующими ту или иную жанровую характеристику, не всегда легко провести. Известно, например, что многие жанры связывались с определенными типами имен, которые носят персонажи: Аякс — героическое имя, оно могло употребляться в трагедии или эпосе, но не в комедии; и наоборот, Титир — имя, вполне уместное в пасторальной поэзии, никогда не было бы принято как имя трагического персонажа. Следует ли рассматривать эти имена как индексы, позволяющие читателю опознать жанр, к которому принадлежит текст, или же нужно видеть в них признак, модулирующий некоторую жанровую характеристику? В случае паратекстуальных элементов, связанных с теми или иными специфическими жанрами (например, особых типов заголовка), перед нами несомненно опознавательные индексы. Если же поставить этот вопрос в отношении внутритекстовых элементов, то решение оказывается более затруднительным, а порой, пожалуй, и невозможным.

рое интенциональное свойство, тогда как признаки модулируют текстуальные характеристики.

Анализируя авантекст «Простого сердца», Раймонда Дебре-Женетт хорошо показала¹, какая разница бывает между жанровыми индексами и признаками, а также и какой разрыв возможен между авторским и читательским жанровым понятием. Текст Флобера снабжен этикеткой *повесть* [conte] — во второй половине XIX века то был универсальный термин, способный обозначать какой угодно короткий повествовательный текст. Этот паратекстуальный индекс отнюдь не отражает жанровой сложности текста, которую можно понять лишь при сличении авантекстов. Действительно, Раймонда Дебре-Женетт показывает, как Флобер в ходе работы над этим произведением сложно колебался между реалистической бальзаковской моделью и моделью легендарного моралите. Она выделяет шесть элементов, ориентированных в направлении реалистического романа: частоту временных указаний, пассажи, точно определяющие характер Фелисите, важную типично по-бальзаковски роль внешнего мира, вторжения рассказчика со своими пояснениями, подробные описания и мотивирующие объяснения. Но одновременно наблюдается и обратный процесс — процесс сокращений и сгущений, сопровождающийся введением подчеркнуто символической мотивировки, взятой из легендарного моралите: Фелисите показана как идеальная фигура, и значительное внимание уделяется религиозной стороне конфликта между Добром и Злом. Так, эпизод с быком в рукописи обладает отчетливо символической значимостью: бык показан как дьявольская сила («его зрачки сверка[ли] в темноте словно угли»), а вмешательство Фелисите объясняется ее чудесным даром. Окончательный же текст — это ни сокращенный бальзаковский роман, ни чистое легендарное моралите, но след их борьбы и взаимной

¹ Raymonde Debray-Genette, «Réalisme et symbolisme dans *Un cœur simple*», dans Raymonde Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, Éd. du Seuil, 1988, p. 151–199.

нейтрализации: «Реалистический роман, который мог бы получить и большее развитие, заглушает символистскую повесть, к которой, возможно, стремился Флобер, избавляясь от всего лишнего. Повесть представляет собой результат напряжения и противостояния, даже взаимной несовместимости этих двух жанров»¹. Для нашей темы эта статья обладает образцовой ценностью: она не только показывает, что важнейшим материалом для изучения работы писателя над жанром может служить корпус авантекстов (когда, по счастью, у нас в руках оказывается достаточно солидный генетический архив), но и напоминает, что в некоторых случаях авторский жанровый статус окончательного текста может оставаться недоступным для читателя (а значит, и совершенно отличным от читательского жанрового понятия, которое в основном ориентируется на жанровые индексы), если не рассматривать его в генетической перспективе, как результат авантекстуальных, порой противоречивых актов жанрового выбора, по отношению к которым он представляет собой след — недешифруемый, пока мы не обратимся к этому авантексту. Можно предположить, что также и в устной литературе различные варианты или версии одного и того же произведения или даже различные тональности, которые оно может получать во время исполнения, в зависимости от реакций публики, позволяют наблюдать *in vivo*² этот генетический процесс и проследить напряжения между авторским и читательским жанровыми понятиями, а заодно и между жанровыми признаками и индексами.

Хотя генеалогические и аналогические классы равно принадлежат к режиму жанровой модуляции, в том смысле что в разных текстах, группируемых в класс, по-разному модулируются специфические черты жанра, — однако они обладают неодинаковым логическим статусом: только первые из них отсылают к каузальным отношениям гипертекстуального взаимопо-

¹ Raymonde Debray-Genette, *op. cit.*, p. 187.

² Вживе (*лат.*). — *Примеч. пер.*

рождения, тогда как вторые суть метатекстуальные операции, оставляющие нерешенным вопрос о взаимопорождении текстов. Отметим, что в одном конкретном пункте гипертекстуальное жанровое понятие и жанровое понятие «по правилам» смыкаются с жанровым понятием, образуемым на уровне коммуникации: все это авторские, и лишь во вторую очередь читательские жанровые понятия. Напротив того, жанры, образуемые вокруг отношения простого сходства, имеют по самой своей сути читательский статус (даже если частично это отношение может и совпадать с отношениями авторского жанрового понятия — ведь логики сходства множественны). Таким образом, различие между авторским и читательским жанровыми понятиями не совпадает с различием между коммуникативным и текстуальным уровнями литературного акта. Добавим также, что для аналогических классов, именно в силу их чисто читательского характера, не возникает вопрос о связанных с ними конвенциях (конститутивных, регулятивных или традиционных).

Если сравнить три режима модуляции, анализируя типы дескрипции и дефиниции, которые могут связываться с жанровым именем, то обнаружатся еще и новые различия. Для жанрового понятия, основанного на регулятивных конвенциях, дескрипция выливается в *перечисление предписываемых правил*, что показывает любой учебник, посвященный устойчивым формам или вообще формам лирики. А статус дефиниции может быть только *прескриптивным* (если же он дескриптивный, то на самом деле дефиниция описывает ранее бывшие в ходу предписания).

Когда жанровое имя соотносится с традиционной конвенцией, то есть с генеалогическим классом, то соответствующая ему дескрипция обычно является *специфицирующей*, в том смысле что она индивидуализирует имя применительно к отдельному произведению или группе произведений из цепочки текстов. Что касается статуса дефиниций, то, как подчеркивал Э. Д. Хирш, он является чисто эвристическим¹. Как хорошо

¹ E. D. Hirsch, *op. cit.*, p. 111.

известно, при изучении преимущественно гипертекстуального жанра — скажем, плутовского романа — нам мало что дает «дефиниция», говорящая, что это такой роман, где герой перемещается по разным классам общества и меняет разные социальные положения. Не то чтобы эта дефиниция была ложной или бесполезной, но она ничего не сообщает нам об авторском жанровом статусе данной традиции. Есть много романов, которые подходят под эту дефиницию, но все же не могут рассматриваться как плутовские: Вильгельм Мейстер перемещается по разным классам общества и меняет разные социальные положения, однако роман Гёте бесспорно не является плутовским; сходные замечания можно было бы сделать о некоторых романах Диккенса, о «Джуде Незаметном» Томаса Харди и так далее. Конечно, можно было бы дать более тонкую сеть критериев, прибавив, скажем, еще и формальное условие — автобиографический характер повествования (что позволило бы исключить вышеприведенные примеры). Но даже если бы у нас имелась дефиниция, соответствующая только плутовским романам, она мало что говорила бы нам: релевантные отношения, по которым модулируется гипертекстуальный жанр, — это не отношения экземплификации, выделяемые содержательной дефиницией, но отношения внутрижанровой дифференциации, выделяемые — как отметил Клейтон Кольб в связи с греческой трагедией — единственно через анализ «отношений между произведениями, принадлежащими к данному жанру»¹.

Что же касается жанров, связанных с классами, основанными на отношении каузально неопределенного сходства, то их дескрипция осуществляется через конструирование *идеального текстуального типа*; этот тип, обычно конструируемый на основании нескольких произведений, считающихся «образцами» жанра, нередко трактуют как содержательную дефиницию жанра, тогда как в действительности это метатекстуальная фикция. Дефиниция такого жанра реально может быть

¹ Clayton Kolb, *op. cit.*, p. 252.

лишь *статистической*, описывая кривую отклонений, которую образуют реальные произведения по отношению к этому метатекстуальному эталону — идеальному представителю жанра.

Отличия между тремя режимами жанровой модуляции отмечаются также при анализе статуса отклонений. В жанре, связанном с регулятивными конвенциями, любое отклонение равнозначно *нарушению* принятых правил, то есть — учитывая, что эти правила не конститутивные, а чисто регулятивные, — либо ослаблению существующих правил, либо добавлению одного или нескольких новых правил, либо даже введению полного набора новых правил. Таким образом, нарушение приводит к трансформации; тем не менее изначально отклонения в режиме регулятивных конвенций означают именно нарушение. Вопрос о том, какова степень отклонения, при которой текст, нарушающий правила жанра, все еще принадлежит данному жанру, — это по сути своей вопрос лексических силовых отношений: в принципе всегда есть выбор между расширением значения существующего термина и наречением нового жанрового имени. В гипертекстуальных жанрах отклонения, существующие между разными текстами одного класса, представляют собой последовательные *трансформации* релевантных для жанра текстуальных признаков, то есть имплицитные переформулировки дескрипции, которая может связываться с данным жанровым именем. В жанре, образуемом на основе отношений каузально неопределенного сходства, отклонения суть не что иное, как *вариации* реальных произведений относительно постулируемого задним числом идеального типа. Только в случаях гипертекстуального жанрового понятия и жанрового понятия «по правилам» можно говорить об эволюции в строгом смысле слова, тогда как вариации аналогических текстуальных классов нейтральны по отношению к временной оси и остаются каузально неопределенными.

Логика жанровых понятий

Итак, приходится признать очевидное: поверхностная грамматика предложений, имеющих предикатами жанровые имена, нередко обманчива. Действительно, у нее всегда одна и та же форма: «*X* есть *a*», но в глаголе-связке скрываются несхожие отношения: когда мы заявляем, что «Принцесса Клевская» — повествовательный текст, то фактически говорим, что этот текст экземплифицирует свойство быть повествовательным текстом; когда мы утверждаем, что «Экзотический аромат» (Бодлера) — сонет, то фактически говорим, что в этом стихотворении применяются правила сонета; когда мы сообщаем, что «Микромегас» — повесть [conte] о воображаемом путешествии, то фактически говорим, что вольтеровский текст трансформирует и адаптирует преемственную линию текстов, которая тянется от «Правдивой истории» Лукиана до «Путешествий Гулливера», включая «Иной мир, или Государства и империи Луны» Сирано де Бержерака; наконец, когда мы для демонстрации своей сомнительной эрудиции небрежно бросаем, что «Госпожа Сяо» Пу Сун-лина — новелла, то просто хотим сказать, что этот рассказ ученого китайца XVII века по некоторым признакам походит на тексты, которые мы у себя на Западе характеризуем как новеллы, хотя каузальный статус этого сходства остается неопределенным. Нам уже приходилось констатировать, что этим разнообразием затрагиваются все аспекты жанровой проблематики: не только референт имени, но также и жанровое отношение, статус и функция дефиниции, статус связанной с данным жанром дескрипции, природа соответствующей конвенции и значение отклонений от этой конвенции. Таким образом, анализ жанровых имен во всем их разнообразии позволил нам установить, что жанровая логика имеет не единственный, а множественный характер; «классификация текстов» может означать разные вещи в зависимости от того, служит ли ее критерием экземплификация некоторого свойства, применение правила, наличие генеалогического или же аналогического соотношения.

Конечным результатом всех этих операций может стать экстенциональный класс, но логика образования таких классов весьма разнородна и не сводится к простому отношению аналогии между включенными в них текстами. Это всего лишь одна из нескольких возможных жанровых логик.

Пожалуй, не лишней окажется попытка свести вместе в виде таблицы все основные различия, которые нам встретились:

уровень	референт	отношение	дефиниция	описание	конвенция	отклонение
акт коммуникации	свойство	целостная экзemplификация	содержательная	контрастивная	конститутивная	неудача
текст	правило	модуляция по применению	прескриптивная	перечислительная	регулятивная	нарушение
	генеалогический класс	гипертекстуальная модуляция	эвристическая	специфицирующая	традиционная	трансформация
	аналогический класс	модуляция по сходству	статистическая	типизирующая	—	вариация

Двойная линейка, отделяющая аналогический класс от трех других референтов жанрового понятия, служит графическим знаком того, что данное жанровое понятие — чисто читательское, тогда как трем первым всякий раз соответствует то или иное авторское жанровое понятие. Это различие связано с проблемой контекстуальной зависимости жанровых идентификаций. Пора, стало быть, выяснить, на все ли четыре референта или только на некоторые из них распространяется контекстуальная зависимость жанровых феноменов.

Возможно ли установить регулярное соответствие между различными жанровыми логиками и вопросом о контекстуальной зависимости? Думается, можно утверждать, что те жанровые имена, чьим референтом являются свойства коммуникативного акта, контекстуально устойчивы, поскольку соотносятся с прагматическими универсалиями или, по крайней мере, со свойствами столь устойчивыми, что по сравнению с другими жанровыми признаками, чрезвычайно изменчивыми в зависимости от контекста, их можно считать как бы инвариантными. При этом в них практически отсутствует напряжение между авторским и читательским жанровыми понятиями, поскольку на данном уровне несогласованность между отправкой и восприятием сообщения грозит уничтожить само сообщение, сделать его совершенно невнятным. Конечно, мы видели, что конкретные способы осуществления актов коммуникации изменчивы в зависимости от контекста (люди по-разному пишут письмо при императоре Августе и при Людовике XIV, по-разному задают вопрос своей матери и своему начальнику), но эти способы не имеют значения для жанровой идентификации коммуникативного акта.

Итак, представляется, что контекстуальная зависимость может сказываться лишь тогда, когда жанровое имя прилагается к осуществляемому сообщению, к синтагматико-семантической цепочке. Однако и здесь следует различать: контекстуальная зависимость не одинаково действует во всех трех режимах. Так, жанры с регулятивными конвенциями, то есть с эксплицитными предписаниями, в общем и целом мало варьируются в зависимости от контекста. Если я в наши дни напишу сонет, точно следующий правилам сонетов Петрарки или елизаветинцев, то все согласятся, что я написал сонет, а не пастиш, хотя правила, установленные во времена Петрарки или Шекспира, с тех пор претерпели много всяких превратностей, а нынешний литературный контекст совершенно отличен от того, что был в эпоху Возрождения или в конце XVI века. Возможно, такая стабильность обусловлена тем, что

в жанрах с регулятивными конвенциями тексты соотносятся не столько с возникающими между ними гипертекстуальными связями, сколько с метатекстуальными предписаниями (хотя обычно, как мы видели, жанры «нечисты» в этом плане). А предписание, система правил очевидным образом нацелены на воспроизводимость, и их эксплицитный характер обеспечивает им известную независимость от меняющегося контекста. Стало быть, напряжение между авторским и читательским жанровыми понятиями будет здесь скорее умеренным, поскольку эффекты жанровой ретроактивности, вызываемые гипертекстуальной традицией или чисто аналогической классификацией, могут нейтрализоваться, как минимум частично, при реактуализации соответствующих авторских правил. Напротив того, в случае жанров, отсылающих к генеалогическим классам, контекстуальная зависимость жанровой идентификации может быть чрезвычайно велика, как это показывали наши примеры из предыдущей главы. Отсюда также ясно, как важно здесь отличать авторское жанровое понятие от читательского: на гипертекстуальную преемственность, осуществляемую авторской волей, всегда могут наложиться явления либо жанровой ретроактивности, либо чисто аналогического жанрового понятия, связанные уже с новым контекстом. Что же касается чисто аналогических жанров, то для них значение контекстуальных вариаций равно нулю, но по совсем иной причине, чем для имен, отсылающих к актам коммуникации: аналогические классы отвлекаются от вариативности контекстов, потому что они являются изначально читательскими и применительно к ним вопрос о напряжении между авторским и читательским жанровыми понятиями вообще не может вставать. Даже когда тот или иной аналогический класс частично совпадает (как это нередко происходит) с классом, где действуют традиционные или регулятивные конвенции, такое совпадение методологически нейтрализуется: сам принцип формирования аналогического класса заставляет вынести за скобки образование авторского жанрового понятия.

Вышесказанное можно резюмировать в виде следующей схемы:

Статус \ Референт	Коммуникативное свойство	Правило	Генеалогический класс	Аналогический класс
Контекстуальная зависимость	—	—/+	+	—
Различие между авторским и читательским жанровыми понятиями	—	—/+	+	—

Как мы видим, жанровые имена, отсылающие к генеалогическим классам, — это такие имена, для которых оба фактора (контекстуальная зависимость и различие между авторским и читательским жанровым понятием) играют важную роль; что вполне согласуется с многоликим и неустойчивым характером гипертекстуальных жанров.

Остается сделать последний (?) шаг, чтобы круг замкнулся. Мы исходили из мысли о том, что литературный и вообще языковой акт — это сложный семиотический акт, который можно рассматривать со многих точек зрения. Стало быть, четыре жанровых логики, которые нам удалось различить, — это не абсолютные, а относительные феномены: они представляют собой также и разные подходы к любому произведению. В принципе любой текст связан со всеми четырьмя логиками: действительно, любой текст есть коммуникативный акт; любой текст обладает структурой, из которой можно вывести *ad hoc* и затем экстраполировать те или иные правила; любой текст (если только не доискиваться до какого-нибудь *Urtext'a*¹) так или иначе расположен по отношению к дру-

¹ Пратекста (нем.). — Примеч. пер.

гим, то есть обладает гипертекстуальным измерением; наконец, любой текст походит на другие тексты. Это не значит, что все четыре уровня равно существенны для всех текстов. Уже создание текста содержит в себе акты выбора: не бывает ни «голового» текста, ни нулевой степени письма. Например, писать сонет — значит тем самым отдавать предпочтение режиму регулятивных конвенций. Вместе с тем это не значит, что текст можно рассматривать только в тех жанровых аспектах, которым отдавал предпочтение его автор. Действительно, решение изучать произведение в рамках того, а не иного жанрового режима зависит также и от наших познавательных интересов: при исследовании литературы с точки зрения прагматической интенциональности мы особенно сосредоточимся на изучении коммуникативных свойств; при институциональном исследовании литературы будем рассматривать ее через регулятивные конвенции; при исследовании конкретных способов литературного творчества полезнее всего, вероятно, окажется анализ гипертекстуального жанрового понятия; наконец, умы, интересующиеся общей природой человека, скорее всего, станут увлекаться негенеалогическими сходствами, которые могут существовать между различными литературными произведениями. По поводу того, что «теория жанров» так плюралистична или же так раздроблена, можно радоваться или печалиться. Во всяком случае, мы безусловно обязаны с этим считаться. Возможно, нам будет легче смириться с этой необходимостью, если мы вдумаемся в здравое замечание Пола Хернади: «Как правило, строить приемлемые жанровые системы бывало легче, чем избегать излишних»¹.

¹ Paul Hernadi, *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, Ithaca, Cornell University Press, 1972, p. 104.

Послесловие переводчика

Книга Жана-Мари Шеффера «Что такое литературный жанр?» впервые вышла в 1989 году в парижском издательстве «Сёй», в серии «Поэтика», издаваемой под руководством Жерара Женетта. Работы этого уже тогда признанного лидера французской структуральной поэтики не раз цитируются в книге Шеффера¹. Однако сам автор книги — по образованию не литературовед, а философ. Он родился в 1952 году, в последние годы возглавляет Центр исследований искусств и языка (CRAL) в Национальном центре научных исследований, выпустил около десятка монографий. «Что такое литературный жанр?» — вторая из них; дальнейшие посвящались в основном эстетике («Искусство современной эпохи», 1992; «Зачем нужен вымысел?», 1999; «Прощание с эстетикой», 2000), а новейшая книга «Конец человеческой исключительности» (2007) трактует о значительно более общей проблеме — о воссоединении естественных и гуманитарных наук в свете достижений современной биологии.

Работы Шеффера, и особенно его небольшая книга о литературном жанре, могут служить прекрасным примером дружественного и плодотворного сотрудничества двух дисциплин — структурной теории литературы и философии; правда, в данном случае имеется в виду особая разновидность философии — аналитическая философия англосаксонского толка, точная логическая рефлексия, имеющая предметом не суть вещей и не

¹ Одна из них, опубликованная лишь позднее, цитируется по конспектам семинара в парижской Высшей школе общественных наук. Некоторые из трудов Женетта, на которые ссылается Шеффер, включая особенно важное для его концепции «Введение в архитекст» (1977), имеются в русском переводе; см.: Жерар Женетт, *Фигуры: Работы по поэтике*, т. 1–2, М., изд-во имени Сабашниковых, 1998.

удел человека, а процедуры высказывания и формы существования интеллектуальных (в частности, художественных) объектов.

Одним из таких объектов является и литературный жанр. Уже Женетт показал, с какими неразрешимыми трудностями сталкиваются попытки определить его как устойчивую сущность: жанровые классификации, усложняясь и сменяя одна другую, никак не могут сложиться в непротиворечивую и более или менее исчерпывающую систему, которая описывала бы многообразие литературных форм. Шеффер делает отсюда радикальный критический вывод: литературные жанры формируются в истории вообще не по одной, а по нескольким несовместимым логикам, и потому дело теории — классифицировать не сами жанры (такая классификация по определению не может быть научной), а только жанровые логики, способы, которыми они образуются и определяются. Такое описание носит семиотический характер: жанр по сути характеризуется как условный, исторически и культурно изменчивый знак, в котором означающим служит «жанровое имя», а означаемым — «жанровое понятие»¹, и отношения между этими двумя компонентами определяются конвенцией (точнее, разнотипными конвенциями), подобно значению любого другого условного знака.

Фундаментальное различие двух жанровых логик было открыто опять-таки еще Женеттом: с одной стороны, тексты

¹ Оба эти термина трудны для перевода, так как влекут за собой сложные, не вполне эксплицированные автором ассоциации. Для термина *nom de genre*, вместо привычного в русском научном обиходе выражения «название жанра», был избран перевод «жанровое имя», позволяющий уловить отсылку к аналитической философии, к размышлениям об имени у таких философов, как Б. Рассел, Дж. Серль, С. Крипке. Что касается термина *généricité*, то он иногда означает у Шеффера *качество* определенного жанра (так сказать, его «жанровость»), а иногда *процесс формирования* этих качеств в культуре («жанрообразование»); в качестве нейтрального переводного термина взято «жанровое понятие» (иногда с добавлением поясняющих слов — «образование жанровых понятий»), которое вписывается в семиотическую схему знака: «имя + понятие».

классифицируются по модальностям высказывания — по тому, *что делает человек*, высказывающий данный текст (повествует, подражает чужой речи на сцене, прославляет героя, оплакивает покойного и т. д.); а с другой стороны — по внутреннему устройству самого этого текста, по тому, *что в нем говорится* (по «осуществляемому сообщению»). Но второй член этой оппозиции, как показывает Шеффер, в свою очередь распадается на три разных режима образования жанров: жанры, определяемые соблюдением эксплицитно выраженных правил (определяемые через метаязык, как это называют в семиотике), жанры, образующие гипертекстуальную традицию, то есть ряд текстов, более или менее точно подражающих, наследующих один другому (служащих друг для друга метатекстами, образцами)¹, наконец, жанры, формируемые задним числом читателем/критиком, который группирует тексты по тем или иным сходным признакам независимо от намерений их авторов.

Четыре жанровые логики, тщательно разграниченные и описанные Шеффером, по-видимому, дают исчерпывающую картину классификации текстов, процессы которой составляют важную часть исторического самосознания литературы, то есть входят в состав феномена литературы как социального института. Можно предположить, что они не узко специфичны для *литературной* классификации и реально могут применяться при образовании «имен» и «понятий», относящихся и к другим социокультурным фактам. Похоже, например, что по аналогичным категориям распределяются названия политических событий. «Историческим именем», обозначающим иллокутивный акт, будет, например, *заклучение мира* (оно может состояться или нет, в зависимости от того, прекратится ли после него война); именем, зависящим от эксплицитных

¹ Ср. оппозицию двух организующих культурных логик «метаязык/метатекст» в знаменитой статье Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского «Миф — имя — культура» (1973), которая не затрагивает проблему литературных жанров, зато существенно сближается с книгой Шеффера, анализируя статус имени в культуре.

правил, является *коронация* (она признается таковой лишь при соблюдении положенных процедур и обрядов); примером «гипертекстуального» исторического имени может оказаться *революция* (называющие себя так события обычно оглядываются друг на друга как на образцы: Великая французская революция — на английскую, дальнейшие французские — одна на другую, русская — на Великую французскую...); наконец, в качестве имени, образуемого по аналогии, можно назвать, например, *народное волеизъявление* — класс, в который попадут столь далекие друг от друга события, как новгородское вече, швейцарский референдум, советские выборы... или даже молчание как знак согласия со стороны населения, принимающего тот или иной тиранический режим. Возможность столь расширительного применения разработанной Шеффером метажанровой классификации говорит, во-первых, о ее высокой эвристической ценности, а во-вторых, о необходимости дальнейшей рефлексии, которая позволит уточнить специфику, содержащуюся в логике образования жанров словесности.

Еще одна проблема, по большей части оставленная в стороне автором книги, — это проблема «эволюции жанров», которая была немало скомпрометирована биологизирующими теориями конца XIX века (например, Ф. Брюнетьером — см. о нем в первой главе книги Шеффера), но все же отсылает к несомненным реальностям историко-литературного процесса. В конце своей книги Шеффер отмечает, что эволюция в строгом смысле слова бывает лишь у жанров второго и третьего типа — тех, что зависят либо от формальных правил (каковые могут реформироваться), либо от моделей для подражания (каковые тоже сменяют друг друга в истории: скажем, для Вольтера образцом трагедии были пьесы Корнеля и Расина, для Гюго и его соратников — скорее драмы Шекспира). Однако историческим изменениям подвержены и жанры первого и четвертого типов: некоторые формы акта коммуникации, хотя в принципе и принадлежат к числу вечных возможностей человеческой речи, реально то начинают, то перестают практиковаться в истории (например, в годы

английской революции пуритане закрыли в стране все театры), а образование аналогических текстуальных классов тоже подчиняется такому историческому фактору, как *мода*, в каждую эпоху выделяющая модные жанры и подверстывающая к ним разнородные произведения, порой даже созданные на много веков раньше. В какой мере возникновение/исчезновение иллокутивных практик и смена жанровых мод могут рассматриваться как формы литературной или общекультурной эволюции, каковы внутренние процессы, регулирующие при этом устройство текстов и значение «жанровых имен», — это проблемы, еще требующие своего решения¹.

Повторим: возможность таких экстраполяций теории, предложенной Жаном-Мари Шеффером, свидетельствует о плодотворности теории. Можно рассчитывать, что эта небольшая, четкая по изложению книга (правда, читать ее надо внимательно, прослеживая точную аналитическую логику авторских рассуждений), с запозданием вводимая в российский научный оборот, даст полезную пищу для умов, интересующихся запутанной проблемой литературного жанра.

Сергей Зенкин

¹ Интересно было бы сопоставить логико-семиотическую концепцию жанровой эволюции по Шефферу с психолого-семиотической, выработанной русскими формалистами на основе понятия «жанровой доминанты». Другой заманчивый объект для сопоставления — историко-жанровая концепция М. М. Бахтина, которая постулирует (не без влияния биологических и вообще эссенциалистских представлений) «память жанра», спонтанное самовоспроизводство жанровых моделей в «большом времени».

Другие книги нашего издательства:



URSS

Зарубежное литературоведение

Штейн А. Л. История испанской литературы.

Штейн А. Л. Дон Кихот — вечный спутник человечества.

Дьяконова Н. Я. Лирическая поэзия Байрона.

Дьяконова Н. Я. Байрон в годы изгнания.

Дьяконова Н. Я., Амелина Т. А. Хрестоматия по английской литературе XIX века.

Николау Н. Г. Краткий словарь новогреческой литературы.

Фильштинский И. М. История арабской литературы: X—XVIII века. В 2 кн.

Фильштинский И. М. История арабской литературы: V — начало X века.

Серебряков И. Д., Ванина Е. Ю. (ред.) Голоса индийского средневековья.

Михайлов А. Д. Французский героический эпос: Вопросы поэтики и стилистики.

Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман.

Михайлов А. Д. Старофранцузская городская повесть «фаблио».

Волкова З. Н. Эпос Франции: История и язык французских эпических сказаний.

Крюкова О. С. Италия в русской поэзии XIX века. В 2 кн.

Кулаковский П. Вук Караджич, его деятельность и значение в сербской литературе.

Ковалева О. В. Оскар Уайльд и стиль модери.

Сартр Ж. П. Бодлер.

Стилистика и лингвистика текста

Фролова О. Е. Мир, стоящий за текстом.

Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ.

Дьмарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст.

Винокур Т. Г. О содержании некоторых стилистических понятий.

Винокур Т. Г. Стилистика как она есть: Избранные работы.

Винокур Т. Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц.

Береговская Э. М. Стилистика в подробностях.

Тураева З. Я. Лингвистика текста. Текст: Структура и семантика.

Дерягин В. Я. Беседы о русской стилистике.

Бельчиков Ю. А. Лексическая стилистика: проблемы изучения и обучения.

Васильева А. И. Курс лекций по стилистике русского языка.

Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика.

Барт Р. S/Z. Бальзаковский текст (опыт прочтения).

Одищев В. В. Стилистика текста.

Гарбовский Н. К. Сопоставительная стилистика профессиональной речи.

Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Пер. с фр.

Тел./факс:

(499) 135-42-46,

(499) 135-42-16,

E-mail:

URSS@URSS.ru

<http://URSS.ru>

Наши книги можно приобрести в магазинах:

«Библио-Глобус» (м. Лубянка, ул. Мясницкая, 6. Тел. (495) 625-2457)

«Московский дом книги» (м. Арбатская, ул. Новый Арбат, 8. Тел. (495) 203-8242)

«Молодая гвардия» (м. Полянка, ул. Б. Полянка, 28. Тел. (495) 238-5001, 780-3370)

«Дом научно-технической книги» (Ленинский пр-т, 40. Тел. (495) 137-6019)

«Дом книги на Ладужской» (м. Бауманская, ул. Ладужская, 8, стр. 1. Тел. 267-0302)

«Глобус» (м. Университет, 1 гум. корпус МГУ, комн. 141. Тел. (495) 939-4713)

«У Ментавра» (РГГУ) (м. Новослободская, ул. Чайнова, 15. Тел. (499) 973-4301)

«СПб. дом книги» (Невский пр., 28. Тел. (812) 448-2355)

Уважаемые читатели! Уважаемые авторы!

Наше издательство специализируется на выпуске научной и учебной литературы, в том числе монографий, журналов, трудов ученых Российской академии наук, научно-исследовательских институтов и учебных заведений. Мы предлагаем авторам свои услуги на выгодных экономических условиях. При этом мы берем на себя всю работу по подготовке издания — от набора, редактирования и верстки до тиражирования и распространения.



URSS

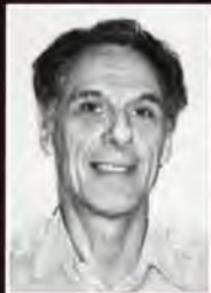
Среди вышедших и готовящихся к изданию книг мы предлагаем Вам следующие:

- Шопенгауэр А.* О писательстве и о слоге.
Михайловский Н. К. Десница и шуйца Льва Толстого; Достоевский — жестокий талант.
Белов С. В. Жена писателя: Последняя любовь Ф. М. Достоевского.
Белов С. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: Комментарий.
Иванчикова Е. А. Синтаксис художественной прозы Достоевского.
Соколова В. Ф. Народознание и русская литература XIX века.
Брюсов В. Я. Стихотворная техника Пушкина.
Брюсов В. Я. Синтетика поэзии: мысли и замечания.
Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций.
Вальцель О., Дибелиус В. и др. Проблемы литературной формы.
Холиков А. А. Биография писателя как жанр.
Бабенко Н. Г. Язык и поэтика русской прозы в эпоху постмодерна.
Баевский В. С. История русской поэзии. 1730—1980. Компендиум.
Слущкая С. Г. Пушкин: Исследования и интерпретации.
Бужор Е. С., Бужор В. И. Поэтические истины: К «лирической биографии» Пушкина.
Карaulов Ю. Н. Словарь Пушкина и эволюция русской языковой способности.
Николаева Т. М. «Слово о полку Игореве». Поэтика и лингвистика текста.
Потебня А. А. Теория словесности: Тропы и фигуры.
Липовский А. Л. Очерки по истории русской литературы.
Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века.
Веселовский А. Н. Историческая поэтика.
Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка.
Овсянко-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы: Теория словесности.
Павлович Н. В. Словарь поэтических образов. Т. 1, 2.
Квятковский А. П. Словарь поэтических терминов.
Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч. I—III.
Жолковский А. К. Полтора рассказа Бабеля. «Гюи де Мопассан» и «Справка/Гонорар».
Жолковский А. К. Михаил Зощенко: Поэтика недоверия.
Холодковский Н. А. Комментарий к поэме И. В. Гёте «Фауст».
Фесенко Э. Я. Теория литературы.
Фесенко Э. Я. Художественная концепция личности в произведениях В. А. Каверина.
Ланн Е. Литературная мистификация.
Москалин В. П. Теоретические основы стиховедения.
Цимбаева Е. Н. Исторический анализ литературного текста.

По всем вопросам Вы можете обратиться к нам:
 тел./факс (499) 135-42-16, 135-42-46
 или электронной почтой URSS@URSS.ru
 Полный каталог изданий представлен
 в интернет-магазине: <http://URSS.ru>

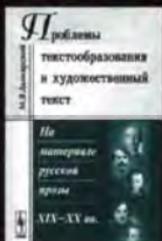
Научная и учебная
литература

(род. в 1952 г.)



Французский философ, директор Центра исследований искусств и языка (CRAL) в Национальном центре научных исследований. Автор ряда монографий по эстетике и теории литературы. Его работы переведены на английский, немецкий, итальянский, испанский, португальский и другие языки. В книге «Что такое литературный жанр?» (Париж, 1989) Ж.-М. Шеффер дает систематический анализ критериев, по которым литературу принято делить на роды и жанры, и приходит к выводу, что эти критерии отсылают не к одной, а к четырем разным логикам.

Наше издательство предлагает следующие книги:



7222 ID 98968

НАУЧНАЯ И УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА



E-mail:
URSS@URSS.ru
Каталог изданий
в Интернете:
<http://URSS.ru>



Тел./факс: 7 (499) 135-42-16
Тел./факс: 7 (499) 135-42-46

Любые отзывы о настоящем издании, а также обнаруженные опечатки присылайте по адресу URSS@URSS.ru. Ваши замечания и предложения будут учтены и отражены на web-странице этой книги в нашем интернет-магазине <http://URSS.ru>