

SILVIAN IOSIFESCU

Bucureşti

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ И ВИДЫ*

История формирования, с древнейших времён на протяжении более двух тысяч лет, теории жанров и её то опровержения, то возобновления в замечательных вариантах, убедительно доказывает развитие истины по спирали, путём столкновения противоположных идеологий и пересмотра крайностей и ошибок.

Можно привести два момента наиболее плодотворного влияния теории жанров, при её создании в Древности и её восстановлении в эпоху Возрождения. Главные поэтики Древности подводят теоретические итоги опыта и являются некоторыми попытками индукции. Какими бы ни были решительными утверждения в *Поэтике* Аристотеля по вопросам трагедии и эпоса, при всей их весьма строгой структуре, предписания, относящиеся к шести частям трагедии, к сюжету и характерам, постоянно возвращаются к литературной практике, сопоставляются с ней и ищут решений в соответствии с ней. Форма изложения использует, исторически объяснимый, неопровержимый тон. У Горация исчезает характер трактата. Его поэтические советы даются в фамильярном стиле послания, наставительный тон постоянно смягчается улыбкой. И хотя Буало был склонен к роли эстетического законодателя, но он всё же будет подражать и в этом смысле Горацию в своём поэтическом искусстве.

Упадок эллинистической философии даёт знать о себе и в такой специальной проблеме. Большинство эллинистических трактатов по эстетике упражняются в риторике, когда ставится вопрос о жанрах. Они не являются, во-первых, обобщением опыта или исторического развития, а лишь хитроумными разглагольствованиями по отдельным теориям. Дионисий Пиппиде¹ подчёркивает это различие: „Вместо этой динамичной концепции Аристотеля эллинистический период выдвигает статическую концепцию”. В это время и рождается фиксизм в духе классицизма со своим антиисторическим характером.

Эта черта особо выделяется в поэтиках Возрождения. Множество появившихся работ такого рода — только между 1548 и 1550 гг. выходит в свет

* Настоящий очерк является частью книги „Вокруг романа”, изданной в Бухаресте Государственным издательством литературы и искусства в 1959 г.

¹ Д. М. Пиппиде, *Формирование литературных идей в древности*, Бухарест 1944.

ежегодно по одной работе — возобновляет средневековый образец с увеличивающейся строгостью, которая находит свою наивысшую точку в самой известной среди них работе в семи *Poetices libri* Юлия Цезаря Скалигера. В противовес Аристотелю, который исходил из практики, поэтики Возрождения опираются, как на основную идею, на авторитет, на художественный и теоретический образец. Стеснённые, воспроизведенные путём экстраполяции, эстетические идеи Аристотеля становятся аксиомами. Поэтические сочинения Скалигера содержат определения и классификации. В этих поэтиках и создаётся правило трёх единств. Аристотель говорил только об единстве действия. У Скалигера ведутся долгие обсуждения о том, что единство времени должно быть уменьшено от восхода до заката солнца или, напротив, продлено до тридцати шести часов.

Было бы неверно судить Скалигера или Кастельветро, требуя от них разрешения вопросов так, как это мы понимаем сегодня. Об историческом значении этих поэтик, об их роли в развитии литературы, Мармонтель высказался с изумительным пониманием и с ясным изяществом французского Просвещения. Он был согласен с тем, чтобы исходить из образца, имея ввиду начальную стадию драматургии. „В то время, когда драматическое искусство не было ещё сформировано в Европе, учёным того времени представлялся единственный исход, а именно: изучать правила на практике старых драматургов”².

Эстетика Возрождения была полезным путеводителем для зарождающейся литературы. Является неоспоримым фактом то, что в то время как Бакон развенчивал идолов, поэтики не могли ещё освободиться от схоластики. Противоречие это чувствуется и в самой организованной форме, которую принимает теория жанров, в *Поэтическом искусстве* Буало. В большей части своего произведения Буало переносит принципы картезианизма в искусство. Но, хотя ему и помогает ясность и здравый смысл, Буало отказывается от главного орудия картезианизма, а именно от духа „свободного исследования”, стремясь ввести такие же строгие разграничения в литературу, какие существовали в государстве абсолютной монархии. Буало тщательно исследует жанры и виды и приходит к ясным разграничениям и размежеваниям. Гибриды в жанре и стиле осуждаются. Гротеск совершенно исключён ввиду его тривиальности.

Таким образом строго организованная теория жанров Буало получила замечательную долговечность.

Вопреки частым и серьёзным нападкам, она пережила, по крайней мере в школе, породивший её классицизм. Она сохранила свою сущность с незначительными несмелыми нововведениями. Некоторые учебники стали добавлять и другие жанры: сатирический, дидактический, ораторский, в отно-

² J. F. Marmontel, *Les Eléments de littérature*, Paris 1825, IV, p. 96.

нении же видов господствовало самое еретическое разнообразие. Задуманная строгой системой, с ясными разветвлениями и выводами из единого основного принципа, теория жанров встретила, однако же, большое сопротивление. Практика опровергала её периодически, подчёркивая гётевский контраст между серыми, строгими, застенчивыми теоретическими конструкциями и живой жизнью. Кроче, пользуясь этой застенчивостью взглядов и том, чтобы поставить под сомнением вопрос как таковой и считая его предрассудком эстетики, перенёс в краткий обзор исторической части своего трактата. Столкновение между схемой и практикой приводило авторов поэтик к довольно комическим альтернативам. Им приходилось либо осуждать практику, не соблюдающую правил, либо — более скромные — попытались приспособить эти правила путём компромисса. Оба исхода были использованы. Рыцарские романы, поэма Данте, фарс, трагикомедия, слезливая комедия, буржуазная драма и т. д. появились одна за другой с различными степенями жизнеспособности, ведь от Данте до Марино они сильно различались и по ценности. Новые произведения и новые уже виды существовали, но Сальвиати полагал, что в рыцарском романе героизм был понят ошибочно. А Ясон де Нор или Фиоретти осуждали трагикомедию, как гибрид. Большинство же поэтик искало компромиссов между текстом Аристотеля и новыми литературными видами. Само собой разумеется, что просвещённые умы XVII века, принимая даже классические каноны, не могли всё же сохранить теорию в её неподвижной форме. Вольтер, хотя и классик в искусстве, и автор десятков трагедий, осудил старую ошибку, относящуюся ещё к тексту Аристотеля, в сопоставлении трагедии с эпикой. Знаменитая бутада Вольтера, допускающего всякий жанр кроме скучного, отвергает, фактически, иерархию между жанрами. Среди двух главных теоретиков классицизма во Франции того века Ла Харп сохраняет в своих определениях специфическую строгость и высокомерие. „Я определяю эпопею как повествование в стихах неправдоподобного, героического и интересного действия. Говорю неправдоподобного, так как эпический поэт не обязан подчиняться исторической правде, а лишь нравственной правдоподобности. Говорю героического, потому что эпопея была посвящена с самого начала великим темам ... Говорю интересного ...”³ Последователен своему методу, Ла Харп считает, что такая тема, как завоевание Перу Пизарро, не даёт материала для эпопеи, так как несмотря на её величие она лишена интереса ... Напротив, Мармонтель хотя и обязан давать определения ввиду используемого им приёма — известно, что *Основы литературы* (*Eléments de littérature*) — это литературный словарь, включающий опубликованные им статьи в *Энциклопедии* — становится однако же более гибким в своих высказываниях. Он приближается к идее историзма, подчёркивая необходимость исходить из литературных фактов. В отличие от точных наук⁴

³ La Harpe, *Cours de littérature*, Paris 1866.

⁴ J. F. Marmontel, *op. cit.*, p. 99.

где, полагает Мармонтель, теория предшествует практике „в искусстве, где господствует гений и вкус; практика, напротив, предшествует теории”. Выступая за национальную драматургию, Лессинг ведёт в Германии борьбу против канонов Буало, приводя такие убедительные доводы, как например существование шекспировской драмы. Но ни Вольтер, ни Мармонтель, ни Лессинг не оспаривают теорию жанров, как таковую. Наоборот, Мармонтель мечтает „о поэтике достойной нашей эпохи..., о строгой и полной системе, в которой всё должно подчиняться простому закону и частичные правила которой должны развиваться как ветви одного общего принципа”. Здесь выявляется очень интересное стремление к научной точности в искусстве, но в то же время и рискованная соблазна цельной, неизменной системы.

Главный удар против теории жанров должны были нанести романтики, в частности французские. Большая часть предисловия драмы Гюго *Кромвель* содержит горячие обсуждения этого вопроса. Отсюда и их предпочтение в художественной практике к более свободным формам, к роману и драме. Ведя войну против внешних и произвольных правил, подчёркивая в противовес формальному узакониванию органичность произведения и внутреннее её единство, романтизм представил собой несомненный прогресс в понимании данного вопроса. Но и на этом поприще романтическая идеология оказалась противоречивой. Эстетика немецких метафизиков, последователей Канта, выдвинула теоретические создания, которые привели бы в замешательство Мармонтеля своей романтически-идеалистической пылкостью, но и в то же время удовлетворили бы его склонность к системе. В *Философии искусства* Шеллинг сохраняет разделение поэтических жанров и выводит виды из него в зависимости от субъективно-объективного соотношения. Если эстетические сооружения Шеллинга, плод его философского мышления, так же нежизненны, как и само это мышление, монументальная эстетика Гегеля ставит вопрос несравненно более сложный. И в данном случае замечен огромный разрыв между идеалистической системой и исключительно острым методом. Концепция об искусстве, как о чувственном представлении идеи и как о низшей степени в её познании, принадлежит гегелианскому идеализму. Но в многочисленных наблюдениях над жанрами мы видим диалектика, которому сопутствует и знаток, искусствовед.

Ни одно исследование о жанрах не может пройти мимо гегелевской эстетики, но и не может принять её с некритическим энтузиазмом, игнорируя её идеалистическую философскую основу. Эпигоны Гегеля — в особенности Фишер — используют лишь систему и строгость классификации, действующую впустую.

В конце прошлого столетия Брюнетьер пытался приблизить теорию жанров к науке. Попытка интересна, но не в смысле аналогий — весьма наивных — которые она стремится установить между литературными и биологиче-

скими видами. Термин „эволюция“, применённый одинаково к видам и жанрам, который мог показаться смелым в 1892 году, сегодня уже никого не тревожит, так как он давно потерял свой строгий смысл в понимании Дарвина и получил более широкое значение. Довольно вспомнить основные проблемы, которые Брюнетьер различает в эволюции жанров, чтобы выявить новаторский характер этой попытки, а именно: наличие жанров, их дифференциацию, их определение, исторические изменения, вызванные определёнными факторами, превращения жанров. Вместо старых теорий появляется исторический критерий, понятие сочетаний и превращений. С этой точки зрения критика восприняла идею и, используя понятие жанр, стала рассматривать его в развитии. Но концепция об эволюции жанров может привести и к автономии эстетики — как это сделал позже Тибоде — и к социально-историческому детерминизму, как это делает марксистская теория литературы. Сторонник автономии эстетики, Брюнетьер, по существу понимает с антиисторической точки зрения эволюцию жанров, которая по его мнению развилась путём внутренней динамики. Игнорируя социально-историческое содержание он исходит из формального сходства и вводит в тот же жанр разнородные исторические формации. Наблюдая эволюцию французского романа, он начинает с *Chanson de geste* и с циклов Круглого Стола, которые считает древними приключенческими романами. Итак, научный характер сводится к видимости и к терминологии. Для Брюнетьера наука не является объяснением, а лишь описанием и классификацией. Введение к *Эволюции лирической поэзии* включает в себе хвалу классификации: „Можно было бы показать, что не существует прогресс в науке, который не осуществился бы при помощи прогресса классификации — равного или соответствующего — и не существует прогресс или изменение в классификации, которые не открыли бы новых горизонтов в науке”⁵. Брюнетьер хотел дать теории жанров научное обоснование, однако же фундамент этот идеалистический. Такое же идеалистическое понимание науки побуждает Кроче отрицать существование эстетики жанров. В *Эстетике, науке выразительности и общем языкознании*, книге вышедшей в свет спустя десять лет после появления *Эволюции жанров*, Кроче просто игнорирует этот вопрос. Утверждая, что произведение искусства даёт исключительно познание индивидуального и что оно является экспрессией, т. е. деятельностью духовной, а не теоретической, Кроче проводит границу между этими двумя терминами. Поэтому идеям так же как и материальным факторам нет места в эстетике. По мнению Кроче не существуют эстетические различия, обусловленные материальной разницей между различными видами искусства, ибо экспрессия носит внутренний характер. Теории отдельных видов искусств сводятся к технологии и находятся вне эстетики. Кроме того экспрессия, единая и чисто индивидуаль-

⁵ F. Brunetière, *L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIX siècle*, Paris 1894, p. 7—8.

ная, может быть либо удачной, либо неудачной, но не подлежит ни сопоставлениям, ни подчинениям каким-либо категориям или жанрам. Так же как и исключение эстетических категорий — трагического, комического и т. д., рассматриваемых как предрассудки, отказ от обсуждения жанров доказывает антигносеологическую, идеалистическую позицию. Познание чистого индивидуального может быть познанием, лишь если мы играем словами. „Наука экспрессии” — это не наука, а более систематическая и замаскированная форма, под которой возродился в наше время эстетизм Канта.

*

Я сделал этот краткий обзор того, как были созданы жанры на протяжении времени, так как он может объяснить много допущенных ошибок. Не будем уж говорить о схоластических пережитках, которые *Наука литературы* — честолюбивая попытка Михаила Драгомиреску — оставила в многих сознаниях, а также и в практике. Десять лет тому назад была напечатана работа под заглавием *Синтезис истории румынской литературы*⁶, настоящая цель которой, более скромная, чем само заглавие — была служить учебным пособием. Она делила жанры и виды с невозмутимой уверенностью. Категории, подкатегории и по-подкатегории были определены и распределены вместе с относящимися произведениями. Не надо с лёгкостью пренебрегать такими скромными примерами. Их очень много и они составляют неиссякаемый источник ошибок и упрощений. Но схоластические остатки не могут оправдать сколько-нибудь недоверия и игнорирования вопроса жанров. Научный анализ жанров включается в те вопросы, на которые следует обратить внимание теории литературы, как это было предложено А. Сурковым в своём докладе на III Съезде Советских Писателей. Если согласиться с тем, что искусство является особым способом познания не чисто индивидуального, а общего в индивидуальном, если не устранить из сферы искусства материальные факторы, создающие его, невозможно не увидеть, что определённые материальные условия рождают эстетические последствия, определяют специфические возможности и препятствия. Ни один музыкант, имеющий элементарные понятия о своём мастерстве, не станет писать для виолончели одинаково как для скрипки. В литературе различные способы использования слова не различаются так явно, как это происходит с тембром или регистром разных инструментов. Но литературная практика раскрывает эти различия в удачах и в провалах. Если театру не привить повествовательного элемента, то в нём обычно отсутствует рассказчик, который мог бы непринуждённо проникнуть в духовную жизнь персонажей и тщательно её анализировать. Сценические указание и диалог дополняют в некоторой степени

⁶ И. Михалеску, *Синтезис истории румынской литературы*, Бухарест 1947.

его отсутствие, но непосредственный анализ невозможен. В древней драматургии самоанализ персонажей проводился при помощи монологов и реплик в сторону. Такие приёмы — весьма искусственные, были вообще оставлены. В *Странной интерлюдии* О'Нейл попытался возместить этот пробел театра, пользуясь двумя видами реплик, произносимых разными интонациями. Одни, обычные, составляют, собственно говоря — диалог. Вторые — новый вариант реплик в сторону — являются самовысказываниями персонажей, предназначенными для них же и не слышимыми другими, что соответствует внутреннему монологу в прозе.

Приём показался с самого начала неестественным. Он напрашивался на пародии — в одном романе Линклатера описывается спектакль, в котором мысли персонажей одной пьесы были написаны мелом на доске. Приём не нашёл слишком много подражателей. Однако же он знаменателен для современного декадентства, склонного к хаотической трактовке жанров и видов.

*

Переходя к научной стадии, учение литературных жанров меняет свою перспективу и отказывается от ряда предрассудков, в которых завязли старые спекулятивные теории. Исходя из литературных фактов, а не из априорного принципа, уже не идёт речь создать закругленные, во всём законченные системы.

То, о чём мечтал Мармонтель, и то, что на ином философском языке попытались создать немецкие специалисты по эстетике, основывалось на статическом понимании.

Выведенные из единого принципа, жанры и виды взаимно определялись; они были единственные возможные, раз на всегда данные, бесмертные. Литературная же практика доказывает историчность и разнообразие жанров, говорит о их появлении, исчезновении, комбинировании и изменении. Метод теряет в симметрии, но выигрывает в истине.

Иерархия жанров исчезает одновременно с лесами спекулятивных систем. Это была древняя ошибка, которая — несмотря на романтические нападки — оставалась в силе довольно долгое время. Ещё несколько лет тому назад превосходство эпического элемента над лирическим казалось для многих критиков неоспоримым. Необходимо отметить, что ошибка повторилась в обратном порядке. Оспаривая фило-эпическую исключительность, стали ставить под сомнение почти все большие эпические поэмы и пришли к лирической исключительности. То же самое можно отметить в связи с чистотой жанров, иллюзией, также порождённой системой. Хотя по Лессингу, Шлегелю и Гюго смешение видов стало дозволенным даже для академических учебников, идея чистоты жанров всё же оставалась устойчивой. Но химическая чистота встречается только в предельных случаях. Весьма

редки лирические стихотворения, которые сводятся к непрерывному чередованию впечатлений, без повествовательных моментов, без объективизации некоторых описаний или воспоминаний, и также очень редко эпический элемент бывает лишён аффективной тональности.

Ещё с эпохи античности введение отдельных повествований (*Одиссея* или *Энея*) — подчёркивает включение лирики в эпос, будучи ясно выраженным — *horresco referens* (ужасаюсь, когда рассказываю — говорит Эней), или же сопровождая повествование, как стилистическая тональность. С появлением театра рождается первый большой синтез между эпосом и лирикой в качественно новой форме. Гегель это отметил. Будучи чем-то новым по отношению к эпосу или лирике, театр соединяет объективность, повествование событий, характерные для первого, с самовысказыванием. Не создавая новых жанров история литературы предлагает множество других примеров сочетания лирического с эпическим. Вспомним хотя бы романтический или символический эпос. Стремление к разнообразию, которое замечается всюду в эволюции выразительных средств, способствует прогрессивному умножению этих сочетаний в различных пропорциях и структурах. В нашей современной литературе они заметны в поэмах Марии Бануш, Евгения Жебельяну и Марчелы Бреслашу.

Лирическая окраска присуща и произведению *Дан — капитан края*. Но точно организованное, постепенно развивающееся повествование определяет его эпический характер. В современных поэмах — в *Бэлческу* или в *В селе Сахи* Жебельяну, в *Шахтерах из Марамуреша* Дешлиу — проникновение лирического элемента осуществляется более разнообразно, иногда оно осуществляется введением больших отрывков, которые произносит поэт или один из персонажей.

Вместе с тем, лирические поэмы широкого размаха, как опубликованные в последние годы поэмы Марии Бануш, не могут отказаться от моментов, которые хотя не рассказывают фактов, все же вызывают сцены в представлении. Весь призыв из поэмы *Тебе говорю, Америка* опирается на такого типа воспоминаниях, предназначенных дать жизнь идее о том, что расстояния уменьшились и ни одна мать на всём земном шаре не может считать себя в безопасности в своей маленькой вселенной, если восторгается ложь, натравливающая на войну против Востока.

Однако, даже в самых разнообразных смешениях, которые создаёт современная поэзия, жанры исчезают только в аморфных вымыслах декадентства. Лирическая нота господствует в поэме *Тебе говорю, Америка*, а эпическая в *Бэлческу* или *Шахтёры из Марамуреша*. Наличие одной или другой господствующей ноты важно не для классификации, а для различных художественных выводов, среди которых некоторые относящиеся к композиции. Архитектура эпической поэмы очевиднее, этого требуют развёртывающиеся события. В лирической поэме композиция свободнее следит за движением

мыслей и за аффектом. Это различие запросто привело Тибоду к опровержению композиции в лирике. Ошибочное представление берёт свой исток в эстетизме, в идее игры и деятельности без конечной цели, противопоставленной идеалистической эстетикой правдоподобной имитации, путём которой, начиная с Аристотеля, материализм определил соотношение между искусством и действительностью.

Жанры заимствуют друг от друга способы. Будем говорить о „драматизации эпоса” в романе. Но, в свою очередь драма, эпическо-лирический синтезис, всё больше заимствует у эпоса. Не выходя за пределы возможностей, представленны разделением на акты и сцены, драматург пытается ввести равноценные приёмы эпоса. В этом смысле изменилась и увеличилась роль сценических указаний.

Сценическое указание имело в прошлом чисто режиссёрские функции, ограничиваясь деталями декораций, входами и выходами на сцене, отмечая либо реплику в сторону, либо интонацию. Суммарная декорация старого театра не позволяла автору более определённых указаний. Сценические указания сводились к минимуму. Перечтём первый акт из пьесы *Тартюф*. Для чего служат указания? Они указывают движение, резкий жест — Госпожа Пернель даёт оплеуху Флипоту — определяет, кому адресована реплика — Клеанту или Дорине, или же показывает, кто именно из действующих лиц остаётся на сцене один. В момент, когда прогресс сценографии совпал с интересом критического реализма к конкретному изображению обстановки, указания в декорации стремительно возрасли. Они начали постепенно приобретать новые значения и превратились в приёмы эпического типа, при помощи которого драматург отмечает не только детали мимики, но иногда и непосредственно анализирует, повествует и комментирует. У Гоголя, Шоу, Караджиаля и Камила Петреску сценическое указание предоставляет театру эпические возможности. Но это по мере возможности, будучи стремлением к повествованию и анализу, сценическое указание не заменяет их и не может господствовать над диалогом.

Сочетания жанров, несомненные факты литературы, не могут однако же вести к отрицанию категории жанра как совокупности характеризованных черт. Подобная вещь случилась и с соотношениями между различными видами искусств. В начале развития искусства появились различные синтетические формы: танец, оратория, музыкальная драма. Эти синтезы могут дойти до нового искусства, обладающего эстетическими чертами и отличающиеся от составных искусств как например кинематограф. Кто сегодня может ещё ставить под сомнение эстетическую специфичность искусств?

Как бы ни были сложны взаимопроникновения, господствующая характеристика жанра сохраняется и находит свою практическую поверку в приспособлениях. Переходя от одного жанра к другому, писатель вынужден делать изменения, выявляющие отличия между ними. Всякая драматизация пред-

полагает сортировку и отказ от некоторых частей сюжета, от некоторых моментов, персонажей и от бесчисленных деталей. Когда целью драматизатора является верность в буквальном смысле, удел его — хаос. Драматизация и экранизация в масштабах большой эпической работы невозможны. Этот факт подтверждается переработками, сделанными самим автором романа или же другими. Успех означает, в лучшем случае, достижение определённого соответствия, соблюдающего дух оригинала. Экранизация *Идиота* Достоевского, осуществлённая Пырьевым, особенно замечательна, ибо проблема была необыкновенно тяжёлой. Пырьев понял, что фильм не сможет получить насыщенность романа, и не намеревался сделать невозможное. В каждой сохранившейся детали он выражает только частично действие первого тома, отказывается от многих нитей и персонажей, которые придают пластичность атмосфере и общей линии характера. Фильм получился в духе Достоевского, что было особенно трудно достичь.

Что касается экранизаций, несмотря на то, что общепринято говорить о „кинематографической драматургии“, расстояние между театром и фильмом гораздо больше чем между романом и фильмом. Эпос представляет множество возможностей, деталей, которые стимулируют развитие. Фильм гораздо более близок к эпосу чем к театру, хотя стоит на много ниже в смысле подвижности. Обстановка и зафиксированные моменты в театральном искусстве мешают ему. Неверность по отношению к тексту более заметна, ибо, боясь не остаться на ступени сфилмированного театра, сценарист обязан прибавить моменты и факты, не оправданные текстом, и тем самым конкурировать с оригиналом в фабуляции и диалоге. Задача тяжёлая, требующая гибкости и артистического такта от сценариста, который не робел бы перед текстом и не преуменьшал его значения. В фильме *Два выигрышных билета* режиссёры-сценаристы трактовали иногда текст Караджиале со странной непринуждённостью. Акробатика на лампе Лефтера Попеску производила такое же впечатление, какое произвело бы вмешательство расстроенного саксофона в произведение Моцарта. С этой точки зрения экранизация *Во время карнавала* оказалась выше. Добавленные элементы либо вытекали из текста — преследование Краканела, либо были правдоподобными — сцены в комнате Дидины. Однако же и тут некоторые добавления, противоречащие тексту своим стилем и атмосферой, звучат резко. Такова сцена, правда, очень короткая, на кладбище.

И обратный переход, от пьесы или от сценария к эпосу, доказывает существование некоторых закономерностей в области жанров. В современной нам румынской литературе есть случай, представляющий двойной интерес. И ввиду того, что чрезвычайно редко встречается переделка пьесы в эпическое произведение, и ввиду того, что опыт сделан таким писателем как Камил Петреску. Переходя от пьесы *Бэлическу* к роману *Человек среди людей*, Камил Петреску не только изменил структуру и ритм композиции — вместо по-

следовательных картин появился первый том, повествующий события нескольких лет и подготовляющий напряжённые революционные дни второго тома, но в то же время он ввёл много новых персонажей и добавил параллельный план картины из жизни крестьян.

Ставится вопрос, если к списку всех ошибок, которые стремились ликвидировать исследование литературных фактов — наряду со спекулятивными системами, иерархией и чистотой жанров — не следовало бы добавить и само отличие между жанром и видом. В практике эти два термина используются без всяких разграничений. Так в пометке на одном списке с названиями научных работ предлагалось, чтобы исследование о „репортаже как литературном виде” было бы названо „репортаж как жанр”.

Разрешает ли нам неясность в названиях, с которой, впрочем, в настоящей стадии литературной терминологии мы сталкиваемся часто, отказаться от данного различия? Полагаю, что оно соответствует некоторым эстетическим различиям, легко бросающимся в глаза. Различия между жанрами и видами не сводятся лишь к степени их обобщённости.

Виды являются непосредственной историко-литературной действительностью. Условия, в которых они рождаются, изменчивы, также как и длительность их существования. Трагедия и комедия возникают симметрично из двух этапов обрядовых празднеств в честь бога Диониса. Последовательные виды возникают в новых исторических формациях. Средневековые приносят виды рыцарской или народной литературы — *Chanson de geste*, баллада, басня, сатира, мистерия.

Вместе с Возрождением, вместе с буржуазной оптикой в искусстве, начинается своя чудесная карьера роман. Процесс формирования новых видов, конечно, продолжается. Сходственный мемуаристике и литературе о путешествиях литературный репортаж является одним из самых здоровых новоорожденных.

Исчезновение видов также несомненно, как и их возникновение, хотя, зачастую, процесс маскируется использованием тех же названий для разных видов. Так как указал Маркс, античный эпос неотделим от мифов древних, от наивной стадии в объяснении космоса. Хотя христианский эпос Тассо или Мильтона взял как образец древний эпос — он носит совсем иной характер. Греческие трагедии, неоклассические или же *Оптимистическая трагедия* Вишневского имеют только одно общее название и наличие трагического с весьма разнообразными значениями в каждом отдельном случае. То же самое и в комедиях Аристофана, Голдони или Караджиаля. Но наличие трагизма и комизма не может объединять различные типы трагедий и комедий, поскольку не носит специфический характер.

Трагическое и комическое могут встречаться и в других видах, в романе, в размышлении или в басне. Виды рождаются в обстановке определённого социального строя. Возникновение их тесно связано с определённым момен-

том, с идеологией определённого класса. Даже литературные историки, чуждые марксизму, как например Лансон, подчёркивают связь между переходом рыцарского романа к современному и более заметное участие буржуазии в историческом процессе. Трубадурские источники баллады также неоспоримы. И паровой котёл, и автоматический ткацкий станок родились одинаково в условиях развития капитализма. Но как и производственные орудия, художественные орудия не погибают вместе с породившим их классом. Буржуазное происхождение романа не делает его несвоевременным в социализме. Баллады писал и Вийон, и Роберт Бернс, а в последние годы они появились у нас в довольно большом количестве.

Разумеется, что такое сравнение с производственными орудиями нужно принимать *cum grano salis*. Социальные отношения могут послужить стимулом или тормозом в развитии техники и производственных сил вообще. После того, как буржуазия содействовала производственной революции, она стала цепляться на некоторых участках за устарелую технику, чтобы воспрепятствовать уменьшению норм прибыли. Но развитие техники не предполагает идейной борьбы вокруг одного или другого из орудий. Телевидение или пластмассы не вызывают сами по себе пламенных споров. В то время, как литературные виды включаются в идеологическую борьбу через литературные течения, с которыми они могут отождествляться и в виду этого утверждаться или опровергаться. Столкновение между романтизмом и классицизмом проявилось и в виде войны между драмой и трагедией. Музыкальная драма распространилась, вызывая с одной стороны страстный энтузиазм, а с другой такие же сильные протесты.

Следовательно, существование литературных видов не соответствует существованию социальной формации, в которой они родились. Различия в длительности существования видов огромны. От Жоделля до трагедии Марии Жозефа Шенье, или эпигонов XIX века, неоклассическая французская трагедия прожила более двух веков и надо признать, что в XVIII веке пережила себя. Роман прошёл через три социальных уклада в продолжении семи столетий.

По видимому главная причина долговечности видов — это их эластичность. Как и для стилистических форм, для троп, для просодических правил, намечается путь в эволюции видов от закоряченности к эластичности. Виды со строгими правилами, скованные запретом и предписаниями, гораздо раньше исчезли. Правда, поэты периодически возвращаются к сонету или к рондо, и Аргези, Мария Бануш, Жебельяну соблюдают те же правила, которые соблюдались ещё Петраркой и Хередия. Но в этом, скорее всего, упражнение в сосредоточении, в самодисциплине. Если проследим, как развивалась просодия, от количественной до неоклассической, а затем до свободного стиха, если сравним трагедию с драмой или внимательно проследим за самой

эволюцией драмы, то мы заметим переход от строго определённого к более свободному и эластичному.

Из целого комплекса фактов виды не всегда допускают ясные различия эстетического порядка. Различия формального порядка — возникшие случайно в комплексе исторических обстоятельств — являются, единственные, действительно несомненные. Это становится ясным для стихотворений неподвижной формы — сонет, рондо, глосса, которые определяются точными формальными предписаниями, довольно произвольными в отношении числа строк, строфической структуры, типов рифмы. Только посредством спекулятивной акробатики можно было бы доказать эстетическое значение четырнадцати строк сонета или тринадцати — рондэля. Но, даже более сложные виды — как трагедия, комедия или фарс, различаются между собою яснее лишь путём предписаний и формальных запретов — таких как единства и запрещение смерти на сцене. Эстетические различия между очень отдалёнными видами сводятся в конце концов к разнице между жанрами или эстетическими категориями. Как известно, кроме формальных норм, более или менее произвольных — комедия и трагедия отличаются между собой более широкими эстетическими категориями, которым принадлежат — трагическое и комическое. Но эти категории встречаются в разнообразных видах. Существенные эстетические различия между новеллой и драмой принадлежат к различным жанрам — эпическому и драматическому. При проверке дифференциации можно легко раскрыть историческое определение вида. Правило единства в трагедии связано с ещё примитивной стадией в технике спектакля и с неусовершенствованным пониманием того факта, что искусство не копирует действительности, а только воспроизводит основные, существенные аспекты и жизненные отношения. Единство времени является именно результатом такого неусовершенствованного понимания. В начале, в греческом театре пытались сохранить полное равенство между временем, в котором развёртывается спектакль, и временем, необходимым для совершения представленных событий. В том виде, в котором оно понималось впоследствии и было затем нормировано, единство времени являлось компромиссным разрешением. Спектакль продолжался несколько часов, а время, в которое происходило действие, не могло превысить 12, 24 или 36 часов. Цифры не были тождественными, но стремились остаться приближёнными. Вместе с установлением общепринятой условности, существующей с самого начала в эпосе, основывающейся на правдоподобие вымысла в искусстве, было допущено, чтобы в течение нескольких часов спектакля действие охватывало бы либо несколько месяцев, как например в *Генрихе V*, либо несколько столетий — в *Святой Жане*.

Были ли эти решения нормированы в трактатах поэтик, как правила единства: „В одном месте, в один день, одно совершившееся событие“, требует Буало — или относились только к практике, такие черты видов не исходят

из определённого использования средств выразительности, следовательно, не являются более широкими эстетическими свойствами по сравнению с теми, которые составляют специфику жанров. В разграничении родственных видов — комедия и одноактная комедия, баллада и эпическая поэма — используется зачастую формальный критерий, каким является длина. Попытки подвести эстетическую основу под некоторые различия, созданные и заброшенные по многим историческим причинам, терпят неудачи и скатываются в произвол и приблизительность.

Жанры — это эстетические понятия с большей степенью обобщённости. Абстрактные категории, созданные путём группировки и обобщения, объединяют виды, использующие те же способы изображения человека путём самовысказывания, повествования или представляемого действия. Специфические особенности отражаются в эстетических различиях более ясно чем между видами. Соответствующие категории встречаются и в музыке или в изобразительных искусствах. Соната, сюита, симфония, концерт соответствуют видам, которые появляются и изменяются в разных исторических условиях. Одно и то же название служит для разных художественных форм. Симфония вначале имела смысл увертюры. Начиная с Филлипа Эмануэля Баха, Станислава и других композиторов мангеймской школы, симфония получила свою ныне известную структуру, состоящую из четырёх частей. Опера рождается из *sacra rappresentazione*. Но за возникновениями, исчезновениями и изменениями музыкальных видов жанр определяется оркестровой музыкой, инструментальной, вокальной и включает определённые возможности и запрещения. И музыкальные жанры не остаются изолированными. Благодаря Бетховену в симфонию, которая казалась чисто оркестровой, проникает пение. В общих чертах подобные замечания могут быть сделаны и в живописи для портрета и натюрморта с одной стороны, и масла, акварели и графики с другой.

Аналогия между литературными жанрами и им соответствующими видами в изобразительных искусствах или в музыке встречает значительную разницу. Разница между оркестровой и вокальной музыкой является результатом материальных средств выразительности — голоса или инструмента. Отсюда большая ясность и точность. Регистральные различия между сопрано и флейтой записываются на нотную линейку. Разница тембра также переводится на цифры гармонии. Эстетические границы также точны.

В использовании слова — выразительного материала литературы — невозможны такие резкие различия. Специфика жанров дана также на основе использования выразительных средств, но, за исключением драматургии, различия не имеют источника в выразительном материале. В драматургии условия спектакля выявляют, действительно, различия по сравнению с эпосом. Драматург обязан изобразить время и пространство более отрывисто, ибо он пишет для сцены. Несмотря на технический прогресс современная сцена не

нашла способа увеличить число моментов и картин — способ имеющийся в эпосе и в меньшей мере в кинематографе. Вращающаяся сцена делает возможным изменение десятков декораций, но далеко остаёт от тех несколько сот кадров, сколько насчитывает фильм, или бесчисленного множества картин, которыми оперирует эпос. Больше того, драматургия не может достигнуть непрерывности движения во времени и в пространстве, возможной в романе и в киносценарии. Когда современная пьеса пытается проследить персонаж гуляющий по улице — она прибегает к довольно громоздким кинематографическим средствам, к проекциям.

Главное средство дифференциации между жанрами исходит из особенностей изображения человеческого характера. Утверждается и под этим углом зрения глубокое замечание Горького, называющего литературу „человековедением“. Соотношение с человеческим определяет искусство вообще. Но присутствие человека чувствуется в наибольшей мере в литературе, способной создавать двигающихся трехмерных персонажей.

Присутствие персонажа различно в трёх главных жанрах. Непосредственное присутствие, при помощи самовысказываний, отделяет лирику от эпоса, основанного на повествовании фактов. При помощи сценического представления, драматургия осуществляет синтез этих двух жанров. Это особый синтез, отличающийся от упомянутой лирико-эпической дозировки, комбинация в химическом смысле, которая рождает новый жанр со своеобразными характерами. Создавая перед зрителями, соответственно перед читателями, полные жизненного трепета события — следует учесть, что, со временем, текст начинает жить самостоятельно от спектакля — драма сохраняет самовысказывание лирики и объективность эпоса.

Все главные характеры, из которых создаётся специфика жанров, относятся к этим разным приёмам человеческого присутствия. Самовысказывание в лирике сопровождается, естественно, подчёркнутой интенсивностью. Напрасно настаивать на том, что субъективная красочность жанра, в которой господствует впечатление, а не факт, не означает субъективизацию в смысле относительности или отсутствия обобщённости. Художественный образ является обобщением внутри конкретного. Широкое общение идеи и чувств между поэтом и читателем — результат обобщающей силы стиха. Лирический персонаж является в то же время единым и характерным, так же как и эпический или драматический персонаж. Обще-индивидуальное единство заминировано в разнообразных декадентских формулах, которые не сообщают смысла, а стремятся, посредством чисто индивидуального, достичь единое особое ощущение, как например соседства вялых звуков у символистов или видения Лотремонта.

Лиризм и самовысказывания эквивалентны. Выражение субъективного отношения к изображаемому почти всегда принадлежит поэту. Но не всегда лирические способы могут быть использованы для представления более осо-

бенного персонажа. Говорилось об „объективном лиризме” Кошбука. Поэт обладает особенно удивительной способностью перевоплощаться в разные персонажи, которые произносят лирические монологи в *Песне веретена*, во *Врагах*, *У зеркала* или *Только одна*. Но объективный лиризм встречается чаще, чем казалось бы, у многих других поэтов, которые используют лирический монолог, у Александри в *Песне гайдука* или у Вийона.

Объективность эпоса, при которой рассказчик отступает перед фактами, стоит в основании его повсеместности и специфической пластичности. За рассказчиком, стоящим в тени, легче признать качества „творца” и посчитать его всезнающим.

Такому рассказчику мы разрешаем без усилий двигаться во времени и в пространстве, сопровождать персонаж до одной точки, затем возвратиться для сопровождения другого, потом приблизиться к описанному предмету и подметить детали мимики или костюма, или наоборот, описать весь ансамбль видимый с высоты, например армии сталкивающиеся в бою. Мы допускаем, что автор может двигаться так же легко во внутреннем мире персонажей и описывать их волнения, также как в театре допускаем условно те помещения с тремя настоящими стенами и одной прозрачной, сквозь которую зритель принимает участие в действии.

Рождённый из повести аэдов или, позже, из песни трубадура и минезингеров эпос основан на устности. Даже при употреблении настоящего времени речь идёт об историческом настоящем. Аэд просит музу дать ему силы рассказать о важных событиях, не скрывая того, что говорится о событиях прошлого. Позже эпос даст драме мощь рассказать события на воображаемой сцене так, как будто они происходят перед глазами читателя. В таком случае возникают роман, новелла или современный рассказ.

Действительное представление в спектакле или же воображаемое для того, кто читает драматический текст, вызывают специфическую напряжённость. Напряжённость также усиливается и сосредоточивается усилена и сосредоточием определёнными материальными условиями спектакля. Сцена заставляет текст выбирать моменты, картины и персонажи. Минус превращается в плюс. Уменьшённое число моментов, картин, персонажей даёт большое единство и интенсивность конфликту. Изображение людей в действии и в конфликте является общим в литературе. Находим его и в более развёрнутой лирике, которая не старается уловить лишь отдельный момент, лишь отдельное впечатление — *Ein Gleiches* Гёте, *Сонные птички* — а следует динамике внутренней жизни. Это находим, конечно, и в эпосе. Таким образом литература соблюдает диалектическую структуру общества и вообще действительности. Но интенсивность конфликта становится обязательной для драмы. Понимание конфликта было разным на протяжении всей истории литературы, содержание понятия расширилось постепенно, охватив и театр Мюссе, и театр идей Ибсена и Шоу, и театр на-

строений Чехова. Будь то неистовые поступки, или же сдержанные жесты с произнесенными шопотом словами, в конфликте всегда присутствует непрямая столкновения двух противоположных способов: реагировать, думать и чувствовать.

Так если мы выделим отличительные черты видов с большой исторической разнообразностью, специфика жанров изменяется в меньшей мере. Основные черты эпоса, лирики или драматического жанра устойчивы в самых различных исторических условиях, так же как в более широком эстетическом понятии, как звуки лиры, монодии Возрождения и симфоническая современная поэма одинаково являются музыкой. Материальные условия спектакля изменялись всё время от античного амфитеатра до елизаветинской сцены, а сегодня до вращающейся сцены. Сохраняя характерное построение, современный театр сохраняет и свой специфический диапазон. Правда, в различных пьесах формалистического направления замечается стремление к игнорированию или распылению до неопределённости этого диапазона. Евгений Ионеску — Ионеско, как его знают на парижских сценах — пишет вот уже доброе десятилетие фрондерские пьесы. Можно отметить в его пьесах различные влияния: французских сюрреалистов, англосаксонского абсурдного комизма, но во всех шести пьесах, включенных в сборник 1954 г., выдвигаются те же приёмы, а именно симулирование действия в плане абсурда. Персонажи рассказывают сами себе же абсолютно бессвязные анекдоты, напоминая известную басню Урмуза (*Лысая певичка*), представляют призрачный приём (*Стулья*), урок (*Лекция*) или полицейский допрос (*Жертвы долга*). В этих пьесах господствует художественная фикция. Персонажи ведут себя так, как будто они настоящие люди, живущие на земле. Между прочим Ионеско называет некоторые свои пьесы „псевдодрамы“. Развиваясь в абсолютно абсурдном плане, вне времени и пространстве, эти пьесы не могут опираться на те положительные стороны или ссылаться на ограничения специфические театру, фактически они только симулируют настоящий театр.

Обобщенность понятия жанра не ставит его вне истории. Так же как эпическое и драматическое родилось вместе с трагедией, комедией и эпопеей, новые жанры возникают с появлением новых выразительных средств. О романе говорится как о „четвёртом жанре“. А развитие движущейся фотографии, создавшей кинематограф, положило основу, кажется, новому литературному жанру, предназначенному приспособить литературу к средствам этого нового вида искусства. Ведутся острые споры вокруг кинематографического сценария, но одно ясно и неоспоримо, а именно, что сценарий имеет свою ярко выраженную специфику и что его нельзя свести ни к одному из известных жанров.

Рассмотренная, таким образом, теория жанров отбросила свой нормативный характер. Она обобщает существующий опыт и не ставит преграды будущему. Соблюдение эстетической специфики жанров, а по мере её не-

опровергаемого существования и видов, вытекает из необходимости стройного развития произведения и его единства. Самые разнообразные прививки применялись во всех видах искусства и если иной раз и создавались гибриды, то в других случаях они приводили к эстетическим жизненным явлениям. Драматизированный роман *Жан Баруа* Роже Мартен дю Гарда или пьеса Вильдера, в которой автор, во что бы то ни стало, хотел выразить продолжительность, течение времени, являются искусственными, но в будущем можно предвидеть более близкие прививки между романом и драмой.

Отличительные черты жанров составляют в практике предупреждение против формалистической акробатики и хаотичности, но не оправдывают замкнутость и закостенелость. С жанрами и видами случается то, что и с другими выразительными средствами. Создатели и литературные течения развиваются, считаясь с ними, борясь с ними, изменяя их и комбинируя их. И в данном случае заметно взаимное отношение между традицией и новаторством.

ESPÈCES ET GENRES LITTÉRAIRES

RÉSUMÉ

Cet essai fait partie d'un volume intitulé *Autour du roman* où l'on analyse quelques aspects fondamentaux de l'esthétique du roman — à savoir les caractères spécifiques, la construction du roman, les avatars du personnage romanesque, les typologies et classifications, etc. L'introduction du volume est consacrée à la théorie des genres. L'auteur émet son point de vue sur l'ancienne théorie des genres constituée pendant la Renaissance. C'est pourquoi la première partie de cette étude comprend un bref aperçu historique. Les poétiques de la Renaissance, les poétiques classiques des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles ont cherché à déduire les genres et les espèces littéraires d'un principe *a priori*, extrait généralement d'un système dogmatique, ce qui a souvent provoqué une contradiction avec la pratique. Au XVIII^{ème} siècle, les attaques de Lessing, Schlegel, au XIX^{ème}, celles de Stendhal, Hugo et Manzoni contre la théorie classique ont eu une valeur critique indiscutable, mais n'ont pu faire avancer le problème vers une explication scientifique, qui respectât les faits littéraires et leurs rapports avec la société. L'essai de Brunetière, à la fin du XIX^{ème} siècle a le mérite de chercher à résoudre le problème par une méthode historique, en étudiant l'évolution des genres. Mais, isolant l'art de la vie sociale, Brunetière cherche les lois de l'évolution des genres exclusivement à l'intérieur de l'art et aboutit en fait à l'antihistorisme.

L'esthétique idéaliste contemporaine oscille entre le dogmatisme universitaire, résidu de la vieille rhétorique, et la négation pure et simple de toute distinction des genres (Croce).

La seconde partie de l'article se donne pour tâche de discuter la théorie des genres par rapport à l'expérience littéraire et, par conséquent, de la purifier de l'apriorisme esthétique. L'auteur conclut à la nécessité de garder la distinction entre genres et espèces. Les espèces — le conte, la nouvelle, la comédie, le drame — ont des traits distinctifs beaucoup moins certains que les genres. L'ensemble des normes qui les définissent s'expliquent souvent par des conditions historiques

particulieres (la loi des unités). Sous le même nom, on trouve des espèces nettement différentes (la tragédie grecque, celle du classicisme français, la tragédie moderne). L'on peut affirmer des espèces ce qui est valable pour les moyens d'expression en général, à savoir que l'évolution littéraire repousse celles qui sont encombrées de règles trop rigides et garde, en les modifiant, les espèces les plus souples, les plus capables de saisir la multiplicité du réel.

Les genres littéraires ont une existence esthétique plus facile à saisir. Les dogmes classiques de la pureté, la hiérarchie et la stabilité des genres sont évidemment démentis par les faits. Mais les principaux genres — lyrique, épique ou dramatique — tout en se réunissant dans des synthèses diverses, ont chacun leur modalité propre de refléter la présence humaine. Dans le cas du genre dramatique, les conditions du spectacle imposent des limites et des possibilités spécifiques. Dans ce domaine aussi, l'expérience littéraire contredit le dogmatisme aussi bien que la négation idéaliste des genres.

Le reste de l'article discute les traits spécifiques de chaque genre principal, la présence lyrique, la plasticité épique, le conflit dramatique plus concentré, mais limité dans le temps et l'espace.

Silvian Iosifescu

GATUNKI I RODZAJE LITERACKIE

STRESZCZENIE

Szkic ten jest częścią tomu zatytułowanego *Wokół powieści*, w którym przeprowadza się analizę niektórych podstawowych pojęć dotyczących estetyki powieści, a mianowicie: specyficznych cech, budowy powieści, przeobrażeń postaci powieściowej, typologii, klasyfikacji itp. Wstępna część tomu poświęcona jest teorii rodzajów. Autor precyzuje swój punkt widzenia na dawną teorię rodzajów, uformowaną w okresie Renesansu. Oto dlaczego pierwsza część tego studium zawiera krótki zarys historyczny. Poetyki renesansowe i poetyki klasyczne XVII i XVIII wieku starały się wyprowadzić gatunki i rodzaje literackie z założenia *a priori*, wychodząc przeważnie z systemu dogmatycznego, co często doprowadzało do sprzeczności z praktyką. W XVIII wieku ataki Lessinga, Schlegla, w XIX — Stendhala, Hugo i Manzoni skierowane przeciw klasycznej teorii miały bezsprzeczny walor krytyczny, ale nie mogły posunąć naprzód rozwiązania problemu w sposób naukowy, rozpatrujący fakty literackie w powiązaniu z życiem społecznym. Próba Brunetière'a z końca XIX stulecia zasługuje na uwagę jako próba rozwiązania problemu za pomocą metody historycznej, poprzez studium ewolucji rodzajów. Ale wyizolowując sztukę od życia społecznego, Brunetière szuka praw rozwoju rodzajów wyłącznie w polu wewnętrznym sztuki, co w rezultacie doprowadza go do antyhistoryzmu.

Współczesna estetyka idealistyczna oscyluje pomiędzy akademickim dogmatyzmem, pozostałością dawnej retoryki, a zdecydowaną negacją jakichkolwiek różnic między rodzajami (Croce).

Druga część artykułu stawia sobie za zadanie rozpatrzenie teorii rodzajów w oparciu o praktykę literacką i w konsekwencji — oczyszczenie jej z estetycznego aprioryzmu. Autor dochodzi do wniosku, że konieczne jest zachowanie różnienia pomiędzy rodzajami a gatunkami.

Gatunki — opowiadanie, nowela, komedia, dramat współczesny — mają cechy wyróżniające daleko mniej ściśle sprecyzowane niż rodzaje. Zespół określających je prawideł można często wytłumaczyć szczególnymi warunkami histo-

rycznymi (reguła jedności). Pod tą samą nazwą odnajdujemy gatunki wyraźnie różniące się od siebie (tragedia grecka, francuska tragedia klasyczna, tragedia współczesna). Można powiedzieć o istnieniu gatunków ogólnie biorąc to samo, co o środkach wyrazu, mianowicie, że literatura w swym rozwoju odrzuca gatunki obwarowane regułami zbyt ścisłymi, a zachowuje, przetwarzając je, gatunki najbardziej giętkie, najbardziej zdolne uchwycić wielorakość form rzeczywistości.

Rodzaje literackie mają egzystencję estetyczną łatwiejszą do uchwycenia. Klasycznym regułom czystości, hierarchii, stałości rodzajów w sposób oczywisty zaprzeczyły fakty. Ale główne rodzaje — liryka, epika, dramat — choć jednoznaczne się w rozmaitych syntezach, mają swój własny, każdy właściwy sobie sposób odzwierciedlania losu człowieka.

Jeśli chodzi o dramat, warunki sceniczne zakładają tu specyficzne granice i możliwości. I w tej dziedzinie praktyka literacka sprzeciwiła się zarówno dogmatyzmowi, jak i idealistycznej negacji rodzajów.

W dalszym ciągu artykułu rozważa się charakterystyczne cechy każdego z głównych rodzajów, liryczną „obecność” (liryczne „ja”), epicką plastyczność, dramatyczny konflikt szczególnie mocno zarysowany, ale ograniczony w czasie i przestrzeni.

Przełożyła *Jadwiga Lekczyńska*