

НАУМ Л. ЛЕЙДЕРМАН

Екатеринбург

О ЧЕМ «ПОМНИТ» ЖАНР? (ГЕНЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЖАНРА)

Почему художник так бьется над сотворением «модели мира», не довольствуясь никакими другими, более легкими способами выражения своей идейно-эстетической концепции? Какой смысл он ищет, порой не всегда отдавая себе отчета в целях своего неистребимого устремления к «миросозиданию»? И при чем здесь, собственно, жанр? Может ли жанр обеспечивать претворение текста в образную модель мира? Здесь же важнее важного – не просто формально-конструктивная организация всего образного материала, «виртуализированного» текстом, в целостную картину жизни, а реализация некоего семантического потенциала, заложенного в жанровой форме.

Каков же этот потенциал каковы его источники
как правило, ответ заимствуют у М. М. Бахтина:

«Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые «вековые» тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. Правда, эта архаика, так сказать, сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, осовремениванию. Жанр всегда тот и не тот, всегда стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы, в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, т.е. способная обновляться. Жанр живет настоящим, но он всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного раз-

вития (...). Вот почему для правильного понимания жанра и необходимо подняться к его истокам»¹.

Это суждение Бахтина, впервые обнародованное в 1963 году, со временем превратилось в ритуальную формулу, которую мы твердим, уже не вдаваясь в ее смысл. А ведь ее надо еще уточнять:

- какие «наиболее «вековые» тенденции развития литературы» отражает жанр?
- что собой представляют «неумирающие элементы архаики», которые сохраняет жанр?
- о каком таком «своем прошлом» помнит жанр?

Когда на эти вопросы не даются ответы, тогда и слышатся из уст некоторых ученых весьма скептические оценки самого понятия «память жанра» - не теоретическая ли это фикция?

А. П. Чудаков, известный исследователь истории отечественной литературной науки, утверждал, что «явление “памяти жанра” - наименее подтвердившаяся пока из всех теорий Бахтина»². Другой теоретик, Вл. И. Новиков, вообще считает понятие «память жанра» - научной метафорой, подобной метафорам типа «“Онегин” - энциклопедия русской жизни», и поэтому она «никогда не может быть однозначно опровергнута. Ее надо оценивать иначе - по степени научной эффективности в исследовании конкретных жанров»³. Еще решительнее отвергает понятие «память жанра» В. А. Миловидов: «Изящная формула Бахтина - память жанра - мистифицирует механизм жанровой традиции: жанр как формально-содержательный канон, как метаязык искусства “памятью не обладает», - утверждает ученый. И далее: «“Память о жанре” - это известные субъекту дискурса формулы жанра и стиля»⁴. Но исследователь совершил подмену формул: Бахтин писал про «память жанра», а не про «память о жанре». Формула «память о жанре», действительно, ориентировала бы на контакт нового индивидуального жанрового образования с архетипической формой жанра, т.е. с голым конструктом, а формула

¹ Цит. по: Бахтин М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Изд. 3-е.- М.: Худож. лит., 1972. С. 178-179. (Везде разрядка автора).

² Чудаков А. П. *Нужны новые категории* / Лит. обозрение. 1979. № 7. С. 38.

³ Новиков Вл. *Гипотеза и метафора* / Лит. обозрение. 1979. о 7. С. 43.

⁴ Миловидов В. А. *От семиотики текста к семиотике дискурса*. - Тверь: ТвГю, 2000. С. 85.

«память жанра» ведет дальше она ориентирует на актуализацию семантики, которая окаменела в жанровом конструкте, на поиск ответа на вопрос: о чем помнит жанр какой смысл окаменел в жанровом архетипе?

Так что же перед нами – научное понятие или метафора, действительный механизм художественного мышления или теоретический фантом?

1. О структуре и семантике мифа

Строго говоря, любой элемент поэтики хранит память о чем-то: даже самый маленький стиховой метр, как показал М. Л. Гаспаров, имеет «семантическую ауру»⁵. А о чем же помнит жанр? Именно жанр!

В поисках ответа на этот вопрос необходимо обратиться к генезису жанровых форм. Эта область жанрологии давно занимает филологическую науку⁶.

В России зарождение жанровой генетики начинается с трудов А. Н. Веселовского. Появление художественной словесности ученый связывает с обрядовой культурой первобытного общества: «В начале всего развития... ново-европейской лирики... [лежит] древнейший пласт хоровой, обрядовой поэзии, песни в лицах и пляске, из которых последовательно выделились эпические и лирические жанры». Отмечая синкретическую природу обряда, А. Веселовский говорит о подчиненности ему обрядовой лирики: «Такие песни выносили свою эпическую канву из хорового действия, их исполняли мимически и диалогически, прежде чем сложился их связный текст, под который продолжали плясать». По мнению ученого, песня как вербальный жанр выростала из «эмоциональных кликов» и «коротеньких формул разнообразного содержания»⁷.

Близка генетическому подходу Веселовского и та концепция, которую разрабатывал его современник – А. А. Потебня. Он утверждал, что слово в архаической культуре, является своеобразным жанровым эмбрионом, поскольку «все свойства поэтического произведения находят соответствие в свойствах слова». В качестве «заро-

⁵ См.: Гаспаров М. Л. *Метр и смысл. (Об одном из механизмов культурной памяти)* – М.: ПГГУ, 2000 (Обратим внимание на подзаголовок книги!).

⁶ См. Историкографический обзор, представленный в монографии мелетинского «Поэтика мифа» (М.: Наука, 1976. С. 112-162).

⁷ Цит. по: Веселовский А. Н. *Историческая поэтика*. – Л.: Худож. лит., 1940. С. 271.

дыша» жанровых форм ученый рассматривал такие «элементарные частицы» художественного творчества, как синекдоха или метафора, но с оговоркой – лишь как аналоги тому типу «иносказания», который воплощен в структуре жанра⁸.

Огромное значение для выяснения жанрового генеза приобрели изыскания в области мифологии и ранних форм искусства, которые, с начала 1920-х годов, охватили представителей разных ветвей гуманитарного знания – этнографов, фольклористов, религиоведов, исследователей ранних форм искусства. Тогда появились труды Д. Фрезера, Э. Кассирера, Б. Малиновского, А. Ф. Лосева, заложившие фундамент мифопоэтического направления в науке. Почти одновременно с ними развернули свои исследования участники советской «палеонтологической школы» (И. Г. Франк-Каменецкий, О. М. Фрейденберг, В. Я. Пропп и др.) после второй мировой войны мифопоэтическая проблематика получила дальнейшее развитие в обстоятельных исследованиях Е. М. Мелетинского, Б. А. Рыбакова, М. Элиаде, К. Леви-Стросса, Н. Фрая, В. Н. Топорова, В. Вс. Иванова, С. С. Аверинцева и др.

В мировой науке прочно утвердилось представление, что изначально искусства находится в мифологии – в мифологическом сознании и формах его выражения (собственно мифах, ритуалах, обрядах).

⁸ Цит. по: Потебня А. А. *Эстетика и поэтика*. – М.: Высшая школа, 1976. с. 342-367. Эти предположения получили подкрепление в искусствознании XX века. Здесь уместно вспомнить И. Г. Франк-Каменецкого, показавшего, как в особенностях поэтической речи непроизвольно воспроизводятся черты мифологического мышления и даже конкретные мифологемы (См.: Франк-Каменецкий И. Г. *Вода и огонь в библейской поэзии* / Яфетический сборник. – М.; Л., С. 127-163; Он же. Растительность и земледелие в поэтических образах Библии и в гомеровских сравнениях / *Язык и литература*. Л., 1932. Т. 8. С. 121-136). Близкие наблюдения встречаются в статьях С. М. Эйзенштейна, размышлявшего над тем, как в тропах современного поэтического языка повторяются основные законы первобытного мышления. Скажем, «часть вместо целого» – в синекдохе, представление о растворении человека в природе – в оли-цетворении, в сценах, подобных сцене бури при глубоком душевном смятении в «Короле Лире» (См.: Эйзенштейн С. М. *Избранные произведения*: В 6 т. Т. 2. – М.: Искусство. 1964. С. 110-115). В более позднее время мысль о строении жанров по аналогии со строением тропов высказывал И. П. Смирнов. Привлекая себе в поддержку сходные суждения Цв. Тодорова о тропе как прообразе (прэфигурацион) структуры целого жанра, он утверждает, что «архетипической» природой обладают совокупности тропов, составляющие основу литературных жанров (Смирнов И. П. *Диакронические трансформации литературных жанров и мотивов*. – Wien, 1981. С. 242-243).

Попытаемся суммарно изложить под интересующим нас углом зрения фундаментальные представления о мифе и его конститутивных качествах:

1. Миф и мифология – синкретическая форма освоения мира. В мифе все явления природы, жизнь человеческого сообщества и отдельного человека представляются фантастически – как следствие действия таинственных, незримых сил. Однако, эти таинственные, незримые силы закрепляются в сознании архаического человека в виде наглядно-чувственных представлений. Показательно, что в самых ранних мифах различные предметы, растения, животные, части человеческого тела выступали как прямое отождествление бога: Зевс почитался в виде каменной пирамиды или в виде дуба, Дионис отождествлялся с виноградной лозой, Гефест – с огнем⁹. Лишь по мере исторического развития эти предметы становятся атрибутами божества, а само божество антропоморфизируется. В этиологии нет согласия относительно того, что носило первичный характер – миф или ритуал? Многие авторитетные исследователи (Э. Кассирер и др.) высказывают убеждение, что первоначальной формой мифологического сознания был ритуал. И тому есть, на мой взгляд, веские обоснования. Ритуал – это носящее дологический, дословесный характер действие, в котором участник ритуала посредством «дублирования» в театрализованном проживании мифологических событий и судеб, устанавливал магический контакт с сакральным миром, с таинственными силами, от которых, как он полагал, зависела его судьба. А миф представлял собой осмысление ритуала, закрепление его в словесном изложении, формирование на его основе понятия о богах и их функциях. Таким образом, мифологическое сознание изначально носит «виртуальный» характер, ибо воображает сакральный фантастический мир как вполне осязаемую, наглядную реальность.

2. В мифе действительность не обоясняется, а описывается – через сюжеты творения мироздания, повествования о богах и их деяния. В мифологии синтез всей суммы представлений и знаний, человека о мире совершался путем формирования целостной картины бытия – образа универсума. Мифология как система представлений

⁹ См. об этом: Лосев А. Ф. *Античная мифология в ее историческом развитии*. – М.: Учпедгиз, 1957. С. 39–46.

ориентирована на воплощение целого мироздания, она оформляется в виде модели мира. «В самом общем виде Модель мира определяется как сокращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном и операционном аспектах», – дает определение В. Н. Топоров¹⁰. И далее ученый в числе прочих дает важнейшую характеристику этого фундаментального феномена архаического сознания: «Мифопоэтическая модель мира всегда ориентирована на предельную космологизированность всего сущего: все причастно космосу, связано с ним, выводимо из него и проверяется через соотнесение с космосом»¹¹. Поэтому в мифологическом сознании целостность мироздания всегда представляется как Космос, то есть как упорядоченное, целокупное и потому целесообразное единство всех явлений. И что крайне важно, мифологическая модель мира всегда космографична – представляет собою воплощенный, поддающийся обозрению, порядок мироздания. Миф, – пишут авторы оведения в двухтомную энциклопедию «Мифы народов мира», – как бы обосновывает и санкционирует существующий в обществе и мире порядок, он так обосновывает человеку его самого и окружающий мир, чтобы поддержать этот порядок»¹².

Главная функция мифологической модели мира – побеждать хаос, упорядочивать онтологическое бытие и придавать смысл существованию человека. А Хаос в античной мифологии представлен как могущественная оппозиция Космосу, он явлен в самых разных ипостасях. Как отмечает А. Ф. Лосев, хаос (означающий «зев», «зияние», «пустое протяжение») находится «среди первопотенций наряду с Геей, Тартаром и Эросом», он есть источник рождения божеств – Эреба и ночи, Эфира и Гелирыдня, его физическими воплощениями становятся вода и «разлитой воздух»¹³. Но что очень примечательно: хотя в мифологических повествованиях хаос «исторически» предшествует космосу, однако, в мифологическом сознании сначала сформировалось представление о космосе, а представление о хаосе форми-

¹⁰ Топоров В. Н. *Модель мира / Мифы народов мира*. Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. С. 161.

¹¹ Там же. С. 162.

¹² Токарев С. А., Мелетинский Е. М. *Мифология / Мифы народов мира*. Т. 1. С. 14.

¹³ См.: Лосев А. Ф. Хаос / *Мифы народов мира*. Т. 2. С. 579.

ровалось позже – по принципу антитезы космологическому порядку. Поэтому эсхатологические мифы вторичны по отношению к мифам о творении и созидании космоса¹⁴. «Мифопоэтическая концепция хаоса является порождением относительно поздней эпохи, предполагающей уже определенный уровень спекулятивной мысли об истоках и причинах сущего», – пишет В. Н. Топоров¹⁵. Отсюда и тот драматизм, который напрягает мифологическое сознание. Ютаем у Е. М. Мелетинского «Эсхатологические мифы по своей структуре и своим сюжетам явно восходят к космологическим, только действие развивается в противоположном направлении. Эсхатологическая мифология реализует возможности высвобождения стихийных сил хаоса или ослабления космической структуры»¹⁶.

Противостояние между космосом и хаосом есть онтологический источник вечного и всеохватывающего конфликта, который определяет первичную (глубинную) сущность любого мифологического события и действия. Но у этого конфликта всеаки есть вполне определенный ценностный вектор. «Превращение хаоса в космос составляет основной смысл мифологии, причем космос с самого начала включает ценностный этический момент», – вот этот вектор¹⁷. Следует подчеркнуть, что в мировой науке о мифе по этому вопросу существует полное единодушие (см. труды А. Ф. Лосева, Э. Кассирера, М. Элиаде, В. Н. Топорова и др.).

Откуда же берется в мифологическом космосе «ценностный этический момент»? А из того, что мифологический миропорядок – это всегда *космос – гармония*. Гармоничность космоса овеществляется в органическом единстве макрокосма и микрокосма, начиная от глобальных и вселенских величин (небо, земля, солнце, луна, звезды) и вплоть до устройства человеческого быта (поселение, жилище, очаг, одежда). Космос-гармония был самым убедительным способом «овне-

¹⁴ Мифы народов мира. Т. 2. С. 581.

¹⁵ Топоров В. Н. Хаос первобытный / Мифы народов мира. Т. 2. С. 581.

¹⁶ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. С. 169.

¹⁷ Воследствии Е. М. Мелетинский еще не раз акцентировал внимание на том, что он называл «основным пафосом древнего мифа»: «познание не является (...) главной целью мифа. Главная цель – поддержание гармонии личного, общественного, природного, поддержка и контроль социального и космического порядка (...). В мифе превалирует пафос преодоления хаоса и превращения его в космос» (Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. – М.: РГГУ, 2001. С. 5-6).

шнения» мирового порядка, целесообразного устройства вселенского универсума и оправданности всего, что совершается в жизни природы и судьбе человека. Хотя «самое слово “космос” означает “порядок”», как напоминает нам С. С. Аверинцев¹⁸, но исторический опыт требует четкого различия между действительным космосом как *гармоническим* мироустройством и псевдокосмосом *порядка*, который может устанавливаться насилием над естественными законами природы и этическими нормами человеческого общежития¹⁹.

3. Мифологическое сознание стремится представить целокупность мироздания в виде модели, наглядно представляющей эту целокупность в единстве, взаимоуподоблении и взаимопревращении всех ее составляющих. «Моделирование оказывается специфической функцией мифа», – подчеркивает Е. М. Мелетинский²⁰. Эта модель изоморфна той реальности, которая дана человеку в живом созерцании. Поэтому структурообразующими основами мифологического космоса являются пространство и время. Э. Кассирер утверждает, что эти категории (с добавлением категории числа) «есть основные средства и ступени процесса обективации – они же представляют собой и три существенные фазы процесса мифологической «апперцепции». Именно эти параметры мифологического космоса, – продолжает ученый, – становятся носителями высших сакральных истин и норм, ибо в них наиболее явственно сказывается «стремление подчинить все бытие общему пространственному порядку, все события – общему временному порядку, порядку судьбы. Это стремление достигает своего совершенного воплощения, поскольку оно вообще возможно в сфере мифа, в структуре астрологической картины мира»²¹.

И как пример – от противного, в эсхатологических мифах свидетельства гибельности становятся знаки разрушения космоса и космической гармонии: смещения земной коры, крушение небосвода

¹⁸ Аверинцев С. С. *Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья / Античность и бизантия*. Сб. ИМЛИ. М.: Наука, 1975. С. 266.

¹⁹ Об этом подробнее будет идти речь в разделе IV, при анализе «*Колымских рассказов*» Варлама Шаламова).

²⁰ Мелетинский Е. М. *Поэтика мифа*. С. 171.

²¹ Кассирер Е. *Философия символических форм* Т. 2: Мифологическое мышление – М.-СПб.: Университетская книга, 2001. С. 96, 95.

и гибель астральных светил, смена света тьмой, уничтожение пространства и т.п.²².

Наиболее характерными способами «ощельнения» космоса в мифе выступают компрессия и символизация. Показательный пример компрессии – древнерусская икона. Анализируя композицию иконы, Л. Ф. Жегин доказывает, что особые способы древней живописной поэтики: обратная перспектива, вогнутость мира, правое и левое изображение одной фигуры – служили «для суммирования зрительных впечатлений в пространстве», для создания образного представления о времени использовались приемы «кручения», фиксации нескольких стадий одного процесса и т.п. «То, что показывает здесь композиция, – это как бы в сильнейшем сокращении вся пространственная система в целом». В итоге на доске иконы возникал «маленький мирок», микрокосмос, в разрезе своих физико-геометрических характеристик, подобный миру большому – макрокосмосу (а не кусок большого мира, стереотипно перенесенный на холст)»²³.

Особую роль в мифологии разных народов играли макрообразы: Священная Гора, Мировое Древо, Река жизни, мировой столб, Храм, космическое человеческое тело и т.п. Они не представляют собою «ужатый» космос, космос в сокращении, а выступают символами космического устройства, «местом соприкосновения трех космических сфер – Неба, Земли и Ада». Причем в мифологической онтологии разных народов каждому из них принадлежит роль «оси мира»²⁴, а составные элементы этих макрообразов становятся условными обозначениями основных бытийных координат (верх и низ, день и ночь, небо и землю, жизнь и смерть)²⁵.

²² Напомним жуткую картину Апокалипсиса в одном из самых совершенных эсхатологических мифов – в «Откровении Иоанна Богослова»: «И когда Он снял шестую печать, я взглянул, и вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась, как кровь; И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои; И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих».

²³ Жегин Л. Ф. *Язык живописного произведения*. (Условность древнего искусства) – М.: *Искусство*, 1970. С. 69, 70.

²⁴ См. об этом: Элиаде М. *Космос и история*. (Избранные работы). – М.: Прогресс, 1988. С. 38-42, 145-147.

²⁵ Типологическое сходство символических образов мифологической космогонии становится особенно очевидным при сопоставлении их характеристик,

Целокупность мифологического космоса обуславливает репрезентативность его компонентов. За каждым мифологическим образом (архетипом) мерцает целый космос. Поэтому в архаическом сознании даже один мифологический образ (архетип) становился сигналом, пробуждающим представление о всей мифологической системе. Наиболее убедительно и развернуто обоснование и характеристику этого свойства архаического мышления дает Э. Кассирер. Опираясь на множество конкретных исследований и описаний, ученый утверждает: «В мифе не идеальные отношения строят обективный мир как полностью определяемый закономерностями, в мифе все бытие сплавляется в конкретно-образных частностях в единое целое», «миф скатывает все, к чему он прикасается, словно в единую недифференцированную массу»; «для него часть не только представляет целое, но и прямо-таки есть это целое»²⁶. Вера архаического человека в метемпсихоз (посмертное переселение душ из одних существ в другие) служила психологической мотивировкой принципа метаморфозы, выполнявшего роль главного механизма «ощельнения» мира в мифологической модели.

Следует подчеркнуть, что сакральный таинственный мир богов архаический человек старался представить в виде знакомых ему по житейскому опыту явлений и сцеплений. Не случайно в ряде мифологий символическим воплощением целокупности мироздания были названные выше макрообразы: Мировое древо, Мировая

данных разными исследователями. Вот что пишет М. Элиаде о моделирующих функциях образа Мирового Древа: «С одной стороны, оно представляет Вселенную в постоянном ее возрождении, неиссякаемый источник мировой жизни и прежде всего вместилище сакрального (как центр восприятия небесно-сакрального и т.д.), с другой стороны Древо символизирует Небо или Небеса – звездные уровни (...). Во многих архаических традициях Мировое Древо, выражающее самую сакральность мира, его плодородие и вечность, связано с идеей творения, плодородия и инициации, в конечном счете – с идеей абсолютной реальности и бессмертия. Мировое Древо становится, таким образом, Древом Жизни и Бессмертия» (Там же. С. 156-157).

А вот характеристика моделирующих аспектов образа Реки, данная В. Н. Топоровым. Мифологический образ Реки выполняет роль «некоего “стержня” вселенной, мирового пути, пронизывающего верхний, средний и нижний миры». «Иногда, – пишет В. Н. Топоров, – ее составной частью бывает символически переосмысленная реальная главная река данного региона», однако, как мифологический символ Мировая река выполняет «космическую, мироустраивающую роль». (*Мифы народов мира*. Т. 2. С. 374-376).

²⁶ Кассирер Э. *Философия символических форм*. Т. 2. С. 78, 79.

Гора, Река, Небесный столп, – они создавались путем гиперболизации представлений о тех явлениях природы, с которыми человек сталкивался практически повседневно. М. Элиаде отмечает, что у некоторых народов (эскимосов, горных алтайцев, бурят) даже «Ось Мира изображалась самым конкретным образом – либо столбами, подпирающими жилище, либо отдельными сваями, которые именовались “Мировыми Столпами”»²⁷. Указанные способы моделирования мифологического космоса (компрессия, символизация, метаморфизм) обеспечивали его удобозримость в воображении архаического человека, делали его понятным для IX постижения и родственно близким. Это «видимый, слышимый, обоняемый и осязаемый космос», – подчеркивает А. Ф. Лосев²⁸.

4. Мифологический космос антропоцентричен. В нем человек предстает в окружении мироздания. В мифе мироздание дано в отношении к человеку как существу, находящемуся в зависимости от таинственных сил, поддерживающих вселенский порядок. Мифология для древних людей был важнейшей гносеологической системой, своего рода стихийной философией – она собирала все знания человека о мире в единое представимое целое.

«В примитивной культуре миф выполняет незаменимую функцию: он выражает, укрепляет и кодифицирует веру, он оправдывает и проводит в жизнь моральные принципы, он подтверждает действительность обряда и содержит практические правила, направляющие человека», – писал выдающийся этнограф Б. Малиновский, называя миф «прагматическим уставом примитивной веры и нравственной мудрости»²⁹.

Миф всегда был рядом с архаическим человеком. Как верховная, сакральная мера сущего. Как прикладное обояснение бытия и его законов. Как система ценностей и кодекс этических ориентиров. Поэтому свой локальный, непосредственно созерцаемый, практический мир и его компоненты древний человек тоже конструировал, ориентируясь на модель космоса-гармонии как на универсальный об-

²⁷ Элиаде М. *Космос и история*. С. 147.

²⁸ Лосев А. Ф. *Проблемы художественного стиля*. – Киев: Цоллэгиум, 1994. С. 243.

²⁹ Малиновский Б. *Магия, наука, религия* / Цит. по: Электронная библиотека религиоведа. <http://www.gumtr.info/bogoslovBuks/Relig/malin/06/php>.

разец земного благо-устройства. Тому есть масса доказательств. Достаточно указать на семантику составных элементов русской крестьянской избы³⁰. Или на символику вышивок на одеждах русских крестьян³¹.

Мифологический образ Космоса стал универсальной мерой гармонии, красоты, целесообразности, смысла жизни. В нем с древнейших времен материализовался идеал благоустроенного миропорядка, вселенского лада, успокоения и уверенности в душе человека. Этот идеал в имплицитном виде присутствует в культурной памяти каждого хомо сапиэнс как духовного феномена (а может быть, укоренен в генетическом коде человеческого существа?), он-то и становится фундаментальным синкретическим критерием этических и эстетических отношений человека к миру. Фигурально говоря, «в свете» Космоса-гармонии формируется весь спектр эстетических ценностей, которыми руководствуется человек, с «оглядкой на Космос» совершается живой процесс непосредственных отношений человека с окру-

³⁰ Под очевидным влиянием чтения трудов А. Н. Афанасьева С. Есенин писал в эссе «Ключи мариин» (1918): «Изба простолюдина - это символ понятий и отношений к миру, выработанных еще до него его отцами и предками, которые неосознанными ими далекий мир подчиняли себе уподоблениями вещам их кротких очагов (...) *Красный угол*, например, в избе есть уподобление заре, *потолок* - небесному своду, а *матица* - млечному пути» (Есенин С. *Полное собр. соч.*: В 7 т. Т. 5. - М.: Наука-Голос, 1997. С. 194-195).

³¹ См. специально посвященную этому феномену серию статей Б. А. Рыбакова «Макрокосм в микрокосме народного искусства» в журнале «Декоративное искусство» (1973-75 гг.) «Ощущая себя частью мироздания и представляя мир населенным, помимо реальных существ, еще и духами добра и зла («берегинями» и «упырями» по терминологии XII века), человек издревле воссоздавал рядом с собой как бы модель познанного им мира, в своем повседневном микрокосме отражал весь макрокосм, сознательно, с магическими целями приобщая себя к мирозданию» (*Декор. искусство*. 1975. № 1. С. 30), - пишет ученый, приводя в доказательство множество примеров. В частности, о женском одеянии говорится: «Одетая в свой традиционный праздничный наряд, древнерусская княгиня или крестьянка XIX в. из южнорусских земель представляла как бы модель вселенной: нижний, земной круг одежды покрыт символами земли, семян и растительности; у верхнего края одежды мы видим птиц и олицетворение дождя, а на самом верху все это увенчано ясными и бесспорными символами неба: солнце, звезды, семь фигур, обозначающих созвездия, птицы, солнечные кони и т.д.» (Там же. С. 31). Далее приводятся другие примеры космографического моделирования предметов быта: росписи гуцульской писанки (пасхального яйца), живопись на сосудах для зерна, резьба на деревянных швейках и прялках.

жающим миром, будучи синкретично нерасчлененными, эти отношения уже включали в себя зачатки этической и эстетической компоненты.

Таким образом, глубинная структура любого мифа – это «виртуальная», изоморфно миру, данному в ощущениях, пространственно-временная, наглядно-зримо представленная модель космоса как этической и эстетической меры гармонического бытия и человеческого существования. Эта модель космоса с полным основанием может быть названа структурным ядром мифа (или – воспользуемся термином Э. Кассирера – архетипом мифа).

2. От мифа к литературе: концепции О. М. Фрейденберг и Н. Фрая

Какое же отношение к происхождению жанра как формы художественного сознания имеют выявленные этиологией конститутивные свойства мифа и мифологии в целом?

Эта проблематика в наибольшей степени занимала представителей отечественной «палеонтологической школы». Среди многочисленных научных течений 1920–30-х гг. «палеонтологическая школа» выделялась тем, что Б. В. Казанский назвал «открытием новой стороны литературных явлений – семантики». «Только с этой стороны, становится возможным понимание сюжета в отношении его содержания и формы, как общественно-исторического явления, – утверждал ученый. – Подлинная история сюжета протекает в его семантике, ибо морфология, говоря лингвистически, подчинена 'этимологии'»³². Проблема содержательности художественных форм была поставлена «яфетидологами» во главу угла, они целенаправленно утверждали плодотворность генетического подхода к выявлению семантики художественных форм. Конкретизируя эти опорные методологические установки «палеонтологического анализа» на жанровом материале, едва ли не самый яркий представитель яфетилогической школы О. М. Фрейденберг в работах «Поэтика сюжета и жанра» (1936) и «Лекции по введению в теорию античного фольклора» (1941–1943) рассматривала в качестве исходного первоэлемента так называемую «первобытную метафору» (дометафору). Первобытная метафо-

³² Казанский В. Б. *Античные аспекты сюжета Тристана и Изольды / Тристан и Изольда: От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афроевразии* / Под ред. акад. Н. Я Марра. – Л.: Academia, 1932. С. 120.

ра, по Фрейденом, категория прежде всего мировоззренческая – это единица «непосредственной формы познавательного процесса, вскрывая ее, мы вскрываем, как первобытный человек представлял себе обективный мир»³³. Исследователь выделяет три основные метафоры: рождения, еды и смерти – и показывает, как они семантически повторяют и легко перетекают друг в друга. В этих взаимопереходах воплощена центральная мировоззренческая идея мифа – идея круговорота, непрерывного цикла бытия. Первобытные метафоры, таким образом, организуют единство видения мира, причем единство не статическое, а динамическое, находящееся в бесконечном потоке: «Точки нет, остановки и завершения нет. “Все течет. Даже враг есть друг, я сам, даже смерть – бессмертие»³⁴. А в силу неразделенности субъекта и объекта в дологическом сознании вообще, первобытная метафора отражает абсолютную универсальность мировосприятия. Поэтому первобытная метафора обеспечивает совпадение микрокосма и макрокосма.

Отсюда О. М. Фрейденом выдвигает следующие принципиальные положения. Во-первых, «ни одна мифология не является в конечном счете чем-нибудь иным, кроме космогонии» (53), т.е. она всегда охватывает весь мировой универсум в его происхождении и развитии. Во-вторых, мир сквозь призму первобытных метафор выглядит ритмичным, это всегда «космос-гармония» (56).

Выраженное в системе первобытных метафор мироощущение, по мысли Фрейденом, «накинет сетку на всю картину мира для долгих тысячелетий исторического мышления и удерит его в готовых формах и в слове, и в ощущении, и во всех видах идеологии» (255). А представления, воплощенные в первобытных дометафорах, становятся архетипами³⁵, выполняющими роль хранителей и трансляторов

³³ Фрейденом О. М. *Миф и литература древности*. – М.: Наука, 1978. С. 28.

³⁴ Фрейденом О. М. *Поэтика сюжета и жанра: (Период античной литературы)*. – Л.: Гослитиздат, 1936. С. 115. Далее цитаты по этому изданию приводятся в тексте.

³⁵ О. М. Фрейденом употребляет термин «архетип» в ином значении, чем К. Г. Юнг и его последователи в литературоведении (Н. Фрай и др.) Для неархетип не некая «наследственная память», «коллективное бессознательное», не некий безотносительно к действительности сложившийся «инстинкт» механизма восприятия, а выработанный человеческим опытом способ освоения мира. Древние мыслили образами. «Образ выполнял функцию тождества; система первобытной образности – это система восприятия мира в форме равенств и повторений. Тем самым не могло быть архетипов образа: один из них

памяти о первоосновах человеческого существования. Поэтому праметафоры – по Фрейденберг – это зерна, из которых будут произрастать жанры: «да, рождение, смерть – это не элементы будущих литературных жанров и сюжетов, но метафоры, которыми оформляют представления о еде, рождении и смерти; эти метафоры, перекомбинируясь и варьируясь, оформляют литературные жанры и сюжеты, становятся их морфологической частью» (119).

Как же осуществляется переход от такой сугубо семантической единицы, как первобытная метафора, к структуре жанров фольклора и античной литературы? «То, что на мифологической почве было содержанием, стало формой художественного произведения», – писал И. Г. Франк-Каменецкий³⁶. Это одно из важнейших положений, выработанных и практически апробированных яфетидологической школой. Но оно еще не проясняет вопрос: какая семантика «окаменевают» в жанровой форме, сохраняет ли жанровая форма, порожденная мифологическим обрядом, мифологическую семантику «космоса-гармонии»?

Здесь позиции «палеонтологов» не вполне определены.

Так, во «Введении в теорию античного фольклора» (писалась в 1939–43 гг.). О. М. Фрейденберг обоснованно утверждала, что собственно жанровое мышление зарождается на фольклорной стадии, и структура фольклорных жанров «имеет происхождение в мифологических представлениях», – но тут же делает существенную оговорку: «которые в известный исторический момент уже утрачивают свои смысловые функции, хотя и продолжают бытовать»³⁷. «Дальше уже идет отмель сюжета, – уточняет исследователь, – то, чем он был, становится философией, религией, наукой, искусством; сюжетом продолжает оставаться, напротив, то, чем он никогда не был, – фактура литературной вещи, ее структурный костяк и, еще дальше, ее композиционная фабула. Так жизнь сюжета продолжается в новых формах, не похожих на старые, а старые формы, тождественные былому

не отличался мировоззренчески от другого», – пишет О. М. Фрейденберг (53). Но те первообразы, «до-метафоры», те ритуально-мифологические структуры, которые создали древние, могут быть названы архетипами относительно более поздних и зрелых форм художественного мышления, ибо лежат в их «генетическом коде». В таком же значении употребляют термин «архетип» В.- Я.-Пропп, М. М. Бахтин, М. Элиаде, Е. М. Мелетинский.

³⁶ Франк-Каменецкий И. Г. *Итоги коллективной работы над сюжетом Тристана и Исольты / Тристан и Исольты*. С. 269.

³⁷ Цит. по: Фрейденберг О. М. *Миф и литература древности*. С. 14.

сюжету, оказываются, по существу, ему совершенно чужды» (334). Выходит, что в литературных жанрах мифологическая семантика испаряется, ее носители превращаются с сугубо формальные, полые компоненты художественной структуры.

Однако, О. М. Фрейденберг сама себе противоречит, когда заявляет: «Эта фольклорная структура господствует над литературным содержанием не в такой авторитарной форме, как мифология над фольклором, но всё же и она управляет содержанием литературных жанров в их целом и в отдельных компонентах» (С. 16). Обращаясь к литературе античной эпохи, О. М. Фрейденберг отмечает, что здесь мифологическая семантика сохраняет властные функции в созидании собственно художественных жанров. Читаем: «Какое художественное произведение античности мы ни возьмем, оно окажется построенным не на свободном индивидуальном замысле (фантазии), а на образно-мифологической фактуре. Поэтому содержание античного художественного произведения всегда таково же, каково оно и в предуказанном ему образно-мифологическом его костяке» (451). И далее: «...Историческое своеобразие греческого художественного сознания заключалось в том, что действительность была для него опосредована стоявшим между реальностью и поэтическим восприятием мифологическим образом. Поэтическая мысль смотрела на действительность сквозь него» (452).

Но господствующим в «палеонтологических» концепциях Фрейденберг и ее коллег было убеждение, что мифологическая семантика сохраняется только в самых ранних жанрах, «структура которых представляет собой архаическое осмысление мира, выраженное путем ритма, слова или действия в вещи или сюжетном мотиве»³⁸. А в жанрах более поздних эпох архаическая семантика скрывается под слоем «стадиальных наслоений», от нее остаются только осколки, рудименты. Собственно, главную задачу «палеонтологического анализа» яфетидологи видели лишь в том, чтобы по этим рудиментам восстановить систему первобытных «метафор», а вопросы, касающиеся сохранения и или обновления семантики жанровых форм, лежали на периферии их научных исканий. В частности, в статье «Три сюжета или семантика одного», намеренно собрав воедино три очень разные произведения («Укрощения строптивой» Шекспира, сервантесовского «Дон-Кихота» и пьесу Кальдерона «Жизнь есть сон») О. М.- Фрейденберг везде отыскала в основе сюжетного мотива всё ту

³⁸ Цит. по: Фрейденберг О. М. *Миф и литература древности*. С. 121.

же первобытную мифологему «еда-смерть-рождение». Это наблюдение как бы подтверждает теоретический тезис исследователя о том, что «с точки зрения старого все сюжеты и все жанры представляют собой вариации только одной и той же значимости» (333). Но полученный результат свидетельствовал лишь о живучести структурной схемы, формального приема. А в теоретическом плане такой анализ обедняет и упрощает представления о разнообразии открытий, которые совершают большие художники в каждом отдельном произведении. В этом смысле прав М. М. Бахтин, увидевший ограниченность методики О. М. Фрейденберг в стремлении истолковать литературный материал «в основном в духе теорий дологического мышления»³⁹.

Однако, разработанная О. М. Фрейденберг и ее единомышленниками концепция первобытной мировоззренческой модели как извода художественной формы подтверждается рядом фундаментальных исследований. Здесь и выявление В. Я. Проппом ритуального происхождения волшебной сказки⁴⁰, и открытие Бахтиным транспонирования семантики карнавального мироощущения в мениппее и производных от нее жанрах⁴¹, и установление Е. М. Мелетинским производности героического эпоса от календарных аграрных мифов⁴². Все эти открытия становятся существенно необходимым звеном в самый фундамент теории «памяти жанра»: во-первых, раскрывая неповторимую сущность архаической жанровой семантики, и, во-вторых, подсказывая объяснение значимости последующих возвращений литературы к архетипам жанра.

В годы после Второй мировой войны проблема соотношения мифологии, ее семантики и структуры, с поэтикой литературных про-

³⁹ Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса*. – М.: Худож. лит., 1965. С. 62.

⁴⁰ Пропп В. Я. *Исторические корни волшебной сказки*. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1946. В. Я. Пропп полагает, что не только волшебные, но и другие типы сказок имеют ритуальное происхождение (см. указ. изд. С. 335).

⁴¹ Бахтин М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*. – М.: Худож. лит., 1972. С. 179–224.

⁴² Мелетинский Е. М. *Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники*. – М.: Наука, 1963. Существенно уточнение, сделанное ученым: «Не отдельные ритуалы трактуются как архетипы определенных сюжетов или целых жанров, а *ритуально-мифологические типы*, которые могут трансформироваться в различные сюжеты и жанры, притом, что эти трансформации качественно своеобразны» (Мелетинский Е. М. *Поэтика мифа* С. 143). Это уточнение предупреждает против излишней прямолинейности и

изведений стала основным объектом внимания американской ритуально-мифологической школы, представленной такими учеными, как М. Бодкин, Р. Чейз, Д. Видней, Ф. Уилрайт, Ф. Фергюссон. Наиболее цельное и убедительное воплощение концепция ритуалистов получила в трудах канадского теоретика Нортропа Фрая, признанного главы этой школы⁴³.

Нельзя не удивиться тому, как тесно соприкасаются искания Н. Фрая с идеями советских «яфетидологов». По мнению Фрая, конструктивными принципами, позволяющими мифу ассимилировать природное содержание, являются аналогия и тождество (то есть, в сущности, те самые принципы отражения, которые лежат в основе «первометафор» О. М. Фрейденберг). Так же, как и у Фрейденберг, основным содержанием очеловеченно-природного мифологического мира у Фрая становится круговой цикл бытия: «Миф фиксирует конструктивный элемент природы – цикл: ежедневный, в восходах и заходах солнца, и ежегодный, в смене времен года, – соединяя его с циклом человеческой жизни, смерти и (по аналогии) возрождения»⁴⁴.

Но между «палеонтологическим анализом» О. М. Фрейденберг и «архетипической критикой» Н. Фрая есть весьма существенное различие. Если «палеонтологи», говоря о литературе, и в частности о жанрах нового времени, концентрируют внимание на фрагментах, осколках мифологического сознания в сложившейся на его основе культуре, то Н. Фрай создает такую жанровую концепцию, обоснованием которой является гипотеза о корреляции мифологии и литературы как двух целостных систем.

Принципиальную важность Н. Фрай придает понятию «непрямого мифологизма» – переноса (дисплацэмент) мифа в литературу. Логика ученого такова. «структура мифов позволяет им объединяться друг с другом»⁴⁵. Мифы всегда образуют мифологию,

узости при поисках связей между жанром и породившим его ритуалом, а ориентирует на определенный ритуально-мировоззренческий тип как на генетический извод жанра (или целой группы родственных жанров).

⁴³ Последовательное рассмотрение концепции генезиса жанра, разработанной Нортропом Фраем, сделан М. Н. Липовецким в статье «Память жанра» как теоретическая проблема. (К истории вопроса)» (*Модификации форм художественного сознания*. Научн. сб. – Свердловск: УрГУ, 1986). С позволения автора я опираюсь на ряд его наблюдений.

⁴⁴ Frye N. *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. – N.-Y., 1963. P. 32.

⁴⁵ Frye N. *The Secular Scripture: A Study of Romance*. Harvard Univ. Press., Cambridge (Mass.), 1976. P. 8.

замкнутый и цельный мир, где каждому мифу отведено свое место – причину тому ученый находит в структуре мифа, всегда соотношенного с определенной фазой в природном круговороте – смене времен года. Фрай старался доказать, что литература сохраняет в себе не только разрозненные мифологические рудименты, но целостную семантическую структуру мифологического универсума. И в этом смысле он тоже, как и О. М. Фрейденберг, схематизирует содержание мифологической семантики, передаваемой в литературу.

Куда более продуктивно суждение Фрая о механизме этой передачи. Он доказывает, что своего рода соединительным звеном между мифом и литературой становится сказка: в ней миф освобождается от религиозной телеологии, трансформируется в чисто художественную, фабульную форму. Сказка – первый жанр, относящийся уже не к мифологическому, а к «фабульному опыту словесного творчества», и с нее, по н. Фраю, начинается история собственно литературного развития. Так образуется «литературная мифология» – цельная «словесная вселенная», контуры которой обозначились и сформировались еще в мифологии: миф «перемещается в литературу, с той лишь разницей, что «литература более подвижна, чем миф, и заполняет мифологический универсум более полно»⁴⁶. Крайне существенно, что в концепции Фрая жанровая форма выступает в качестве самого первого и наиболее емкого хранителя мифологической семантики, ибо именно в жанре, по мнению ученого, находит формальное воплощение центральный структурный закон мифологического мироздания – закон природного кругооборота (циклическая смена времен года). Процесс переноса мифа в литературу осуществляется через жанр, он – по Фраю – является центральной подсистемой «тотальной истории литературы».

Отсюда у Фрая вытекает концепция «тотальной истории литературы»⁴⁷ – единого процесса вырастания литературы на мифологическом фундаменте и единства литературы в ее «архетипической раме». Не случайно в своей программной статье «Архетипы литературы» (1966) Фрай формулирует интересующую его проблему прежде всего с точки зрения жанра: «Перед нами проблема формального первоисточника произведения, проблема, глубоко вхо-

⁴⁶ Frye N. *The Secular Scripture: A Study of Romance*. P. 33.

⁴⁷ Frye N. *Archetypes of Literature / Myth and Symbol: Critical Approach and Applications*. Lincoln, 1963.

дящая в вопрос о жанрах»⁴⁸. И далее свое суждение ученый подкрепляет конкретным примером: «... Ели жанр имеет историческую природу, почему тогда жанр драмы возникает из средневековой религии путем, поразительно схожим с тем, каким драма развивалась из греческой религии многие столетия назад. Это скорее проблема структуры, чем природы жанра, и она предполагает, что могут быть архетипы жанров, так же, как есть архетипы образов»⁴⁹.

Утверждая, что жанр является центральной категорией «тотальной истории литературы», Н. Фрай исходит из теоретической посылки, что содержание мифа о той или иной фазе природно-человеческого цикла перевоплощается именно в жанровую структуру. В системе «литературного универсума» жанр повторяет и закрепляет (оформляя) содержание того мифа, который занимал эту «ячейку» в аналогичном мифологическом «универсуме». Следовательно, в соответствии с концепцией Н. Фрая, даже в новых жанрах изначальная жанровая семантика не утрачивается, а сохраняется – прежде всего, благодаря «суммарной» семантике художественной картины мира, в основе своей единой и для мифологии, и для литературных эпох.

Такова теоретическая версия всеобщей истории художественной культуры, разработанная Нортропом Фраем. Она, безусловно, значительна хотя бы потому, что устремлена к построению универсальной системы, обоемлющей мифологию и литературу.

Однако в теории Фрая есть серьезные изъяны. Принципиальный противник исторического подхода к литературе, Н. Фрай строит свою концепцию как универсальную теорию мифологии в ее отношении к литературе, вне времени и пространства⁵⁰. В его концепции единственной формой движения конструктивных составляющих литературного универсума является круг, замкнутый повторяющийся цикл. Н. Фрай абсолютно не учитывает фактора обновления жанрового первообраза в течение жизни жанровой формы. Для него «художественная форма не может идти от жизни; она идет только от традиции и, в конечном счете, – от мифа»⁵¹. По

⁴⁸ Ibidem. p. 90.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Даже обращаясь к творчеству отдельного художника (У. Блейка – «*Пугающая симметрия*», 1947; У. Шекспира – «*Шуты времени*», 1967), Н. Фрай рассматривает его вне историко-литературного контекста, а лишь как специфическую, но выпуклую иллюстрацию к тому или иному элементу его теоретической модели.

⁵¹ Frye N., *Fables of Identity*. P. 36.

верному замечанию Р. Веймана, Фраем «исследуются не возможные мифологические формы, предшествовавшие литературе, а, наоборот, литературный мотив, фабула или действие определяется мифом, уподобляется ему, включается в него»⁵². В итоге литературный материал при наложении на него этой жесткой схемы обедняется и утрачивает свою историко-литературную специфику. Концепция исторического бытования жанров как «хождения по кругу» мифологического природного цикла соблазняет своей универсальностью и стройностью, но она крайне умозрительна, это скорее красивая теоретическая утопия, мистифицирующая обективные процессы в жизни жанров. Собственно, выделенные самим Фраем четыре ветви беллетристики: роман, исповедь, мениппея и романическая история (готтапсе) – и шесть комбинаций этих форм никак не вписываются в модель естественно-природного цикла.

3. М. М. Бахтин: «неумирающая архаика жанра»

Особое место в разработке теории жанрового генезиса принадлежит М. М. Бахтину. С одной стороны, он, будучи современником яфетидологов, чутко воспринимал их идеи⁵³. С другой, несколько ранее ритуально-мифологической школы (и, по-видимому, вне контактов с нею), он разрабатывал свою концепцию сохранения и передачи архаической семантики мифов в литературных жанрах.

Во главу угла Бахтин ставил вопрос: что именно вбирает жанр из породивших его форм действительности, что именно в них приобретает, по выражению ученого, «жанрообразующее значение»? В отличие от О. М. Фрейденберг и ее единомышленников, молодой Бахтин был убежден в том, что архаическая семантика, воплощенная в первофеноменах жанра (обрядов, ритуалах, праметафорах), не умирает, не истаивает, она оживает каждый раз, если архетипы, изначально воплощавшие ее, так или иначе присутствуют в новом произведении, и существенно входит в его концепцию.

⁵² Вейман Р. *История литературы и мифология*. – М.: Прогресс, 1975. С. 254.

⁵³ В частности, о глубоком уважении Бахтина к Ольге Михайловне Фрейденберг свидетельствуют люди, встречавшиеся с ним. «Потом я упомянул О. М. Фрейденберг, и он буквально расцвел и начал мне рассказывать о ней», – вспоминает С. Н. Бройтман (Бройтман С. Н. *Две беседы с М. М. Бахтиным* / Хронотоп. Межвуз. научно-тематич. сб. Махачкала: дагГо, 1990. С. 110). См также: М. М. Бахтин: беседы с В. Д. Дувакиным. – М.: Согласие, 2002.

Как раз в 30-е годы, словно бы продолжая идти дальше по пути, намеченному «палеонтологами», Бахтин принялся за обстоятельное изучение механизмов актуализации архаической семантики в литературных жанрах, результатом чего явилась монография «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». И хотя эта работа под названием «Франсуа Рабле в истории реализма» была защищена в качестве кандидатской диссертации в 1946 году, однако, в силу ряда привходящих причин, она была впервые издана только в 1965 году⁵⁴.

Каковы же наиболее существенные положения книги о Рабле?

Прежде всего, Бахтин, в отличие от своих предшественников, ищет и находит праоснову жанрового сознания (мышления) в широком культурном пространстве, в данном случае – в народной карнавальной культуре как относительно целостной ментальной и ритуально-обрядовой системе.

«Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны», – указывает ученый⁵⁵. А сущность этого состояния Бахтин видит в том, что оно носит праздничный характер, ибо человек здесь живет и действует «по законам карнавальной свободы». А что означает «карнавальная свобода»? Это «временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов» (15).

В книге о Рабле самым обстоятельным образом описываются основные карнавальные ритуалы: увенчание – развенчание, торжественное избивание, осмеяние избитой жертвы, поправление святынь (похищение церковных колоколов) и героических символов (сожжение рыцарей). Столь же обстоятельно Бахтиным представлены (и даже каталогизированы) основные образы карнавального мира: «преобладание материально-телесного начала жизни: образов самого тела, еды, питья, испражнений, половой жизни» (24). Причем, отмечает

⁵⁴ Эпопея с защитой диссертации о Рабле описана в книге: Конкин С. С., Конкина Л. С. *Михаил Бахтин. (Страницы жизни и творчества)*. – Саранск, 1993. С. 260-261. Решениеченого совета ИМЛИ о присуждении автору диссертации степени доктора наук было отменено ВАКом. Сама эта история весьма показательна для научной атмосферы дооттепельных времен.

⁵⁵ Цит. по: Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. – М.: Худож. лит., 1990. С. 12. Далее цитаты поэтому изданию даются в тексте.

автор, «материально-телесный мир» изображается «как абсолютный низ» (34), где почетное место занимают образы «утробы», кишок, кала. Далее, характеризуя особый язык карнавала, Бахтин подчеркивает господство в нем площадного слова, ругательств, речевых жанров срамословий.

В сущности, в книге Бахтина карнавальная культура предстает как намеренное разрушение космографической картины мира, как вселенский хаос, «мир наоборот», торжествующий над порядком и осмеивающий все, что несет в себе знаки гармонии. Это некая веселая эсхатология, то, что впоследствии стали обозначать метафорой «пир во время чумы». Ее экзистенциальная телеология очевидна – заговорить страх смерти, противопоставить ей смех и неудержимое веселье, а в социальном плане – хоть на миг освободиться от чувства униженности имущественным и сословным неравенством, политическим гнетом. Разумеется, это в высшей степени демократическое мироощущение. «Карнавал всеми своими образами, сценами, непристойностями утверждающими проклятиями, разыгрывает это бессмертие и неуничтожимость народа» (282) – резюмирует Бахтин.

Но бахтинское исследование карнавальной культуры свидетельствует о ее производности от «первичной» культуры, которая изначально оформлена в мифологической модели мира как гармонического Космоса. Карнавальная культура может зарождаться лишь при наличии и укорененности в менталитете космографического сознания, как его антипод⁵⁶.

Кстати, как отмечал Бахтин, карнавальное мироощущение выходит на первый план только на переломе между крупными историко-литературными мегациклами, когда разражается тотальный социокультурный кризис⁵⁷.

Космологические мифы порождают свои «космографические» жанровые модели, мифы хаоса порождают свои «хаографические»

⁵⁶ На мой взгляд, заслуживает изучения вопрос: а разве апология хаоса, которую считают прерогативой народной карнавальной культуры, не свойственна в не меньшей мере элитарной *маскарадной* культуре? Во всяком случае, опыт барокко да и XX века (начиная с маскарадности у символистов и кончая постмодернистскими играми с симулякрами) дают основания для подобных предположений.

⁵⁷ Более подробно этот феномен будет рассматриваться позже – в разделе III (Исторические системы жанров).

жанровые модели. Это же в полной мере относится к хаографическим моделям мира, представляющим собой антимир минус-космоса, в которых образ хаоса представлен как пространство свободы, в таких произведениях выступает антиподом космоса как порядка (который обеспечивается только насилием, репрессиями).

Апология хаоса, которой проникнута народная смеховая культура, далеко не безоблачна. Она возвращает человека в доличностное состояние⁵⁸, растворяет его в массе, она придает стихийному порыву толпы авторитет органического осуществления справедливости.

Сам Бахтин настойчиво заявлял об амбивалентном, а именно серьезно-смеховом характере карнавальной культуры. Однако, в книге о Рабле он сосредоточил главное внимание на одном – смеховом полюсе с его апологией хаоса, что и привело к некоторому теоретическому «перекосу»⁵⁹. Но тем существеннее, что исследователь (пусть в отвлеченно теоретической форме) постоянно напоминает о присутствии на окоме карнавального хаоса той высшей духовной ценностной меры, которая связана с понятием космоса как материализованного идеала духовной гармонии. В частности, он пишет: «Но необходимо подчеркнуть, что, отрицая, карнавальная пародия одновременно возрождает и обновляет» (16). Здесь пока неясно, что возрождается в карнавале: всё та же телесность, вызывающе противопоставленная духовному началу в человеке, или собственно духовная сторона человеческой натуры? На этот вопрос у Бахтина нет определенного ответа. Но он делает существенную оговорку, заявляя, что праздничность может образоваться лишь тогда, когда к народным действиям присоединяется «что-то из иной сферы бытия, из сферы духовно-идеологической. Они должны получить санкцию не из мира средств и необходимых условий, а из мира высших целей человеческого существования, то есть из мира идеалов» (14).

⁵⁸ См. об этом: Бонцакая Н. К. *Строение слова / Контекст* 1972. – М.: Наука, 1972. С. 344-375.

⁵⁹ Возможно, акцентирование исследования Бахтина именно на народной смеховой культуре и даже некоторое упоение ее брутальным буйством несло на себе печать времени: в 30-е годы пафос революционной ломки «старого мира» и культ народной стихии были официальным идеологическим вектором, навязываемым политическим режимом. См. об этом: Рыклин М. *Тела террора* / Рыклин М. *Террорологики*. – Тарту; М.: Ад Маргинэм, 1992. С. 34-51; Гройс Б. *Тоталитаризм карнавала / Бахтинский сборник*. Вып 3. – М., 1997. С. 76-80.

Собственно, в романе «Гаргантюа и пантагрюэль» Рабле такая духовно высокая инстанция есть, она непосредственно воплощена в Телемской обители брата Жана. Принятый здесь девиз «Делай, что хочешь» вовсе не означает циничного попрания всяческих норм. Телемская обитель – образец человеческого общежития, которое возможно лишь при согласованном соблюдении правил, гармонизирующих отношения между людьми. И здесь недопустимо разрушительное отношение к миру. Наоборот, не случайно брат Жан вступает в бой с захватчиками, защищая от разбоя монастырские виноградники.

В бахтинском исследовании народной карнавальной культуры для нас особенно важны следующие идеи. Во-первых, положение о том, что даже хаологическая семантика народного карнавала могла родиться и далее функционировать лишь в диалогическом контакте с космографической семантикой, окаменевшей в мифологии, образуя вместе с нею целостную амбивалентную мировоззренческую систему. Космологические мифы порождают свои «космографические» жанровые модели, мифы хаоса порождают свои «хаографические» жанровые модели. Во-вторых, теоретически важна демонстрация Бахтиным того, что карнавальная культура воплощается в целом ритуально-мифологическом комплексе, и не отдельный ритуал или миф, а весь комплекс в целом становится источником разветвленной грозди структурно и семантически родственных «хаографических» жанров.

Совершив эти открытия, Бахтин пошел дальше. Уже в книге о Рабле он тезисно обозначил путь жанровых трансформаций, через которые мировоззренческая память, окаменевшая в системе форм карнавальной культуры, дошла до столь сложного жанра, как роман «Гаргантюа и Пантагрюэль»: от обряда сатурналий, через множество пародийных и полупародийных жанров средневековья (pagodia сацра, животные эпосы, смеховые диспуты и диалоги, имитации хвалебных речей) вплоть до таких вершинных произведений, как «Похвала Глупости» Эразма Роттердамского и «Письма темных людей»).

Это направление генетической теории жанра заняло очень важное место во втором, исправленном и дополненном издании книги Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», выпущенной в 1963 году. В отличие от первого издания 1928 года, вышедшем под заголовком «Проблемы творчества Достоевского», во втором издании появилась глава четвертая – «жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского». Здесь в центре внимания

Бахтина – проблема «определяющего влияния карнавала на литературу, притом именно на ее жанровую сторону»⁶⁰. «Эту транспонировку карнавала на язык литературы» (207) ученый закрепляет особым термином – «карнавализация».

Показательна исследовательская логика Бахтина. Сначала он выделяет наиболее принципиальные трансформации карнавальных категорий в ряд литературных категорий. В первую очередь отмечает «огромное формальное, жанрообразующее влияние на литературу» (209) карнавального модуса взаимоотношений человека с человеком – фамильярного контакта, эксцентричности, профанации. Они, транспонируясь в литературу, придавали «символическую глубину и амбивалентность соответствующим сюжетам и сюжетным положениям» (213). (В другом месте ученый замечает: «Карнавальное мироощущение – приводной ремень между идеей и авантюрным художественным образом», 328). Затем Бахтин рассматривает транспонировку в литературу форм карнавальной обрядности, он утверждает, что обряд развенчания-увенчания «определил особый развенчивающий тип построения художественных образов» (213), а амбивалентная природа карнавальных образов преломилась в самом широком спектре литературных категорий (начиная с пародии и вплоть до образов героев-двойников).

Далее ученый устанавливает литературный жанр, в котором карнавальное мироощущение впервые получило целостное воплощение – это жанр мениппеи, первые образцы которого ученый находит в эпоху позднего эллинизма. Жанровое содержание мениппеи – постановка «последних вопросов» и «испытание идеи». Затем Бахтин доказывает, что чертами мениппеи характеризуются многие литературные жанры: кроме названных в книге о Рабле пародийных и полупародийных форм средневековой литературы, он присовокупляет еще и более поздние жанры – «фантастический рассказ», «философскую сказку».

Убедительность своей жанрово-генетической теории Бахтин выверяет целостным анализом двух «фантастических рассказов» Достоевского – «Бобок» и «Сон смешного человека», как «ключевых в жанровом отношении произведений его» (234). Этот анализ, обнаруживающий активность в построении произведений мениппейных

⁶⁰ Цит. по: Бахтин М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Изд. 3-е. – М.: Худож. лит., 1972. С. 206. Далее ссылки на это издание указываются в тексте.

элементов: «создание исключительной сюжетной ситуации» (244), стояние героев на пороге жизни и смерти, фамильярное и профанирующее отношение к самому «смерти таинству» (236), амбивалентность образа героя (сочетание в образе «смешного человека» «мудрого чудака» и «трагического шута») (256) и т.п. – демонстрирует, как архаическая память жанра актуализируется в новом жанре. А завершается глава характеристикой разработанного Достоевским жанра полифонического романа как вершины мениппейной традиции. Анализ романов Достоевского становится подтверждением предварительной посылки исследователя: «Чем выше и сложнее развился жанр, тем он лучше и полнее помнит свое прошлое» (205). Этот анализ подтвердил также важное суждение Бахтина о соотношении субъективного и объективного факторов памяти жанра: «Достоевский подключился к цепи данной жанровой традиции там, где она проходила через его современность (...). Говоря несколько парадоксально, можно сказать, что не субъективная память Достоевского, а объективная память самого жанра, в котором он работал, сохраняла особенности античной мениппеи» (295)⁶¹.

⁶¹ Бахтинская концепция романов Достоевского вызывает принципиальные возражения со стороны ряда исследователей творчества писателя. Полемика имеет уже более чем полувековую историю. В ее начале стоит ранняя рецензия Н. Берковского на первое издание *«Проблем творчества Достоевского»* (перепечатана в антологии *«Бахтин: pro et contra. Т. 1 – СПб.: ПХГИ, 2001»*). В 1960–70-е годы, когда стали обильно публиковаться труды Бахтина, с критикой его теории романа выступили: Кирай Д. *Художественная структура ранних романов Достоевского* (Sudia slavica. = Budapest, 1968, XIV); Косиков Г. К. *О принципах повествования в романе. (Литературные направления и стили. – М.: изд-во МГУ, 1976)*; более обстоятельно свою позицию ученый изложил в работе *«К теории романа (роман средневековый и роман нового времени)»* (*Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература средних веков, ренессанса и Барокко. Вып. I. – М.: Наследие, 1994*); Ветловская Б. Е. *Поэтика романа «Братья Карамазовы»* (Л.: Наука, 1977). А на самом сломе 1990–2000-х гг. произошел новый «выброс» полемических выступлений. См.: Эмерсон К. *Чего Бахтин не смог прочесть у Достоевского / Новое лит. обозрение. 1995. № 11*; Тодоров Ц. *Наследие Бахтина / Вопросы литературы. 2005. № 1*; Эмерсон К. *Об одной постсоветской журнальной полемике: размышления стороннего наблюдателя / вопросы литературы. 2005. № 4*.

Оппоненты Бахтина ставят под сомнение его концепцию карнавализации, оспаривают самую идею романного полифонизма, равенства всех голосов, отрицают принципиальную незавершенность диалога, отсутствие последнего слова. Их доводы имеют под собой веские основания. Однако, оппоненты Бахтина не учитывают особенностей методологии ученого: он идет от теории к художест-

В исторической поэтике жанра Бахтина есть определенные «лакуны». Так, хотя ученый и заявлял, что «жанровые особенности мениппеи не просто возродились, но и обновились в творчестве Достоевского» (205), однако процессу обновления памяти жанра в его исследовании уделено мало внимания⁶². Более того, он склонялся к мысли о том, что, поскольку «начиная с XVII века народно-карнавальная жизнь идет на убыль» (221), «карнавализация, следовательно, уже становится чисто литературно-жанровой традицией» (223), а это, по Бахтину, означает, что влияние форм карнавального фольклора «в большинстве случаев ограничивается содержанием произведений и не затрагивает их жанровой основы, то есть лишено жанрообразующей силы» (224)⁶³. Другой недостаток работы Бахтина состоит в следующем: он демонстрирует действие памяти жанра на отдельных элементах поэтики (конфликтных ситуациях, сюжетостроении, характерологии, экспрессивных особенностях), но не рассматривает их в системном единстве, которое, несомненно, должно нести некую сводную, синкретическую семантику.

венному материалу, и романы Достоевского он рассматривает прежде всего в жанрово-теоретическом плане – в свете своей теории памяти жанра, сосредоточившись на выяснении их генетического родства с мениппеинской традицией. В этой связи представляется уместным уточнение, которое сделала Л. Силлард, определив «полифонический роман как специальную терминологическую категорию, созданную для отдельной и вряд ли адекватной характеристики особой диалогичности и принципиальной незавершенности романов Достоевского» (Szillard Lena. Карнавальное сознание, карнавализация / Russian Literature – Amsterdam, XVIII (1985). R. 161).

⁶² Свидетельством того, что Бахтин предполагал необходимость конкретных наблюдений над обновлением архаической семантики, служит его поздний набросок «К истории типа (жанровой разновидности) романа Достоевского», где ученый, в частности, отмечает: «психологизация материально-телесного низа у Достоевского: вместо полового органа и зада становятся грех, сладострастная мысль, растление, преступление, двойные мысли, внутренний цинизм» (Бахтин М. М. собр. соч. Т. 5. С. 42.) Современный исследователь видит это обновление в том, что происходит «перевод раблезианской образности во внутренний план как переход от изображения внешнего человека к изображению внутреннего человека». (Попова И. «Мениппова сатира» как термин Бахтина / Вопросы литературы. 2007. № 6. С. 92-93).

⁶³ С этой мыслью Бахтина полемизирует Лена Силлард. Ссылаясь на творческий опыт Ф. Сологуба, В. Маяковского, М. Булгакова, Б. Пильняка, И.-Бабеля, К. Вагинова и других выдающихся художников, исследователь доказывает, что карнавализация продолжает оставаться активным жанрообразующим фактором в литературном процессе XX века. (Russian Literature. –

Вероятно, сам Бахтин ощущал некую недоговоренность в своем объяснении сущности того, что он называл «неумирающими элементами архаики». И в одной из последних своих работ он сделал принципиальное разояснение: «Общеизвестно, даже стало трюизмом, что античная трагедия и средневековые действия произошли и развились из древних религиозных обрядов... Но важно в этом развитии следующее: отпадение религиозного осмысления сделало возможным свободное художественное творчество в драме, но обрядовость как совокупность определенных формальных особенностей сохранилась и на светском этапе развития. Эти черты обрядовости: всемирность, всевременность, символизм, особого рода космичность – получили художественно-жанровое значение»⁶⁴.

Обратим внимание на последовательность называемых Бахтиным семантических ресурсов, перешедших из религиозных обрядов в художественное творчество: «всемирность» и «всевременность» как пространственно-временные характеристики образа мира завершаются обобщенно-синтезирующим свойством – «символизм, особого рода космичность». Иначе говоря, «неумирающие элементы архаики» – это знаки космографичности жанровой модели мира, это узлы, посредством которых локальный во времени и пространстве, с ограниченным количеством персонажей, и завершенной цепью событий внутренний мир произведения («мирок», как его называл Тургенев), втягивается во вселенский континуум, становится его ценностным ядром и попадает под суд идеала гармонического мироустройства как абсолютной эстетической меры человеческого существования.

4. «Память жанра» как художественный закон

Из краткого экскурса в генетические концепции жанра, можно сделать следующие выводы:

Amsterdam, XVIII (1985) г. 165-169) Аргументы Л. Силлард можно усилить опытом постмодернизма, одного из доминирующих художественных направлений последней трети столетия. Достаточно упомянуть поэму Вен. Ерофеева «Москва – Петушки», роман Т. Толстой «Кысь», произведения В. Сорокина...

⁶⁴ Из внутренней рецензии М. М. Бахтина на монографию Л. Е. Пинского «Шекспир» (1971) / Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. – М.: Искусство, 1979. с. 412.

1. При переходе от мифологии к искусству происходит структурная перестройка модели Вселенной: из «богоцентричной» она становится «человекоцентричной». Однако, мифологическая модель мира как космоса-гармонии, утратив свою онтологическую функцию, перестав быть познавательно-обоясняющим, практически ориентирующим руководством, обрела в искусстве иную роль: она стала высшей эстетической ценностной мерой – наглядно-зримым образом гармонии, грандиозным воплощением Вселенского Смысла, по отношению к которому и стал оцениваться человек, его помыслы, деяния и судьба. Этот художественный Космос, генетически восходящий к Космосу мифологическому, имплицитно присутствует в каждом произведении искусства, даже в тех произведениях, которые моделируют хаографическую картину мира. Эта картина предстает либо как жуткий, изломанный, гротескный «минус-космос» (в экспрессионизме, например) или как псевдо-космос, управляемый не законами естественного гармонического развития, а навязываемыми ему умозрительными социальными проектами, репрессивными, насильственными правилами порядка (как в искусстве соцреализма).

2. В истории культуры мифотворчество, помимо своей основной функции, сыграло еще и роль творческой лаборатории, в которой выплавлялись принципы художественного мышления. И многие названные выше конститутивные качества мифов транспонировались в искусство, определяя качественные особенности художественного образа как специфического языка искусства (в частности, его виртуальную наглядность и осязаемость, его репрезентативность по отношению к художественному целому) и став композиционно-организующими принципами произведений искусства (как космографических моделей).

3. Структура огромного количества жанров хранит память о своем генезисе из архаических жанров, а в архаических архетипах модели мира окаменела память о мифологическом космосе. Память о космографической модели мира, которая является структурным ядром мифологического архетипа, это и есть «память жанра». Это ядро жанра сохраняется под слоем всяческих новообразований, в пору разных пертурбаций, происходящих, в течение многовековой жизни жанра. Бывают времена, когда «ядро» почти не осознается семантически (но в структуре оно все равно работает), бывают годы, когда оно как бы всплывает над слоями новообразований.

Абсолютное большинство литературных жанров, родившихся в недрах больших культурных эр (античность, средние века, Возрождение, Новое время), так или иначе были связаны памятью жанровой формы с первофеноменами жанра, сверяли жизнь современного человека с идеей Космоса, окаменевшей в жанровой модели мира, будь то многотомная эпопея Толстого «Война и мир» или любой рассказ Шукшина в две-три странички. «Память жанра» пребывает в жанровой модели как бы в состоянии анабиоза, и автор-творец либо непроизвольно будит ее семантические ресурсы, а то и вполне обдуманно актуализирует ее, вводя в свой текст опознавательные знаки жанрового архетипа: одно дело – подсознательная ориентированность соцреалистического романа на архетип волшебной сказки⁶⁵, другое – сознательная установка А. Солженицына, озаглавившего свой рассказ о простой деревенской женщине Матрене Васильевне Григорьевой – «Не стоит село без праведника»⁶⁶.

4. Сигналы, находящиеся в тексте литературного произведения, актуализируют память об архаическом ядре жанра – мифологическом космосе. Но вряд ли можно распространять это положение на все без исключения жанры. Так, некоторые жанры Нового времени (например, сонет или лирическая поэма) не имеют корней в мифологической архаике. И попытки отыскать в любом современном жанре архаическую семантику выглядят довольно натужными⁶⁷. Но несомненно, что каждый «новорожденный» жанр постепенно формирует свою память – это память об устойчивой системе условностей, посредством которой произведение превращается в целостную модель мира («сокращенную Вселенную»). Повторим, она не всегда так или иначе

⁶⁵ См.: Clark K. *The Soviet Novel: History as Ritual*. – Chicago and London: The Univ. of Chicago press, 1981.

⁶⁶ В редакции журнала «Новый мир» рассказу дали нейтральное заглавие – «Матренин двор». В советские времена само слово «праведник» входило в разряд табуированных.

⁶⁷ Например, Е. М. Мелетинский в своей книге *«Историческая поэтика новеллы»* (М.: Наука, 1990) утверждал, что «самым архаическим прообразом повествовательного искусства, в том числе и новеллистического, являются мифологические сказания о первопредках – культурных героях и их демонически-комических двойниках – мифологических шутах-трикстерах» (115). Конечно, из «самых архаических прообразов» можно вывести очень многочисленную семью наследников, но вряд ли память об этих прообразах проступает в семантике современного рассказа, она давно заросла, будучи вытесненной более близкими по времени моделями.

связана с мифологическим космосом. но она всегда моделирует именно космос (или его противоположность – антимир хаоса, а то и насильственного порядка как псевдокосмоса). В процессе своего бытования индивидуальная жанровая модель становится конструктивным инвариантом, который входит в арсенал художественной культуры.

Память о модели космоса, лежащей в основе жанровой структуры (независимо от ее исторического «возраста»), входит в арсенал художественной культуры и начинает работать, с одной стороны, направляя творческую мысль писателя, а с другой – подсказывая читателю ключ к адекватному прочтению данного произведения.

5. Ощущение жанра как системы художественного моделирования мира – это один из существенных компонентов культуры. Можно с уверенностью говорить, что на основании многовекового опыта в художественном сознании сформировалась культура жанрового мышления (как и культура стилевого мышления). Каждый художник осознанно или подсознательно этой культурой овладевает, она становится неотъемлемым свойством его профессионального мастерства.

С другой стороны, в сознании читателя формируется культура жанрового восприятия, проще говоря – накапливается арсенал жанровых кодов (как типов художественных моделей мира и правил их расшифровки). о структуре любого жанра заложены сигналы, которые «принудительно», направленно ориентируют читателя на определенную модель мира. Культура жанрового восприятия закладывается уже в сознание младенцев, начиная с колыбельных и песенок-пестушек, материнских приговорок, закличек и прибауток, с первых бабушкиных сказок. Поэтому-то ребенок, вполне обходясь без изучения пропповской «Морфологии сказки», легко входит в сказочную «виртуальную реальность», отлично понимая условность и скатерти-самобранки, и Змея-Горыныча и прочих атрибутов сказочной модели мира. А зрелый, культурно образованный читатель, берущий в руки стихотворение с жанровым обозначением «сонет», будет не только читать четырнадцать зарифмованных строк, а увидит два катрена и два терцета, услышит удивительную сцепку рифм, прочно связывающую все эти четырнадцать строк в одну строфу, задумается над смыслом этой сцепки, и, возможно, обнаружит диалектическое столкновение тезиса и антитезиса, и поразится пара-

доксальному синтезу, открывающему перед ним, читателем, некую новую истину, сдвигающую с привычной оси личную систему духовных координат, и при этом испытает катарзис от постижения нового сгустка мудрости.

6. Культура жанрового сознания находится в постоянном движении. По мнению В. М. Жирмунского, «ощущение жанра появляется уже после утверждения жанра, когда жанр проходит стадию традиционности»⁶⁸. Действительно, если мы, например, вспомним авторскую рефлексию на жанр «Войны и мира», то окажется, что Лев Толстой, поначалу назвал свое произведение нейтральным, внежанровым термином «книга»⁶⁹, а вот спустя немало лет ассоциировал его с «Илиадой»⁷⁰. В истории культуры за «Войной и миром» закрепился термин «роман-эпопея», который обозначает вполне определенную миромоделирующую структуру, положившую основу целой жанровой традиции («Тихий Дон» М. Шолохова, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси и др.). Далеко не случайно новаторские в жанровом отношении произведения нередко встречаются с непониманием и получают искаженные прочтения. Так, например, происходило с «мовистской» прозой В. Катаева («Трава забвенья», «Алмазный мой венец» и др.), которую поначалу прочитывали как мемуары, хотя на самом деле в них автор ведет постмодернистскую игру с памятью мистических жанров («видений потустороннего мира», «вещих снов»).

7. Однако, память жанра вовсе не тождественна копированию жанра, эпигонскому дублированию самой жанровой структуры. В принципе, жанр никогда не повторяется: оживая или актуализируясь, жанровый канон каждый раз воплощается в исторически свое-

⁶⁸ Жирмунский В. *Дискуссия о современной литературе. Русский современник*. 1924. № 2. С. 278.

⁶⁹ «Что такое “Война и мир”? - вопрошал Толстой и сам же отвечал: - Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. Война и мир есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось» (Толстой Л. Несколько слов по поводу книги «Бойна и мир» (1868) / Цит. по: Толстой Л. Н. *О литературе: Статьи. Письма. Дневники*. - М.: ГИХЛ, 1955. С. III).

⁷⁰ Максим Горький свидетельствует: «О “В. и м.” он сам говорил: “Без ложной скромности - это как “Илиада”» (Горький М. *Лев Толстой* Горький М., *Полн. собр. соч.*: В 25 т. Т. 16. - М.: Худож. лит. 1973. с. 294).

обычной типологической разновидности, со-формной новому социальному и культурному контексту. Это несложно показать, сравнивая, например, разновидности повести, следовавшие друг за другом в течение короткого хронологического отрезка – 1960-70-х годов: исповедальные («молодежные») повести В. Аксенова, А. Гладилина, А. Кузнецова, фронтовые лирические повести Ю. Бондарева, Г. Бакланова, драматизированные повести В. Быкова, повести В. Белова и В. Распутина (сплав психологически-бытового и нравственно-философских планов).

Память жанра – это система сигналов, посредством которых в сознании читателя оживает представление о модели мира, окаменевшая в жанровом каноне. Сами эти сигналы не есть модель, а лишь знаки некоего образа мира, напоминания о нем, посредством которых возникает творческий контакт между авторским контекстом и культурными традициями.

8. Взаимоотношения между памятью жанра и живым литературным контекстом весьма разнообразны. Тут и почтительно-трепетная реставрация жанрового канона (примеры: «Преподобный Сергей Радонежский» Б. Зайцева; «Житие Евдокии-великомученицы» как вставной жанр в тетралогии Ф. Абрамова «Пряслины»). Тут и деликатное осмотровое совершенствование исходного жанрового образца (см. превращение оды Горация «Э эги монумент» в жанровую форму в русской литературе и ее эволюцию от «Памятника» Ломоносова, Державина и Пушкина до «памятников» Маяковского, Ахматовой, Высоцкого, и антипамятников Г. Батенькова и В. Шаламова⁷¹). Тут и существенные структурные приращения к памяти жанра, а также полемический диалог с нею. В этом отношении очень показательны ранние рассказы Е. Замятина – «Сподручица грешных» и др.⁷², а также «Псалом» Ф. Горенштейна, которому автор дал жанровое обозначение – «роман-размышление о четырех казнях Го-

⁷¹ См. об истории формирования жанрового канона «памятника» и его трансформациях: Соколова Т. С. *Формирование жанра «памятника». Актуальные проблемы филологии* (Материалы ежегодной студенческой научно-практической конференции факультета русского языка и литературы. Вып. 2.- Екатеринбург: УрГПУ, 2008. С. 22-25.

⁷² См. об этом: Третьяков А. Б. *Сакральные архаические жанры и их актуализация в рассказах И. Замятина 1910-х гг.* – Автореф. дис... канд. филол. наук. – Екатеринбург: УрГПУ, 2010.

сподних». Тут и дискредитация памяти жанра врывающимся в его структуру новым жизненным контекстом – здесь нет примера лучше, чем сервантесовский «Дон Кихот» (пародирование канона рыцарского романа одновременно с печалованием об утрате идеалов рыцарства).

9. Словом, память жанра – это не музейный экспонат, а постоянно действующий механизм художественного творчества и читательского восприятия. Без памяти жанра никакое художественное произведение не может быть создано. И без памяти жанра не может возникнуть адекватное читательское восприятие художественного текста, не вспыхнет озарение эстетическим катарзисом или этот катарзис будет неполноценен. Понятие «память жанра» дает ту самую «философскую основу теории жанра», на отсутствие которой сетовал Бахтин в конце 30-х годов⁷³. Во всяком случае, жанр как творческий механизм, посредством которого локальный мир литературного произведения преобразуется в космос, дает основания для существенных обобщений, касающихся фундаментальных принципов художественного творчества. «Память жанра» – это опорное понятие, дающее ключ к пониманию структуры жанра и той функции, которую он выполняет в творческом акте. «Память жанра» – это художественный закон, обязывающий писателя при создании произведения вводить свой опыт, свой замысел, свою идею в связь с «целой жизнью» и структурно закреплять эту связь в своем, новом жанре. «Память жанра» – это мудрый самоконтроль художественных исканий писателей всех времен.

10. Благодаря тому, что художественное произведение конструктивно представляет собой образ мира (виртуальную модель оселенной, в центре которой стоит человек), оно может обладать таким своим конститутивным качеством, как *мифологичность*. Обращаясь к этому термину, я вовсе не имею в виду то, что вошло в научный обиход под названием «мифопоэтика», то есть использование мифов в литературе или создании художником мифов как стилизованных жанров.

⁷³ Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. С. 138. Отметим: тут же ученый фактически подсказывал, что эту философскую основу следует искать в «*модели мира*», лежащей в основе жанра и образа».

В нашем рассуждении «мифологичность» рассматривается как гносеологическая категория. В этом аспекте «мифологичность» означает, что в непосредственно изображенной виртуальной реальности («здесь и теперь») художник запечатлевает то, что считает вечными смыслами человеческого бытия. Во всяком подлинно состоявшемся произведении искусства всегда присутствует тот, порой даже не осознаваемый автором-творцом стихийный философский субстрат, который можно назвать «избытком вечности».

«Мифологичность» это одна из важнейших функций искусства, которая роднит его с мифологией, а может быть, точнее – делает искусство восприимчивым мифологии. В художественном произведении, как и в мифе, всегда действует установка на перевод «сиюминутного» в план всеобщий. Подобно мифологии, искусство «оцеляняет» бытие, становится путеводителем человека в мировом универсуме. Причем такими качествами обладает каждое отдельное произведение – подобно тому, как молекула вещества обладает всеми его характеристиками⁷⁴.

⁷⁴ По мысли Ю. М. Лотмана, «признание мифологизма типологически универсальным явлением вполне соответствует условно-логической картине мира» (Лотман Ю. М. *Избранные статьи*: в 3 т. Т. I. *Статьи по семиотике и типологии культуры*. Таллинн: Александра, 1992. С. 66). Ориентация на изучение мифологизма как конститутивного свойства семантики художественных произведений стала целым научным направлением. Здесь прежде всего следует назвать теоретически глубокие работы Рене Жирара: Жирар Р. *Насилие и священное* / Пер. Г. Дашевского.- М.: НЛО, 1998. его же: Girard René. *Deceit, Desire, and the Novel*, transl. Yvonne Freccero. = Baltimore: John Hopkins Up, 1965; *The scapegoats*, transl. Yvonne Freccero. Baltimore: John Hopkins Up, 1986. Из работ конкретно-исторического характера можно назвать следующие: Минакова А. М. *Художественный мифологизм эпика М. Шолохова: сущность и функционирование*. = Автореф. дисс. уч. степени докт. филол. наук.- М., 1992; Вайскопф М. *Во весь: религия Маяковского* / Вайскопф М. *Птицаройка и колесница души*. - М.: НЛО, 2003. С. 342-486; Кландэрэд П.А. *Maiaikovskii's Myth of Man, Things and the City: From 'poshlost' to the Promise Land* / *The Russian Review*. 1996, January. Vol. 55 (1); Ланцова С. А. *Мифологизм В. Хлебникова: (Некоторые аспекты проблемы)*: - Автореф. дис. ... канд. филол. наук. -М.: МПГУ им. В. И. Ленина, 1991; Костов Хели. *Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва»*- Helsinki, 2000; Петракова А. Х. *Проза С. Клычкова и В. Распутина: Миф о русском космосе и философия русского космизма*.- Автореф. дисс. канд. филол. наук.- М., 2008; Полонский В. В. *Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XIX - начала XX века*: - Автореф. дисс. канд. филол. наук. - М.: ИМЛИ, 2008. Более того, интерес к «мифопоэтике» стал научной модой, теперь ее ищут даже там, где она и не ночевала.

Прежде всего, любой конфликт в художественном произведении в самом общем пределе – это борение между космосом и хаосом: в душе индивидуума, между личностью и социумом, между смертным человеком и всевластными законами природы. Константин Бальмонт когда-то воскликнул: «Мир должен быть оправдан весь, чтоб можно было жить» (эпиграф к сборнику «Горящие здания: Лирика современной души», 1903). Не будем списывать это высказывание на счет известной сверхэмоциональности поэта. В свете космографической телеологии литературного творчества оно вполне оправданно: ведь если вдуматься, Бальмонтом дана формула духовного самосохранения личности – только через убежденность в том, что в жизни есть смысл, что твое существование не напрасно⁷⁵.

В самом начале XX века Д. Н. Овсянико-Куликовский высказал гипотезу: «И не обнаруживается ли в искусстве, в его историческом развитии, явное стремление уравновесить космическую точку зрения – человеческую – противопоставить идеалу науки обратный идеал – сведения космического к человеческому (...) создать апофеоз человечества»⁷⁶. В сущности, Д. Н. Овсянико-Куликовский предполагает, что искусство уравнивает человека и мироздание, более того – оберегает человека от космической энтропии, устанавливает его «самостоянье» перед Вечностью, делает ценностным центром мироздания.

Разумеется, подобные суждения – это интеллектуальные прозрения, их можно принимать или не принимать. Но игнорировать нет смысла – наоборот, они задают вполне определенный вектор дальнейших размышлений над основополагающей связью между философией личности и экзистенцией человека, с одной стороны, и смыслом художественного творчества и предназначенностью искусства, с другой.

⁷⁵ Интересно, что с этим эмоциональным высказыванием поэта почти дословно совпадает суждение ученого: «У мира есть смысл, – писал в одной из последних своих работ М. М. Бахтин. – «Образ мира, в слове явленный» (Пастернак) Примечательно, что научное обоснование столь емкому философскому выводу ученый давал через положение о том, что в искусстве «каждое частное явление погружено в стихию первоначал бытия» (Бахтин М. М. *К методологии гуманитарных наук* (1971), Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. С. 361-373).

⁷⁶ Овсянико-Куликовский Д. Н. *Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве* (1903) / Овсянико-Куликовский Д. Н. *Лит.-крит. работы*: В 2 т. Т. 1.- М.: Худож. лит., 1989. С. 151.

Если признать правомочной мысль о том, что в основе мифотворчества изначально лежит жажда бессмертия, то тогда мифология в целом – это опыт построения такой системы познания и ориентировки, которая разворачивает перед человеком перспективу бессмертия – через круговорот природы или иные метаморфозы. По существу, и тот индивидуальный, «штучно изготовленный» художником миф о гармоническом космосе есть тоже некая ориентационная система, указующая путь к бессмертию. Но в искусстве, которое способно ввести смертного человека в огромный универсум – встроить его в бесконечную цепь рода людского, вывести за пределы собственного земного существования к дарованной многими предшествующими поколениями памяти о далеком прошлом и к гипотезам о будущем, рождающимся сегодня, эта система приобретает духовно-ценностную наполненность. И тогда происходит то, о чем очень точно сказал поэт:

И вот, бессмертные на время,
Мы к лику сосен причтены
И от болезней, эпидемий
И смерти освобождены.

Моделируемый жанром образ антропоцентричного, гармонически устроенного космоса становится наглядно-представимым воплощением идеальной меры, вызывающей к человеку как носителю духовного начала, влекущей к неустанным поискам смысла собственной земной жизни – лишь тогда он обретает «бессмертие на время»*.

* Publikowany artykuł to jeden z rozdziałów przygotowanej przez autora do publikacji książki o problematyce genologicznej.

АННОТАЦИЯ

Задача исследования – попытаться установить сущность семантического потенциала жанра как типа завершающего оформления произведения. С этой целью рассматривается генетический аспект жанра: исходя из представления о мифологических первоосновах искусства, уточняются основные параметры мифологических архетипов; критически анализируются теоретические разработки механизмов перехода от мифологического к литературному моделированию мира (О. М. Фрейденберг, Н. Фрай), далее подвергается обсуждению известный тезис М. М. Бахтина о «неумирающей архаике жанра». Проведенное исследование дает основания утверждать, что «память жанра» – не теоретическая фикция, а это опорное понятие, дающее ключ к пониманию структуры жанра и той функции, которую он выполняет в творческом акте. «Память жанра» – это система сигналов, посредством которых в сознании читателя оживает представление о модели мира, окаменевшей в жанровом архетипе, лишь поэтому жанр осуществляет свою основную функцию – быть творческим механизмом, посредством которого локальный мир литературного произведения преобразуется в космос, в «сокращенную Вселенную».

ABSTRACT

The goal of this article is to establish the meaning of the genre as a mechanism intended for the artistic completion. For this purpose, we discuss the genetic aspect of the genre; starting with mythological foundations of art, the article revisits main parameters of mythological archetypes. After a critical analysis of theoretical approaches to the transition from the mythological to literary world-modeling (Olga Freidenberg and Northrop Frye) we move to the discussion of Mikhail Bakhtin's famous idea of "the undying archaic nature of the genre". Our research suggests that the "genre's memory" is not a theoretical fiction, but a basic category crucial for the understanding of the genre's structure and functions it acquires in the creative act. "The genre memory" is a system of signals that connects the reader's mind with the model of the world that had petrified in the generic archetype. Thanks to "the genre memory", the genre can fulfill its main function – to serve as the mechanism that translates a limited continuum of a literary text into the cosmos, a "condensed Universe".