

Вторая идея дала Мережковскому основание для развертывания анализа поэтики гоголевских образов на примере Хлестакова и Чичикова. Он блистательно описал этих персонажей, приобретших в его интерпретации символическое значение. Они представлены как лишь подобия людей, воспроизводящих все формы человеческого жизнеповедения, но в действительности являющихся только «призраками», в которых нет истинной жизни, ибо истинная жизнь — это жизнь духовная.

Общезвестно, что Мережковский выстраивал концепцию судеб мировой и русской культуры достаточно субъективно, нередко тенденциозно вписывая те или иные конкретные явления в свой контекст.

Так Пушкин является в этой концепции воплощением высшего духовного синтеза, универсальной божественной полноты, не повторенных нигде и никем в культуре нового времени. Это тот чаемый синтез, который необходимо вновь обрести культурному человечеству. Лермонтов-поэт, впервые поставивший вопрос о зле мира, и, таким образом, именно он, с точки зрения Мережковского, начинает поиски путей религиозного обновления, а его демонический герой — не что иное, как душа алчущая синтеза неба и земли. Гоголь представлен Мережковским как провидец, описавший в своих творениях трагедию будущего человечества.

Феноменологический подход Мережковского, «снявший» временный контекст и представивший культуру вне причинно-следственных временных связей как единое и целостное духовное пространство, обладает той свободой, которая дает Мережковскому возможность ощутить себя «рядом» с Белинским.

Заданные концептуальные установки (известно пристрастие Мережковского к логическим схемам), естественно, видоизменяют явление. Но яркая и талантливая рецензия Мережковского высвечивает в работах Белинского то, что не замечалось наукой ни до, ни после него и что принципиально корректирует наш взгляд на Белинского и его творчество как в частности, так и в целом.

Примечания:

1. Мережковский Д. В тихом омуте. М., 1991. С. 199.
2. Собр. соч. в 9-ти тт. М., 1976 — 1982. Т. 1. С. 167.
3. Там же. Т. 2. С. 203, 204, 223.

© Зырянов О. В.
г. Екатеринбург

ПРОБЛЕМА ЭВОЛЮЦИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ В ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Заявленная тема самым тесным образом связана с решением основного методологического вопроса жанровой теории: «А существует ли сам жанр? И если да, то каков статус жанра в условиях эстетической практики нового времени?» Заметим, что настойчивые попытки отказаться от столь авторитетной теоретической категории, освященной именем Аристотеля (совсем как в пресловутом вопросе «А был ли мальчик?»), особенно дают о себе знать в литературной и эстетической науке XX столетия. Так, еще на заре века, исходя из тождества лингвистики с эстетикой и одновременно из коренного противопоставления эстетического и логического, Б. Кроче окрестил теорию литературных родов и жанров безнадежно отжившим оплотом риторического, традиционалистского мышления. Конечно, споры

нет, и развитие литературы — это эволюционный процесс постоянного «расширения» известных литературных жанров, трансформация уже существующих и рождение новых жанровых форм, но можно ли построить историю и теорию литературы только на анализе «отдельных и наличных литературных и артистических произведений», при этом вовсе пренебрегая дефинициями рода и жанра и аттестуя их не иначе, как «лишенными всякого содержания привидениями»¹?

Заданная Б. Кроче тенденция к сведению литературы, по сути, к «простому акту письма» уже автоматически предполагает отказ от дефиниции жанра или замену ее достаточно абстрактной и расплывчатой категорией «пишущей субъективности» (выражение М. Фуко). Но данная замена, актуализирующая проблему самого процесса письма (или непосредственной данности языка) и именно в ней усматривающая сущность литературы нового времени, с неизбежностью выводит к более широкой проблеме — художественного сознания вообще и такого его важнейшего параметра, как жанровая феноменология в частности.

От жанра как абстрактной теоретической модели, единицы классификации литературных феноменов (что, кстати сказать, более всего и раздражало Б. Кроче) — к жанру как исторически подвижному типу формально-содержательной целостности, неотъемлемой категории художественного мышления (и шире — феноменологии художественного сознания) — так можно было бы определить движение научной мысли, обретающей динамическое «измерение» новой жанровой концепции. Согласно этой концепции, в герменевтике жанра различаются три вида факторов: *обуславливающие*, *формирующие* и *образующие*, причем если первые проводятся по линии жанровой «арханки» (так называемого *жанрового архетипа*), вторые — по линии устойчивой жанровой структуры (или *жанровой тина*, заметим, основного объекта исторической поэтики), то третьи — по линии жанровой динамики (или *индивидуальных жанровых форм*). Таким образом, именно в аспекте жанрообразующих факторов жанр предстает как динамическая целостность, открытая процессам литературной эволюции.

Как показывают классические работы О. М. Фрейденберг, уже в архаической культуре дорефлективного традиционализма сам переход от долитературного сознания к литературным жанрам и их последующей шаблонизации осложняется известными внутренними противоречиями, выступающими основой жанровой динамики. На стадии же систематической теоретико-литературной рефлексии, так называемого рефлективного традиционализма, нижняя и верхняя хронологические границы которого ознанованы, соответственно, «Поэтикой» Аристотеля и эстетической теорией классицизма, жанр вообще закрепляется в качестве универсальной категории нормативной поэтики. Однако и в эпоху нормативизма в понимании жанра и в самих жанровых функциях проявляется некий, так скажем, феноменологический «остаток», поскольку никакая нормативная теория оказывается не в состоянии свести сущность жанра к строгой научной дискурсии. Вот как остроумно об этом заметил Ю. М. Лотман: «Критик пишет о том, как литературный процесс должен был бы идти. Буало устанавливает нормы именно потому, что процесс идет иначе, а нормы нарушаются (иначе все писания теряли бы всякий смысл), а историк предполагает, что перед ним — описание реального процесса или, по крайней мере, его господствующего облика»².

Обратим внимание на известный фрагмент «Поэтического искусства» Н. Буало, посвященный жанру элегии, в котором, если так можно выразиться, запечатлен феноменологический образ жанра:

В одеждах траурных, потупя взор уныло,
Элегия, скорбя, над гробом слезы льет.
Не дерзок, но высок ее стиха полет.
Она рисует нам влюбленных смех, и слезы,
И радость, и печаль, и ревности угрозы;
Но лишь поэт, что сам любви изведаль власть,
Сумеет описать правдиво эту страсть³.

Приведенная жанровая характеристика — не столько свод нормативных правил, сколько прекрасный материал для реконструкции жанрового архетипа элегии. Жанровый архетип, закладывающийся, строго говоря, еще до начала всякого жанрового сознания, во многом формирует и направляет весь его последующий ход. Как всякий архетип, он обладает динамической природой и вследствие этого «специфической энергией», которая, — по словам К. Г. Юнга, — вызывает или даже вынуждает определенные действия или импульсы, т. е. имеет при случае непререкаемую властную силу (божественность!). Понимание ее как демона гарантируется поэтому ее природой⁴. Чтобы обнаружить жанровый архетип элегии, его приходится реконструировать из самой жанровой традиции и феноменологического опыта отдельных художников и теоретиков данного жанра. Не случайно в приведенном фрагменте Буало «образ» элегии идет в сопровождении «сценических» атрибутов («траурные одежды» и «слезы над гробом»), что прямо указывает на генетическую связь жанра с погребальным и поминальным обрядами. «Мифологический архетип» элегии составляет, по словам современного исследователя, ситуация «пробывания героя на грани жизни и смерти, на «пороге»»⁵. Кроме того, ядерным феноменом элегического жанра выступает не пресловутая эмоция печали или уныния, а именно — соответствующий «пороговому» сознанию пафос «смешанного ощущения» (ср.: «влюбленных смех, и слезы, / И радость, и печаль, и ревности угрозы»).

Иными словами, следует признать, что феномен литературного жанра для классициста Буало представлял ничуть не меньший дискуссионный интерес, чем для самых раскрепощенных его последователей-романтиков. И в эпоху нормативной поэтики, надо думать, не меньше, чем в романтическую и постромантическую эпохи, проявлялась жанровая феноменология, — за тем лишь единственным исключением, что в литературе нового времени меняется сам тип жанрового сознания. Отсюда, как можно предположить, и кардинальное обновление механизма жанровой *феноменологизации*, укладывающееся в емкую формулу «от канона к феномену».

Все дело в том, что в нормативных поэтиках жанр наделяется вневременной «природой», или, по словам С. Аверинцева, «энтелехией», т. е. «внутренней заданностью, императивом тождества себе». Аналогия с биологическим видом в таком случае вполне закономерна. Отсюда вытекает и важное в плане жанровой эволюции обстоятельство: «Становление жанра, — пишет С. Аверинцев, — это его приход к себе самому; достигнув самотождественности, жанр естественным образом «останавливается», ему уже некуда идти». Более того, «чтобы «прекрасное мгновение» продлилось подольше, эволюцию жанра лучше в нужный момент остановить»⁶ — именно эту роль берут на себя нормативные поэтики эпохи классицизма.

Однако с учетом художественной перспективы нового времени следует признать совершенно утопическим предположение о том, что приход жанра к самому себе, иначе — полная идентификация художественного феномена (произведения жанра) с жанровой сущностью, заставит жанр навсегда «остановиться» и тем

самым прекратить свое эволюционное развитие. «Механизм» жанровой эволюции запущен — причем не отдельными усилиями каких-то гениальных художников или теоретиков литературы, а посяму и не подлежит остановке — даже по чьей-либо самой властной директиве.

Присмотримся к одному из самых блестящих в плане жанровой эволюции филологических исследований последнего десятилетия, к книге покойного В. Э. Вацура «Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа»» (СПб., 1994). В данной монографии на место единой магистральной линии развития жанра выстраивается разветвленная система эволюционных «ходов», соответствующих конкретным разновидностям жанра (кладбищенской, унылой, исторической элегии) и определенным фазисам историко-литературного процесса (сентиментализм, пие-тизм, преромантизм и романтизм). При этом, однако, доказывается, что смена одной разновидности жанра другой не означает элиминирование исходной, предковой формы, которая может продолжать свое существование и в дальнейшем, но только не актуально, а, скажем так, виртуально, в виде «памяти жанра». Ничто не препятствует тому, чтобы жанровая «память» в ходе эволюционного развития была актуализирована и востребована художником для решения тех или иных творческих задач. Более того (заметим уже от себя), реактивизация накопленного жанрового потенциала, вплоть до реконструкции «жанровой памяти» в самих ее истоках (так называемого жанрового архетипа), может привести к созданию *эталонных* текстов для той или иной жанровой традиции (так, например, случилось с болдинской «Элегией» Пушкина «Безумных лет угасшее веселье...» с ее почти эмблематической выраженностью причудливого сочетания еще не высохших на глазах слез и уже расцветающей на устах улыбки). Подобная конвергенция эстетических идей и структурных моделей, как подсказывает исследование В. Э. Вацура, — иногда даже через голову целых литературных поколений — вполне естественна для эволюционного процесса жанрового развития. Иными словами, там, где пресекается одна линия жанровой эволюции, необходимо усмотреть нарождающуюся новую, ибо жанр никогда не исчезает бесследно (тем более, если речь идет о таком динамическом жанре, как элегия), он просто продолжает свою жизнь в новом обличье. Как говорится, «жанр умер, да здравствует новый жанр!».

Вообще, что касается литературы, вышедшей из-под влияния традиционализма и обусловленной индивидуально-творческой эстетикой (в концепции С. Аверинцева — рефлексивный персонализм, в теории С. Н. Бройзмана — «поэтика художественной модальности»), то определяющим ее своеобразие становится приоритет индивидуально-личностного авторского начала. Теперь, инициируя всякий раз то или иное творческое задание, субъект эстетической деятельности соотносит его уже не с абстрактной (раз и навсегда застывшей) сущностью жанрового канона, а с исторически подвижными критериями собственного художественного сознания и, конечно, не в последнюю очередь, с ценностно-познавательным кругозором эпохи. Это приводит к тому, что жанр (даже как сущность) не «останавливается» в своем развитии, перед ним открывается широкая, дотоле еще не изведанная эволюционная перспектива.

Применительно к эстетическим условиям искусства нового времени можно заключить следующее: жизнь жанра — это по преимуществу его феноменология, т. е. существование жанра в сознании (художника) и для сознания (читателей). Так, на материале литературных и риторических жанров чеховской прозы В. Н. Турбин справедливо отмечал, что «ключевая проблема творчества Чехова — про-

блема жанра, а точнее — феноменологии жанра. Жизнь жанра. Бытие жанра в сознании самого Чехова и в практике героев Чехова. Обратимость жанра — его способность превращаться в другой жанр, способность рождаться, крепнуть, утверждаться, а затем умирать, мешая другим». Именно способность «существенно эволюционировать, очищаться и противоречить себе» признается исследователем за «необходимое условие развития всякого жанра»⁷.

Таким образом, вместо ставших уже привычными противопоставления и жесткого разведения категорий жанра и авторства, с нашей точки зрения, не лишним было бы как раз оценить их в системе взаимных отношений, т. е. ввести *процессуальный* аспект авторской субъективности в само представление о жанре, и тогда понятая в качестве имманентной жанру категория авторства, иначе — установка на субъект, индивидуально-личностный стиль авторского сознания, в состоянии кардинально переориентировать понимание жанровой сущности с условно-конвенционального на *эстетико-феноменологическое*.

В плане теории жанровой эволюции особенно показателен опыт русских формалистов. Так, механизм литературной эволюции, с точки зрения Ю. Н. Тынянова, заключается в том, что на смену господствующему конструктивному принципу, который автоматизируется, приходит противоположный: «Он вырисовывается на основе *«случайных» результатов и «случайных» выпадов, ошибок*. <...> Собственно говоря, каждое уродство, каждая «ошибка», каждая «неправильность» нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип...». Но при таком, заметим, явно *кибернетическом* подходе (ср. сам язык научного описания: «ошибка», «случайный выпад», «считывание», «нормативные тексты», «выпадение из системы» и пр.) не обедняется ли картина собственно литературной эволюции? Одно дело, когда речь идет о жестко организованных машинных системах, и совсем другое — когда объектом исследования становится индивидуальное художественное творчество, управляемое высоким уровнем сознания и рефлексии. С нашей точки зрения, системно-структурный и синергетический аспекты эволюции (актуализированные в работах Тынянова и сами по себе очень важные и вполне обоснованные) необходимо дополнить еще одним — феноменологическим — аспектом, особенно если учесть, что речь идет о сложной органической природе процессов жанрового сознания.

Феноменологический подход призван объяснить диалектику литературного развития, которая никоим образом не может быть сведена ни к полному отказу от традиции, ни к полемическому отталкиванию от культурного наследия, накопленного человечеством (что, к сожалению, превалирует в теории формалистов). В противоположность безличному (имперсональному) рассмотрению процессов жанрообразования как безотносительных к творческому сознанию художника феноменологический подход предлагает осмыслить их как имманентные художественному сознанию творца, что находит адекватное выражение в развертывании неповторимо индивидуального эстетического опыта, в своего рода авторской феноменологии жанра. В этом плане особый интерес представляют, например, специфические жанровые номинации (на уровне заглавий и подзаголовков), нередко способствующие рождению нового жанра или его канонизации в литературной традиции (так было, к примеру, с пушкинскими стансами, фетовской мелодией, мандельштамовскими «двойчатками» и т. д.). При этом важно помнить, что феноменологический процесс жанрообразования, обусловленный принципом творческой рефлексии автора (художника), не исчерпывается лишь сознатель-

ным актом наследования той или иной жанровой традиции или, напротив, полемического отталкивания от нее. Наряду с сознательной рефлексией автора («субъективной памятью» художника) он предполагает также творчески-бессознательное усвоение «объективной памяти жанра» (формула М. М. Бахтина). Но нет ли здесь какого-то терминологического противоречия? Ведь согласно традиционному представлению, память — функция сознания, обязательно предусматривающая в качестве материального «носителя» некоего субъекта. Но кто выступает субъектом сознания в данном случае? Первое предположение: конечно же, автор литературного произведения. Но может ли выступить в качестве субъекта сознания тот или иной жанр?

Один из современных филологов, вступая в полемику с известной бахтинской формулой «память жанра», отмечал, к примеру, что сама по себе эта изящная формула «мистифицирует механизм жанровой традиции: жанр ... «памятью» не обладает», на самом деле, мол, формулы жанра и стиля «составляют контекст, через призму которого он (субъект дискурса. — О. З.) станет воспринимать новый текст — свой или чужой», сам же контекст — «принадлежность субъекта дискурса, он по определению субъективен»⁹. Вообще трудно возражать против субъективной (а точнее сказать — субъектной) природы творческого процесса, равно как и против основного действующего лица любого акта художественной коммуникации, будь им сам автор или читатель-реципиент. Но нельзя сбрасывать со счетов и того немаловажного факта, что любое художественное сознание, несмотря на новаторские поиски и открытия, не в последнюю очередь имеет дело с миром культуры и отстоявшихся в ней смыслов, объективированных в жанровой и стилевой традициях. Без этой, своего рода объективно-онтологической, основы культурной «памяти» феноменология художественного (и жанрового) сознания вряд ли вообще представима.

В действительности, воплощенный в художественной традиции «демон» данного жанра-чувства» (Г. Д. Гачев) и субъект дискурса выступают в неразрывном единстве, на основе связующего их художественного опыта, причем опыта — в существенных характеристиках — феноменологического. Таким образом, «субъективность» художника-творца и «объективность» жанровой традиции в процессе художественного творчества преодолеваются, что свидетельствует о существеннейшем проявлении *онтологизации* художественного (в том числе и жанрового) сознания.

В заключение позволим себе одно метафорическое сравнение. Исходя из идеи «диктата языка», И. Бродский определял поэта как «средство языка к продолжению своего существования»¹⁰. В свете постулируемой нами идеи жанрового «даймана» и феноменологической природы жанровой эволюции указанная формула могла бы принять следующий вид: *поэт есть средство жанра к продолжению своего существования*.

Примечания:

1. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 2000. С. 47.
2. Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 120.
3. Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 68.
4. Юнг К. Г. Собр. соч.: В 19 т. Т. 15. Феномен духа в искусстве и науке. / Пер. с нем. М., 1992. С. 294.
5. Козубовская Г. П. Русская поэзия первой трети XIX в. и мифология (жанровый архетип и поэтика). Самара — Барнаул, 1998. С. 3, 9.

6. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М., 1989. С. 3, 7.
7. Турбин В. Н. К феноменологии литературных и риторических жанров в творчестве А. П. Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 204.
8. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 263.
9. Миловидов В. А. Текст, контекст, интертекст: Введение в проблематику сравнительного литературоведения. Тверь, 1998. С. 50, 80.
10. Бродский И. А. Избранные стихотворения. М., 1994. С. 473—474.

© Кабакова Е. Г.
г. Екатеринбург

ИГРЫ СО СМЕРТЬЮ: ЕЩЕ РАЗ О СВОЕОБРАЗИИ ЧЕХОВСКОГО ЮМОРА («ЮБИЛЕЙ»)

В литературе последнего десятилетия о Чехове легко обнаружить две тенденции. С одной стороны, в ряде работ последовательно осуществляется подход к Чехову-мыслителю и даже к Чехову-философу¹. С другой стороны, помимо «большой драматургии» писателя, в центре внимания литературоведов все чаще оказываются одноактовые пьесы драматурга, его водевили². Как правило, философская проблематика творчества писателя раскрывается на материале прозаических произведений. Исключение составляет, пожалуй, статья Л. В. Карасёва, в которой автором реконструированы онтологические сюжеты «серьезных» комедий писателя (таких, как «Чайка» или «Три сестры»)³. Задачи данной статьи — 1) выявить бытийные и житейские аспекты водевиля А. П. Чехова «Юбилей» и 2) выяснить, каким образом «онтология» произведения способна пролить свет на вопрос о своеобразии чеховского юмора.

Одноактовая пьеса А. П. Чехова «Юбилей» имеет подзаголовок, поясняющий ее жанровое своеобразие: шутка. «Старо» — так обычно говорят о давно знакомой шутке, понимая под этим: не смешно. Но главные действующие лица чеховской пьесы расположены относительно именно этой линии: «старый / нестарый»: Хирину, старику, и Мерчуткиной — «старухе в салоне», противопоставлены Шипучин — «нестарый человек»⁴. (X, 108), и его жена, Татьяна Алексеевна, чей возраст определен автором точно — 25 лет. Важно подчеркнуть, что указание возраста Шипучина дается через его отношение к старости, а не к молодости: он мог быть немолодым или молодым человеком, но заявлен в списке персонажей как человек нестарый, т. е. как человек, для которого старость выглядит его ближайшей перспективой. Превращая старых, нестарых и совсем не старых людей в героев своего водевиля, автор формирует некое эстетическое предвосхищение: старики комичны, быть стариком смешно — и готовность зрителя (читателя) веселиться в созерцании старости.

Комический эффект пьесы достигается путем многократной констатации и усиления в персонажах старческих черт, поэтому в изображении Чеховым «стариков» и «не-стариков» обнаруживается много общего. Так, Хирин предстает перед нами больным стариком. Уже в первой реплике героя содержится просьба купить валерьяновых капель «на пятнадцать копеек» (108) и принести в кабинет воды. Он облачен в стариковскую одежду: в конторе банка сидит в валенках, в шарфе и «в каком-то пиджаке дикого цвета» (110). Это впечатление усиливают забота героя о своем здоровье («Для меня здоровье дороже ваших членов банка») и жалобы на него: «У меня воспаление всего тела» (110). Со скрупулезнос-