

Iwan Kuźmiczow

Типология жанровых суперсистем : (к постановке проблемы)

Acta Polono-Ruthenica 6, 73-81

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

I. TEORIA I HISTORIA LITERATURY

Iwan Kuźmiczow
(Rosja, Niżnij Nowgorod)

Типология жанровых суперсистем* (к постановке проблемы)

Жанры живут в системе и только через нее могут быть осмыслены и познаны. Эта система сложна, многогранна и многоступенчата. На начальной ступени она охватывает собственно жанры и жанровые разновидности (песня, элегия, ода и проч.); на второй – родовые формы искусства, например, эпос, лирику и драму в литературе; на третьей – виды самого искусства, будь то живопись, музыка и т.д.; наконец, на последней – искусство в целом как некую жанровую суперсистему в его поступательном движении.

Нас будут интересовать типологические проблемы, связанные с этой последней, завершающей стадией, когда каждая историческая эпоха формирует свою собственную жанровую суперсистему. Любая такая система, в свою очередь, может быть понята не только из самой себя, но и из сопоставления с другими аналогичными суперсистемами.

Жанровые суперсистемы создаются медленно, долго живут и еще дольше умирают. Их немного: первобытная, мифологическая (или символическая), античная (классическая), фольклорная и система нового и новейшего времени, которую назовем современной.

О первобытной системе, если она таковой является, можно только догадываться. Известно, что троглодиты умели хорошо рисовать, лепили

* Из книги проф. И. К. Кузьмичева *Введение в общее литературоведение XXI века*, которая готовится к печати в Издательстве Нижегородского университета.

фигурки животных для тренировочных игр, знали живопись. Видимо, им были знакомы и примитивные формы словесного творчества, пения, музыки, танцев. Если это действительно так, то можно заключить, что уже тогда в зачатке имелись почти все основные виды искусства.

Однако на этом этапе, в чем сходятся все, начиная с Г. В. Плеханова, искусство было еще прочно вплетено в материальные условия жизни людей и не являлось самостоятельным видом деятельности. Кроме того, искусство тех времен, и с этим тоже согласны все, носило синкретический характер, то есть было нежанровым. Тем не менее, именно в нем, как в маточном растворе, в течение более тридцати тысяч лет вызревали будущие жанры, роды и виды. Во всяком случае, в эпоху восточных, рабовладельческих деспотий искусство уже вполне определенно распалось на виды и жанры и было мифологически осмысленно, в том числе гомеровскими греками. Но к этому времени оно находилось уже на новом этапе своего развития – мифологическом, который Гегель назвал символическим.

До второй половины XIX века о первобытном искусстве мало что знали, во всеобъемлющей *Эстетике* Гегеля о нем даже не упоминается. Его изучением вплотную занялись лишь в уходящем столетии, после открытия Альтамирской пещеры и других загадочных сокровищниц первобытных охотников, и во многом преуспели, особенно во Франции. Упомянем хотя бы фундаментальный труд аббата Анри Брейля (1877–1961) *Четыреста веков наскального искусства* (1952), в котором дана сводка изображений на стенах 86 пещер и гротов Франции, Испании и Италии. Правда, в нем не учтено десятка два сокровищниц, открытых за последние полвека в том числе и изображения Каповой пещеры на реке Белой в Башкирии. Но это не принципиально, так как и без того накоплен огромный эмпирический материал, ждущий своего философского и эстетического осмысления с разных сторон, в том числе и жанровой.

Последнее особенно важно, так как в человеческой памяти образовался огромный провал между первобытным искусством и искусством мифологическим. Народы, в том числе и высокоцивилизованные, гомеровские греки, к примеру, решительно не помнят своего доисторического культурного прошлого. Греки „запомнили“ не только первобытное искусство, но даже искусство своих ближайших предшественников – крито-микенцев.

Между тем, ни один народ, в том числе и греки, не начинал художественную деятельность с нуля, а каким-то непостижимым образом учитывал доисторический опыт. Поиски ответа на этот вопрос, видимо,

надо искать во взаимодействии смежных жанровых суперсистем – первобытной и мифологической.

О первобытной системе мы мало что знаем, даже искусство тех времен не все принимают за искусство из-за его синкретизма и сугубо утилитарной направленности. Мифологическому посчастливилось больше. Его общая классификация дана еще Гесиодом, жившим в VIII–VII веках до н.э. в Древней Греции. Он утверждал: „Девять дочерей родилось от Дия великого: Клио, Евтерпа, Талия, Мельпомена, Терпсихора, Эрато, Полигимния, Урания, Каллиопа”.

Еще раньше этой темы касался Гомер. Она также нашла отражение в мифах об Афине, Гепесте и об Аполлоне Мусагете, а также в атрибутике при изображении муз. В результате у греков сложилось достаточно устойчивое представление о музах как о некоей системе. Клио – муза истории с наполовину открытым свитком в руках; Евтерпа – муза лирики с одной или двумя флейтами; Талия – муза комедии с посохом и комической маской; Мельпомена – муза трагедии с трагической маской и булавой; Терпсихора – муза танца, играет на семиструнной лире и пляшет; Эрато – муза эротической поэзии, бьет плектром по девятиструнной лире; Полигимния – муза гимнической поэзии, она размышляет, держа указательный палец на устах; Урания – муза астрономии – с шаром и жезлом в руках; Каллиопа – муза эпоса, в ее руках – свернутая хартия прошлого.

Классификация Гесиода выросла не на первобытной, а на мифологической почве, причем уже тогда, когда была осознана особая роль слова в жизни человека, изобретена письменность и понята разница между словом сказанным и словом написанным. Об особой роли слова свидетельствует тот факт, что все музы, исключая, может быть, Терпсихору, так или иначе связаны со словом, а бессловесные искусства, такие, как архитектура, скульптура, живопись, даже не упоминаются. Не упоминается и музыка, но на ее присутствие в Евтерпе, Терпсихоре и Эрато указывается в их атрибутике.

На различия слова письменного и слова устного намекает та же атрибутика, Клио и Каллиопа, судя по свиткам, имеют дело со словом написанным; Полигимния, держащая палец на устах, предупреждает об ответственности слова сказанного или пропетого; Урания, указывающая жезлом на шар, символизирующий небо, говорит о всеисилии слова, которому доступно все, даже космос.

В классификации Гесиода нет примет, указывающих на различия между словом прозаическим и словом поэтическим, как нет еще и самой поэзии как цельного и самостоятельного вида искусств. Даже лирика

находится под покровительством трех муз – Евтерпы, Эрато и Полигимнии. Однако слово как таковое пользуется здесь безусловным предпочтением. Оно и понятно: миф живет в слове и словом.

Этот основополагающий вывод, вытекающий из самой логики гесиодовской систематики, в корне противоречит гегелевской концепции искусства, согласно которой символическое искусство представляет архитектура, классическое – скульптура, а романтическое – музыка, живопись и поэзия, то есть те самые искусства, которые у Гесиода вообще отсутствуют. Это говорит лишь о том, что жанровое самосознание мифологической эпохи в лице Гесиода ограничено. В ней действительно многого недостает, и том числе и архитектуры, и у Гегеля были свои основания сделать ее опорным видом искусства. Тем не менее, гесиодовская классификация по-своему примечательна и, как нам кажется, недостаточно оценена.

Классификация Гесиода обращена не только назад, на мифологическое искусство, но и вперед, на искусство античное, классическое, поскольку сам поэт занимал как бы промежуточное положение между этими художественными эпохами. Гесиодовский поименный перечень муз сам по себе примечателен, так как до этого говорили чаще всего о муз, а не о музах, причем безымянных. Вспомним начало *Илиады*: „Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына...”

Гесиод же, которого считают младшим современником гомеровского эпоса, в своем поэтическом посвящении к *Теогонии* говорит о музах, обитательницах Геликона. Обучая песням Гесиода, который пас свой скот у подножья горы, где они обитали, музы говорят ему:

„Много умеем мы лжи рассказать, за чистейшую правду,
Если, однако, хотим, то и правду рассказывать можем”.

На что намекают лукавые музы поэту, можно только догадываться, но очевидно, что речь идет не столько о небесных, сколько земных делах. Поэзия спустится на землю раньше философии. Во всяком случае, должно было пройти какое-то время от Гомера до Гесиода, чтобы греки мифологически осмыслили сначала одну, потом три, потом девять муз. Но и этого оказалось мало: оставались без божественного присмотра живопись, скульптура и архитектура, которых не знает и эстетика Гомера, но которые, конечно же, существовали в действительности.

Такова первая в истории европейской эстетики попытка осмыслить искусство как некую целостность, своего рода суперсистему. Она неполна, противоречива, мифологична, но как ни парадоксально, в своем роде

единственная, ибо другой такой греки изобрести не смогут. А как же Аристотель?

Аристотель создает действительно научную универсальную модель искусства по трем основополагающим параметрам, а именно: по предмету, по материалу и по способу подражания и сам ее блестяще реализует в своей знаменитой *Поэтике*. Он проведет глубокие изыскания по вопросу о сущности искусства, особенно поэзии, укажет на отличия поэзии от истории и философии, разработает принципы разграничения искусства на виды, роды и жанры, которые не утратят своего значения и по сей день.

Но, к величайшему сожалению, Аристотель не коснется глобальной жанровой классификации, связанной с созданием научной суперсистемы, которая пришла бы на смену мифологическому толкованию искусства, наивному, неполному и противоречивому. Но этого в античном мире не сделает никто, включая Платона. Аристотель уйдет дальше своего учителя в философском понимании искусства, но его последователи, включая Витрувия, Квинтилиана, Горация, Цицерона, так и не смогут осмыслить принципиальную разницу между научной и художественной деятельностью, искусством и ремеслом. Они станут трактовать искусство широко, как всякую практическую деятельность, как „методическое мастерство” (Квинтилиан) и будут разделять его на мусическое (свободное) и техне, техническое.

Деление искусства на свободные и технические мифологично по своему происхождению. Оно берет начало в мифах о Мусагете, Гепесте и Афине, переживет античный мир и в средние века предстанет в вульгаризованном, упрощенном виде. По энциклопедии Марцианна Капеллы, семь „свободных искусств” составят грамматика, риторика, диалектика, музыка, арифметика, геометрия и астрономия. Поэзия и другие искусства в этом перечне не значатся. Нет их и в списке механических, или низких искусств, в который войдут шерстепрядение, строительство, мореплавание, сельское хозяйство, охота, медицина и театр.

По сравнению с античной, средневековая классификация сделала громадный шаг назад. Потребуется века и усилия многих художников и философов, в том числе Ченнино Ченнини, Альберти, Леонардо да Винчи, Шефтсбери, Ричардсона, Лессинга, Дидро, Баумгартена Батте, Буало и др., прежде чем искусство реабилитируется, отделится, наконец, от ремесла, эстетики и науки и обретет самостоятельность. Будет очерчен и круг „изящных искусств”, куда, кроме поэзии и красноречия, войдут музыка, живопись, скульптура, архитектура и танец. Завершится этот

многовековой процесс реабилитации искусства только к середине XVIII века, в эпоху расцвета классицистической эстетики.

Реабилитация „изящных искусств” – важная предпосылка возрождения научной теории жанров, но до создания „систематической энциклопедии искусств” еще далеко. Понадобятся интеллектуальные усилия Канта, Гердера, Шиллера, Шеллинга, братьев Шлегелей, прежде чем Гегель создаст трехчленную жанровую суперсистему, всеобъемлющую и универсальную.

В философской системе Гегеля реальные жизненные противоречия заменены диалектикой – живой исторически развивающейся мыслью, идеей. Идеал прекрасного, по Гегелю, следует искать не в природе, хотя природа и стремится к красоте, и даже не в человеке, венце природы (его возможности ограничены), а в искусстве, деле человеческих рук, ума и духа.

Гегель назовет пять наиважнейших видов искусств: архитектуру, скульптуру, музыку, живопись и поэзию и выделит три основных типа художественной формы вообще – символическую художественную форму, классическую и романтическую.

В символическом искусстве, центром которого является Египет, нет идеального соответствия между чувственными явлениями и божественной сущностью. Идея еще только нащупывает себя в косной материальной среде. Особенно наглядно это „преддверие искусства” проявляет себя в египетской архитектуре, в пирамидах, величественных памятниках усопшим владыкам. Будучи всего лишь символами, они, по словам Гегеля, „остаются таинственными и немymi, беззвучными и неподвижными”. Но не только пирамиды, сфинксы, гробницы характеризуются Гегелем, но и притчи, пословицы, поговорки, аллегии, дидактические и назидательные стихотворения, описательные поэмы, античные эпиграммы, загадки и басни. Басню Гегель считает конечной формой символического искусства.

В классической художественной форме – полное единство идеи и образа. Основным признаком классического, по Гегелю, является то, что „само содержание есть конкретная идея и, как таковое, конкретно духовное, ибо только духовное есть истинно внутреннее”. И эта индивидуально-определенная духовность есть чисто человеческая, телесная духовность. Отсюда уже не архитектура, а греческая скульптура выступает в качестве доминирующего, определяющего вида классики. В скульптуре, по Гегелю, духовное и телесное проникают друг в друга.

Видовая, родовая и жанровые формы классического искусства еще более богаты и совершенны, нежели формы символические.

Наконец, живопись, музыка и поэзия – главные составляющие романтического искусства. В романтическом искусстве, – говорит Гегель, – чувственный материал как бы отделяется, и в самой духовности и внутренней субъективности как таковой намечается свое содержание и своя форма. Живописные, музыкальные и поэтические произведения высвобождаются от тяжеловесного вещественного материального мира и погружаются в стихию душевных человеческих переживаний, тревог и страстей. Жанровые формы живописи, музыки и особенно поэзии богаты и разнообразны. Поэзия выражается в трех формах: эпической, лирической и драматической, каждая из которых, в свою очередь, разделяется на жанры и жанровые разновидности.

Гегелевская классификация глубоко исторична. Если символическое искусство связано по преимуществу с Древним Востоком, Египтом, Индией, классическое – с Древней Грецией и Римом, то в разделе о романтическом искусстве основное внимание философа переключено на европейское искусство. Это первая и в своем роде единственная научная характеристика основных жанровых суперсистем с древнейших времен по XVIII век включительно. Ее многие пытались продолжить, но пока не создано ничего достойного ни в России, ни на Западе. Между тем в продолжении начатого Гегелем дела имеется настоятельная необходимость. Поясним в двух словах это положение.

Дело в том, что в гегелевской системе при всей ее масштабности есть два-три белых пятна. Об одном из них уже говорилось: первобытное искусство, о котором философ ничего не знал и знать не мог. Второе – фольклор. В этом тоже нет его вины, так как фольклористика в его время только зарождалась, хотя сам фольклор намного древнее самой литературы и до сих пор является неизменным спутником не только ее, но и других видов искусства. Правда, сами фольклористы принимают участие в разработке классификационных проблем, напр. В. Я. Пропп, В. Е. Гусев, но их усилий явно недостаточно. К тому же, и это главное, с фольклористами должны войти в контакт философы, занимающиеся общеэстетическими вопросами, чтобы совместными усилиями вписать фольклор в жанровую суперсистему.

Однако самый главный пробел – в другом, в создании современной жанровой суперсистемы, к которому Гегель имеет самое непосредственное отношение. Суть дела хорошо известна. У Гегеля романтическая стадия искусства – последняя, причем с прощальным словом выступит сама

поэзия. В поэзии, скажет он, связь духовной проникновенности и внешнего бытия расторгается на такой ступени, которая перестает соответствовать... понятию искусства. Проще говоря, поэзия перестает быть поэзией и превращается в философию. Между тем конец искусства, который предсказывал Гегель, так и не наступил ни в XIX, ни XX столетиях и, похоже, не наступит и в предвидимом будущем. А это значит, что при разработке жанровой проблематики искусства нового и новейшего времени многие идеи, выдвинутые Гегелем в лекциях о романтическом искусстве потребуют корректировки и уточнения. Но дело не только и не столько в Гегеле.

Дело в нас. Приспела пора заново пересмотреть трехчленную гегелевскую жанровую суперсистему, ибо она устарела. Очевидно, что в систему следует включить и первобытное искусство, и фольклор, которые внесут существенные коррективы в традиционную классификацию, обогатят ее.

Если гегелевская идея о конце искусства ошибочна, что вполне вероятно, то может статься, что романтическая форма искусства из заключительной, последней стадии, которую она занимает в системе Гегеля, может превратиться в начальный этап новой, современной суперсистемы, что повлечет за собою много важных структурных перемен.

Впрочем, современная жанровая теория и без Гегеля находится в сложнейшем и противоречивом положении. Многочисленные попытки теоретиков создать жанровую систематику, по справедливому замечанию профессора пани Стефании Скварчинской, „образуют картину интегрального хаоса в этой области” („Zagadnienia Rodzajów Literackich”, Łódź, t. 2, 1960, z. 2–3, s. 116).

С тех пор, как были сказаны эти слова, прошло более сорока лет, но жанровая ситуация не только не прояснилась, но еще больше запуталась. Одни критики, теоретики и историки литературы заняли по отношению к жанрам нигилистическую позицию и считают, что жанры давным-давно перестали быть актуальными и что чуть ли не с пушкинских времен идет тотальный процесс разрушения всех и всяческих жанровых форм. Другие, напротив, придерживаются взгляда, согласно которому история искусства связана с постоянной и неуклонной дифференциацией форм художественной деятельности, включая не только роды и жанры, но и виды. Третьи мечтают о синтезе искусства. Сторонники синтеза, начиная с Новалиса, Вагнера, Чюрлениса, Андрея Белого, видят в этом естественный и закономерный процесс возвращения искусства к самому себе, так как оно изначально носило синкретический

характер. Четвертые живут ожиданием недалекой эстетической революции, когда не будет ни романов, ни повестей, ни портретной или пейзажной живописи, а будут просто книги и картины. Авторы трехтомной академической *Теории литературы* (Москва 1962–1965) признают родовое деление литературы, но напрочь отрицают жанры и жанровые формы. Пишущий эти строки в течение долгих лет пытается доказать, что в современной литературе происходит синтез родовых и дифференциация жанровых и внутрижанровых форм, но его идеи пока мало кого заинтересовали. Имеются и другие суждения, нуждающиеся в критическом анализе.

Положение усугубляется и усложняется еще и тем, что с появлением радио, кино, телевидении, компьютера, интернета и других электронных средств родилось бесчисленное количество новых жанров и жанровых разновидностей, ищущих свою специфику и свое место в информационной системе. Необходима разработка всеохватывающей эстетики и систематической „энциклопедии искусств”, которые учли бы все художественные и публицистические формы – от традиционных жанров и жанровых форм – до суперсистем, взятых в историческом контексте.