

*Summary.* The dissertation studies the archbishop Joan Maksymovych book “The Alphabet Gathered and Arranged with the Rhyme...” in the context of Ukrainian baroque hagiographical development taking into consideration its sources and genre-thematic peculiarity. Work of saint Joan Maksymovych examined as a standard of hagiographic poetry in which artistic and aesthetic inheritance of early Christian East and Kievan Russia is transformed in new forms. The individual peculiarities of such phenomena as martyrdom and miracles functioning can be traced in book “The Alphabet Gathered and Arranged with the Rhyme...”, genesis of the ascetic program of artist opens up, the image of Saint is analyzed as the reflection of Baroque anthropology.

**Key words:** hagiographical poetry, baroque, miracle, martyrdom, ascetic, appearance of saint.

УДК 826801.6; 82-1/-9

**Б.П.Иванюк**

## **ПАМЯТЬ ЖАНРА, ПАМЯТЬ О ЖАНРЕ И МЕТАЖАНР**

*У статті здійснено спробу теоретичного опису жанрової традиції у трьох часових параметрах її існування – минулому, сучасному та майбутньому – і у відповідних їм поняттях – пам'ять жанру, пам'ять про жанр та метажанр.*

**Ключові слова:** жанрова традиція, пам'ять жанру, пам'ять про жанр, метажанр.

Современное гуманитарное сознание находится в коллизии переходного периода, именуемого постмодернизмом, для которого, как для любой кризисной эпохи, характерно повышенное отношение к традиции как категории аксиологической оседлости. Она и стала основным объектом постмодернистской рефлексии, диалогической по своему характеру, равноудаленной как от классического следования, культивирования и консервация традиции, так и от авангардного разрыва с ней.

Выработался и собственный способ диалогического рефлексирования – игра, которая, по суждению Х. Кортасара, “составляет часть современной концепции жизни, лишенной иллюзии и трансцендентности” [2, 151]. Взятая в своей чистой, априорной возможности, постмодернистская игра, по сути, приобрела значение, равновеликое архаическому мифоритуалу. Однако если ритуальное действие обуславливало рефлекторное (дореклексивное) осознание архаическим человеком своей целесообразной встроенности в круговорот мировой жизни, “вовлеченности в сферу закономерного, управляемого определенным порядком, благого” [6, 17] и обеспечивало ему тем самым экзистенциальный “комфорт предрешенности” (П. Вайль, А. Генис), то тотальная и неангажированная постмодернистская игра как симптом зрелого сознания, достигшего своей предельной свободы, обрекает человека на экзистенциальную и “трансцендентальную бесприютность” (Б. Грифцов). Это несходство жизненного самочувствия объяснимо, прежде всего, разным аксиологическим отношением к традиции: мифоритуал (и не только архаический) призван ее охранить, что со временем приводит к ее ороговению, сверхзадача же постмодернистской игры заключается в ее деконструкции. В этом смысле постмодернистскую игру можно назвать навыворотным ритуалом.

Постмодернистская игра обладает и практикующей возможностью метода как модуса репродукции всеобщих связей, и в этом плане игровая соотнесенность всего со всем оказывается также навыворотным отражением мифологического отождествления всего со всем. Миф воспроизводит идею всеединства, вселенского метаморфизма, “универсального оборотничества” (А. Лосев), игра же характеризуется “дурной бесконечностью” (Г. Гегель) вседозволенности, релятивистской невесомостью и трансцендентной пустотой.

В отличие от мифологического сознания, существующего в круговом времени, ритмизованном и измеряемом ритуальными повторами, которые обуславливают чувство родовой причастности человека вселенскому хронотопу, постмодернистское сознание, освоившее модернистский опыт отказа от линейного представления о времени, претендует на трансгисторическую вездесущность, на свободное обживание любого фрагмента мировой жизни, но всегда сохраняет при этом дистанцированное отношение к любому историческому хронотопу, тем самым обуславливает в человеке чувство “гостевого” присутствия в нем. Это отличие экстраполируется и на традицию: мифоритуальное сознание соблюдает уважительное послушание в отношении к ней, для постмодернистского же она – исходный материал для отстраненного, а тем более, ироничного рефлексирования.

Однако постмодернистская интенция не сводится к “незаинтересованному удовольствию” (И. Кант) игры, но исторически объяснима той “пограничной ситуацией” между прошлым и настоящим, в которой оказалась сама традиция, ситуацией, характерной для всякой переходной эпохи и определяющей коллизию выбора: либо ее участливое мумифицирование музеем и словарем, либо ее ниспровержение, либо, наконец, ее современное транскрибирование. Это общая, характерная для всякой переходной эпохи, коллизия выбора. Не обсуждая второй вариант, обратимся к первому и третьему. Первый предполагает мнемоническую реконструкцию традиции, т.е. воссоздание *памяти традиции*, третий – ее мнемоническое осмысление в контексте современной истории, т.е. *память о традиции*. Постмодернистское разрешение этой коллизии, связанное с третьим вариантом выбора, заключается в трансформации содержания традиции в мнемоническую парафразу для ее же пролонгированного существования в художественном мнемонезисе.

Эта теоретическая увертюра приглашает и к обсуждению собственно жанровой традиции, которая также репродуцируется в мнемоническом сознании в своей первичной и вторичной (постмодернистской) историчности.

Мнемоническая составляющая жанра складывается из его генетической и исторической памяти. Рождение жанра обусловлено кризисом архаического мифоритуала как миметического языка всеобщей жизни, его разъятием на миф и ритуал. Историческое сознание мнемонизирует миф в статусе первородного события, а из ритуала будет производить новые актуальные формы, сохраняющие генетическую память о всеобщих связях. К таким изначальным формам классического, т.е. заgroundованного идеей всеединства, художественного мышления относится и жанр, участвующий в создании “образной “модели” мира, в которой все сущее обретало бы свою цель и порядок” [3, 18].

Жанр наследует назначение ритуала быть системой правил коллективного поведения, соответствующей содержанию мифологического события. Постепенно происходит трансформация типовой жизненной ситуации в жанровую тему, в некое заданное общественным опытом представление о повторяемости важнейших реалий человеческого жизнеустройства, а словесно-ритуального поведения – в жанровый стиль как риторическое исполнение жанровой модальности, выражающей устойчивое, опять же, коллективное отношение к теме. Память об этой трансформации образует его мнемоническое ядро – предмет компетенции генетической поэтики.

С формирования же структурного единства атрибутивных признаков жанра – стиля и темы – начинается его собственная история как формы литературного бытия, доминирующей в эпоху “рефлексивного традиционализма” (С. Аверинцев), временными границами которого являются, с одной стороны, античность, а с другой – классицизм. В течение этого времени вырабатывались различные, в том числе, и собственно жанровые, диалогические формы развития жанровой традиции, такие, как подражание, переложение, пародия, пастиш, а также ближневосточная назира, китайская юэфу, корейская мурада и др. Симптомом завершения классического периода истории жанра становится распад этого рефлексивного единства, спровоцированный романтизмом с характерным для него ироническим разрывом между “Я и не-Я” (И. Фихте), критическим отчуждением от традиционного мирообраза и выраженным неприятием “недолжного” существования. Романтический нигилизм экстраполируется на канонический жанр с его устойчивой установкой на миметическое воспроизведение и аксиологическую систематизацию коллективной тематики, что имело для самого жанра необратимые последствия. Основным из них – освобождение его модальности от тематической ангажированности. Это обеспечило ему уже как “формы видения и понимания действительности” [4, 420] открытую и гибкую возможность адаптации к новому, индивидуальному, автору, который в отличие от рефлексивного, сообразовывающего свое художественное задание с традицией, подчиняет традицию, в том числе, и жанровую, своей художественной воле, обусловленной индивидуализированным мирообразом и получающей свою языковую экспликацию в идиостиле, отличном от жанрового стиля<sup>1</sup>.

Происходит и ретроспективное переосмысление жанровой традиции: в сравнении с новой модификацией жанра его прежняя структура воспринимается канонической и непродуктивной, а его прошлое в сравнении с его же новой историей – классическим и неактуальным. Тем самым создаются предпосылки для мнемонизации жанровой традиции, для исторической памяти жанра, которая вместе с генетической входит образует его мнемоническое содержание и которая становится предметом исторической поэтики.

При этом следует подчеркнуть, что “жанровая память”, определяемая Л. Кихней как “реанимация тех или иных (иногда достаточно древних) авторских установок, которые вызывают к жизни канонический (закрепленный за ними) комплекс средств их формального воплощения” [2, 59] востребуется в постклассицистической литературе, но уже в соответствии с авторской поэтикой, а не поэтикой подражания.

Возвратный интерес к жанру как таковому и жанровой традиции проявляет постмодернизм. В связи с диагностируемым Р.Бартом кризисом индивидуального авторства и его синхронными последствиями (“письмо”, “скриптор” и др.) он обращается к тем “доавторским”, “цеховым” формам, которые также нуждаются в мнемонической деконструкции. Вырабатывается “память о жанре”, возможная при условии дистанцированного и опять же ретроспективного взгляда на жанровую традицию, но уже в новом ее содержании – как *память жанра* о своем происхождении и истории. Поэтому в современной литературной практике основной фигурой памяти о жанре становится аллюзия, актуализирующая память жанра и тем самым соответствующая интертекстуальному характеру постмодерна<sup>2</sup>. При всем ее полновластии в постмодернистской литературе она относится к атрибутивным признакам культуры художественного мышления как такового, является одной из репрезентативных фигур тотального диалогизма в искусстве, без нее, в частности, невозможна традиционализация не только жанра, но и сюжета, стиля, образа и т.д., в этом смысле ее современное значение в обеспечении “связи времен” не только сохраняется, но и увеличивается. Однако в отличие от предшествующего опыта использования аллюзии для создания *контекста*, интерпретирующего объект художественной рефлексии, постмодернистское сознание с ее помощью *конструирует объект* рефлексии для ее игровой деконструкции. В эту игру вовлекаются жанр и стиль, с которыми на протяжении всего постмифологического времени связывалось представление о художественной целостности произведения. И дело не столько в игровом воспроизведении, чаще всего, пародийном, тех или иных жанров и стилей разных исторических периодов литературного процесса, что всегда было признаком смены одной художественной парадигмы другою, поскольку подобная дискредитация производилась ради утверждения новой жанровой или стилевой системы. Дело в том, что характерная для постмодернистского произведения игра в произведение, возвращающая ему чувство собственного достоинства как самодостаточного художественного феномена, является преимущественным носителем его целостности, тем самым освобождая жанр и стиль от этой исторически длительной обязанности и превращая их в объект игры, потерявший свою опосредованную обусловленность содержанием сознания – соответственно – коллективного и индивидуального.

Симптомом заката постмодернизма является вступление его в пародийную фазу существования, что инициирует право прогнозировать новое отношение к жанровой традиции. Ее вероятное будущее мы склонны увязывать с метажанром. Он остается наиболее обсуждаемым понятием, не нашедшим пока своего, даже предварительного, словарного успокоения. Это объяснимо разнообразием исходных параметров определения его теоретического и практического (историко-литературного) содержания<sup>3</sup> и дает право на автономную позицию в осмыслении его участия в жанровой истории литературы.

Апофатика метажанра предполагает ряд его отличительных признаков. Во-первых, отличие его как *метародового* образования от *межродовых* жанровых форм (басня, лирическая драма, романтическая поэма и т.д.). Во-вторых, отличие его как *метажанра* от жанровых форм, типологически сходных по матричным признакам, например, от родственных по своему жанровому пафосу разнонациональных жанров, таких, например, как древнегреческая ода, индийский гимн, скальдическая драпа, восточная касыда и др. с их панегирическим утверждением “высоких” жизненных реалий, событий, исторических и трансцендентных персонажей и т.д., или от общерегиональных жанров, тематически пересекающихся, например, *tristia*, эпитафии, кенотафии, реквиема, трена, плача и др. В-третьих, отличие его как жанровой *метаструктуры* (структурное сходство соотносительных жанров) от жанровой системы как относительной общности самостоятельных жанровых форм. В-четвертых, отличие его как *метаструктуры* от жанрового мотива, аморфного по своему характеру, но структурированного в художественное целое. Можно продолжить этот ряд вероятностных признаков метажанра, но принципиальное его отличие от всех жанровых форм заключается, на наш взгляд, в следующем.

Любой жанр моделирует *предметный* образ рефлектируемого объекта. А потому возникает логическая дизъюнкция. Либо один и тот же объект может быть представлен множеством разножанровых образов<sup>4</sup>, что позволяет говорить о жанровом полифонизме, обычно внутриродовом и являющимся, как и метажанр, внесистемным способом актуального сближения жанров в литературном процессе и одной из тенденцией общей закономерности жанровой диалогичности в литературе<sup>5</sup>. Либо один и тот же объект может быть представлен множеством предметных, однотипных по матричным признакам (одному или в наборе) жанровых образов, объединяемых общими, видовыми для них параметрами. Например, серийная система древнегреческих жанров, связанных со свадебным ритуалом, каждый из которых впоследствии приобрел самостоятельное значение, – гимней, эпифаний, эпиталамий и др.

Оба эти варианта создают фрагментарно-целостный образ рефлектируемого объекта. Метажанр же в отличие от *рефлексивного* по характеру жанра *конструирует целостный объект*, варьируемый в жанровых образах, что обуславливает не только их общий содержательный вектор,

а, следовательно, общие для них – модальную установку, тематический горизонт и стилевой диапазон, но и их гомоморфное единство в границах структурно гибкого метажанра, обеспечивающее вероятность *жанровой диффузии*, в особенности, при условии их национальной (региональной) и родовой общности.

В этом плане к безупречному метажанру относится буколическая литература, объединяющая такие жанровые формы, как древнегреческая буколика и эклога, пастораль, идиллия и их исторические, национальные<sup>6</sup>, авторские<sup>7</sup>, метародовые<sup>8</sup> вариации, а также жанровая стилизация, в том числе, и пародийная, свидетельствующая об исторической смерти этого метажанра<sup>9</sup>.

В практической истории литературы метажанр приобретает статус трансисторического жанрового направления, объединяющего типологически сходные по объекту рефлексии и (в отличие от жанровой системы) относительно *несходные* по своей содержательности жанровые формы. Так сформировалась описательная литература, представленная такими первичными, или миметическими жанрами, как древнеримские фасты, арабский васф, тайландский (сиамский) нират, общеевропейские экфраза, описательная поэма и “роман странствований” (М. Бахтин) и др.; дидактическая литература, характерными жанрами которой являются аполлог, басня, зеркало, притча, георгики, русские “Буквари” XVII в.<sup>10</sup> и др.; философская литература с ее объяснимо немногочисленными жанрами (диатриба, диалог, утешение, опыты, трактат).

В истории метажанров прослеживаются те же общие для жанрового процесса мировой литературы тенденции и закономерности, о чем свидетельствуют многочисленные примеры миграции жанровых форм, их скрещивание с другими жанровыми формами<sup>11</sup> и т.д. И в этом плане метажанр обладает наибольшей валентностью в сравнении с жанровым диалогизмом, инициирующим “встречу” жанров, но соблюдающим дистанцию между ними, и тем более с жанровой системой, сохраняющей содержательную автономность жанровых форм. В контексте мирового жанрового процесса, общей закономерности развития жанра как такового тенденция метажанровых образований оказывается наиболее продуктивной для интеграции *всех* сохранившихся в памяти жанровых форм в условных границах трех архитектурных (в понимании М. Бахтина) метажанров – “описательного”, “философского” и “дидактического” с характерными для них установками на – соответственно – жизнесоизобретение, жизнеразмышление и жизнестроительство, которые образуют последовательную триаду жизнедеятельности человека. “Предвосхищающее мышление” (М. Хайдеггер) подсказывает вероятность резонансного единства этих установок, т.е. возможность универсального Жанра, синтезирующего в себе весь жанровый опыт мировой литературы и коррелирующего с равновеликим ему понимающим представлением о Всеобщей жизни.

### Примечания

- <sup>1</sup> Новый тип авторства обусловлен парадигматическим сдвигом в художественном сознании. Суть его можно сформулировать следующим образом: рефлексирование Я в контексте всеобщей жизни сменяется рефлексированием всеобщей жизни в контексте Я.
- <sup>2</sup> Например, отсылка к пастурели в романе И. Кальвино “Замок скрещенных судеб”, хотя, конечно, жанровая аллюзия использовалась и ранее, к примеру, альба в “Ромео и Джульетте” В. Шекспира, в “Горе от ума” А. Грибоедова и т.д.
- <sup>3</sup> См. доклад Ю. Подлубной “Жанр и метажанр: к проблеме разграничения”, прочитанный на Международной научной конференции “Литературные жанры: теоретические подходы в прошлом и настоящем. VII Поспеловские чтения” (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 22-23 декабря 2005 г.). В нем изложены основные, существующие в науке о литературе, концепции метажанра. Наиболее приемлемым с нашей точки зрения определением метажанра является хронологически первое, предложенное Р. Спивак. Она формулирует его как “структурно выраженный, нейтральный по отношению к литературному роду, устойчивый инвариант многих исторически конкретных способов художественного моделирования мира, объединенных общим предметом художественного изображения” [5, 53].
- <sup>4</sup> Предметной грунтовкой жанрового образа является тема, заимствованная из жизни, мифа или литературы, его субъектным содержанием – жанровая модальность, а выразительной ипостасью – жанровый стиль.
- <sup>5</sup> Показательными в этом плане являются вторичные жанры, объектом диалогической рефлексии которых является предшествующий, в частности, жанрово маркированный, текст, каковыми могут быть антистрофа, бурлеска, пародия, парафраза и др.
- <sup>6</sup> Провансальский жанр куртуазной поэзии пастореллы или пастуреллы, французский жанр пастурель, каталонский пасторелла, португальский паштурелла.
- <sup>7</sup> Селянки польского поэта XVI-XVII вв. Ш. Шимоновича.
- <sup>8</sup> Роман “Аркадия” Я. Саннадзаро (Италия, XV-XVI) поэма “Фьезоланские нимфы” Дж. Боккаччо, драма “Аминта” Т. Тассо (Италия, XVI), повесть “Эстелла” К. Флориана (Франция, XVIII).

- <sup>9</sup> Поэма грузинского поэта XVIII в. Д. Гурамишвили “Пастух Кацвия”, “Пасторали” Л. Арагона (Франция, XX), “Последняя пастораль” О. Адамовича (Белоруссия, XX), “Пастораль сорок третьего года” С. Вестдейка (Голландия, XX), “Пастораль XX века” Л. Костенко, “Пастораль. 1943” В. Затуливитер, (Украина, XX), а также раздел “Элегии и буколики” в книге В. Брюсова “Все напевы”, стихотворный цикл В. Бетаки “Питерские идиллии”, роман “Пастух и Пастушка” В. Астафьева.
- <sup>10</sup> “Букварь” В. Бурцева, “Наставление ученику” Савватия, “Увещание” С. Полоцкого, “Лицевой Букварь” К. Истомина.
- <sup>11</sup> Так, история бестиария, генетически связанного с животным эпосом, являет нам примеры его постоянного сращения с разными как общемировыми, так и национальными (региональными) жанрами: с басней, литературной сказкой, бурлеской (ироико-комическая поэма испанского поэта XVI–XVII в. Х. Руфо “Смерть крысы”), пародией, со шпрухом – немецким средневековым дидактическим стихотворным жанром (“О животных, с описанием их породы и свойств” Г. Сакса XVI в.), со стихотворной эпиграммой (“Собрание насекомых” А. Пушкина), с памфлетом (роман А. Франса “Остров пингвинов”) и т.д.

#### Список использованных источников

1. Кихней Л. Г. К герменевтике жанра в лирике / Л.Г. Кихней // Герменевтика литературных жанров. – Ставрополь, 2007. – С.36–68.
2. Кортасар Х. Выигрыши / Хулио Кортасар // Избранное. – М.: Прогресс, 1979. – С. 25–355.
3. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра / Н.Л. Лейдерман. – Свердловск, 1982. – С. 255.
4. Медведев П.Н. Проблема жанра / П.Н. Медведев // Из истории советской эстетической мысли 1917–1932. – М.: Искусство, 1980. – С. 418–424.
5. Спивак Р.С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / Р.С. Спивак. – Красноярск, 1985. – С. 210.
6. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику / В.Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М.: Наука, 1988. – С.7–60.

*Summary.* The paper contains an attempt to give the theoretical description of a genre tradition in three forms of its existents: the past, the present and the future in corresponding notions such as “genre memory”, “remembrance of a genre” and “a metagenre”.

*Key words:* Genre tradition, genre memory, remembrance of a genre, metagenre.

УДК 821.161.1-2.09

Т.В.Ивасишена

## ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ПИРАМИДАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ В ПЬЕСАХ Л.АНДРЕЕВА

*В статті досліджується особливості втілення пірамідальної композиції в п'єсах Л. Андреева. Розглядаються триактні п'єси як такі, що максимально відповідають схемі пірамідальної композиції. В результаті дослідження зроблено висновки про новаторський підхід до використання пірамідальної композиції.*

*Ключові слова:* архітектоніка, пірамідальна композиція, акт, драматична дія.

Термин “пирамидальная (треугольная) композиция” широко используется в теории и истории архитектуры, скульптуры, живописи. Генетически это понятие связано с творческой деятельностью Леонардо да Винчи. Термин рассматривается в качестве одного из общих законов организации материала в произведениях искусства.

В литературоведении вопрос об особенностях художественного воплощения и функционирования пирамидальной композиции едва разрабатываем. Этот факт во многом объясняется недостаточно сформированной теорией формальной типологии драматических произведений.

В практике анализа особенностей драматического произведения этот термин впервые был употреблен немецким ученым Гюставом Фрейтагом [9]. Художественную реализацию пирамидальной композиции Г. Фрейтаг репрезентирует в таком построении драмы, при котором действие развивается по возрастанию до кульминации, после чего идет развязка, знаменующая