

1. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ

Изучение фантастической литературы предполагает знание того, что такое «литературный жанр». — Общий взгляд на жанры. — Пример современной теории жанров: теория Нортропа Фрая. — Его же теория литературы и классификация жанров. — Критика теории Фрая. — Фрай и принципы структурализма. — Подведение положительных итогов. — Заключение с ноткой меланхолии.

Выражение «фантастическая литература» обозначает определенную разновидность литературы, или, как обычно говорят, литературный жанр. Изучение литературных произведений с точки зрения жанра — дело совершенно особое. Наша задача заключается в том, чтобы обнаружить в некоем множестве текстов определенное правило их построения, позволяющее нам называть эти тексты «фантастическими произведениями», специфика же каждого отдельного текста нас интересовать не будет. Проанализировать роман «Шагреневая кожа» с точки зрения фантастического жанра есть нечто иное, чем исследовать это произведение как таковое, в кругу других произведений Бальзака и современных ему авторов. Стало быть, понятие жанра имеет основополагающее значение для наших последующих рассуждений. Поэтому анализ следует начать с истолкования и уточнения именно этого понятия, даже если подобная работа отдалит нас на первый взгляд от понятия фантастического.

Как только мы начинаем говорить о жанре, тут же возникает ряд вопросов; к счастью, некоторые из них отпадают сами собой после их эксплицитного формулирования. Первый вопрос следующий: имеем ли мы право рассуждать о жанре, не изучив предварительно (или, по крайней мере, прочитав) все относящиеся к нему произведения? Университетский преподаватель, который мог бы задать нам этот вопрос, добавил бы, что библиография по фантастической литературе насчитывает тысячи наименований. В таком случае у нас немедленно возникает образ неутомимого исследователя, погребенного под грудой книг, которые он должен прочесть из расчета по три книги в день, и при этом его постоянно преследует мысль о том, что тем временем пишутся все новые и новые произведения, и ему, вероятно, никогда не суметь прочесть их все. Однако одна из главных особенностей научного подхода заключается в том, что вовсе не обязательно изучить все проявления данного феномена, чтобы дать его описание; для

научного подхода характерна скорее дедукция. В самом деле, обычно берется сравнительно ограниченное количество произведений, на их основе строится общая гипотеза, а затем ее проверяют на других произведениях, внося в нее поправки (или отвергая ее целиком). Как бы ни было велико число изученных феноменов (в нашем случае произведений), мы никогда не в праве выводить на этой основе универсальные законы; количество наблюденных фактов значения не имеет, важна лишь логическая когерентность теории. Как писал Карл Поппер: «С логической точки зрения далеко не очевидна оправданность наших действий по выведению универсальных высказываний из сингулярных, независимо от числа последних, поскольку любое заключение, выведенное таким образом, всегда может оказаться ложным. Сколько бы примеров появления белых лебедей мы не наблюдали, все это не оправдывает заключения: «Все лебеди белые»» (Popper 1959; 27) ¹. Напротив, совершенно законной можно считать гипотезу, основанную на наблюдении над ограниченным числом лебедей, если в ней будет указано, что их белизна есть следствие такой-то и такой-то органической особенности. Но оставим лебедей и обратимся к романам; сформулированная нами выше общенаучная истина применима к изучению не только жанров, но и всего творчества того или иного писателя, целой эпохи и т. д., так что исследованиями исчерпывающего характера пусть занимаются те, кому это нравится.

Второй вопрос связан с уровнем обобщения, на котором рассматривается тот или иной жанр. Сколько всего существует жанров — несколько (например, поэтический, эпический, драматический) или много? Русские формалисты склонялись к релятивистскому решению; так, Томашевский писал: «Произведения распадаются на обширные классы, которые, в свою очередь, дифференцируются на виды и разновидности. В этом отношении, пробегаая лестницу жанров, мы от отвлеченных жанровых классов упрямся в конкретные исторические жанры («байроническая поэма», «чеховская новелла», «бальзаковский роман», «духовная ода», «пролетарская поэзия») и даже к отдельным произведениям» (Tomachevski 1965, с. 306—307) ². Правда, своим утверждением Томашевский скорее ставит проблемы, чем решает; мы еще вернемся к его положению, но уже сейчас мы можем согласиться с мыслью о том, что жанры располагаются на различных уровнях обобщения и содержание понятия жанра определяется выбранной точкой зрения.

¹ Цит. по: Поппер К. Логика и рост научного знания. Перевод под ред. В. Н. Садовского. М.: Прогресс, 1983, с. 46—47. — *Прим. перев.*

² Цит. по: Томашевский Б. Теория литературы. (Поэтика). Л., 1925, с. 165. — *Прим. перев.*

Третья проблема относится к области эстетики. Нам говорят: рассуждать о жанрах (о трагедии, комедии и т. д.) — пустое занятие, ведь каждое произведение само по себе уникально, необычно, его ценность заключена в неповторимости, в отличиях от всех других произведений, а не в сходствах с ними. Если мне нравится «Пармская обитель», то не просто потому, что это роман (жанр), а потому, что это роман, отличный от всех остальных (индивидуальное произведение). В таком ответе слышится отголосок романтического отношения к исследуемому материалу. Подобную позицию, собственно говоря, нельзя назвать ложной, просто она неуместна. Конечно, можно очень любить произведение по той или иной причине, но не это же определяет его как объект исследования. Движущая сила познавательного акта не должна диктовать его форму. Что же касается эстетической проблемы в общем виде, то мы ее затрагивать не будем, и не потому, что ее нет, а потому, что она очень сложна, и в настоящее время мы не обладаем достаточными средствами для ее решения.

Но то же возражение можно сформулировать и по-иному, и тогда его гораздо труднее отвергнуть. Понятие жанра (*genre*), как и понятие вида³, позаимствовано из естественных наук; отнюдь не случайно пионер структурного анализа повествования В. Пропп прибегал к аналогиям с ботаникой и зоологией. Однако есть качественное различие в смыслах терминов *род* и *индивид*, *особь*, когда они применяются к живым существам и к творениям духа. В первом случае появление новой особи непосредственно не ведет к изменениям характеристик вида; следовательно, свойства индивида целиком выводимы из формулы вида. Зная, что представляет собой, например, такой вид, как тигр, мы можем на этой основе вывести свойства любого тигра; рождение каждого нового тигра не изменит определение вида. Воздействие индивидуального организма на эволюцию настолько медленное, что на практике им можно пренебречь. То же верно и в отношении высказываний на каком-либо языке (хотя и в меньшей степени): отдельное предложение не изменяет грамматику, последняя должна предоставлять возможность вывести свойства первого.

Иначе обстоит дело в области искусства или науки. Эволюция происходит здесь совершенно по-другому: всякое произведение искусства изменяет совокупность имеющихся возможностей, каждый новый индивид изменяет вид. Можно сказать, что в данном случае мы имеем дело с языком, каждое высказывание на котором аграмматично в момент его произнесения. Выражаясь точнее, мы признаем за текстом право фигурировать в истории литературы или науки лишь тогда, когда он привносит изменения в

³ Во французском языке слово *genre* означает как жанр литературы, так и род в классификациях биологов. — *Прим. перев.*

бытовавшее до того представление о том или ином виде деятельности. Тексты, не удовлетворяющие этому условию, автоматически относятся к другой категории — категории «популярной», «массовой» литературы, если это литературные тексты, и к категории школьных пособий, если это научные тексты. (Напрашивается сравнение между произведением мастера художественного промысла, которое существует в единственном экземпляре, и поточным производством, механическим воспроизведением одного и того же образца). Возвращаясь к нашей теме, можно сказать, что лишь массовая литература (детективы, романы с продолжением, научная фантастика) соответствуют понятию жанра, но это понятие не применимо к собственно литературным текстам.

Подобная позиция обязывает нас яснее изложить наши собственные теоретические основания. Любой текст, относимый к «литературе», предъявляет двойного рода требования. Во-первых, нельзя забывать, что он обладает свойствами, общими со множеством литературных текстов или с одним из его подмножеств (как раз и называемым жанром). Сегодня трудно себе представить, как можно защищать тезис о том, что все в произведении индивидуально, все в нем — неповторимый результат вдохновенного творчества, никак не связанный с предшествующими произведениями. Во-вторых, текст — это не только результат заранее данной комбинаторики (комбинаторики виртуальных свойств литературы), но и результат трансформации этой комбинаторики.

Итак, теперь мы можем утверждать, что всякий литературоведческий анализ, хотим ли мы этого или нет, осуществляется в двух направлениях: от произведения к литературе (или жанру) и от литературы (жанра) к произведению; мы имеем полное право заранее отдать предпочтение тому или иному направлению исследования, изучению различий или сходств. Более того, говоря о языке, следует указать, что он по самой своей природе относится к сфере абстрактного и «общего». Индивидуальное не может существовать в языке, и когда мы формулируем специфику того или иного текста, мы автоматически описываем соответствующий жанр, единственной особенностью которого является то, что анализируемое произведение представляет собой первый и единственный его образец. Любое описание текста, по той причине, что оно состоит из слов, есть описание жанра. Это не просто теоретическое утверждение, в истории литературы оно подтверждается всякий раз, когда эпигоны подражают именно тому, что составляет специфику новатора.

Следовательно, не может быть и речи о том, чтобы «отвергнуть понятие жанра», как того требовал, например, Кроче; подобный отказ означал бы отказ от языка, и, по определению, его невозможно было бы сформулиро-

вать. Напротив, для нас важно осознавать, какую степень абстракции мы принимаем и как эта абстракция соотносится с действительной эволюцией; последняя некоторым образом вписывается в систему лежащих в ее основе категорий и в то же время зависит от нас.

Как бы там ни было, возникает впечатление, что нынешняя литература отказывается от деления на жанры. Еще десять лет тому назад Морис Бланшо писал: «Важна книга сама по себе, как она есть, без всяких жанров, вне каких бы то ни было рубрик: проза, поэзия, роман, записки очевидца. Книга не позволяет подводить себя под эти рубрики и отказывает им в праве определять ее место и форму; она более не относится к какому-либо жанру, любая книга относится к литературе вообще, словно в последней заранее содержатся в их всеобщности секреты и формулы, которые только и позволяют придавать реальность книги тому, что пишется» (Blanchot 1959; с. 243—244). Зачем же поднимать тогда эти неактуальные проблемы? Жерар Женетт дал однажды хороший ответ: «Литературный дискурс производится и разворачивается в соответствии со структурами, за рамки которых он не способен выйти лишь потому, что и сегодня находит их в сфере своего языка и письма» (Genette, 1969; с. 15). Чтобы выход за рамки структур стал возможным, норма должна быть восприимчивой. Впрочем, вряд ли современной литературе совершенно чужды жанровые различия — просто они уже не соответствуют понятиям, завещанным литературными теориями прошлого. Очевидным образом мы не обязаны им следовать и теперь, более того, появилась необходимость выработки абстрактных категорий применительно к современным произведениям. Говоря в общем, непризнание существования жанров равнозначно утверждению о том, что литературное произведение лишено связей с уже существующими произведениями. Жанр — это именно то звено, которое связывает произведение литературы с миром литературы в целом.

Но прервем на этом наше беспорядочное цитирование. Чтобы продвигнуться на шаг вперед, выберем какую-нибудь современную теорию жанров и обсудим ее подробно. Таким образом, отправляясь от конкретного примера, мы сможем легче понять, какими позитивными принципами следует руководствоваться в нашей работе и каких опасностей мы должны избегать. Это не значит, что в самом процессе наших рассуждений не возникнут новые принципы, а во многих местах не обнаружатся подводные камни, о которых мы и не подозреваем.

Мы хотим подробно обсудить теорию жанров, принадлежащую Нортропу Фраю и изложенную им, в частности, в книге «Анатомия критики»; ее мы и выберем в качестве объекта анализа. Наш выбор не случаен: Фрай занимает ныне видное место среди англоязычных литературоведов, и его тру-

ды, без всякого сомнения, представляют собой одно из примечательных явлений в истории литературоведения послевоенного периода. «Анатомия критики» — это одновременно теория литературы (а следовательно, и жанров) и теории критики. Говоря точнее, эта книга состоит из текстов двух типов: одни тексты теоретические (введение, заключение и второй очерк под названием «Этическая критика: теория символов»), другие тексты носят более описательный характер, именно в них Фрай описывает систему жанров. Но для понимания этой системы ее нельзя отрывать от целого, так что начнем с теоретической части.

Основные положения теории Фрая следующие.

1. Литературоведческими исследованиями следует заниматься столь же серьезно и добросовестно, что и другими науками. «Если критика действительно существует, она должна представлять собой анализ литературы в терминах концептуальной рамки, создаваемой на основе индуктивного изучения сферы литературы... Критика содержит в себе элемент науки, отличающей ее, с одной стороны, от литературного паразитирования, с другой — от парафразирующего критического подхода» (Frye 1967, с. 7) и т. д.

2. Следствием первого постулата является необходимость отказа в литературоведческих исследованиях от всякого рода оценочных рассуждений о произведении. Фрай высказывается по этому поводу довольно резко; мы можем смягчить его утверждение и сказать, что оценка должна занимать свое место в сфере поэтики, но прибегать к оценочным суждениям в настоящий момент значит излишне усложнять дело.

3. Литературное произведение, равно как и литература вообще, образует систему, в нем нет ничего случайного. Вот как пишет об этом сам Фрай: «Первый постулат этого индуктивного скачка [который он предлагает нам совершить] тот же, что и во всякой науке — это постулат о полной взаимосвязности» (*там же*, с. 16).

4. Следует различать синхронию и диахронию; при литературоведческом анализе необходимо делать синхронные срезы в истории, а в пределах отдельного среза следует с самого начала искать систему. «Когда критик имеет дело с литературным произведением, он самым естественным образом «замораживает его» [to freeze it], игнорируя его эволюцию во времени и рассматривая его как конфигурацию слов, все части которой существуют одновременно», — пишет Фрай в другой работе (Frye 1961, с. 21).

5. Литературный текст не вступает в референциальную связь с «миром», как это часто случается в фразами из нашей обыденной речи, он «представляет» только себя. В этом отношении литература обнаруживает сходство не с обыденной речью, а скорее с математикой: литературный

дискурс не может быть истинным или ложным, он действителен лишь по отношению к своим собственным предпосылкам. «Поэт, как и чистый математик, зависит не от дескриптивной истины, а от соответствия своим гипотетическим постулатам» (Frye 1967, с. 76). «Литература, как и математика, — это язык, а язык сам по себе не репрезентирует никакую истину, хотя он может поставить средства для выражения бесчисленного количества истин» (там же, с. 354). Поэтому для литературного текста характерна тавтологичность: он обозначает самого себя. «Поэтический символ, в сущности, обозначает самого себя, в связи с данным поэтическим произведением» (там же, с. 80). Когда поэта спрашивают, что означает такой-то элемент его произведения, он всегда должен отвечать: «его значение — быть элементом произведения» («I mean it to form a part of the play») (там же, с. 86).

6. Литература создается на основе литературы, а не реальности, будь то материальная или психическая реальность; всякое художественное произведение конвенционально. «Стихи можно писать только исходя из других стихов, романы — исходя из других романов» (там же, с. 97). В своей книге «Образованное воображение» Фрай пишет: «Желание писать приходит к писателю от ранее приобретенного опыта в области литературы... Литература черпает свои формы из самой себя» (Frye 1964a, с. 15—16). «Все новое в литературе — переделка старого. Самовыражение в литературе — нечто никогда не существовавшее» (там же, с. 28—29).

Ни одна из этих идей Фрая не оригинальная (хотя он редко цитирует источники); их можно найти, во-первых, у Малларме и Валери, а также у продолжающих их традицию представителей одного из направлений современной французской критики (у Бланшо, Барта, Женетта); во-вторых, те же идеи высказывали, причем множество раз, русские формалисты; наконец, в том же духе высказывался такой автор, как Т. С. Элиот. Совокупность постулатов Фрая, действительных как для литературоведения, так и для самой литературы, и послужит отправной точкой нашего исследования.

Однако мы значительно удалились от проблемы жанров. Обратимся теперь к непосредственно интересующей нас части труда Фрая. На протяжении всей книги (а она состоит из работ, опубликованных ранее по отдельности) Фрай предлагает один за другим ряды категорий, которые в своей совокупности позволяют произвести классификацию жанров (хотя сам Фрай применяет термин «жанр» лишь к одному ряду категорий). Не буду пересказывать здесь их содержание. Поскольку мои рассуждения чисто методологического свойства, я ограничусь изложением логических взаимосвязей в его классификациях, не приводя конкретных примеров.

I. Первая классификация касается «способов вымысла». В ее основе лежит соотношение между главным действующим лицом произведения и читателями, а также законами природы. Всего способов пять.

1. Герой имеет (природное) превосходство над читателем и над законами природы; этот жанр называется *мифом*.

2. Герой имеет превосходство (в некоторой степени) над читателем и законами природы; это жанр *легенды* или *волшебной сказки*.

3. Герой имеет превосходство (в некоторой степени) над читателем, но не над законами природы; в этом случае мы имеем дело с *высоким подражательным жанром*.

4. Герой находится в отношении равенства с читателем и законами природы; это *низкий подражательный жанр*.

5. Герой ниже читателя; это жанр *иронии* (Frye 1967, с.33—34).

II. Другая фундаментальная категория — категория правдоподобия; в этом случае на одном полюсе литературу находится правдоподобное повествование, на другом — повествование, в котором все дозволено (*там же*, с. 51—52).

III. В третьей категории делается акцент на двух главных тенденциях литературы: комическое примиряет героя с обществом, трагическое изолирует героя от общества (*там же*, с. 54).

IV. По-видимому, наиболее важной для Фрая классификацией является та, в которой получают свое определение архетипы. Последних всего четыре (четыре *mytoi*); они основаны на противопоставлении между реальным и идеальным. Таким образом характеризуются *готансе*⁴ (в идеальном), ирония (в реальном), комедия (переход от реального к идеальному) и трагедия (переход от идеального к реальному) (*там же*, с.158-162).

V. Далее следует деление на жанры в собственном смысле слова, основанное на типе аудитории, для которой предназначены произведения. Выделяются следующие жанры: драма (произведения, представляемые на сцене), лирическая поэзия (произведения, которые можно петь), эпическая поэзия (произведения, рассказываемые вслух), проза (читаемые произведения) (*там же*, с. 246—250). К этому добавляется следующее уточнение: «Наиболее важное различие обусловлено тем обстоятельством, что эпическая поэзия эпизодична, а проза непрерывна» (*там же*, с. 249).

VI. Наконец, на с. 308 приводится последняя классификация; которая строится на основе противопоставлений *интеллектуальное начало/личное*

⁴ Во французском языке нет эквивалентного термина для обозначения этого жанра. — *Прим. автора*.

⁵ Англ. *gotanсе* обозначает как рыцарский роман в стихах, так и приключенческий, фабульный роман. — *Прим. перев.*

начало и интровертность/экстровертность; схематически ее можно представить так:

	интеллектуальное начало	личное начало
интровертность	<i>исповедь</i>	<i>«готампсе»</i>
экстровертность	<i>«анатомия»</i>	<i>роман</i>

Таковы некоторые из категорий (и жанров, добавим мы), предложенные Фраем. Смелость его построений очевидна и достойна похвалы; посмотрим теперь, насколько полезны они.

I. Первые наши замечания, которые напрашиваются сами собой, основаны на логике, если только не на здравом смысле (надеюсь, позже мне удастся показать их значимость для изучения фантастического жанра). В классификациях Фрая отсутствует логическая взаимосвязь: отдельные классификации не связаны логически между собой, а внутри каждой из них также отсутствует последовательность. Критикуя Фрая, Уимсэtt (Wimsatt 1966) справедливо указал на невозможность согласовать друг с другом две основные классификации — первую и четвертую. Что же касается непоследовательностей внутри классификаций, то для иллюстрации достаточно кратко проанализировать первую из них.

В этой классификации сравнивается одна единица — герой — с двумя другими: а) с читателями (с «нами») и б) с законами природы. Кроме того, отношение (превосходства) может быть качественное («по природе») или количественное («в некоторой степени»). Но если мы представим эту классификацию в схематизированном виде, то заметим, что Фрай не перечислил всех возможных многочисленных комбинаций. Сразу укажем на наличие асимметрии: трем категориям превосходства героя соответствует только одна категория более низкого положения. Далее, к различию «по природе — в некоторой степени» он прибегает лишь один раз, в то время как его можно провести в каждой категории. Конечно, упрек в отсутствии связности можно отвести путем постулирования дополнительных ограничений, уменьшающих число возможностей. Например, мы можем сказать, что отношение между героем и законами природы — это отношение между множеством и элементом, а не между двумя элементами. Если герой подчиняется этим законам, то нельзя более говорить о качественном и количественном различии. Также можно уточнить, что, если герой ниже законов природы, он может быть выше читателя, но не наоборот. Эти дополнительные уточнения совершенно необходимо сформулировать, ибо тогда мы сможем избежать непоследовательностей, иначе же мы имеем дело с не-

эксплицированной системой и остаемся в области веры, если только не предрассудков.

Против наших возражений можно было бы в свою очередь возразить следующее: если Фрай перечислил только пять жанров (способов) из тринадцати теоретически возможных, то это объясняется тем, что эти пять жанров действительно существовали и существуют, чего нельзя сказать об остальных восьми. Данное замечание подводит нас к важному различию между двумя смыслами слова *жанр*. Чтобы избежать всякой двусмысленности, следует постулировать существование, с одной стороны, *исторических жанров*, с другой — *теоретических жанров*. Первые суть результат наблюдений над реальной литературой, вторые — результат теоретической дедукции. Наши школьные знания о жанрах всегда относятся к историческим жанрам; так, мы говорим о классической трагедии, потому что во Франции были созданы произведения, в которых открыто провозглашалась их принадлежность к этой форме литературы. Примеры же теоретических жанров можно найти в античных поэтиках. Диомед (IV в. до н. э.), вслед за Платоном, разделил все произведения на три категории: те, в которых говорит только рассказчик; те, в которых говорят только персонажи; наконец, те, в которых говорят и рассказчик и персонажи. Эта классификация основана не на сопоставлении произведений различных эпох (как в случае исторических жанров), а на абстрактной гипотезе, в которой утверждается, что субъект сказывания есть наиболее важный элемент литературного произведения и что в зависимости от природы субъекта можно выделить логически исчислимое количество теоретических жанров.

Система Фрая, как и система Диомеда, состоит из теоретических, а не исторических жанров. Фрай выделяет определенное число жанров не потому, что столько же их наблюдается в действительности, а потому, что того требует принцип системы. Следовательно, необходимо дедуцировать все возможные комбинации, исходя из выбранных категорий. Мало того, если даже одна из этих комбинаций реально никогда не существовала, мы тем более должны ее описать; подобно тому, как в системе Менделеева можно описать свойства еще не открытых элементов, так и здесь следует описывать свойства жанров, а следовательно, и произведений, которых пока еще нет.

Это первое наблюдение дает нам повод еще для двух замечаний. Во-первых, любая теория жанров основана на некоей концепции произведения, на его образе, включающем в себя, с одной стороны, определенное число абстрактных свойств, с другой — законы, по которым свойства связываются друг с другом. Если Диомед распределяет жанры по трем категориям, то он поступает так в силу того, что постулирует наличие у произведения некое-