

УДК: 821. 161. 1

Г. Ю. МИНЕРАЛОВ*

ГЕНЕЗИС И ВЗАИМООБУСЛОВЛЕННОСТЬ СТИЛЯ И ЖАНРА

Теоретические вопросы взаимообусловленности стиля и жанра находятся на периферии исследовательского внимания, тогда как от их решения зависят глубина и аргументированность решения историко-литературных проблем. В статье объясняется характер взаимосвязи и взаимообусловленности стиля и жанра, как его понимают современные учёные, ведущие исследования в рамках академической традиции, к которой принадлежит Ю. И. Минералов.

Ключевые слова: стиль, жанр, синтез, терминологическое наполнение, определение в науке.

Традиционно важные для филологии феномены стиля и поэтики в настоящее время понимаются или объясняются часто поверхностно, без методологического обоснования и опоры на традицию в науке, что приводит довольно часто к превратному истолкованию как явления в теории, так и в истории. Более того, названная практика приводит вообще к отказу от академической терминологии и замене её на новояз, что, в свою очередь ведёт к путанице и грубым ошибкам в решении историко-литературных вопросов. Ю. И. Минералов в своём труде «Теория художественной словесности. Поэтика и индивидуальность», опираясь на теоретические и методологические труды таких видных учёных, как А. А. Потебня, П. Н. Сакулин, А. Ф. Лосев, даёт обоснование феномену стиль, указывая на специфику стиля и его отличие от того, что заключено в термине поэтика [6, 7].

Для обоснования избранного в данной работе научно-теоретического курса важно напомнить и мысль, предваряющую исследование С. С. Аверинцева, посвящённое проблемам теории литературы. Он описывает и объясняет их, показывая динамику движения теории искусств и теории литературы от Античности к эпохам, наследующим открытия европейской древности: «Именно византийское и латинское средневековье, сохранившее античное наследие в новой культурной (а отчасти и национальной) среде, создало на

* Георгий Юрьевич Минералов — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры иностранных языков в начальной школе Института детства Московского педагогического государственного университета; преподаватель кафедры французского языка Московского государственного лингвистического университета (Москва, Российская Федерация); mineralov.g@gmail.com

основе этого наследия новую структуру *теоретико-литературного мышления*, которая потом устойчиво развивалась в течение многих веков, *подкрепляясь обращением к своим античным истокам и видоизменяясь сообразно требованиям сменяющихся эпох*. Средневековые поэтика, риторика, критика развивались, *во-первых, на основе традиций античной школы*, перешедших в систему средневекового образования; *во-вторых, на основе традиций античной философии и эстетики, творчески переработанных средневековым мировоззрением*; *в-третьих, на основе опыта непрерывающегося переписывания и комментирования сочинений классических авторов»* [2, 4.] Эта обширная цитата принципиально важна, поскольку в ней заключаются главенствующие компоненты диалектики научного пути. В ней указывается вектор развития теории литературы, а также научно-культурные обстоятельства её развития. В ней также подтверждаются научные отрасли, в которых апробировались и утверждались как дефиниции, изначально закреплённые в риторике и поэтике Античности, в художественной практике переводов и переложений, а затем оттачивающиеся в недрах тех же риторики и поэтики, а также стилистике. При этом необходимо напомнить, что и спор о древних и новых во Французской Академии состоял именно в том, чтобы определиться с приоритетами в области стиля и жанра. Следовало понять и объяснить приверженность писателей древним, то есть античным формам и жанрам, сохраняющимся и преобразуемым согласно времени в новых национальных условиях, или создавать новые жанры и стили, необходимые новому времени XVII века. В названную эпоху теория литературы развивалась с опорой *на творческую практику* деятелей искусства, *на риторiku*, в которой определялись и оттачивались знаковые компоненты соответствующих жанров, *на поэтику*, которой именно академики и отдавали своё предпочтение [6, 12–19]. И даже тогда теоретические проблемы анализировались и осмыслялись в условиях, когда вполне чёткие цели разделения, например, трагического и комического, стиха и прозы касались не одной лишь литературы, словесности, но и синтетических, по слову С. С. Аверинцева, «гибридных» форм и искусств.

Открывая своё исследование, С. С. Аверинцев обращает внимание на важный и неопровержимый факт, касающийся традиции в развитии теории литературы: «Что касается европейской традиции, в её кругу под формирующим, определяющим воздействием события, произошедшего в Греции к IV в. до н. э., стоит длинный ряд больших историко-литературных эпох, *каждая из которых имела теорию литературы*, и не какую-нибудь, а *непрерывно по античному образцу»* [2, 6]. В примечаниях он уточняет, что имел в виду: «Автор этих строк пытался дать в эскизном, тезисном виде перспективу историко-литературных эпох, стоявших под знаком *рефлексивного традиционализма*, т. н. аристотелевской концепции жанра», о чём учёный в своё время аргументированно излагал свою точку зрения [2, 18].

Напомнить подходы к освоению теоретических основ художественной словесности позволяет ещё одна выразительная цитата: «В “Одиссее” мы встречаем глубокомысленное, пространное и красивое рассуждение Телемаха:

Милая мать, — возразил рассудительный сын Одиссеев, —
Как же ты хочешь певцу запретить в удовольствие наше
То воспевать, что в его пробуждается сердце? Виновен
В том не певец, а виновен Зевес, посылающий свыше

Людам высокого духа по воле своей вдохновенье.
Нет, не препятствуй певцу о печальном возврате данаев
Петь — с похвалою великою люди той песне внимают,
Всякий раз ею, как новою, душу свою восхищая [4, 16–17], —

но даже и это не литературная теория, хотя бы примитивная, а явление принципиально иного ряда» [2, 230–231]. Речь идёт о том, что теоретические основы словесного искусства «выкристаллизовывались» и внутри самого искусства слова, следуя миметическим основам искусства в принципе, основам, аргументированным в Античности.

И если учитель С. С. Аверинцева А. Ф. Лосев указывает на особенную роль «идей» и «образов», над которыми размышляли Аристотель, Платон, Плотин и которые затем сформировались в филологии в теорию художественной словесности благодаря учению А. А. Потебни о внутренней форме, то его ученик С. С. Аверинцев обращается к изучению макроуровня — жанра, вида и набору их признаков, формулируемых теориями литературы, эстетикой разных эпох последовательно.

Исторический экскурс во французский XVII век требует определиться с некоторыми существенными для исследования теоретическими константами, устанавливающими теоретико-литературную систему координат, то есть комплекса дефиниций, принятых в науке в настоящее время. Одним из таких важных терминов С. С. Аверинцев небезосновательно считает «жанр». Так, в Словаре литературоведческих терминов Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева даются два определения *жанра* и указывается на наиболее частотное: «<...> под этим термином подразумевают литературные виды, на которые делится род (роман, повесть, рассказ и т. д.). Это понимание является, пожалуй, самым распространённым» [10, 82]. При этом, как видим, в определении нет аналитической картины феномена, то есть объяснений, на основании каких признаков определяется жанровая принадлежность.

Б. В. Томашевский пишет следующее о терминологическом составе жанра: «В живой литературе мы замечаем постоянную группировку приёмов, причём приёмы эти сочетаются в некоторые системы, живущие одновременно, но применяемые в разных произведениях. Происходит некоторая более или менее чёткая дифференциация произведений в зависимости от применяющихся в них приёмов. Эта дифференциация приёмов происходит отчасти от некоторого внутреннего сродства отдельных приёмов, легко сочетаемых между собой (естественная дифференциация), от целей, ставящихся для отдельных произведений, от обстановки возникновения, назначения и условий восприятия произведений (литературно-бытовая дифференциация), от подражания старым произведениям и возникающей отсюда литературной традиции (историческая дифференциация). Приёмы построения группируются вокруг каких-то осязаемых приёмов. Таким образом, образуются особые классы или жанры произведений, характеризующиеся тем, что в приёмах каждого жанра мы наблюдаем специфическую для данного жанра группировку приёмов вокруг этих осязаемых приёмов, или признаков жанра» [13, 206]. Принципиально важно в данном развёрнутом определении жанра, которое даёт Б. В. Томашевский, что в исследуемые в работе эпохи как во Франции, так и впоследствии в России, наблюдается тенденция к переосмыслению доминантного приёма в системе группы, так что сами художники, авторы

произведений стремятся подсказать читателю главенствующий или главенствующие или определяющие приёмы, которые дают жанровое определение. Это указывает на многосоставность и приёмов, и содержания произведения, или, как это делает, например, Ж. де Лафонтен в Предисловии к «Любви Психеи и Купидона», указывают на вектор собственных стиливых исканий. При этом, поскольку речь идёт о «группировке приёмов», то закономерно напомнить, что сам феномен «жанр» входит в состав компонентов стиля в широком смысле этого слова.

Ю. Н. Тынянов пишет о проблеме определения жанра: «Попробуем, например, дать определение понятия поэма, т. е. понятия жанра. Все попытки единого статического определения не удаются. Стоит только взглянуть на русскую литературу, чтобы в этом убедиться. Вся революционная суть пушкинской “поэмы” “Руслан и Людмила” была в том, что это была “не-поэма” (то же и с “Кавказским пленником”); претендентом на место героической “поэмы” оказывалась лёгкая “сказка” XVIII века, однако за эту свою лёгкость не извиняющаяся; критика почувствовала, что это какой-то выпад из системы. На самом деле это было смещение системы» [14, 168]. Ю. Н. Тынянов замечает, что жанр — явление динамическое. Говоря о «смещении системы», он имеет в виду соединение различных компонентов систем, ранее воспринимавшихся дискретно. Как формалист, обращающий внимание на структурные элементы, он не может не заметить синтеза дискретных жанров, образующих новую жанровую форму.

Весьма точно о понятии литературного стиля писал А. Н. Соколов: «Обычно понятие стиля применяется у нас к языку — и только к языку — литературного произведения. Между тем науке о литературе известна и более широкая концепция стиля как художественной системы, охватывающей не только язык, но и другие элементы структуры литературного произведения. Такое понимание литературного стиля сближается с пониманием художественных стилей (готика, барокко, классицизм, импрессионизм и т. п.), давно уже принятым в искусствоведении» [11, 29–42]. При этом следует напомнить, что и стиль в широком смысле этого слова, и жанр, как о нём пишет Б. В. Томашевский, могут быть осмыслены, при условии, что рассмотрены и отдельные их компоненты как факт стиля, и определена их функция, то есть принципиально важным оказывается вникнуть в то, что в теории стиля представляет собой внутреннюю форму.

Поскольку данная работа обращена к вопросу *преобразования жанров* и стилей, то необходимо увидеть, как преобразование идей и образов идей и образов влияет на формирование жанра и определение его ключевых приёмов в каждом конкретном случае пути от набора признаков одного жанра к вновь образуемому. Для проведения теоретического исследования необходимо освоение и генезиса явления, определения, за ним закреплённого, а также научных и художественных обстоятельств, в которых оно приобретало узнаваемые черты. «Начать надо, по Аристотелю, с дефиниции жанра, т. е. с установления суммы его субстанциальных признаков; затем именно *дефиниция служит мериллом практики*, отправной точкой для разрабатываемых рекомендаций» [3, 192], — говорит учёный. Очевидно, что жанр и формируется в комплексе «субстанциальных признаков» в динамике художественной практики.

А. Ф. Лосев размышляет о теоретических основах осмысления художественной словесности, стиля как явления динамического, исследуемого и фиксируемого исторической поэтикой, и обращает внимание на ключевой феномен стиля и его преобразования — эйдос и предметный образ, в котором закреплён как важный пункт — идея, приобретающая и оформляющая в конкретном индивидуальном стиле *образ идеи*. Именно поэтому философу и учёному-филологу А. Ф. Лосеву близко учение А. А. Потебни о внутренней форме.

Данная работа опирается и на теоретические построения А. А. Потебни, основывающиеся на традиции Античности и развитые учениками в XX в., а также на пояснения, которые даёт С. С. Аверинцев, описывающий функционирование жанра и развитие научной терминологии от Античности к Новому времени.

Он приводит весьма показательный для современного состояния теории литературы пример, когда, например, выделение жанра мениппеи М. М. Бахтиным, а затем применение этого термина едва ли не тотально, сформировало определённый реестр произведений, безоговорочно характеризующийся как мениппея. С. С. Аверинцев проводит экскурс в историю дефиниции: «Лишь в конце XVI в. словосочетание “Мениппова сатира” было обновлено группой учёных французских памфлетистов, озаглавивших так своё публицистическое сочинение, направленное против Лиги и по античному примеру перемешивавшее стихи и прозу» [3, 200]. Однако позже вводится «слово “мениппея” в ранг важнейшей историко-литературной универсалии, более того, историко-культурной категории, если не понятия из области философской антропологии. Получилось нечто в высшей степени яркое, интересное, но отрыв от античного словоупотребления, уже начатый в профессиональной сфере классической филологии, завершился окончательно. Оказывается, например, что “жанр” мениппеи возник ещё до Мениппа и что единственная конкретная особенность формы, которую имел в виду Варрон, — свободное чередование стихов и прозы — совершенно не является необходимым признаком мениппеи» [3, 201]. Приводя данный пример, учёный указывает на особенности формирования термина, наличие или отсутствие в нём «традиционных компонентов», на его генетическую связь с составом термина в предшествующие эпохи или на отсутствие этой связи и перекомпоновку признаков жанра уже в новых художественных и теоретико-литературных обстоятельствах. Попутно С. С. Аверинцев напоминает, что «развёрнутой и “Менипповой сатирой” являются “Метаморфозы” Апулея (равно как и его греческий источник, известный нам по краткому изложению Лукиана)» [Там же]. Это утверждение будет важно, когда пойдёт речь о повести Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона», сочетающей в себе стих и прозу, комическое и трагическое, но уже на других, чём у Апулея, основаниях.

Всё это необходимо осознавать, приступая к решению вопросов *преобразования жанров*, которые переосмысляются и французской литературой XVII века, а затем в новых национально-художественных условиях в русской литературе, что требует от исследователя учёта тех дефиниций, какие дают сами авторы своим произведениям, явственно осознавая жанровые признаки того, что они создают. Произвольный перевод произведений, имеющих уже

определение жанра, данное самим автором или современниками, в другой является не вполне корректным, поскольку не учитывает специфики литературного и культурного стиля эпохи.

Что есть жанр в Античности, на которую опираются и с которой полемизируют академики Французской академии наук? Несомненно, идеи и набор образов идей формирует тот или иной жанр или синтез жанров.

Для осмысления преобразования жанров важно увидеть тот самый набор признаков жанра, о которых говорит С. С. Аверинцев. Мы не случайно обращаемся к таким жанрам и жанровым формам, как басня, сказка, повесть, роман, поскольку их синтез или гибридность в различных национально-художественных обстоятельствах весьма показательны как во французской, так и в русской литературе.

С. С. Аверинцев, объясняя отличительные характеристики генезиса жанра, напоминает, что если о трагедии у Аристотеля разработана внушительная теория трагедии, то «о поэзии сказано только, что это подражание с использованием ритма — нет и попытки перебора всех субстанциальных признаков, а отмеченные признаки, будучи необходимыми, но не достаточными, подошли бы и к музыке» [3, 192]. Напомним вслед за учёным, что «граница между поэзией вообще и музыкой вообще, хотя бы в определённых контекстах, становится несущественной, а граница между трагедией и комедией всегда очень существенна» [Там же], поскольку Ж. де Лафонтен работает как раз в направлении соединения стиха и прозы, комедии и трагедии, уже в новых национально-культурных и культурно-исторических условиях, размышляя о синтезе искусств и гибридности или конвергенции искусств и жанров. Что понимается под жанром в Античности (само слово «жанр» французского происхождения и ему предшествовало греческое «вид», но для Аристотеля критериальной базой жанровой специфичности является характер подражательности: «разные жанры — это разные “подражания”» [3, 192])?

«Именно жанры — это и есть сущности», — объясняет Аристотеля С. С. Аверинцев. — «Запомним это на будущее: здесь такой источник не всегда осознаваемых метафор для описания бытия жанров, который не вполне иссяк и ныне, — говорим же мы о “рождении” жанров, об их “жизни”, о “гибридных” жанрах и т. п. Существование жанров мыслится по аналогии с существованием тел, в частности живых тел, которые могут быть в “родственных отношениях”, но не могут быть взаимно проницаемы друг для друга» [3, 193]. Так интерпретирует происходящее учёный. Получается, что вопросы, какими задавались философы и исследователи искусства в древности, вновь и вновь возникают в новые эпохи, французский XVII век тому пример, но русские рубежи веков XVIII–XIX или XIX–XX — также тому яркие подтверждения.

Представление о жанре как “сущности” подсказывает идею ясной идентичности, тождества себе и отделённости от иного. Жанр — это “литературный вид”, феномен, наделённый целым рядом видовых признаков. Точка зрения учёного на разграничения понятий «вид» и «жанр» известна: «Попытки различать в словоупотреблении термины “литературный вид” и “литературный жанр” непоследовательны и неубедительны; они скорее сигнализируют о внутренних противоречиях существующей жанровой номенклатуры, чем указывают выход» [3, 215]. Как и в случае с определением системы в теории литературы, филологи (П. А. Николаев, Л. И. Тимофеев,

др.) сходятся в том, что и в определении системы, и в определении стиля, и в определении жанра аналогия с биологическими системами естественна, что же касается характеристики жанра, то она и неизбежна, и показательна: «Если живое существо принадлежит к одному виду, оно тем самым не может принадлежать к другому виду. Возможны, конечно, скрещивания и гибриды, но они не снимают, а подчёркивают грань между видовыми формами: в гибриде признаки двух видов могут сосуществовать только за счёт того, что ни один, ни другой вид не выступают в полноте и чистоте своей “сущности”» [3, 197–198]. Для понимания жанров античной эпохи, считает учёный, важно введение определения гибридности жанров. С. С. Аверинцев не берёт как раз частотный для античной эстетики термин «синтез», поскольку синтез предполагает такое соединение, которое формирует новую форму, поскольку в синтезе признаки оказываются взаимопроницаемыми, синонимичными, указывающими лишь на особенности реализации этих признаков в новом жанровом образовании и способными создать синтетический жанр. Это происходит, по всей видимости, потому, что С. С. Аверинцев критерием берёт «телесность» в её механистичности, дискретности, тогда как всякая динамическая система «текуча» и диалектически несёт в себе признаки других форм и явлений, хотя бы в зачатке (об этом подробно: Соловьёв В. С. Оправдание добра. М., 1899).

Переходя от общих характеристик жанра к сущностным признакам конкретных жанров, необходимо начать с малых.

Басня как жанр обладает набором специфических черт:

«Басня — это краткий рассказ, чаще всего стихотворный, в котором имеется иносказательный смысл. В поучительном басенном сюжете действующими лицами чаще всего являются условные басенные звери. В Древней Греции басни, приписывавшиеся легендарному Эзопу, появились в 5–6 вв. до н. э. По имени Эзоп иносказательную речь стали называть “эзоповым языком” <...> А. Потебня (1831–91) указывал на сочетание в Б. поэзии и прозы (“Из лекций по теории словесности”), на образный и поэтический характер в самом иносказании, басенном сюжете и на дидактичность поучения, завершающего басню <...> Типическое значение басни, широта её применения и объясняет её неустареваемость. А. Потебня называл это свойство басни “постоянным сказуемым переменчивых подлежащих”» [10, 28–29]. Как видим, басня как жанр с набором специфических и определённых черт узнаваема, а с другой стороны, имеет возможности «входить» компонентом в другие, более объёмные жанровые образования или разворачиваться сама в более объёмные сатирические жанровые формы, например, в сказку. Сказка же — априори явление синтеза даже тогда, когда она вышла из фольклора и обосновалась среди других жанров салонной литературы.

Во французском языке волшебная сказка — *le conte de fée*, что-то вроде «фейная сказка», что у К. Бальмонта воспринимается как неологизм, тогда как является по сути калькой с французского. Второе название жанра — *le conte merveilleux* — семантически ближе к русскому же определению сказки.

В русском языке и русской культурной традиции сказка изначально — нечто рассказанное, необыкновенное, с чудесами. Несомненно, что устные, фольклорные жанры не могли не оказать влияния не только на формирование авторской литературной сказки, но и на стирание жанровых границ.

Современные исследователи литературной сказки, обращаясь, как правило, к материалу детской литературы, дают следующие определения: «Литературная сказка — многожанровый вид литературы, построенный на художественном синтезе. В XX в. сказка проникла во многие отрасли литературы, а собственно авторская сказка, в свою очередь, вобрала в себя культурные традиции и многие качества различных жанров и родов литературы». Тот же автор продолжает: «Литературная сказка — это вид идейно-художественной структуры, существующий в единстве традиционного и нового, строящийся на основе развития функциональных и поэтических особенностей различных жанров фольклорной сказки в соответствии с творческими целями и принципами самых разных авторов на основе художественного синтеза и диалога» [9, 139–140].

В другой работе по поводу уже современной сказки, сказки восточной в XX веке, пишется: «Литературная сказка — синтетичный жанр литературы, способный объединять в своей структуре компоненты разных жанров, выступать в разных жанровых формах (поэма, новелла, повесть, роман и др.) и родовых разновидностях (эпос, лирика, драма), генетически восходящий к народной сказке, обладающий установкой на вымысел, условно-фантастической образностью, устойчивой сюжетно-композиционной структурой и доминирующим авторским началом, где жанровый каркас фольклорной сказки реализуется путём усложнения всех его составляющих», подчёркивая синтетичность жанра литературной сказки» [5, 9]. При всей коллажированности определения, то есть компиляции в единый текст определений, данных разными авторами, количество приёмов оказывается избыточно для чёткой формулировки дефиниции.

Е. М. Неелов, один из наиболее авторитетных учёных-фольклористов и историков литературы, в труде «Сказка. Фантастика. Современность» утверждает: «В литературной сказке вместо фольклорной традиции на первый план выходит воля писателя. Поэтому литературная сказка, сохраняя фольклорный принцип сказочной реальности, вместе с тем может (и часто это делает) спорить с фольклором, переосмысливать волшебные-сказочные мотивы, создавать новые, каких нет в народной сказке»; «Сказка, ставшая литературной, сохраняет фольклорный принцип простоты сложности и сложности простоты...» [8, 21–24].

Даже приведённые определения дают представление о том, что феномен сказки литературной, авторской в настоящее время, как правило, относят к явлению синтеза жанров, и многочисленные её определения, перечисляющие соответствующие признаки, представляющиеся автору определения необходимыми и достаточными, могут быть приняты лишь со значительной долей допущений. Кроме того, современные определения, как показывает практика, не могут быть вполне подведены к тому художественному явлению, которое было в ходу и в эпоху Апулея (II век), и в веке Джамбаттиста Базиле (1566–1632), и во французском XVII веке. Несомненно, что в русском языке слово «сказка» синонимично байке, то есть рассказу устному, имеющему набор узнаваемых сюжетных ходов и персонажей. Сочинённое или пересказанное купцом, его слугой или странником было и сказкой в смысле изустного забавного развлекающего рассказа, и сказом со всеми признаками

и приёмами назидательности, как он сохранился в литературной традиции русского Севера до XX века.

Если рассматривать французскую сказку XVII века, то на динамику и вариативность её обязательных приёмов обратил внимание А. Строев [12]. Он указал, как фольклорно-назидательное преобразуется в галантных сказках Шарля Перро, опирающихся на сюжеты Джамбаттиста Базиле. А наличествующее в сказках Лафонтена, синтезирующих аллегорически-басенное, иронически-анекдотическое, становится основной нравоучительно-назидательного, притчево-нравоучительного в XVIII в. у просветителей, у Вольтера, например.

Все вышесказанное важно в определении роли доминантных приёмов в названных жанрах, поскольку поэтика и риторика, воспитывавшие писателей, выстраивающих «ход мысли» [6, 15–19] в соответствии с узнаваемыми образами и образами идей, несомненно, упражняли писателей в приёмах, соответствующих запросам времени, и в каждую новую эпоху происходит переакцентировка приёмов жанра.

Для эпохи Апулея важно было показать поучительный и нравоучительный путь героя в разных сюжетах, заключённых в метасюжете книги, как это впоследствии будет в неаполитанской книге «Сказка сказок» (1634, 1636) Д. Базиле или итальянских «Приключениях Пиноккио» (1883) Карло Коллоди. Более того, жанр этот изначально не маркирован адресатом-ребёнком, как это видно по содержанию и названных книг, и по книге Шарля Перро «Сказки Матушки Гусыни» (1697). В эти книги входили отдельные сказки, у академика Ш. Перро они завершаются моралью и другой моралью в духе басни, что лишний раз подчёркивает взаимодействие сказки, поучительной истории с басней. Однако Ж. де Лафонтен, прославленный баснописец, пишет и стихотворные ироничные сказки в поучение салонному обществу, но не смешивает басню и сказку, в них совершенно определённо представлены принципиально разные приоритетные приёмы.

Что же касается жанров повести и романа, воспринимающихся исследователями как совершенно не связанные ни с басней в их генезисе, ни со сказкой, то как раз данное исследование позволяет внести некоторые уточнения как в терминологическое содержание этих понятий, так и их взаимоотношения с басней и сказкой. Впрочем, уместнее будет писать об этом в соответствующих главах и параграфах.

Поскольку в разграничении рассказа и повести и в настоящее время нет полной ясности, то возможно предположить, что изначально рассказ и повесть близки по набору приёмов, заключённых в дефиниции, доминанта же — повествование, история, события, выстроенные во вполне завершённый сюжет. Главенствующее различие и сегодня — объём, который априори для повести больший, чем для рассказа. При этом такой широкий разброс жанровых определений, который сопровождает произведения Лафонтена, должен иметь свои основания. Это и рассказ, и сказка, и повесть, и роман, но никак не басня, разве что и басня понимается как какая-то поучительная история.

Рассмотрение взаимоотношений жанров в одной литературной эпохе, их трансформация в другой многое объясняет в стиле культурных эпох. Преобразование жанров, как показывает анализ произведений, не отменяет стиля и жанра предшествующего протообразца, но, привнося соответствующие

приёмы другого жанра или образы идей, закреплённые в данную эпоху за другими жанрами и жанровыми формами, преобразует внутреннюю форму, способствуя смене акцентов идей и образов идей не просто в обновлённом, но уже в новом произведении.

При этом так естественно обращение теоретиков культуры и литературы к наследию Античности, ибо это наследие — насущно и сегодня, когда довольно сложно определить, насколько последовательны современные теоретики литературы в следовании терминологическому наполнению тех дефиниций, которые представляются незабываемыми. Действительно, феномен жанра — один из константных в теории литературы, и «очень важно уже то, что Аристотель сознательно описывает жанр как внутрилитературное явление, распознаваемое по внутрилитературным критериям» [3, 203].

Вопросы преобразования стиля и жанра в теории литературы являются едва ли не самыми важными, поскольку затрагивают одновременно и обоснование терминологии, и характер становления (в определении А. Ф. Лосева) жанров и индивидуального стиля в художественной практике писателей. Поскольку речь идёт о переходных эпохах для французской и русской культур, то справедливо обратить внимание на особенности теории литературы в отдельных её аспектах, важнейших для Франции периода спора о древних и новых, поскольку именно там можно проследить и за источниками дефиниций, и за характером их наполнения. Более того, так можно увидеть то состояние теории искусств, и литературы в частности, на которую опирались и от которой отталкивались участники спора и следовавшие за ними художники слова.

Так, С. С. Аверинцев обращает внимание на то, что главенствующим критерием в определении жанров и содержательном наполнении жанров в Античности был критерий мимесиса, подражания и того, что он называет гибридностью, иначе говоря, синтезом жанров. Он убедительно показывает, что для Античности главными вопросами теории искусств, которые не были так разделены, как это наблюдается в Новое время, был вопрос содержания трагедии и комедии, прозы и стиха. Они, показывает учёный, лежали в иной плоскости, чем это свойственно современной теории литературы, но этот генезис проливает свет и на то, что становилось предметом полемики теоретиков в прошлом, какие черты соответствующих жанров унаследовал французский XVII век, апеллируя, например, к жанрам басни, сказки, романа, преднамеренно или спонтанно отражающихся друг в друге.

Объясняя целый ряд пристрастий современных учёных в области терминологии, он показывает, как меняется содержательное наполнение жанра при его «удалении» во времени от феномена в античную эпоху. Именно этот пункт важен, когда речь идёт о преобразовании стиля и жанров, поскольку при всей консервативности приёмов, определяющих жанр, стилевое и стилистическое их наполнение изменяется, как меняется живая речь, из которой строятся образы и образы идей в каждую новую эпоху.

В трудах и А. Ф. Лосева, и С. С. Аверинцева, и Ю. И. Минералова подчёркивается особая роль риторики, которая и во времена Фенелона, Лафонтена, Тредиаковского и Карамзина оттачивала содержательное наполнение стилей, жанров и их гибридных форм (по терминологии С. С. Аверинцева).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. — М. : Наука, 1981. — С. 3–14.
2. *Аверинцев С. С.* Литературные теории в составе средневекового типа культуры // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. — М. : Наука, 1986. — С. 5–18.
3. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. — 448 с.
4. *Гомер.* Илиада / пер. с др. -греч. Н. И. Гнедича. — СПб. : Азбука; Азбука-Аттикус, 2015. — 608 с.
5. *Ларионова Е. И.* Современная турецкая литературная сказка: типология и эволюция жанра: дисс. ... канд. филол. наук: 10. 01. 03. — М., 2009. — 259 с.
6. *Минералов Ю. И.* Теория художественной словесности. Поэтика и индивидуальность: учебник для студентов вузов по специальности «филология». — М. : Владос, 1999. — 357 с.
7. *Минералов Ю. И.* Теория литературы. Поэтика и индивидуальность. — М. : Юрайт, 2018, 2019, 2020.
8. *Неелов Е. М.* Сказка. Фантастика. Современность. — Петрозаводск : Карелия, 1987. — 126 с.
9. *Овчинникова Л. В.* Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика): дисс. ... докт. филол. наук: 10. 01. 01, 10. 01. 09. — М., 2001. — 387 с.
10. Словарь литературоведческих терминов / ред. -сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. — М. : Просвещение, 1973. — 509 с.
11. *Соколов А. Н.* Принципы стилистической характеристики языка литературно-художественного произведения // Филологические науки. 1962. № 3. — С. 29–42.
12. *Строев А.* Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII–XVIII веков. Переводы с французского [Текст]. — М. : Художественная литература, 1990. — С. 10–36.
13. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика: учебник. — М. : Аспект-Пресс, 2002. — 334 с.
14. *Тынянов Ю. Н.* Литературная эволюция. Избранные труды. — М. : Аграф, 2002. — 496 с.

REFERENCES

1. *Averintsev S. S.* Drevnegrecheskaya poetika i mirovaya literatura [Ancient Greek poetics and world literature] // Poetika drevnegrecheskoy literatury [Poetics of ancient Greek literature]. — M. : Nauka. 1981. — p. 3-14.
2. *Averintsev S. S.* Literaturnyye teorii v sostave srednevekovogo tipa kultury [Literary theories as part of the medieval type of culture] // Problemy literaturnoy teorii v Vizantii i latinskom srednevekovye. [Problems of literary theory in Byzantium and the Latin middle ages]. — M. : Nauka. 1986. — p. 5-18.
3. *Averintsev S. S.* Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii. [Rhetoric and the origins of the European literary tradition]— M. : Shkola «Yazyki russkoy kultury». 1996. — 448 p.
4. *Gomer.* Iliada / per. s dr. -grech. N. I. Gnedicha. — SPb. : Azbuka; Azbuka-Attikus. 2015. — 608 p.
5. *Larionova E. I.* Sovremennaya turetskaya literaturnaya skazka: tipologiya i evolyutsiya zhanra [Modern Turkish literary fairy tale: typology and evolution of the genre]: diss. ... kand. filol. nauk: 10. 01. 03 / — M.. 2009. — 259 p.

6. *Mineralov Yu. I.* Teoriya khudozhestvennoy slovesnosti. Poetika i individualnost [Theory of artistic literature. Poetics and individuality]: uchebnik dlya studentov vuzov po spetsialnosti «filologiya». — M. : Vldos. 1999. — 357 p.
7. *Mineralov Yu. I.* Teoriya literatury`. Poe`tika i individual`nost`. [The theory of literature. Poetics and individuality]. — M.: Yurajt, 2018, 2019, 2020.
8. *Neyelov E. M.* Skazka. Fantastika. Sovremennost. [Fairy tale. Fantasy. Modernity] — Petrozavodsk: Kareliya. 1987. — 126 p.
9. *Ovchinnikova L. V.* Russkaya literaturnaya skazka XX veka (istoriya. klassifikatsiya. poetika) [Russian literary fairy tale of the XX century (history, classification, poetics)]: diss. ... dokt. filol. nauk: 10.01.01. 10.01.09. — M., 2001. — 387 p.
10. Slovar literaturovedcheskikh terminov [Dictionary of literary terms] / red.-sost. L. I. Timofeyev i S. V. Turayev. — M. : Prosveshcheniye. 1973. — 509 p.
11. *Sokolov A. N.* Printsipy stilisticheskoy kharakteristiki yazyka literaturno-khudozhestvennogo proizvedeniya [Principles of stylistic characteristics of the language of a literary and artistic work] // Filologicheskiye nauki. [Philological science] — 1962. — № 3. — p. 29–42.
12. *Stroyev A.* Sudby frantsuzskoy skazki [The fate of a French fairy tale]// Frantsuzskaya literaturnaya skazka XVII–XVIII vekov. Perevody s frantsuzskogo. [French literary fairy tale of the XVII–XVIII centuries. Translations from French] — M: Khudozhestvennaya literatura. 1990. — p. 10-36.
13. *Tomashevskiy B. V.* Teoriya literatury. Poetika [Theory of literature. Poetics]: uchebnik. — M. : Aspekt-Press. 2002. — 334 p.
14. *Tynyanov Yu. N.* Literaturnaya evolyutsiya. Izbrannyye trudy. [Literary evolution. Selected works] — M. : Agraf. 2002. — 496 p.