

Анна Амраховна Амрахова

amrahova54@mail.ru

Доктор искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, заведующая сектором программ по связям с общественностью Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, главный редактор Журнала Общества теории музыки

Assc. Prof. Anna A. Amrakhova, D.A.

amrahova54@mail.ru

Mikhail Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Music Theory Department; Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Head of the Department for Public Relations Programs; Chief Editor of the Journal of Russia's Music Theory Society

Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий

Аннотация

В статье рассматривается теория жанра в трудах Альшванга, Сохора, Назайкинского, Арановского и других музыковедов. Важнейшие положения их работ — такие как обобщение через жанр, жанровый стиль, семантический инвариант, жанровый модус — рассматриваются в свете современных гуманитарных методологий.

Ключевые слова

Теория жанра в музыковедении, Альшванг, Сохор, Назайкинский, Арановский, когнитивная лингвистика, когнитивная поэтика, прототипическая семантика, теория референции, когнитивные модели

Theory of Genre in Russia in the Light of Today's Methods of Humanitarian Studies

Abstract

The article presents the theory of genre in the works of Alshvang, Sokhor, Nazaykinsky, Aranovsky and other musicologists. The most important provisions of their works—such as generalization through genre, generic style, semantic invariant and generic mode—are viewed in the light of today's methods of humanitarian studies.

Keywords

Theory of genre in musicology, Alshvang, Sokhor, Nazaykinsky, Aranovsky, cognitive linguistics, cognitive poetics, prototypical semantics, theory of reference, cognitive models

Редактор: Д. Б. Горбатов

Тема статьи сформулирована таким образом, что предполагает неоднозначную трактовку. С одной стороны, в ней описываются особенности отечественной теории жанра в музыковедении, с другой — раскрыто, как эта теория выглядит сегодня в свете новейших гуманитарных методологий. Это определило и единственно возможный подход к решению поставленной задачи: речь пойдет только о тех догадках-предвидениях теории жанра в трудах отечественных музыковедов, которые сегодня нашли подтверждение в других гуманитарных науках.

Обычно описательные теории жанра основываются на какой-то классификации и на ее теоретическом обосновании. В данной статье смысловой акцент сделан на процессе смены подхода к тому, что является определяющим фактором в идентификации жанра. В фокусе внимания не только сами модели для сравнения, но и способы соотнесения произведений музыкального искусства с некими типологическими ориентирами либо в реальном, либо в вымышленном мире. Сама эта связь (соотнесенность) с действительностью или с вымыслом, с конкретным природным явлением или с культурными концептами (в нашем случае — с типологией) называется референцией¹.

Понятие это, широко разрабатываемое в лингвистике, казалось бы имеет к музыковедению очень опосредованное отношение. Вскользь упомянув тему «отражения действительности», столь популярную в минувшей идеологической системе, отметим многочисленные «контакты» со сферой немusикального в программной музыке, в опере и даже в инструментальной музыке — если речь идет о жанре, стилистике, цитатах и аллюзиях; перечень этих взаимодействий можно продолжить до бесконечности. Современная наука утвердилась во мнении, что сами эти «контакты» относятся не только к окружающему миру, но и к миру языка. Можно проследить, как от культуры к культуре видоизменялись и «объекты», и способы референции. С небольшой оговоркой можно сказать, что в той или иной культуре существует доминантный тип референции; с такой же долей условности мы говорим о «стиле эпохи». Поэтому основная цель данной статьи — поиски ответа на вопрос: как с изменением общекультурной референции менялись не только «предметность» теории жанра, но и способы осмысления самой этой теории?

Парадоксальным образом выстраивается другая смысловая линия статьи: даже перечисление всех подходов к типологии жанров в конце концов поможет определить главный итог многолетнего развития теории жанра в отечественной музыковедческой традиции. Если говорить о важнейших концептах отечественной теории жанра, то их несколько и они у всех на слуху: это «обобщение через жанр», «жанровый стиль», «жанровый модус» и «жанровый инвариант». За каждым из этих понятий стоят личности ученых, их создавших: Арнольд Александрович Альшванг (1898–1960), Арнольд Наумович Сохор (1924–1977), Евгений Владимирович Назайкинский (1926–2006) и Марк Генрихович Арановский (1928–2009).

Термин «обобщение через жанр» был предложен и разработан А. А. Альшвангом в 1930-х годах. Его статьи «Проблемы жанрового реализма (к 70-летию со дня смерти А. С. Даргомыжского)» [2] и «Оперные жанры „Кармен“» [1] обозначили новое понимание связей опусной музыки классической традиции с музыкой бытовой. Самое раннее описание этого феномена посвящено эпизоду из первого акта оперы Даргомыжского «Русалка», в котором князь сообщает Наташе о предстоящей разлуке. В это время в оркестре появляется танцевальная мелодия «испанского» типа, которая строится на нисходящем скорбном хроматическом движении, характерном для пассакалии, и, по словам Альшванга, «не имеет ничего общего со всей вполне русской

¹ Данное определение лежит в русле отечественной лингвистической традиции. Например, по мнению Елены Викторовны Падучевой (р. 1935), референция — это «соотнесение высказывания и его частей с действительностью — с объектами, событиями, ситуациями, положениями вещей в реальном мире (и даже не обязательно в реальном, поскольку высказывание может относиться к миру сказки, мифа, фильма)» [21, 291].

сценической ситуацией. <...> Это не лейтмотив и не безразличный аккомпанемент. Это скорее применение широко распространенного, прекрасно известного музыкального жанра, уже сформировавшегося и неизменно вызывающего у слушателей одну и ту же трагическую эмоцию. Вторжение танцевального мотива служит здесь для осознания происходящего в гораздо большей степени, чем самые правдоподобные крики отчаяния или безукоризненные приемы вокальной декламации. Такое применение жанра, обладающего свойством выражать в „опосредованном“ виде эмоции, мысли и объективную правду, я называю обобщением через жанр» [2]. К этому термину исследователь обращается и в связи с анализом знаменитой заключительной сцены из оперы Бизе «Кармен» [1].

В теории Альшванга «обобщение через жанр» выступает не только как распространение бытовых жанров в композиторском оперном творчестве (хоть и в опосредованном виде). Современные исследователи видели в этом феномене не только элементарный ввод в музыкальное произведение массовых бытовых жанров, но и изменение их функциональности: это были уже не просто танец или песня, а своего рода «эмоциональные сигналы» и «звуковые символы», побуждавшие к определенного рода эмоциональной реакции [14, 39]. Но дело не только в элементах семиотизации жанра. Говоря языком современной науки, Альшванг обозначил процесс обобщения (абстрагирования) жанровых признаков, их теоретического «отвлечения» от конкретики музыкальных произведений.

Общеизвестно, что знак апеллирует к значению как к инварианту², но здесь немного иное: «обобщение через жанр» мы все же склонны рассматривать в русле процесса концептуализации. Существуют формальные определения того, что можно считать концептуализацией: это «процесс образования и формирования концептов в сознании» [8], а также «осмысление новой информации, ведущей к образованию концепта» [13, 93–94]. В контексте данной статьи уместнее сделать акцент на ином. Концептуализация, как и категоризация, связана со структурированием знаний, однако оба этих акта различаются по цели и по способам ее достижения. Под «категоризацией» в психолингвистической традиции понимается способ установления и выражения в языке преимущественно иерархических отношений, таких как «общее — частное», «класс — член класса». Концептуализация же — это своего рода видение, восприятие и организация мира. Каждый естественный язык отражает определенный способ «понимания» мира по-своему — и, соответственно, носители разных языков могут видеть мир немного по-разному, через призму своих языков [13, 93].

Сам Альшванг усматривал в этом понятии ключ к интерпретации смысла художественного явления. Он пишет: «Подобные обобщения, где смысл происходящего на сцене раскрывается опосредованно через широко известный массовый жанр, чрезвычайно распространены и составляют, можно сказать, душу лучших мировых оперных творений. Расшифровка музыкального содержания, таким образом, происходит куда более глубоким и тонким способом, чем анализ словесного текста. В частности, принцип правильной декламации, при всех его ценных следствиях (из которых важнейшим является большая доходчивость слова), по существу не выводит слушателя за пределы либретто, которое — сознательно или бессознательно — отождествляется с содержанием музыки оперы. К счастью, ни вагнеровская реформа, ни „Каменный гость“ Даргомьжского, ни импрессионистская музыкальная драма, ни даже „Женитьба“ Мусоргского не являют собой сплошной декламации, и даже здесь мы находим в той или иной форме наличие жанровых обобщений, хотя бы в отдельных случаях и доведенных до минимума. Полный отказ от жанровых обобщений означал бы отказ от внутренней

² Традиция трактовать значение как инвариант информации, передаваемой знаком, существует не только в лингвистике, но и в философии: так, Игорь Сергеевич Нарский (1920–1993) под инвариантом понимает «то, что устойчиво сохраняется при преобразовании информации» [19, 39].

необходимости дополнять словесную драму музыкой, т. е. превратил бы оперу в драматическое произведение» [2, 100–101].

Выявление смысла музыкально-сценического произведения не через слово, а через его музыкальную ипостась, — это сверхзадача, методом решения которой для Альшванга стал, так сказать, принцип «смыслопорождения через жанр». В процессе концептуализации жанра Арнольду Александровичу удалось выявить его главное, сущностное свойство — обращение к прототипическому образцу, а не означивание через отсылку к некоему сопутствующему признаку. Кроме того, подобного рода стратегия «смыслопорождения» через эмоцию и культурный контекст тоже свидетельствует о свойствах концептуализации жанра.

Теория «обобщения через жанр» прижилась в отечественном музыкознании во многом также потому, что она универсальна и не противоречит современным идеям референции, — например, концепции «внутреннего реализма» Хилари Патнэма³ или закономерностям восприятия человеком «естественных родов», рассматриваемым в прототипической семантике [34] (о ней более подробно пойдет речь далее).

Патнэм обратил внимание на различие между лингвистическим значением термина и теми неполными представлениями, которые складываются у людей о том или ином явлении. Термин всегда обозначает вполне определенное явление природы или объект. Однако, по мнению Патнэма, для понимания смысла какого-либо слова достаточно иметь поверхностные (и конвенциональные) представления о некоем стереотипе: например, чтобы отличить друг от друга двух представителей рода пантер — тигра и леопарда, — достаточно знать, что тигр полосатый [22, 182]. Параллельно с Патнэмом сходные идеи, связанные с проблемой значения, выдвинули некоторые другие американские философы (Кит Доннелан, Сол Крипке, Дэйвид Каплан); их работы были объединены под общим названием «новой», или «каузальной», теории референции.

Таким образом, можно сказать, что Альшванг одним из первых в отечественном музыкознании подошел к представлению о жанре как о типологической категории. Ему удалось не только выявить и обозначить процесс концептуализации жанра, но и ввести его в лоно научной рефлексии. Об этом свидетельствуют такие характеристики жанровых образований, как «тип», «целостная модель» [26, 10], «генотип» [10, 11–12] и «структурно-семантический инвариант» [4; 5, 32], широко распространенные в современном музыкознании.

Продолжая ретроспективу отечественной теории жанра, нужно отметить, что научная рефлексия всегда соответствует концептуальной картине мира. При этом естественный «рычаг» для выявления особенностей последней — это общекультурный вид отнесенности к реальности, или тип референции, доминирующий в том или ином социуме.

Начиная с конца XIX столетия можно, с известной долей обобщения, говорить о том, что референция была направлена на окружающую действительность: именно поэтому в литературе господствовала «правда жизни», а в гуманитарной науке высоко ценились идеи и концепции, имевшие социально ориентированный характер; в Советском Союзе установка на реализм в искусстве имела даже идеологическую поддержку. Естественно, теория жанра тоже не могла оставаться в стороне от этой тенденции, поэтому в середине прошлого века были распространены концепции, в которых акцентировалась содержательная сторона музыкального искусства вообще и классификаций жанров — в частности.

³ Хилари Уайтхол Патнэм (Hilary Whitehall Putnam, 1926–2010) — американский философ. «Внутренний реализм» (*internal realism*) — концепция Патнэма, выдвинутая им в 1970-е годы, в которой утверждается, что, хотя мир может быть *причинно* независимым от сознания, структура этого мира — его деление на виды, категории и персоналии — есть функция сознания, из чего следует, что мир не является *онтологически* независимым [27].

Дифференциация жанров с точки зрения содержательного аспекта имеет место в исследованиях А. Н. Сохора [23] и Виктора Абрамовича Цуккермана⁴. Классификация жанров с точки зрения условий их бытования — явление того же уровня, которое обусловлено исследовательской референцией, направленной на внешний мир⁵.

Отметим эту тенденцию, но не будем на ней задерживаться, поскольку нас интересуют теории, созвучные тем, которыми овладела гуманитарная методология во второй половине XX столетия. Остановимся на понятии «жанровый стиль», которое впервые использовал Сохор. Согласно концепции Арнольда Наумовича, все жанры делятся на четыре группы по условиям их бытования: 1) культовые или обрядовые, 2) массово-бытовые, 3) концертные и 4) театральные. Однако самое главное здесь в том, что Сохор характеризует каждую из этих групп не только по содержанию, но также по особенностям музыкального языка и формы. Эти особенности он и называет «жанровым стилем» [23, 68–70].

Сохор отмечает влияние жанра на стиль, но в контексте данной статьи важнее подчеркнуть другое — а именно: понятийное расхождение жанра и его признаков. Идея о том, чтобы «проводить различие между названием жанра и определением его признаков (соната и сонатность, романс и романсовость, программная музыка и программность и т. д.), в общей форме высказывалась уже рядом музыковедов..., — пишет он. — Думается, дальнейшему уточнению вопроса может послужить вводимое в настоящей работе понятие *жанровый стиль*» [23, 70].

Идею жанрового стиля, правда в несколько иной интерпретации, поддержал Евгений Владимирович Назайкинский, посвятивший проблемам стиля и жанра целое исследование [18]. Акцентируем внимание на том положении теории Назайкинского, которое он, вслед за Сохором, называл «жанровым стилем»: это мысль о том, что «жанровый стиль» идентичен модусам в трактовке современного литературоведения. Остановимся более подробно на теории жанровых модусов Назайкинского.

Известно, что Евгений Владимирович использовал этот термин не так, как было принято в традиционном музыкознании: он ориентировался на то, как это понятие рассматривалось в философии и в литературоведении. Например, в XVII–XVIII веках модусом, в отличие от атрибута, обозначали свойство предмета, присущее ему не постоянно, а лишь в некоторых состояниях. Взгляд на модус как на единичное проявление субстанции характерно для философских концепций Рене Декарта, Бенедикта Спинозы, Франца Брентано и Джона Локка [20].

Сам Назайкинский писал: «Музыкальный модус — это целостное, конкретное по содержанию (то есть, одно из множества возможных), художественно опосредованное состояние, объективируемое в музыке в различных формах, различными средствами и способами» [17, 149]. Позволим себе несколько цитат из книги Назайкинского «Стиль и жанр в музыке» [18]:

«Главная тема сонатного *allegro*, например, может быть танцевальной вообще, а побочная — кантиленной, песенной вообще. И тогда мы имеем дело хоть и с неповторимыми музыкальными темами, но лишь с обобщенными жанровыми модусами — стилями. <...> И чем больше удаляется тот или иной жанр от своих первичных условий бытия, чем интенсивнее он осваивается в качестве отраженного, вторичного, тем более значительную роль начинают играть его собственно музыкальные проявления, то есть, то, что и подразумевается под жанровым стилем» [18, 149–150]. И далее о лендлере: «Это движение по восходящей лестнице иерархии опосредования в конце концов и приводит к формированию в музыкальной культуре некоторого сравнительно небольшого количества жанровых стилей» [18, 150–151].

⁴ Он пишет: «Содержательная сторона жанра — важнейшая и глубочайшая из всех...» [25, 25].

⁵ Там же: «Жанр есть вид музыкального произведения, которому присущи определенные черты содержания, который связан с определенным жизненным назначением и типом исполнения» [25, 61–62].

Какие отсюда следуют выводы? Очевидно, что модус в понимании Назайкинского — не только жанровое, вернее, наджанровое понятие. Кроме того, в самом процессе модусообразования он делал акцент на постоянном абстрагировании каких-то жанровых признаков: «Одним из результатов исторического процесса развития жанровой системы оказывается постепенно укрупняющаяся группировка жанров по определенным, притом все более общим признакам и критериям. Они как раз и выявляются в музыковедческих системах классификации. Так в памяти культуры происходит кристаллизация жанровых типов... Механизмы памяти и обобщения приводят к тому, что рядом с терминами „песня“, „танец“, „марш“ появляются понятия песенности, танцевальности и маршевости. Как своего рода обобщение по отношению к скерцо, к концерту, к симфонии выступают понятия скерцозности, концертности, симфонизма. За этим восходящим к абстракции движением в терминологии лежит реальный исторический процесс формирования музыкальных жанровых типов и творческого освоения жанровых начал, восходящих к музыкальным и немзыкальным прототипам» [18, 114].

Назайкинский указывает на главную особенность бытования художественных реалий в культуре — постоянную работу сознания по абстрагированию их признаков, превращению их в универсалии⁶. Именно в том состоянии, когда признак отделяется от денотата и обретает черты субстанциональности (в нашем случае — когда от вальса остается лишь вальсообразность, а от сонаты — сонатность), можно говорить об идентичности жанро- и формообразующих начал. Внешне *сонатность* и *вальсообразность* имеют разнородное происхождение: в одном случае это жанр (*вальс*), в другом — музыкальная форма и жанр (*соната*, в которой жанр «слился» с формой). В философии подобные явления называются универсалиями: имея вид субстанций (грубо говоря, отвечая на вопрос «что?»), на самом деле они лишь суть *признаки*, которые характеризуют, но не идентифицируют. Поэтому с точки зрения теории референции общность между сонатностью и вальсообразностью можно объяснить тем, что и то, и другое понятие обозначает набор свойств, но не предполагает его отнесения к какому-то конкретному референту.

Приведенных примеров достаточно, чтобы утвердиться во мнении: тот или иной модус произведения искусства предстает как явление пограничное, вбирающее в себя признаки и жанра, и стиля, а иногда и формы. Процесс, описанный Назайкинским, тоже подходит под определение концептуализации, если иметь в виду способ организации мыслительной деятельности, в которой концепты, имеющие образную составляющую, со временем структурируются в нечто более абстрактное.

Сфокусируем внимание на мысли Евгения Владимировича о «восхождении» жанра к музыкальным и немзыкальным прототипам. Здесь уловлена идея, которая лежит в основе очень распространенного течения в современной науке, именуемого прототипической семантикой [34; 15; 7]. Каковы главные постулаты этой теории?

Вплоть до второй половины XX века европейский рационализм основывался на том, что сознание классифицирует мир категориально. В когнитивных науках⁷, и прежде всего в лингвистике⁸, утвердилась иная точка зрения: если Аристотель, выстраивая свою иерархию категорий, хотел познать устройство мира вне зависимости от человека, то

⁶ О том, как признаки, обретая черты субстанциональности (марш — маршеобразность, соната — сонатность), превращаются в универсалии, см. статью [3].

⁷ Когнитивистика, или когнитивная наука (от лат. *cognitio* — познание), — междисциплинарное научное направление, объединяющее теорию познания, когнитивную психологию, нейрофизиологию, когнитивную лингвистику и теорию искусственного интеллекта [16, 364–365].

⁸ Когнитивная лингвистика — направление в современном языкознании, которое исследует проблемы соотношения языка и сознания, роль языка в концептуализации и категоризации мира, в познавательных процессах и в обобщении человеческого опыта, связь отдельных когнитивных способностей человека с языком и формы их взаимодействия [29].

прототипическая семантика ставит целью понять, как видит и осмысляет мир человек⁹. В теории прототипов, разработанной американским психологом Элинор Рош (Eleanor Rosch Heider, p. 1938), заложена идея о том, что в сознании языковые единицы структурируются особым образом. Рош стремилась показать различный статус, которым обладают разные члены одной и той же категории: по ее мнению, каждая категория обладает центром и периферией, прототипы же располагаются где-то в середине этой «шкалы» [34]. Американский лингвист Джордж Лакофф (George Lakoff, p. 1941) отмечает, что прототипы — это «те члены категории или подкатегории, которые имеют особый когнитивный статус: быть наилучшим образцом данной категории» [15, 155].

В этой семантике прототипов классифицирующая стратегия имеет радиальный характер. Ближе к ядру (центру) помещается сущность, имеющая большее количество характеризующих признаков; чем дальше от центра находится объект, тем меньшим количеством характеристик он обладает. По этой мыслительной стратегии (непроизвольной), воробей «больше птица», чем курица, потому что летает. Во всяком случае, именно так отвечает большинство респондентов на просьбу назвать первую пришедшую им на ум птицу [34].

Иначе говоря, когнитивная наука делает вывод о том, что к жанру применимы не столько Аристотелева логика понятий и Канторова теория множеств, сколько логика прототипов и теория нечетких множеств Лотфи Заде [38]. В современной когнитивистике давно уже обосновано представление о том, что у каждого жанра есть свой прототип и что любая презентация жанра более или менее сходна с этим прототипом¹⁰, поэтому идентифицировать жанр можно, даже если произведение и не обладает всеми свойствами, присущими данному жанру. Отсюда еще один вывод: подобно другим «когнитивным моделям» (по Лакоффу), жанры могут считаться нежестко структурированными классами явлений [30, 347].

Но даже если считать, что жанровые (стилевые) признаки и «принципы формообразования» в своей подвижной «разноликости» образуют зыбкое смысловнесущее «облако», это не отменяет наличия константных признаков в самом жанре. Ответ на вопрос о том, что это за «константы», есть в книге Марка Генриховича Арановского «Симфонические искания» [4].

В этом исследовании есть одно тонкое наблюдение, выводящее жанровую концепцию Арановского на уровень философского обобщения: оно касается понимания того, что любой жанр структурирует логика отношений, которая в современной лингвистике и философии именуется реляционной логикой. По мнению ученого, глубинную структуру симфонии представляет некий «семантический инвариант», сложившийся в период становления этого жанра и действующий на протяжении истории музыки в качестве нормы: именно он и формирует жанрово-структурный канон симфонии.

С одной стороны, в основе этого «инварианта» не только жанрово-семантические амплуа частей симфонического цикла, опирающиеся на их структурные признаки, но и амплуа тематизма в сонатном *allegro*, то есть в первой части цикла вообще [5, 25]. С другой стороны, вся эта лексика — «семантический инвариант», «жанрово-структурный канон», «абстрагированное представление» — свидетельствует о том, что сам жанр можно трактовать не только как свойство текста или бытия текста в культурно-исторической среде, но и как концептуальную составляющую сознания. Если в 1940 – 1950-е годы музыковедов интересовала жизнь жанра в социуме, то в трактовке жанра симфонии Арановским уже

⁹ Различие между двумя этими подходами заключается, соответственно, в актах категоризации и концептуализации, о которых уже говорилось выше.

¹⁰ Американский литературовед Майкл Синдинг высказывает мнение о том, что концептуальные основы жанра подвижны и допускают вариативность внутри некоторых структур, поэтому правильнее всего рассматривать их как нежестко структурированные категории [36, 184]. К анализу жанров в парадигме когнитивной науки прототипическую и фреймовую семантику одним из первых применил Брайан Полтридж [31; 32].

можно отметить понимание того, что *концепт жанра* отличается от корпуса произведений, бытующих в социуме, и подчиняется законам мышления.

Соответственно, линию развития теории жанра можно охарактеризовать как постижение природы жанрообразующих начал. В 1990-е годы в западном литературоведении закономерной стала мысль о том, что жанр, наряду с такими способами смыслообразования, как концепт и фрейм¹¹, является «формой познания и концептуализации действительности» [30, 275], — и это как раз символизирует смену подхода к идее жанра с онтологического на гносеологический.

Подтверждением смены исследовательской парадигмы может служить мнение немецкого философа Зигфрида Шмидта (р. 1940) о том, что сущность жанра нельзя выявить только через наблюдение его проявлений в тексте. Жанры речи присутствуют в структурах сознания в виде образцов (стереотипов), направляющих процесс текстообразования и декодирования смысла любого текста: «Жанры должны быть концептуализированы в терминах когнитивных явлений, а не представлены через набор свойств, извлеченных из текстов» [35, 381] (цит. по: [24, 60]).

Далее обратимся к исследованию Аллы Германовны Коробовой «Пасторальность в музыке европейской традиции. К истории и теории жанра» [11; 12]. Общую логику исследования сама автор определила по схеме: жанр — жанр пасторали — жанр пасторали в музыке — музыкальная пасторальность.

Основная идея вытекает из теории модусов, разработанной Е. В. Назайкинским. Сам феномен пасторальности рассматривается в проблемном поле современного гуманитарного знания: автор использует такие концепты, как «топос», «топика», «жанровое наклонение» и «модус»¹². Коробова исследует довольно широкий круг семем-топосов, использование которых композиторами и создает эффект пасторальности. В своей монографии она называет их «предметным слоем пасторальной лексики» [12, 501]: это топосы «пастушьего наигрыша» и птичьего пения, перекличка роговых сигналов, «волыночные басы», топос грозы; есть жанрово-стилевые модели (сицилиана, рождественская пастораль); есть тембровые топосы, тональные топосы и т. п. Обратим внимание на то, что, по мнению Аллы Германовны, любые топосы пасторальности — как музыкальные, так и немзыкальные, в любой конфигурации и в любом количественном выражении — создают жанровый модус: «пасторальное „наклонение“».

Интересно, что принцип объединения концептов во фреймовой структуре как раз подходит для метода, который использует А. Г. Коробова. В исследовательской традиции когнитивистики тоже принято объединять разнородную информацию, относимую и к языку, и к культуре, и к сознанию, вокруг ядра концепта, поскольку фрейм рассматривается как форма ментального бытия концепта, то есть, как способ его ментальной репрезентации, в которой и представления о мире, и языковые способы его структурирования равновелики.

О том же свидетельствуют и выводы, к которым приходит Коробова: «Пример пасторали делает очевидным для теории жанров непродуктивность идеи общей иерархической классификации, поскольку один конкретный жанр может принадлежать разным жанровым „полям“, что противоречит правилам деления („без остатка“) по

¹¹ Фрейм, в когнитивистике, — понятийная структура, когнитивная модель, сценарий; то есть, в самом широком смысле, способ организации представлений, хранимых в памяти: «Единица знаний, организованная вокруг некоторого понятия, но, в отличие от ассоциаций, содержащая данные о существенном, типичном и возможном для этого понятия» [13, 188].

¹² Как известно, теория топосов впервые была изложена еще Аристотелем. В современное литературоведение это понятие ввел Эрнст Роберт Курциус (1886–1956), вслед за которым А. Г. Коробова рассматривает топосы как «твердые клише или схемы мысли и выражения — устойчивые формулы, обороты, образы, эмблемы и т. д., которые передаются памятью искусства, но и пополняются каждой эпохой» [11]. В современной междисциплинарной научной парадигме топосы рассматривают очень широко: в культурологии это константы и универсалии, в когнитивной лингвистике — стереотипы, концепты и фреймы [9, 17–22]; в математике топосы приравниваются к категории множества.

единому признаку в классической логике. Изучение истории пасторали, отличавшейся удивительной способностью к разнообразным жаровым контактам, закрепляет теоретическое представление о жанровой системе как подвижном взаимодействии пересекающихся жанровых „полей“ и, соответственно, предпочтительности систематики неиерархического типа» [12, 559].

Главный вывод исследования Коробовой может стать итоговым и для данной статьи: отечественная теория жанра стоит на пороге утверждения общегуманитарной тенденции в науке XXI столетия, которую можно обозначить как переход от методов категоризации к способам концептуализации в искусстве. На определенном этапе научной рефлексии жанры удобно описывать, разводя их по разным классам и подвидам; при этом сами классификации суть теоретические «леса», помогающие разобраться в бурлении смыслоносущих процессов в культуре. Обилие классификационных систем с разными параметрами для их упорядочивания, равно как и само понятие «жанрового „наклонения“», возникающее параллельно и почти синхронно с концептом какого-либо жанра (то есть, с культурной рефлексией «по поводу»), свидетельствует о том, что система функционирования жанров — сложный процесс, имеющий иерархическое строение только в режиме научной рефлексии; реально же динамика жанрообразования имеет не родо-видовую, а, скорее, фреймовую структуру, свободно соединяющую некие сущностные свойства (и тогда мы говорим о *жанре*) с некоторыми характерными признаками (и тогда мы говорим о *жанровом модусе*).

Подведем некоторые итоги. До сих пор в анализе отечественной теории жанра мы все время ориентировались на некоторые положения когнитивистики, поэтому настало время рассказать немного и о ней самой. Поворот в гуманитарных науках в сторону исследования когниции произошел в 1980-е годы. Когнитивная поэтика¹³ появилась на свет почти пятнадцать лет назад, с выходом книги Питера Стоквелла «Введение в когнитивную поэтику» (2002) [37]. В том же году был выпущен коллективный сборник «Поэтика сегодня: литература и революция когнитивистики» [33], за которым год спустя последовал сборник «Когнитивная поэтика с практической точки зрения», опубликованный тем же издательством [28]. Уже более десяти лет курс когнитивной поэтики читается на филологическом факультете Санкт-Петербургского государственного университета [6].

Применительно к теме данной статьи должно отметить следующее: в трактовке, распространенной среди представителей когнитивных наук, жанр интерпретируется в парадигме когнитивистики и моделируется как ментальная схема. Иными словами: функционирование и использование жанра теперь рассматривается не с точки зрения феноменологии этого явления, а с точки зрения самой его когниции. Объясняется это так: подобно «когнитивной модели», жанр активирует в долговременной памяти автора (и интерпретатора) тот сценарий, который позволяет не только прогнозировать дальнейшее развертывание дискурса, но и влиять на отбор его языковых средств.

Таким образом, мы смогли убедиться в том, что российское музыковедение предвосхитило многие постулаты когнитивного подхода к теории жанра. Начиная с работ Альшванга в изысканиях отечественных ученых спорадически присутствует установка на концептуализацию жанровых составляющих. Помимо «обобщения через жанр» у самого Альшванга, это: «жанровый стиль» у Сохора, понятие «модуса» у Назайкинского, «семантический инвариант» у Арановского и «жанровый модус» в трактовке Коробовой. По той же причине, более привычное словосочетание «теория жанров» изменено в заглавии данной статьи на «теорию жанра»: в этом мы дублируем конфигурацию интеллектуальных поисков отечественных музыковедов, нацеленных не на исследование

¹³ Когнитивная поэтика — направление в литературной критике, в парадигме которого литературные тексты истолковываются с позиций когнитивной науки (в частности, когнитивной психологии).

разнообразия жанров как такового, а на поиски принципов тех смыслонесущих процессов, которые сопутствуют той или иной стратегии *порождения* жанра (у композитора) и *восприятия* жанра (у слушателя).

Думается, что основой совпадения традиций отечественной музыкальной науки и современных тенденций в когнитивных науках является установка на то, что жанр — не столько имманентный аспект художественного высказывания, сколько результат его индивидуального и/или коллективного усвоения и преобразования в контексте определенной художественной традиции.

Литература

1. *Альшванг А. А.* Оперные жанры «Кармен» // Альшванг А. А. Избр. соч. М.: Музыка, 1950. С. 121-133.
2. *Альшванг А. А.* Проблемы жанрового реализма // Альшванг А. А. Избр. соч. в 2 т. Т. 1. / Сост. А. М. Сеславинская. М.: Музыка, 1964. С. 97-103.
3. *Амрахова А. А.* Музыкальные универсалии // *Musiqi dünyası*. 2012. № 4 (53). С. 53-58.
4. *Арановский М. Г.* Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960 – 1975 годов: Исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 287 с.
5. *Арановский М. Г.* Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. Вып. 6 / сост. С. С. Зив, ред. В. В. Задерацкий. М.: Советский композитор, 1987. С. 5-44.
6. *Ахапкин Д. Н.* Когнитивная поэтика: Программа учебной дисциплины. СПб.: СПбГУ, 2005. URL: <http://pandia.ru/text/78/393/13960.php> (дата обращения: 19.10.2016).
7. *Болдырев Н. Н.* Прототипическая семантика как направление и метод лингвистических исследований // Проблемы современной филологии: межвуз. сб. науч. тр. Вып. 2 / Тамбов. гос. ун-т им. Г.Р. Державина, Мичур. гос. пед. ин-т ; [отв. ред. Е. В. Алтабаева]. Мичуринск: Мичуринский гос. пед. ин-т, 2002. С. 3-12.
8. *Болдырев Н. Н.* Процессы концептуализации и категоризации в языке и роль в них имен абстрактной семантики // Горизонты современной лингвистики: Традиции и новаторство: сб. в честь Е. С. Кубряковой / [ред. кол.: В. А. Виноградов, В. Ф. Новодранова, Н. К. Рябцева (отв. ред.)]. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 38-50. (*Studia philologica*).
9. *Булгакова А. А.* Топика в литературном процессе: пособие. Гродно: Гродненский гос. ун-т, 2008. 107 с.
10. *Дауноравичене Г.* Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975 – 1985 годов): автореф. дис. ... канд. иск: 17.00.02 . Вильнюс, 1990. 26 с.
11. *Коробова А. Г.* Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Исследование. Екатеринбург: Уральская гос. конс. имени М. П. Мусоргского (каф. теории муз.), 2007. 639 с.
12. *Коробова А. Г.* Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: автореф. дис. ... докт. иск.: 17.00.02. М.: Мос. гос. конс. имени П. И. Чайковского, 2008. 41 с.
13. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е. С. Кубряковой. М.: МГУ имени М. В. Ломоносова (филол. ф-т), 1997. 245 с.
14. *Кунин И.* Мыслитель, ученый, художник // Альшванг А. А. Избр. соч. в 2 т. Т. 1 / Сост. А. М. Сеславинская. М.: Музыка, 1964. С. 22-46.
15. *Лакофф Дж.* Женщины, огонь и опасные вещи. Что категории языка говорят нам о мышлении / Пер. с англ. И. Шатуновского. М.: Языки славянской культуры, 2004. 792 с.
16. *Меркулов И. П.* Когнитивная наука // Энциклопедия эпистемологии и философии науки / Сост. и общ. ред. И. Т. Касавин. М.: Канон+, 2009. С. 364-365.
17. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
18. *Назайкинский Е. В.* Стилль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 249 с.
19. *Нарский И. С.* Проблема значения «значения» в теории познания // Проблема знака и значения / под ред. И. С. Нарского. М.: МГУ имени М. В. Ломоносова, 1969. С. 5-55.

20. *Останина О. А., Пивоваров Д. В., Бернштейн В. С.* Модус // Гуманитарная энциклопедия [эл. ресурс] / Центр гуманитарных технологий; гл. ред. А. Агеев. — 05.10.2014 (посл. ред.: 24.12.2014). URL: <http://gtmarket.ru/concepts/7016> (дата обращения: 19.10.2016).
21. *Падучева Е. В.* Высказывание и его соотнесенность с действительностью (референциальные аспекты семантики местоимений). М.: Наука, 1985. 272 с.
22. *Патнэм Х.* Философия сознания / пер. с англ. Л. Б. Макеевой, О. А. Назаровой. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 234 с. (Сеу).
23. *Сохор А. Н.* Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 105 с. (Вопросы эстетики).
24. *Тырыгина В. А.* Медиажанры в когнитивной интерпретации // Вопросы когнитивной лингвистики. 2007. № 1 (010). С. 58-69.
25. *Цуккерман В. А.* Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. 245 с.
26. *Чернова Т. Ю.* О понятии драматургии в инструментальной музыке // Музыкальное искусство и наука: сб. ст. Вып. 3 / под ред. Е. В. Назайкинского. М.: Музыка, 1978. С. 13-45.
27. *Brown C.* Internal Realism: Transcendental Idealism? // *Midwest Studies in Philosophy*. Vol. 12. 1988. Iss. 1. September. P. 145-155.
28. *Cognitive Poetics in Practice* / Ed. by J. Gavins, G. Steen. London: Routledge, 2003. xii, 188 p.
29. *Croft W., Croft C., Alan D.* *Cognitive Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 374 p.
30. *Newsom C. A.* Pairing Research Questions and Theories of Genre: A Case Study of the Hodayot // *Dead Sea Discoveries*. 2010. No. 17. P. 270-288.
31. *Paltridge B.* Working with Genre: A Pragmatic Perspective // *Journal of Pragmatics*. 1995. Vol. 24. P. 393-405.
32. *Paltridge B.* *Genre, Frames and Writing in Research Settings*. Amsterdam — Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 1997. x, 192 p. (Pragmatics & beyond; new series, 45).
33. *Poetics Today (Literature and the Cognitive Revolution)*. 2002. Vol. 23, No. 1 (spring). 200 p.
34. *Rosch E.* Principles of Categorization // *Cognition and Categorization* / Ed. by E. Rosch, B. B. Lloyd. Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum Associates (publishers), 1978. P. 27-48.
35. *Schmidt S. J.* Towards a Constructive Theory of Media Genre // *Poetics*. 1986. No. 16. P. 374-385.
36. *Sinding M.* After Definitions: Genre, Categories, and Cognitive Science // *Genre*. 2002. No. 5. P. 181-220.
37. *Stockwell P.* *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge, 2002. 204 p.
38. *Zadeh L. A.* Fuzzy Sets // *Information and Control*. 1965. Vol. 8, No. 3. P. 338-353.