

К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЖАНРООБРАЗУЮЩИХ ПАРАМЕТРОВ ДИДАКТИКИ

В настоящее время проблема жанра остается одной из наиболее актуальных и дискуссионных как в отечественном, так и зарубежном литературоведении. Сложность ее решения объясняется тем, что жанр представляет собой явление, находящееся на пересечении синхронных и диахронных процессов в развитии литературы. Он не только характеризует место своеобразного «пересечения» литературного произведения и литературного процесса, но и обозначает предшествующую традицию в виде принятых в истории развития определенного вида искусства способов изображения и выражения отношений человека к действительности и самому себе, с одной стороны, и новаторства, выступающего как требование к познанию себя в меняющемся мире и как утверждение новых принципов художественного изображения, с другой. Объединение в XX веке усилий синхронного и диахронного подходов к изучению специфики жанра и его генологии отмечается в работах большого количества современных исследователей, в центре профессиональных интересов которых оказывается именно категория жанра (Аверинцев, 1986; Бройтман, 2001 и др.).

Хотя современная литературоведческая наука располагает значительным числом исследований, посвященных проблеме изучения отдельных жанров, их типологии, поэтики, вопрос о принципах определения жанровой модели, отражающей своеобразие литературного факта, остается актуальным для представителей современного литературоведения, посвятивших ему такие фундаментальные труды, как «Жанр», «Классификация жанров» (Х. Дуброу, 1982), «Власть жанра» (А. Розмарин, 1985), «Будущее теории жанра» (А. Фаулер, 1989), «Вокруг жанра. Новые направления в литературной классификации» (П. Хернади, 1972), «Сила интерпретации» (Е. Хирш, 1967), обозначившие основные тенденции в изучении жанра на настоящем этапе.

Рассмотрение же литератур эпохи традиционализма выдвигает перед исследователем более сложные явления и проблемы, чем, к примеру, исследование литературы нового времени, поскольку за более чем два столетия своего существования литературоведение сформировало комплекс подходов к определению тех категорий, в ракурсе которых рассматривается литературный процесс эпохи традиционализма. Однако при всей множественности определений жанров, моделей их организации и возможной вариативности их истолкований все еще сохранила свою актуальность классическая типология средневековых жанров, предложенная В.М.Жирмунским. Так, среди доминирующих жанров, последовательно сменяющих друг друга, специалист выделяет народный героический эпос

дофеодальной и ранней феодальной эпохи, куртуазный роман и куртуазную лирика развитого феодального общества, бытовую новеллистику средневекового города, а также занимающий особую позицию дидактический жанр примера («exemplum») [6, с.187].

Отметим, что смысловую направленность раннесредневековой литературы определяла, в основном, религиозно-церковная (клерикальная) традиция, занявшая первый по времени пласт в Западной Европе, на территории которой образование, просвещение и грамотность были сконцентрированы именно в церкви. Примечательно, что основные жанры клерикальной литературы на латинском языке – гимны, секвенции, видения, жития святых, рассказы о чудесах, совершенных по молитвам Пресвятой Богородицы и святых, – сформировались в V – VIII вв. на основе некоторых традиций поздней античности, оказав значительное влияние на развитие как церковной, так и светской литературы на много столетий вперед.

Одной из богатейших и ярчайших страниц европейской средневековой литературы является, по утверждению исследователей (М.Л.Гаспаров, В.М.Жирмунский), латинская гимнография, пользовавшаяся отсутствием общеобязательного канона литургической службы вплоть до XVI в., предоставившим каждой местной церкви возможность украшать литургию собственными вставками и добавками [3, с. 503; 6, с. 187]. М.Л.Гаспаров подчеркивает, что подобная свобода нередко доходила до того, что весь текст литургии переключался на метрические и ритмические стихи со сложнейшими рифмами, и такие «рифмованные службы» были в особенной моде в XIII в [3, с. 503].

Поскольку богослужение требовало гимнов на каждый церковный праздник и для каждого чтимого местной церковью святого, гимны о праздниках должны были перерабатывать один и тот же узкий круг образов и мотивов, в котором поэты сосредоточивались на вариациях деталей и оттенков, доходивших до необычайной тонкости. Гимны о святых, в свою очередь, были более разнообразны по содержанию и единообразны по форме: вступление, панегирик святому, эпизоды из его деяний, молитва к нему о заступничестве, заключительное исповедание ортодоксального символа веры. В то же время, вокруг этих основных типов гимнографии группировалось множество стихов, написанных по образцу гимнов, но для церковного песнопения не предназначавшихся: благочестивые размышления, молитвы, поучения, отклики на светские события, сатира против недостойных прелатов. Особенной популярностью пользовались плачи (плач Рахили о чадах, плач Богоматери у креста, плач Давида над Саулом и Ионафаном и т.д.), в которых лирическое чувство поэтов находило наиболее свободный выход.

По замечанию М.Л.Гаспарова, особенная судьба была уготована одной из малых форм литургической лирики – тропу, ставшему тем звеном, из которого выросла вся новоевропейская литературная драма [3, с. 504].

По своей сути троп являлся украшающей вставкой в литургический текст и был приурочен к зачину литургии, служа его риторическому эмоциональному выделению. А поскольку троп пелся антифонно двумя полухориями, он рано стал приобретать форму вопросов и ответов, которые впоследствии стали исходным пунктом развития двух самых ранних литургических драм – пасхальной и рождественской.

Поначалу, тексты литургической драмы состояли из фраз Писания, механически влагаемых в уста персонажей; с течением времени они все больше литературно обрабатывались, превращались в стихи, исполняемые как арии и речитативы, а выдвижение второстепенных ролей допускало больше свободы в разработке. Постепенно литургическая драма охватила все темы Священного писания и вышла за его пределы, принявшись инсценировать жития святых. Иными словами, драма оторвалась от фиксированного места в богослужении и стала ощущаться как самостоятельное художественное произведение. Именно в этот момент представление выходит из церкви на паперть и на площадь, и его организация перешла от церковных властей к городским, приводя ко вторжению в латинский текст все более пространных вставок на народных языках, обеспечивающих понятность массовому зрителю, что в своей совокупности послужило началом эволюции основных жанров средневековой драмы.

На стыке между литургическими и дидактическими жанрами в клирической литературе лежала агиография. С одной стороны, жития святых были панегириками этим святым, и отрывки из них читались в службах соответствующих праздников. С другой стороны, они представляли собой назидательное чтение, призванное взволновать и вразумить верующих образцами праведной жизни. Любопытно, что первоначально материал житий был историческим, т.е., в основе житий древнейших святых лежали акты их мученичеств, в то время как в основе житий позднейших святых – свидетельства современников. Так, и Бернард Клервоский, и кентерберийский архиепископ Фома Бекет, погибший в 1170 г., и Франциск Ассизский, канонизированные вскоре после их смерти, нашли первых биографов в лице своих близких учеников [8, с. 23]. Однако, поскольку историческая достоверность не представляла важности для панегирических и дидактических целей, при переработках житий она стремительно исчезала.

В процессе переработки житий в прозе и стихах, участником которого становился едва ли не каждый средневековый латинский писатель, специалисты различают две основные тенденции: схематизаторская и развлекательная [8, с. 23]. Схематизаторская тенденция, преобладавшая в XI в., превращала жития в галерею повторяющихся типов святого епископа, миссионера, мученика, девственницы и так далее, каждый из которых обладал набором всех добродетелей и характеризовался детской серьезностью, ранней зрелостью, даром предвидения, подвигами смирения, отречением от мира и тому подобное. При этом некоторые эпизоды

стандартизировались настолько, что переходили из жития в житие дословно, допуская при этом только смену имен.

В свою очередь, развлекательная тенденция преобладает с XII в., сказываясь в стремительном накоплении фантастических рассказов о чудесах, творимых святыми и их мощами. Подобного рода рассказы отвечали не только вкусам публики, но и интересам монастырей, куда с XII в. все многочисленней стекались паломники на поклонение этим мощам [3, с. 505]. Рассказы о чудесах, легко вбиравшие в себя фольклорный сказочный материал, получили такую распространенность, что к XIII в. стали выделяться из житий и оформляться в самостоятельные своды, примерами чему могут служить популярнейшие «Чудеса пресвятой девы Марии» (быстро перешедшие во французскую литературу) и сборник Цезария Гейстербахского (ок. 1180 – 1240) «Диалог о чудесах», где пестрый набор сказочных эпизодов делился на циклы по темам (об обращении, о покаянии, об искушении, о демонах и так далее) и был снабжен дидактическими выводами, преподносимыми старым «монахом» молодому «послушнику» [3, с. 505]. В частности, сами жития тоже рано стали предметом деления на циклы. Так, в XI в. извлечения из них, предназначенные для чтения в церкви, стали собираться в богослужебные сборники, в XII в. рост ученой любознательности повел к собиранию полных житий в огромные, до сих пор полностью не изданные своды, а в XIII в. эти своды вновь стали излагаться в сокращении, но уже не для церковных служб, а для индивидуальных читателей. Самым знаменитым сводом такого рода является «Золотая легенда» доминиканца Иакова Ворагинского (ум. 1298), представляющая собой сборник ста восьмидесяти житий, рассчитанный на самую широкую публику, сразу получивший неслыханную популярность. Эта своеобразная «народная книга» Позднего Средневековья послужила источником бесчисленных позднейших переработок агиографического материала, вплоть до «Легенды о Юлиане Милостивце» Флобера и «Таис» А. Франса.

В жанре видений назидательная цель достигалась в результате того, что ясновидцу открывалась судьба грешных и праведных душ. В принадлежащих этому жанру произведениях весьма часто рассказывалось об участии реальных, всем хорошо известных исторических персонажей, что и обусловило его популярность. М.Л. Гаспаров отмечает, что жанр видения вполне сложился в раннесредневековой литературе, поскольку в нем прослеживается и стандартный план, и стандартный набор образов и мотивов (в том числе, как упоминалось выше, почти постоянные встречи с реальными историческими лицами, караемыми на том свете за недостойную жизнь, что давало простор выражению политических пристрастий автора) [3, с. 505]. Литература Зрелого Средневековья продолжает разрабатывать жанр в том же направлении, детализируя картины и совершенствуя стиль. Хотя среди других произведений латинской литературы XI – XIII вв. видения занимали сравнительно незначительное место, популярность их в читательской среде была велика, и подтверждением этому служит тот факт, что и прозаическое

«Видение Тнугдала» (XII в.), и стихотворное «Видение Фулберта» (нач. XIII в.) сохранились во многих рукописях и переводах [3, с. 505]. В целом, центральный художественный прием видений, «откровение во сне», был быстро взят на вооружение и куртуазной, и городской дидактической литературой («Роман о Розе», «Видение Петра Пахаря»), а общая схема видения стала основой для монументального синтеза средневековой европейской культуры – для «Божественной Комедии» Данте, стоящего уже на пороге эпохи Ренессанса.

Еще одним важным пластом чистой дидактики как формы художественно-словесного творчества, предполагающей наличие в ней эстетического оформления, является аллегорическая поэзия. Обращение к аллегории было характерным для средневекового мировоззрения, понимающего мир как систему соответствий, в которых за каждым единичным явлением стоял его религиозный и нравственный эквивалент. Именно по этой причине, как утверждают исследователи, изображение вместо носителей добродетелей и пороков самих этих добродетели и пороков в олицетворенном виде является вполне естественным [4, с. 251]. Такое изображение могло быть представлено как в эпической, так и в драматизированной форме. Так, образцом для эпической аллегории послужила «Психомахия» Пруденция, задавшая мотив борьбы добра и зла за душу человека, присутствующий во всех средневековых произведениях этого жанра и предстающий то развернутым в широкую картину войны по всем вергилианским правилам, то сжатым до состояния рудимента. В свою очередь, высшим достижением аллегорического эпоса принято считать поэму «Антиклавдиан» цистерцианского философа Алана Лилльского (ок. 1128 – 1202), мастера изысканно-вычурного риторического стиля, повествующую о том, как Природа творит идеального человека, сонм Добродетелей его одаряет, но вергилиевская фурия Аллекто выводит против него рать пороков, что непременно влечет за собой войну Добродетелей с Пороками, победу и наступление нового Золотого века [4, с. 252].

Примечательно, что драматизированной формой аллегорической поэзии стали эклога и дебат, берущие свое начало от скрещения поэтики вергилианской диалогической буколки с содержанием школьного диалогического учебника-катехизиса. По М.Л. Гаспарову, образцом для нее явилась «Эклога Феодула» (IX в.), где пастух Псевстий («Лживец») из Афин и пастушка Алития («Истина») из давидова рода обменивались четверостишными пересказами античных и библейских мифов [3, с. 506]. В дебатах, обращение к которым было свойственно Зрелому Средневековью, спорили церковь и синагога, душа и тело, смерть и человек, вера и разум, ангел и дьявол, фортуна и философия, богач и Лазарь и многочисленные добродетели с противоположными пороками. Кроме того, популярность этого жанра поддерживалась его народными корнями вылилась в обильные пародические подражания. В целом, и аллегорическая поэма, и аллегорическая эклога имели сильнейшее влияние на «новоязычную

литературу Средневековья» [3, с. 506], послужив началом «Роману о Розе» и другим поэмам, изобилующим олицетворениями, а также всему жанру театрального моралите.

Если житие являло собой образец победы добра над злом, а аллегорическая поэзия – схему борьбы добра со злом, то конкретное изображение этой борьбы в жизни и душе человека было предметом следующего жанра – автобиографии. Очевидно, что античности этот жанр был неизвестен, и она воспринимала человека во всей его «законченности» [7, с. 24]. Внимание к душевному развитию человека пришло с христианством, для которого переломным моментом в этом развитии было обращение автора (в первые века христианства) или его вступление в духовное звание (в последующие века), что стало для европейской литературы важной школой психологизма. Образцом нового жанра была знаменитая «Исповедь» Августина Аврелия, от которой произведения позднейших веков заметно отставали. Так, у Отлоха Эммерамского (ок. 1010 – 1070) автобиография растворяется в патетической наставительности («Книга видений» и «Книга искушений»), у Гвиберта Ножанского (1053 – 1121), известного историка крестоносцев, автобиография перерастает в историю его аббатства и окрестной епархии. Своеобразной эпохой в развитии жанра автобиографии стала, по мнению специалистов, «История моих бедствий» неизменного новатора Абеяра [7, с. 24]. Написанная около 1132 – 1134 гг., она должна была служить апологией перед возвращением Абеяра из очередного изгнания в Париж, в соответствии с чем покаянные ноты в ней почти не звучат, превращая ее из самобичевания в самоутверждение. Абеяра откровенно гордится и своими успехами в школе и преподавании, где он всегда лучше всех, и своими успехами у женщин, где он «ни от единой не страшился отпора» [7, с. 25], называя причиной всех бедствий лишь низкую зависть его неудачливых соперников. Очевидно, что этот образ героя отдалается от августиновской традицией и предвещает образы ренессансных автобиографий. По утверждению М.Л. Гаспарова, именно по автобиографии Абеяра и по дополняющей ее переписке Абеяра с его возлюбленной Элоизой романтизированный образ этого философа стал достоянием позднейшей литературной традиции [3, с. 506].

Наконец, наиболее полное выражение дидактическая литература находила в двух жанрах – зеркале и проповеди. Зерцалом в средневековой литературе принято было называть вначале краткий и обозримый свод материала по любой науке. Впоследствии, это название стало традиционным, и еще в XIII в. Винценций из Бовэ озаглавил свою исполинскую тройную энциклопедию всех наук как «Зерцало природы», «Зерцало истории» и «Зерцало учености», т. е. философии.

Отметим, что более всего это заглавие привилось к трактатам по этике, в которых единообразно излагались высокие нравственные требования, завещанные христианам отцами церкви, а затем с пафосом показывалось, как далеко до этого идеала современному обществу. Кроме того, обличению в

трактатах подвергались алчность и тщеславию, распущенность и невежество, тон их был самый суровый, а образцами служили библейские пророки и античные сатирики. Однако, при всей формальной резкости, подобные обличения звучали достаточно отвлеченно, а выводы из них всегда выдерживались в духе традиционной христианской морали. Иными словами, это была не критика, а в некотором роде «самокритика» феодального общества, хотя при случае в ней могли прорываться и отголоски оппозиционных еретических учений [3, с. 506]. Внимание латинских моралистов было обращено, главным образом, на собственное, духовное сословие, и огромный вклад в пафос их суждений вносило традиционное соперничество белого духовенства с монашеством, цистерцианского монашества с клюнийским и тому подобное, примером чему может служить «Перл церковный» – сочинение Гиральда Камбрийского, одобренное папой Иннокентием III. В то же время, без внимания не оставались и мирские сословия. Так, лучшее произведение средневековой моралистики – «Поликратик» цицеронианца Иоанна Сольсберийского (ок. 1120 – 1180) – в критической его части обличает «забавы двора» – охоту, игры, музыку, зрелища, гадания, предрассудки и прочее, а в положительной части, в свою очередь, развивает очень зрелую для своего времени политическую теорию, по которой королевская власть подчинена божественному закону, и отступающий от него король-тиран может быть низложен и убит [4, с. 254]. Любопытно, что это не единственный в дидактической литературе продукт тесного взаимодействия духовного и рыцарского сословия, поскольку к той же литературе зерцал принадлежит знаменитый трактат «О любви» (между 1174 и 1186 гг.) Андрея Капеллана, служившего при французском дворе, – составленное в трех книгах по овидиевскому образцу самое систематическое изложение куртуазной этики любви, вплоть до пересказов «постановлений» легендарных «судилищ любви», в котором религиозная назидательность уступает место куртуазной этике.

Последний из дидактических жанров – проповедь – была самым массовым жанром средневековой литературы и стояла ближе всего к народной жизни, благодаря чему именно в ней можно ожидалось наиболее конкретные отголоски действительности. Однако практически это не подтвердилось, поскольку, по выражению М.Л. Гаспарова, «неожиданно крепко держалась за свои древние образцы» [3, с. 506]. Кроме того, исследователь подчеркивает, что существовала значительная разница между проповедью на латинском языке, обращенной к узкому кругу духовенства (братии монастыря или капитулу церкви), и проповедью на народном языке, обращенной к мирянам, так как записывались, как правило, лишь проповеди первого типа с более отвлеченным содержанием. Уточним, что особое значение для проповеди приобретает риторика, являющаяся тем главным средством убеждения словом, без которого духовно-нравственное воспитание не представлялось возможным, в то время как жизнь проникала в проповедную литературу не только с наставительной, сколько с

развлекательной стороны, поскольку с целью привлечения интереса слушателей проповедник должен был использовать в качестве примера житийные эпизоды, рассказы о чудесах, а также притчи, имеющие любое содержание, которое давало бы основу для моральных выводов или аллегорических толкований. Сборники подобных притч, составляемые для нужд проповедников, сразу характеризовались проникновением в них фольклорного материала. Первый такой сборник под заглавием «Учительная книга клирика» составил в начале XII в. испанец Петр Альфонси, широко используя в нем притчи, почерпнутые из знакомой ему арабской дидактической литературы. Хотя использование подобного «смехотворного» материала в проповедях первоначально встречало осуждение, начиная с XIII в., когда деятельность францисканцев и доминиканцев достигла огромных масштабов, такое дидактическое применение притч, новелл и анекдотов стало общепринятым [4, с. 254].

В эпоху барокко, в свою очередь, одним из важнейших жанров, предельно выразившим основные особенности искусства того времени, в котором, как в фокусе, собирались и перекрещивались идейные устремления и художественные тенденции эпохи, был жанр эмблемы, структуру которой составлять «триада», придававшая ей композиционное единство: изображения, надписи или девизы к эпиграмматической подписи. Изображение предлагало зрителю какой-либо предмет или сочетание предметов, зачастую включавшее в себя растения, животных, орудия различных ремесел, утварь, музыкальные инструменты, а также явления природы (морскую бурю, радугу и прочее), исторические, библейские и мифологические фигуры и сцены. Характерно, что над изображением, а иногда и в его поле помещался девиз или краткое изречение на латинском, реже – на греческом или другом языке. Подпись состояла из короткого стихотворения, написанного для этого случая, или стихотворной цитаты, к которым позднее пристраивался прозрачный учено-литературный комментарий, содержащий пространное толкование эмблемы, исторические примеры и параллели, что отвечало пристрастию барокко к эрудиции [9, с. 185]. Как правило, изображения и девизы отличались сложностью и изысканностью, и на них представлялось возможным увидеть самые причудливые и необычные сочетания предметов и образов, то и дело требовавших пространных объяснений, с которыми не всегда справлялась подпись. Так, в «Эмблематике» Гадриана Юпиуса на одном изображении помещены рядом старец и дитя, рыба, сокол, и «ужасная лошадь», обитающая в Ниле. Все вместе «согласно мудрости египтян» должно означать: «Бог ненавидит бесстыдство». Мальчик и старец знаменуют, что это положение относится ко всем возрастам, а все остальное отнесено за счет толкования надписи в Саисе (со ссылкой на Плутарха). Значение эмблемы, «умственный образ» не был строго фиксирован. Он отличался динамичностью, мог быть многозначен, хотя в значительной мере связан традицией. Так, одно и то же изображение приобретало различный

смысл при разных девизах и даже с одним и тем же девизом в различных сборниках, о чем можно узнать из поясняющей подписи. В русской традиции, например, изображение Фаэтона могло служить символом безрассудства, означать неразумного правителя, предостерегать от опрометчивости в любви, символизировать непомерную гордыню [9, с. 187]. Несмотря на многообразие изображений и девизов в эмблематике, несложно выделить среди них часто повторяющиеся, популярные черты, переходящие из сборника в сборник. Таковым является, к примеру, изображение зеркала, которое принято связывать с представлениями о неизбежности смерти (характерного барочного мотива). Так, на одной из эмблем С. де Коваррубиаса изображен скелет перед зеркалом с девизом «Он узрел самого себя и пошел дальше». Подпись поясняет: «Мысль о смерти – истинное зеркало жизни» [9, с. 187]. Другими словами, зеркало, с одной стороны, служит эмблемой самопознания, а с другой – имеет вполне «мирское», чаще всего дидактическое значение. Спиритуалистическим представлениям, связанным с зеркалом, в еще большей мере отвечает стеклянная, хрустальная или иная сфера, смутно и искаженно отражающая предметный мир. С ней соединяется и представление о свете и чистоте как атрибутах Б-га [9, с. 188].

Еще одним устойчивым образом является мыльный пузырь, который быстро лопается, стирая тем самым всякую память о себе. Эта эмблема, по мнению специалистов, олицетворяет человека, ибо жизнь его так же скоротечна. Уподобление это, известное еще античности, означает также весь мир, испорченный, непрочный, иллюзорный: «Жизнь исчезает, как мыльный пузырь, и, как цветок, увядает» [9, с. 189]. Итак, можно утверждать, что эмблема, опирающаяся на мир реальных представлений, обязательно отягчалась этическими требованиями, поддерживаемыми житейской мудростью или религиозными правилами. Постепенно получая религиозно-философское и дидактическое осмысление, эмблематика помогает превратить умозрительное и отвлеченное, не вещественное и фиктивное в «наглядное», непосредственно созерцаемое, запечатлеваясь в сознании как последовательность символов, "открытых" для восприятия.

Таким образом, сопоставляя различные аспекты эволюции дидактических жанров, можно заключить, что развлекательные и назидательные компоненты поучительных произведений, уравновешивая друг друга, способствовали формированию некоего дидактического модуса, превратившего глубоко философское содержание в «осязаемую» форму, обеспечивающую доступность назидательного послания широкой аудитории, что, в свою очередь, послужило стимулом для переосмысления дидактических жанров в литературах последующих эпох. Перспектива дальнейшей разработки литературно-теоретической проблематики, связанной с исторической "подвижностью" жанрообразующих параметров дидактики, видится в уточнении ее исторических границ и в конкретизации соотношенности в них категории жанра и модуса.

Литература

1. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения — М.: Наука, 1986. С.104-116.
2. Бройтман С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройман — М.: Академия, 2001. — 420 с.
3. Гаспаров М. Л. Клерикальные жанры средневековой литературы / М. Л. Гаспаров // История всемирной литературы — М.: Наука, 1984. С.499-503.
4. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич — М., 1984. — 318 с.
5. Гуревич А. Я. «Exemplar» — литературный жанр и стиль мышления / А. Я. Гуревич // Из истории культуры средних веков и Возрождения — М., 1976. С.5-32.
6. Жирмунский В. М. Средневековые литературы как предмет сравнительного литературоведения / В. М. Жирмунский — М., 1971. С.172-196.
7. Карабыков А. В. Смысл и судьба риторики в христианской культуре Средневековья / А. В. Карабыков — Томск, 2012. С.23-33.
8. Лоевская М. М. Традиция и ее трансформация в жанре агиографии (на материале старообрядческих житий святых) / М. М. Лоевская [канд. дисс. культ.н.] — М.: МГУ, 1999.
9. Ренессанс. Барокко. Классицизм / Е. А. Виллер // Проблемы стилей в западноевропейском искусстве — М.: Наука, 1966. — 450 с.
10. Fowler, A. The Future of Genre Theory: Functions and Constructional Types / A. Fowler // The Future of Literary Theory. — L.: Routledge, 1989. P.216-127.
11. Fowler, A. The Life and Death of Literary Forms / A. Fowler // New Directions in Literary History. Ed. Ralph Cohen. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974. P.77-94.
12. Rosmarin A. The Power of Genre / A. Rosmarin. — Minneapolis, 1985. — 198 p.

Анотація

У статті йдеться про актуальні питання визначення жанру, що є одними з найбільш дискусійних як у вітчизняному, так і в зарубіжному літературознавстві. Робиться акцент на жанрових параметрах дидактичної літератури, твори якої з плином часу та зміною епох пройшли шлях від релігійних до світських, втілюючи нові ідейні устремління й художні тенденції. Визначаються перспективи подальшого вивчення жанрових параметрів дидактики з позиції уточнення її історичних меж і в конкретизації співвіднесеності в них категорії жанру та модусу.

Ключові слова: дидактика, жанротворчі параметри, модус, категорія, клерикалізм.

Аннотація

В статті речь іде об актуальних питаннях визначення жанру, являються одними з найбільш дискусійними як в українському, так і зарубіжному літературознавстві. Робиться акцент на жанрових параметрах дидактичної літератури, творів якої з течією часу і зміною епох пройшли шлях від релігійних до світських, втілюючи нові ідейні прагнення і художественні тенденції. Визначаються перспективи подальшого вивчення жанрових параметрів дидактики з позиції уточнення її історичних меж і в конкретизації співвідносності в них категорій жанру і модуса.

Ключевые слова: дидактика, жанрообразующие параметры, модус, категория, клерикализм.

Summary

The article dwells upon the actual issues of genre definition, which have been one of the most disputable points both in domestic and in foreign literary studies. We accentuate genre parameters of didactic literature, the works of which, in the course of time and with the change of epochs, have made their way from religious to secular ones, embodying new ideological appetencies and artistic tendencies. We identify perspectives of the further research of genre parameters of didactics from the point of view of specification of its historical boards as well as from that of concretization of relatedness in them of the categories of genre and mode.

Key words: didactics, genre-forming parameters, mode, category, clericalism.