Высшее профессиональное образование

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

В двух томах

Том 1

Учебное пособие



Филология

ACADEMIA

ВЫСШЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

В ДВУХ ТОМАХ

Под редакцией **Н. Д. Тамарченко**

Том 1

Н. Д. ТАМАРЧЕНКО, В. И. ТЮПА, С. Н. БРОЙТМАН

ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Допущено
Советом по филологии Учебно-методического объединения
по классическому университетскому образованию в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности
021700 — Филология

Москва
ACADEM'A
2004

УДК 82.09(075.8)
ББК 83я73
Т338

Авторы:
Н.Д. Тамарченко (От авторов; Введение; Часть вторая. Литература как продукт деятельности: теоретическая поэтика);
В. И. Тюпа (Часть первая. Литература как род деятельности: теория художественного дискурса);
С. Н. Бройтман (§ 1, 2, 4 гл. 3 раздела третьего части второй)

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой теории литературы Тверского госуниверситета *И. В. Фоменко*;
доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой теории и истории литературы Самарского муниципального университета Наяновой *В. Ш. Кривонос*

Т338 **Теория** литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. — Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 512 с.
ISBN 5-7695-1413-2 (Т. 1)
ISBN 5-7695-1690-9

Первый том учебного пособия посвящен общим проблемам искусства и категориям эстетики, культурологии и семиотики в изучении художественной литературы (первая часть), а также систематическому изложению понятий и методов теоретической поэтики в анализе различных аспектов литературного произведения — таких, как речь, сюжет, повествование — и характеристике типических структур художественного целого, т.е. рода, жанра и стиля (вторая часть). Стремясь ознакомить читателя с широким спектром мнений по каждому вопросу и помочь ему достичь большей ясности и определенности понятий, авторы в то же время рассматривают теорию литературы как путь и средство проникновения в смысл каждого конкретного художественного произведения.

Для студентов филологических факультетов вузов. Может быть рекомендовано филологам, историкам, культурологам, преподавателям и широкому кругу читателей.

749057

УДК 82.09(075.8)
ББК 83я73

Библиотека Удмуртского государственного университета

ISBN 5-7695-1413-2 (Т. 1)
ISBN 5-7695-1690-9

© Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н., 2004
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2004
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2004

ОТ АВТОРОВ

Предлагаемое учебное пособие — результат многолетней работы авторов в области эстетики словесного творчества, теоретической и исторической поэтики. Современная теория литературы, по их убеждению, должна быть синтезом этих дисциплин: единой, последовательно «выстроенной» и детально разработанной системой научных понятий.

Отсюда структура учебного пособия. В первой части рассмотрены проблемы знаковой (семиотической), эстетической и коммуникативной природы и функций художественного произведения и литературы в целом. Во второй и третьей частях[1] акцентирована специфика художественной словесности как вида искусства: в центре внимания — вопросы и понятия *поэтики*, *теоретической* (литературное произведение и литература как системы в аспекте синхронии) и *исторической* (изменения художественных структур и их функций в диахронической перспективе, в смене больших культурных эпох).

Систематическое освещение научных понятий и категорий для нас, однако, не самоцель. Любое из них должно иметь «инструментальный» характер, т.е. быть пригодным к использованию в практике анализа текста и «внутреннего мира» литературного произведения, содействовать постижению его смысла. Поэтому изложение постоянно сопровождается *анализом* художественных текстов или их фрагментов. Практика такого рода в то же время — критерий оценки продуктивности существующих трактовок терминов и понятий в научной традиции, понятой как *история понятий*.

Такой подход к проблемам теории литературы и задачам обучения, на наш взгляд, отличает предлагаемое пособие от его предшественников в отечественной традиции, начиная от классического труда Б. В. Томашевского и вплоть до новейшего учебника В. Е. Хализева; в определенной степени он близок широко известной, многократно переиздававшейся книге В. Кайзера «Das sprachliche Kunstwerk».

В основе текста учебного пособия — лекционные курсы, читавшиеся авторами в РГГУ и показавшие продуктивность избранного ими способа освещения основных проблем теории литературы и доступность их для студентов в таком изложении. И в том и в другом авторы надеются убедить читателя.

---

[1] Части первая и вторая входят в том 1 учебного пособия, часть третья — в том 2.

ВВЕДЕНИЕ

Читатель, взявший в руки эту книгу, должен быть предупрежден о том, какого именно понимания предмета и задач теории литературы придерживаются ее авторы, как они представляют себе состав этой дисциплины и ее взаимоотношения со смежными науками. Тем более что ныне, в отличие от недавнего прошлого, по всем этим вопросам свободно сосуществуют или остро конфликтуют весьма различные, а иногда и совершенно несовместимые мнения. При кажущейся иногда исключительной новизне и жгучей актуальности они, как правило, развивают или трансформируют очень устойчивые, длительно существующие «парадигмы» научного мышления.

Для того чтобы сформулировать и обосновать избранный нами подход, необходимо разобраться в этом научном разноречии. Попробуем подойти к нему исторически, выделив несколько важнейших направлений или тенденций.

Во-первых, есть многовековая традиция поэтики (учения о сущности, свойствах и законах словесного художественного творчества). Эта дисциплина на одних этапах своего развития практически отождествлялась с ***риторикой***, а на других — в классической античности (у Аристотеля), на рубеже XVIII—XIX вв. (у Шеллинга и Гегеля, Шиллера и Гёте), а также в эпоху символизма (в России, например, у Вяч. Иванова и Андрея Белого) — основывалась на ***философской эстетике*** и представляла собой раздел общей теории искусства.

В отечественном литературоведении XX в. сближение поэтики с риторикой проявилось, с одной стороны, в «формальном методе». Например, учебник Б. В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика» (1925—1931), в последние годы неоднократно переизданный (1996—2002), включал в состав теории литературы кроме поэтики еще и риторику. Его название не означало, что «теория литературы» и «поэтика» были для автора синонимами: сначала указана общая дисциплина, затем ее составная часть.

С другой стороны, аналогичное сближение дисциплин очень характерно для русского и западноевропейского структурализма: о риторике специально писали, в частности, такие специалисты по поэтике, как Ю. М. Лотман и Цв. Тодоров. Оба научных направления ориентировались в первую очередь на науку XX в. (лингвистику, семиотику) и в значи-

тельной степени на авангардистский художественный опыт в искусстве этого столетия.

Стремление, учитывая своеобразие «материала» художественной литературы, т.е. речи или «слова», в то же время обосновать поэтику философско-эстетически отличало, напротив, те теоретико-литературные построения XX в., которые опирались на классическую традицию в области общей теории искусства и на художественный опыт литературной классики (от античности до XIX в.), полемически отталкиваясь от формального метода и литературоведческого структурализма. Таковы были, например, концепции М.М.Бахтина, А.Ф.Лосева и авторов трехтомной «Теории литературы» (ИМЛИ, 1962—1964).

При всем очевидном различии двух основных путей разработки научной поэтики их объединяла общая установка на ***спецификаторство***, т.е. на *определение* — по возможности строгое и адекватное — *предмета* науки о литературе как *особом виде* искусства, на установление *границ*, отделяющих художественную литературу от нехудожественной, художественную речь от высказываний иного рода, словесное произведение от произведений других искусств и т.п. Наука о специфическом предмете соответственно должна была оказаться единой продуманной системой понятий, независимо от того, каковы были истоки этих понятий и самой системы в лингвистике (формальный метод), семиотике (структурализм) или в философии искусства и формальном искусствознании рубежа XIX—XX вв. (М.М.Бахтин, А.Ф.Лосев).

Во-вторых, в изучении словесно-художественного творчества на протяжении двух последних веков многократно проявлялась, да и сегодня очень влиятельна также прямо противоположная тенденция: считать саму возможность существования поэтики крайне сомнительной или прямо исключенной. Словесное художественное творчество и его результаты признаются всего лишь частным случаем для наук, имеющих куда более широкий и значительный предмет: для истории и теории культуры (от «культурно-исторической школы» до современной культурологии), для социологии (от социологизма, например, марксистов 1900—1930-х годов до современной «социологии чтения» и современных исследований о взаимоотношениях писателя с властью и массами), для психологии (от школы А.А.Потебни, Л.С.Выготского или З.Фрейда и К.Г.Юнга до современного психоанализа), для общей теории дискурса, с точки зрения которой различия между видами «письма» или «повествования» (например, у историков и в художественной прозе) менее значимы, чем единство их природы, и т.д. и т.п.

Поэтика как наука (в отличие от нормативных поэтик, существовавших вплоть до начала XIX в.) все еще в должной мере не сложилась и не вполне обособилась как от смежных специальных дисциплин (лингвистики, психологии), так и от метанаучных общегуманитарных парадигм — традиционно-философских (герменевтика) или семиотических (неориторика). Именно по этой причине в области изучения художественной литературы периоды усиленной *спецификации* постоянно сменяются периодами, когда специфику предмета стремятся *растворить* в чем-либо *более широком* и общезначимом.

Подчеркнем: говоря о положении теории литературы среди гуманитарных наук, мы считали бы оптимальным для нее вариантом отнюдь не самоизоляцию, а лишь необходимое для ее успешного развития *самоопределение* на основе, как выражался М.М.Бахтин, «благожелательного размежевания: без драк на меже». Речь идет как о двух *естественных пределах* этой дисциплины — философии искусства (эстетике) и лингвистике, так и о риторике и семиотике, оказавших на нее наиболее очевидное влияние. Воздействие герменевтики было, по-видимому, менее заметным, но, возможно, более длительным и глубоким.

1

На какой же именно основе может произойти такое самоопределение теории литературы? И здесь возможны два принципиально различных пути. Один из них — сосредоточенность этой науки на методологических проблемах литературоведения, когда считается, что теория призвана осуществить поиск и определить предпосылки и основания, необходимые для каждой из наук о литературе и для всего их комплекса. Другой — направленность теоретического поиска к тому, чтобы приспособить любое научное понятие и всю их систему к решению практических задач истолкования смысла художественных произведений.

Приглядываясь к первому из обозначенных путей научного самоопределения, читатель, особенно старшего поколения, может решить, что мы имеем в виду исключительно гипертрофию методологических проблем, характерную для марксистского (и псевдомарксистского) литературоведения. Читателю более молодому, чтобы понять, о чем в таком случае может идти речь, достаточно просмотреть оглавление любого советского учебника по теории литературы от 1940-х до 1980-х годов. Но все не так просто: намеченный подход к определению предмета и задач теории литературы имеет, к сожалению, гораздо более широкую популярность и множество вариантов.

В одной из авторитетнейших зарубежных книг, подводящей, как считают многие, итоги развития теоретического литературоведения постструктуралистской эпохи во Франции и отчасти в США, сказано, что теория литературы — «скептическое (критическое) ученичество», «метакритическая точка зрения, задача которой допрашиваться и допытываться до предпосылок любой критической практики». Она «ставит те же самые вопросы, с которыми постоянно сталкиваются историки и критики по поводу конкретных текстов, просто они считают ответы на эти вопросы уже известными. Теория же напоминает, что эти вопросы проблематичны, что отвечать на них можно по-разному; ей присущ релятивизм»[1].

Само по себе стремление отграничить теорию литературы не только от истории литературы, но и от литературной критики можно лишь приветствовать. Например, в американском литературоведении принято скорее, на наш взгляд, растворять различия между первой и последней из названных дисциплин в понятии «literary criticism». Но какие же все-таки «предпосылки критической практики» и какого именно рода «вопросы по поводу конкретных текстов» имеются здесь в виду?

По-видимому, речь идет о вопросах, которые, по признанию автора, задавал ему и его соученикам преподаватель в лицее: как вы понимаете этот пассаж? Что хотел сказать автор? и т.д. Ведь чуть ниже говорится: «Одно время казалось, что литературная теория раз и навсегда отбросила эти назойливые вопросы. Однако ответы проходят, а вопросы остаются, всегда примерно те же». Причина, по мнению А. Компаньона, в несовершенстве терминов, которые связаны с «понятиями бытового обихода». Таковы термины «литература», «автор», «намерение», «смысл», «толкование», «изображение», «суть», «значение», «самобытность», «история», «влияние», «период», «стиль» и т.д. В отличие от логики теории литературы не удалось в обычной речи «выгородить особую область языка, обладающего истинностью»[2].

Отсюда и вывод: теория литературы призвана заниматься выявлением произвольности собственных понятий. По формулировке автора, «теория есть тогда, когда предпосылки обыденного дискурса о литературе больше не принимаются как сами собой разумеющиеся, когда они ставятся под вопрос, рассматриваются как исторические построения, как условности», ее предмет — «дискурсы о литературе, литератур-

---

[1] Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / Пер. с фр. С.Зенкина. — М., 2001. — С. 26.

[2] Там же. — С. 18—19.

ная критика и история, практику которых она исследует, проблематизирует, организует». И далее: обращение к теории «оспаривает, ставит под сомнение чужую практику», «описывает ее, выводит наружу ее предпосылки, одним словом, критикует ее... Получается, что теория — это, в первом приближении, *критика критики*, или *метакритика...*»[1]. Этому тезису вполне соответствует все построение книги: она содержит критический анализ использования в чужих практиках (и теориях) семи важнейших понятий.

Разумеется, «постструктуралистский» акцент на методологии резко отличается от марксистского хотя бы тем, что этот все релятивизирует, тогда как тот все приводил к единому знаменателю, т.е. к единственной, готовой и авторитетной истине. Это различие мы никак не хотели бы игнорировать. Возникают, однако, следующие вопросы: что мы должны считать критерием адекватности и эффективности использования того или иного понятия в разговоре «по поводу конкретных текстов», или же, если угодно, в обсуждении научного или литературно-критического дискурса о тексте? Какова конечная цель подобного обсуждения или отдельного высказывания о тексте, которое мы стремимся верифицировать (от ответа на этот вопрос зависит и критерий)?

Кажется очевидным, что такой целью должно быть *понимание смысла текста*, причем *максимально адекватное понимание*. Если понятие содействует достижению этой цели, то оно — независимо от степени своей «обыденности» — заслуживает доверия. Но здесь и обнаруживается конечная причина того довольно типичного для современности пути методологического самоопределения, который представлен книгой А. Компаньона: с его точки зрения, «все интерпретации действительны», а потому не случайно он почти соглашается с теми, для кого «теория напоминает научную фантастику», сама являясь вымыслом[2]. Если любая интерпретация заведомо произвольна и в этом смысле равноценна любой другой, то релятивизм, конечно же, единственно возможная позиция для теоретика.

Для нас ***критерий научности теории литературы*** — ***практика анализа текста***, ***достижимой целью*** которого мы считаем *истолкование смысла художественного произведения*. Цель и средство связывает друг с другом гипотеза, согласно которой носителем смысла является изображенный

---

[1] Компаньон А. Демон теории. — С. 20, 22—24. (Курсив и другие шрифтовые выделения в цитатах здесь и в дальнейшем, кроме особо оговоренных случаев, принадлежат цитируемым авторам.)

[2] Там же. — С. 299—300.

автором и переданный текстом «мир» (действительность, в которой «живут» персонажи), причем структура этого мира и его авторская оценка передаются именно *устройством всего текста*.

Здесь не место сколько-нибудь подробно говорить о том, что мы вкладываем в понятие «анализ текста». Приведем и прокомментируем лишь один пример. Допустим, что в стихотворении есть определенная система рифм, вне которой находится лишь одна строка. В этом случае по одну сторону для нас оказываются те интерпретации смысла этого стихотворения, которые учитывают *факт выделенности и, следовательно, особой смысловой весомости этой строки*, а по другую — все остальные (в их научности мы уже вправе начать сомневаться). Степень же убедительности интерпретации, относящейся к первому типу, зависит прежде всего от того, насколько она приближается к *полному учету функций* (для выражения общего и единого смысла или авторского направляющего «задания») *всех элементов структуры* «мира» произведения и его текста[1], а затем и от того, насколько определение и объяснение этих функций интерпретатором поддаются проверке другими читателями и выдерживают ее.

Собственная практика такого рода позволяет оценить продуктивность любой теории. Теория же, которая занимается исключительно чужой практикой, не беря на себя ответственность ни за какие собственные суждения, кроме критических — по отношению к чужим идеям и чужому опыту, — с нашей точки зрения не бесполезна. Но по своему значению она маргинальна — в точном смысле этого слова.

Из двух возможных, с нашей точки зрения, путей самоопределения теории литературы нами сознательно избран и последовательно осуществлен второй. Отсюда насыщенность нашей книги анализами различных текстов — эпических, лирических и драматических. Это предопределяет существенные отличия предлагаемого учебного пособия от его разнообразных предшественников.

2

К нашему времени снова (как и в 1920-х годах) сложилось убеждение, что фундамент теории литературы составляет именно поэтика. Возникает вопрос о задачах и внутренней структуре этой дисциплины.

---

[1] Ср.: «...Вопросы внутренней телеологии произведения могут считаться разъясненными, если почувствовано и раскрыто задание всех образующих произведение компонентов» (Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. — М., 1972. — С. 25).

Еще Б. В. Томашевский разделял ее на «историческую» и «общую», т. е. теоретическую[1]. Такое разделение оказалось прямым следствием недавнего возникновения исторической поэтики: в середине 1920-х годов еще свежа была память о курсе лекций А. Н. Веселовского по проблемам новой науки. Поэтика историческая была в них резко противопоставлена традиционной «нормативной» поэтике, существовавшей от Античности до начала XIX в. В результате учение о структурах и типах литературных произведений преобразовалось в «общую», т. е. *ненормативную* поэтику.

В конце 1920-х годов теоретическая и историческая поэтики различаются в книге П. Н. Медведева (М. М. Бахтина) «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (1928), которая, подобно труду Б. В. Томашевского, имела характер популярный, отчасти даже дидактический и в то же время дискуссионный, но не чисто исследовательский. При этом сделана оговорка: «Впрочем, разделение теоретической и исторической поэтик носит скорее технический, нежели методологический характер. И теоретическая поэтика должна быть историчной»[2]. Близкие мысли мы встречаем и в более поздние времена — в курсе лекций В. М. Жирмунского, читавшемся во второй половине 1940-х и на рубеже 1950—1960-х годов: «Но создание историко-сравнительной поэтики не снимает задачи создания и поэтики теоретической. Рядом с исторической поэтикой и на основе исторической поэтики должна быть построена и поэтика теоретическая, поэтика, обобщающая исторический опыт, а не пренебрегающая им, как старые теоретические поэтики, учитывающая изменчивость всех сторон поэтического произведения, но в то же время обобщающая исторический мир поэтического творчества разных времен и народов»[3].

Итак, существует традиция, представленная авторитетными специалистами, согласно которой в рамках теории литературы выделяют поэтику как важнейшую часть и при этом разделяют ее на теоретическую и историческую.

Такое разделение проводится, в сущности, по принципу ***синхронии/диахронии***. Подобно языку (в отношении которого этот принцип ввел Ф. де Соссюр), художественная литература, будучи системно организованным и в то же время исто-

---

[1] См.: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. статья Н. Д. Тамарченко; Коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. — М., 1996. — С. 25—26.

[2] Цит. по: Медведев П. Н. (М. М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении / Коммент. В. Махлина. — М., 1993. — С. 38.

[3] Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций / Под ред. З. И. Плавскина, В. В. Жирмунской. — СПб., 1996. — С. 240.

рически развивающимся «языком» словесного искусства, может и должна быть рассмотрена в этих двух аспектах. Образцы такого подхода мы видим, например, в работах В.Я.Проппа о волшебной сказке (соотношение «Морфологии сказки» с «Историческими корнями волшебной сказки») и М.М.Бахтина о Достоевском (соотношение системного анализа творчества писателя и освещения ведущей к нему гротескно-карнавальной традиции в литературе). Эти же исследования показывают, что методологически правильно начинать с синхронии, с изучения *художественной системы*, рассматривается ли она в рамках отдельного произведения, целого жанра или художественного мира писателя. И лишь потом становится продуктивным прослеживание *исторической эволюции отдельных аспектов* произведения: сюжета, речевой и субъектной структур — или трансформации типов персонажей, смены форм авторства, а также жанров и стилей в рамках основных стадий эволюции словесно-художественного творчества.

Таким образом, с методологической точки зрения «Теоретическая поэтика» должна предшествовать «Исторической поэтике». Именно таковы названия и соотношение второй и третьей частей предлагаемого учебника. Первая же его часть представляет собой систематическое освещение общих проблем искусства на основе эстетики, семиотики и культурологии, но с литературоведческой точки зрения, и называется поэтому «Теория художественного дискурса».

Предлагаемая структура имеет некоторые точки соприкосновения с замыслом и построением учебника В.Е.Хализева «Теория литературы». Как формулирует автор, «теория литературы... имеет различные аспекты и разделы. Ее центральное звено — *общая поэтика*, именуемая также теоретической. Это — учение о литературном произведении, его составе, структуре и функциях, а также о родах и жанрах литературы. Наряду с общей поэтикой теоретическое литературоведение включает в себя учения о сущности литературы как вида искусства, а также о закономерностях ее пребывания и движения в истории (*теория литературного процесса*)»[1]. Заметим, однако, что в отличие от нас ученый, во-первых, изымает из общей поэтики вопрос о сущности литературы как вида искусства, во-вторых, он дополняет эту дисциплину «теорией литературного процесса», а не исторической поэтикой, что отнюдь не одно и то же.

В теорию литературы, по распространенному мнению, кроме поэтики входят еще и методология литературоведческих исследований, а также стиховедение. Первый из упомянутых

[1] Хализев В.Е. Теория литературы. — М., 2002. — С. 8.

разделов этой науки, как правило, рассматривается в историческом плане (смена методов и школ в истории науки), что совпадает с предметом и задачами читаемых в некоторых университетах особых лекционных курсов по истории литературоведения — русского и западноевропейского. По стиховедению в российских вузах давно уже либо читаются отдельные курсы, либо ознакомление с ним ограничивается разделом об «Основах стиховедения» в курсе «Введение в литературоведение». Что касается последней дисциплины, то ее предмет, как известно, даже шире теории литературы в целом: «вводят» в таких курсах, как правило, не только в теорию, но и в историю литературы, а также в литературное источниковедение.

3

Любая наука включает в себя определенную систему понятий, связанных со специальной терминологией. Отсюда наше представление о различных научных языках. Вполне очевидно, что в задачи теории литературы входит разработка понятийного аппарата литературоведения и что изложение этой дисциплины должно быть в определенной степени развертыванием и рассмотрением присущей ей системы понятий. В то же время любая наука строит такую систему с целью более адекватного и глубокого постижения своего предмета. Поэтому изложение теории литературы в не меньшей степени должно быть определением сущности литературы как искусства, причем как особого вида художественного творчества, проникновением в природу произведения, в его состав и структуру, характеристикой его типических свойств, позволяющих выделять роды (виды) и жанры, а также стили. Причем такая задача должна быть решена и в аспекте синхронии, и в диахроническом освещении предмета, т. е. в области как теоретической, так и исторической поэтики.

Предлагаемая система понятий строится на основе определенной теории литературного произведения, отнюдь не являющейся изобретением авторов этого учебника. В их задачи входит и им принадлежит лишь аргументированный выбор научной традиции и попытка систематического изложения, а также конкретизации (в анализе текстов) идей, вызревших в рамках этой традиции. Историческое место и роль традиции, которую мы имеем в виду, еще недостаточно уяснены, хотя она и составляет в области теории литературы, по убеждению авторов, подлинные научные итоги XX в.

Поэтика как учебная дисциплина с начала 1930-х годов, когда вышла последним изданием книга Б. В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика» (1931), к этому моменту полу-

запрещенная, в течение трех десятилетий в вузах России практически не существовала. Перешли на положение так называемого «андерграунда» и научные исследования в этой области. Первые попытки восстановить эту важнейшую составную часть теории литературы в ее законных правах были предприняты в первой половине 1960-х годов. Почти одновременно (1962—1964) вышли в свет «Проблемы поэтики Достоевского» М. М. Бахтина (2-е изд., 1-е было в 1929 г.), «Лекции по структуральной поэтике» Ю. М. Лотмана и трехтомная «Теория литературы», подготовленная коллективом сотрудников ИМЛИ. Стоит заметить, что и лекции главы тартуской научной школы, и академический трехтомник — при всей разнице методологических позиций — учитывали опыт небольшой книги «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (1928), написанной тем же М. М. Бахтиным, и стремились продолжить начатую ею традицию.

Однако эти события начала 1960-х годов, столь значительные для истории теоретического литературоведения в нашей стране, на содержании и научном уровне освещения соответствующих вопросов в российских вузовских учебниках практически не отражались еще в течение трех с лишним десятилетий. Поэтика в них не занимала сколько-нибудь существенного места. И если иметь в виду именно эту дисциплину, которая в наши дни в некоторых вузах даже преподается, то достаточно основательных, систематичных и авторитетных учебников и учебных пособий (исключая книгу С. Н. Бройтмана «Историческая поэтика») на русском языке и по сей день не существует. Причины такого положения дел отчасти в общеизвестных специфических условиях развития науки и высшего образования в нашей стране в 1930—1950-х годах, последствия которых дают о себе знать и до сих пор, отчасти же они имеют более широкий и менее очевидный характер.

История становления поэтики в ее постоянных контактах со смежными областями философского и специально-научного знания для нас чрезвычайно важна. Если иметь в виду только современную научную ситуацию, то трактовки основных проблем интересующей нас дисциплины самыми различными научными направлениями и школами равно заслуживают внимания (хотя не всегда одинаково убедительны и равноценны). Однако при всей нашей готовности к плюрализму и толерантности, для того чтобы согласовать друг с другом разные научные языки, одной такой установки далеко еще не достаточно. Для их сравнения и взаимоперевода (там, где он возможен) необходимо найти в традиции определенную точку опоры.

В этом отношении основные идеи и структура пособия опираются на те основы «систематической научной поэтики», которые заложены в трудах М.М.Бахтина[1]. Что касается отдельных вопросов, то знание истории понятия позволяет увидеть его инвариантный смысл в терминологических вариациях различных школ и направлений; поэтому перспективу развития поэтики мы стремимся учитывать везде, где и насколько это возможно. Это относится и к огромному опыту анализа и интерпретации художественных текстов, накопленному в исследованиях на частные и конкретные темы (один из самых ярких примеров — высокая теоретико-литературная значимость блестящих работ А.П.Скафтымова о творчестве Достоевского, Л.Толстого и Чехова).

Как исходным пунктом, так и итогом изучения теории литературы должно быть, с нашей точки зрения, представление об открытых горизонтах науки и об отсутствии в ней истин в последней инстанции.

---

[1] См. об этом: Тамарченко Н.Д. Поэтика Бахтина: Уроки «бахтинологии» // Известия РАН. Сер. лит. и яз. — 1996. — № 1.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЛИТЕРАТУРА КАК РОД ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА

В первой части нашего учебника литература будет рассмотрена в деятельностном аспекте. При таком рассмотрении у литературы обнаруживается гораздо больше объединяющего ее с другими видами искусства, чем отграничивающего от них. Поэтому здесь будут трактоваться прежде всего общие вопросы теории искусства, хотя и под литературоведческим углом зрения. Тогда как в двух последующих частях предметом внимания станут специфические особенности искусства слова, со времен Аристотеля именуемые поэтикой.

Глава 1

СЕМИОТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ЛИТЕРАТУРЫ

§ 1. Понятие о знаковости искусства

Художественная литература, которую часто называют «искусством слова», принадлежит к более обширной сфере человеческой деятельности — искусству. Говорить об искусстве приходится в широком и узком значении этого слова.

Во-первых, словом «искусство», происходящим от понятия искушенности, умелости, в русском языке обозначают любое практическое мастерство (например, кулинарное искусство).

Во-вторых, оно служит родовым понятием для таких своеобразных видов деятельности в области духовной культуры, как музыка, живопись, скульптура, театр, кино и, конечно, литература. Эти занятия требуют достижения эстетического

совершенства своих изделий как «рубежа», который, говоря словами Канта, «не может быть отодвинут»[1].

Искусством слова в первом значении может быть названо красноречие. Но у нас далее речь пойдет о литературе как разновидности искусства только во втором, специфическом значении художественной деятельности.

Все, с чем человек имеет дело в своей жизни, является или вещами (в частности, существами — живыми вещами), или личностями, или знаками. Для искусства в узком значении, т. е. для художника в его собственно художественной, специфической деятельности, материалом являются только ***знаки***. Размазывая краску по поверхности, маляр пользуется ею как вещью. Живописец применяет, быть может, ту же самую краску как изобразительно-выразительное средство, т. е. как знак.

Любая деятельность не с вещами, существами или личностями как таковыми, а со знаками называется ***семиотической*** (от гр. *sēma* — знак). Литература как один из видов искусства также является деятельностью семиотической — знаковой.

В качестве знаков могут выступать как специальные сигналы, выработанные людьми для общения между собой (например, слова), так и вещи или живые существа. Скажем, тело актера в ходе спектакля является именно знаком; если мы по каким-либо причинам видим в нем телесное живое существо, собственно художественный эффект зрелища исчезает. Поэтому цирк, будучи зрелищем мастерского владения человеческим телом, не является искусством в том специфическом значении, в каком мы говорим о литературе, музыке, живописи или театре.

Любая вещь, любое существо может служить знаком чего-либо. Только личность всегда остается пользователем знаков, никогда не становясь знаком чего-то другого. Сущность знака заключается в том, что собою он *замещает* нечто. В качестве семиотической деятельности искусство уходит своими корнями в магический обряд, оперировавший с заместителями тех объектов или сущностей, на которые направлялось магическое воздействие.

Однако по своей природе знаки не сводятся к замещающим материальным явлениям. Вещи, в частности, искусственные сигналы (например, буквы) или существа (в том числе люди, но не в качестве личностей) становятся знаками, если вступают в особого рода отношения — семиотические. У каждого знака имеется три стороны: ***означающая*** сторона, или

---

[1] Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Соч.: В 6 т. — М., 1966. — Т. 5. — С. 325.

749057

иначе — сигнальное «имя» знака, *означаемая* — значение знака и *актуализируемая* — его смысл. Каждая из этих сторон является одним из тех семиотических отношений, которые в совокупности и делают знак знаком.

Сигнал — это отношение знака к определенному языку. Если нет соответствующего языка, не может быть и знака. Некий признак, симптом болезни, например, знаком в семиотическом смысле не является: известные медицине симптомы были когда-то подмечены и описаны, но их никто не вырабатывал специально для общения пациента с врачом. Симптомы — естественны, безусловны, тогда как знаки — всегда условны, *конвенциональны* (от лат. *conventio* — договоренность).

Подчеркнем, что, говоря о языках, мы имеем в виду не только «естественные» национальные языки, но и любые «искусственные» ***системы знаков***, на основе которых можно строить тексты. А говоря о текстах, мы имеем в виду не только вербальные (словесные), но и любые другие ***конфигурации знаков*** (лат. *textum* означает соединение), наделенные смыслом.

Значение — это отношение знака к действительности, которая при этом не обязательно является реальной. Чтобы служить знаком, нечто замещающее должно быть *референтным* (от лат. *referre* — сообщать), т. е. соотносимым с замещаемой (моделируемой) им реальной, или виртуальной, или мнимой действительностью. Значение знака есть модель некоторого явления жизни, а не сама жизнь, на которую знак указывает.

Смысл — это отношение знака к понимающему сознанию, способному распознавать не только отдельные знаки языка, но и упорядоченные конфигурации знаков. Так, слово в словаре обладает значением, но лишено смысла. Смысл оно обретает лишь в контексте некоторого высказывания — в сопряжении с другими знаками языка. Иначе говоря, смысл всегда контекстуален.

Связный текст наполнен потенциальными смыслами, которые воспринимающее сознание призвано актуализировать, т. е. выявить и сделать для себя действенными, концептуальными. *Концептуальность* смысла предполагает его альтернативность (противоположность, неотождествимость) иному или иным возможным в данном контексте смыслам. Смысл не является ни объективным, как значение, ни субъективным, как эмоционально-волевое отношение к значению; он интерсубъективен: своей концептуальностью объединяет вокруг себя тех, кто его принимает.

Перечисленные свойства знаковости — конвенциональность, референтность и концептуальность — присущи любой семиотической деятельности, включая все виды деятельности худо-

жественной. Последняя обращена к нашим ментальным (духовно-практическим) возможностям восприятия знаков со стороны: а) внутреннего зрения; б) внутреннего слуха и в) внутренней (недискурсивной, грамматически не оформленной) речи.

Изобразительные искусства — живопись, графика, скульптура — занимаются, на первый взгляд, изготовлением вещей. Но в действительности они пользуются вещами как знаками. Из этих вещественных знаков они создают невербальные тексты. Если в качестве вещей произведения живописи или скульптуры непосредственно доступны органам чувств, то в качестве знаковых образований (текстов) они обращены к нашему ментальному зрению, для которого цвет, линия, объем — своеобразно значимые и осмысляемые единицы особого (визуального) языка. Наиболее элементарным примером такого невербального языка могут служить сигналы светофора.

Музыка, будучи экспрессивным (выразительным) искусством, пользуется искусственными звуковыми сигналами или звучанием слов естественного языка (пение) как знаками особого (аудиального) языка. Этот язык внятен нашему ментальному слуху.

Наконец, зрелищные (репрезентативные) виды искусства — театр и кино — в качестве знаков используют возможности человеческого существа, так или иначе окруженного, обрамленного вещами и взаимодействующего с ними и другими людьми. Знаки человеческого поведения выступают единицами особого языка, обращенного к ментальным возможностям нашей внутренней речи. Ибо всякое понимание, а поведение актера на сцене обращено именно к пониманию зрителями внутренних импульсов и мотивов этого поведения, есть в конечном счете «перевод с натурального языка на внутренний»[1].

Знаковые системы мимики, жестов, интонаций, цвета, звука и т. п. постепенно складывались в жизни первобытных людей (аналогичные системы имеются и в жизни животных). Искусство возникает на почве семиотических систем такого рода и существенно углубляет их возможности, совершенствуя адаптацию человеческого «я» к окружающему его миру.

1. Искусство слова как вторичная знаковая система

Литература заметно выделяется среди прочих видов искусства тем, что пользуется уже готовой, вполне сложившейся и наиболее совершенной семиотической системой — естествен-

[1] Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. — М., 1998. — С. 161.

ным человеческим языком. Однако она пользуется возможностями этого первичного языка лишь для того, чтобы создавать тексты, принадлежащие ***вторичной знаковой системе***[1]. Значения и смыслы речевых (лингвистических) знаков в художественных текстах сами оказываются «именами» других — сверхречевых, металингвистических — знаков.

Эти вторичные знаки чаще всего именуют ***мотивами***. В тексте, понимаемом как система мотивов, художественной значимостью обладают не сами слова и синтаксические конструкции, но их коммуникативные функции: кто говорит; как говорит; что и о чем; в какой ситуации; к кому адресуется? То же самое значимо и в театральном спектакле, поскольку основу сценического искусства составляет искусство слова.

Ни одно слово художественного текста не следует соотносить непосредственно с личностью писателя. В литературных произведениях высказываются либо альтернативные автору фигуры (персонажи), либо его заместители — знаки авторского присутствия в тексте (повествователи, рассказчики, хроникеры, лирические субъекты). И те и другие в конечном счете обладают статусом литературных героев. Даже в самой интимной автобиографической лирике автор — не тот, кто говорит, а тот, кто этого говорящего слышит, понимает, оценивает как «другого».

Фигура действительного (с художественной точки зрения) автора, согласно глубокой мысли М.М.Бахтина, «облекается в молчание»[2], а сама литература является искусством «непрямого говорения»[3]. Автор обращается к нам не на языке слов, а на вторичном (художественном) языке. Поэтому ему принадлежит только целое текста, смыслосообразно скомпонованное из речений по большей части вымышленных субъектов речи: «чужих» ему или «своих других» для него. «От себя» писатель высказывается лишь в текстах, лишенных художественности.

Иногда, впрочем, писателю случается и в художественном произведении заговорить непосредственно от своего «я». Но во всех таких случаях художественная ткань текста рвется

---

[1] Ср.: «Художественная литература говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком как вторичная система»; «...чтобы некоторую совокупность фраз естественного языка признать художественным текстом, следует убедиться, что они образуют некую структуру вторичного типа» (Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 30).

[2] Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 353 (далее при ссылках на это издание — ЭСТ).

[3] Там же. — С. 289.

публицистической или иной вставкой, где словам и речевым конструкциям возвращается их первичная знаковая природа.

Литературные тексты обращены к нашему сознанию не прямо, как это происходит в случаях нехудожественной речи, а через посредство нашего внутреннего зрения, нашего внутреннего слуха и нашего протекающего в формах внутренней речи сопереживания героям литературных произведений. Такого рода воздействие организовано семиотической деятельностью автора, выстраивающего из тех или иных первичных высказываний высказывание вторичное: единый текст как «совокупность факторов художественного впечатления»[1].

Теми же бахтинскими словами можно охарактеризовать семиотическую природу живописного полотна, скульптуры, музыкальной пьесы, театрального спектакля. Все это тексты искусства. Но чтобы совокупность знаков — факторов рецептивной (воспринимающей) деятельности сознания — предстала текстом, необходимо наличие трех фундаментальных моментов[2]:

манифестированности (внешней явленности в знаковом материале), что отличает тексты от картин воображения;

пространственной (рамка, рампа) или временно́й (начало и конец) внешней ***отграниченности***, что отличает тексты в качестве знаковых комплексов от таких (безграничных) знаковых комплексов, какими выступают языки;

внутренней ***структурности***, чем текст отличается от алфавита или случайного набора знаков.

Всякий знак, включая и такие специфические знаковые образования, какими пользуется искусство, помимо ***семантичности*** (способности соотноситься с замещаемой реальностью) обладает двумя важнейшими структурообразующими свойствами: ***синтагматичностью*** и ***парадигматичностью***. Первое предполагает способность знака к конструктивному соединению с другими знаками, чем и обеспечивается возникновение текста. Второе предполагает способность знака к селективному (от лат. *selectio* — выбор) размежеванию с другими знаками, чем обеспечивается возникновение в тексте смысла.

Если синтагматичность делает знак элементом текста, то парадигматичность делает его элементом языка. В качестве механизма коммуникации язык представляет собой набор парадигм. Языковая парадигма — это вариативный ряд зна-

---

[1] Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 18 (далее при ссылках на это издание — ВЛЭ).

[2] См.: Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 67—69.

ков, из которого для построения связного и осмысленного текста всякий раз необходимо выбрать лишь один. Таковы, например, грамматические парадигмы склонений и спряжений (из набора возможных словоформ для высказывания необходимо выбрать одну подходящую). Обеспечивающие смыслообразование семантические парадигмы языка характеризуются синонимией (у одного значения — несколько имен) и омонимией (у одного имени — несколько значений).

Обычное речевое высказывание мы понимаем, соотнося его текст (синтагматическую совокупность знаков) с языком (парадигматической совокупностью знаков), известным нам заранее. Однако в случае полноценного художественного произведения (шедевра) дело обстоит иначе. Здесь высказывание в известном смысле предшествует языку, что и составляет семиотическую специфику искусства как знаковой деятельности совершенно особого рода.

При чтении литературного произведения эту специфику художественных высказываний легко упустить из виду: ведь национальный язык текста обычно нам уже известен. Но не художественный. Так, в повести Н. В. Гоголя «Нос» наиболее существенным знаком некоторого и притом основного содержания выступает, несомненно, само исчезновение носа у майора Ковалева. Мотив пропажи носа — это, разумеется, знак, но чего? Не существует (отдельно от гоголевской повести) такого языка, в словаре которого данному изменению облика соответствовало бы определенное значение.

Дело здесь отнюдь не в фантастичности столь неожиданного происшествия (не позволяющей ему быть прочитанным как медицинский симптом). Знаки художественного языка могут казаться обычными, узнаваемыми реалиями. Так «красный мешочек», из которого Анна Каренина в XXIX главе первой части романа Л.Н.Толстого достает «английский роман» и «усиливается читать» (хотя вместо чтения ей тогда «слишком самой хотелось жить») и который в последней главе седьмой части на время «задержал ее» в момент самоубийства, но был откинут, тоже является знаком. И в этом случае за пределами текста «Анны Карениной» мы нигде не отыщем расшифровки значения этого микромотива.

Художник высказывается на языке своей внутренней речи. А этот феномен, исследованный, в частности, Л. С. Выготским и Н. И. Жинкиным, весьма существенно отличается от языка нашей внешней речи. По характеристике Л. С. Выготского, коренное своеобразие внутренней речи состоит в том, что она «оперирует преимущественно семантикой» языкового сознания. При этом в области самой семантики это своеобразие заключается в «преобладании смысла слова над его значени-

ем», а также в эквивалентности смысловых единиц различного объема.

Такова, например, эквивалентность заглавия — всему тексту: первое в известной степени замещает собой всю полноту второго. По Выготскому, неязыковое «слово» (семантическая единица) внутренней речи «как бы вбирает в себя смысл предыдущих и последующих слов, расширяя почти безгранично рамки своего значения... Для перевода этого значения на язык внешней речи пришлось бы развернуть в целую панораму слов влитые в одно слово смыслы»[1].

Именно таков семантический статус слова «парус» в одноименном стихотворении Лермонтова, или слова «нос» в повести Гоголя, или даже «красного мешочка» в романе Толстого. Семантическая единица художественного языка — мотив — может быть манифестирована в тексте всего лишь одним словом или словосочетанием, однако при этом заключать в себе широкий и глубокий смысловой контекст. С другой стороны, всякая чисто смысловая, личностно значимая, необщепонятная единица внутренней речи[2] может быть развернута в целую «панораму слов» (фразу, эпизод или даже весь литературный текст).

Крайне существенной характеристикой недискурсивного типа высказываний выступает «чистая и абсолютная предикативность как основная синтаксическая форма внутренней речи»[3]. Художественный текст в полной мере обладает этим свойством. Так, с лингвистической точки зрения в поэтической строке «Белеет парус одинокий» предикатом-сказуемым служит первое слово. Однако «подлежащее» художественного высказывания (каковым выступает стихотворение в целом) отнюдь не «парус». Здесь именно сам «парус» (как, впрочем, и «белеет», и «одинокий») является предикатом того, что не названо, но по отношению к чему предикативную функцию осуществляют все без исключения слова текста. Аналогичным образом живописный портрет весь целиком служит «сказуемым». Подлежащее к такому сказуемому — имя изображенного на холсте человека, обозначенное под картиной. Но в состав живописного полотна оно не входит.

Наконец, наиболее очевидным отличием внутренней речи от внешней выступает факультативность «вокализации», фонетическая сторона которой «сводится до минимума, макси-

---

[1] Выготский Л.С. Мышление и речь // Выготский Л.С. Собр. соч.: В 6 т. — М., 1982. — Т. 2. — С. 346, 350.

[2] Например, несуществующее в языке слово «лиомпа» из одноименного рассказа Ю.Олеши.

[3] Выготский Л.С. Мышление и речь. — С. 333.

мально упрощается и сгущается»[1]. Это совмещение разнонаправленных отклонений от языковой нормы: ослабления («упрощается») и усиления («сгущается») — также весьма существенный момент для понимания феномена художественного языка.

В частности, произведения изобразительных искусств с их «немыми» языками не могли бы быть художественно воспринимаемы (понимаемы в своей сути), если бы для основного средства такого понимания (внутренней речи) вокализация не была бы факультативной. С другой стороны, разъединение во внутренней речи фонетической и семантической сторон естественного языка приводит к тому, что его фонемы приобретают в литературе (в особенности в поэзии) дополнительную художественную значимость. Артикуляционно-звуковая сторона речевой деятельности в искусстве слова претерпевает вторичную семантизацию: звучания слов становятся знаками новых значений и смыслов.

2. Понятие о художественном языке (стиле)

Семиотическое своеобразие искусства, базирующееся на семиотическом своеобразии внутренней речи, приводит к тому, что художественный текст, взятый во всей его полноте, оказывается подобен археографической находке — единственному дошедшему до нас тексту на несохранившемся языке. Чтобы такой текст расшифровать, необходимо реконструировать его утраченный язык. Перед аналитиком художественного текста встает в значительной степени аналогичная задача.

Впрочем, всякое читательское понимание литературного произведения есть невольная попытка подобной реконструкции. Незаметно для читателя чтение художественного текста до известной степени «превращается в урок языка»[2], а каждое очередное его прочтение подобно очередному высказыванию на этом индивидуальном языке. Литературовед в данном отношении оказывается в роли «профессионального читателя», который отдает себе отчет в том, чем является событие чтения.

Разумеется, абсолютно уникальный художественный текст в принципе невозможен. Поскольку такое новообразование никем не будет воспринято в качестве текста. Многие моменты художественных языков интертекстуальны: встречаются в более или менее широком круге иных произведений. Однако и в любом естественном языке немало межъязыкового,

---

[1] Выготский Л.С. Мышление и речь. — С. 346.

[2] Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. — М., 1999. — С. 19.

интернационального: заимствованного из других языков или унаследованного от праязыка.

Наличие у художественного текста собственного, имманентно ему присущего языка (в произведениях изобразительного и музыкального искусства это особенно очевидно) обычно осмысливается через теоретическую категорию ***стиля***. Сочинения, не обладающие своим единственным стилем, имитирующие чужие стилевые нормы (в области литературы такова массовая беллетристика), к области искусства в узком и специфическом значении этого термина не принадлежат. Они могут изучаться с позиций истории литературы, но в состав предмета теории литературы они не входят.

Сколько бы ни был уникален стиль художественного шедевра, множеством своих моментов он отчасти совпадает со стилями других произведений одного и того же типа. Возможна параллель из области лингвистики: всякий индоевропейский или тюркский язык (а тем более всякий славянский, романский или германский язык) наделен многими чертами, общими для соответствующей языковой группы или для некоторых языков в ее составе.

В частности, все художественные языки (стили) могут быть типологически разграничены по ведущему в них конструктивному принципу иносказательности. Будучи вторичной знаковой системой, художественный язык функционирует, всегда так или иначе преодолевая, деформируя первичную систему знаков естественного языка. Этим и создается иносказательность как неустранимое семиотическое свойство художественных текстов.

Аллегория предполагает вытеснение значений первичного языка смыслами, которые подлежат дешифровке. Так, басенный «осел» вовсе не означает именуемого этим словом животного, в рамках художественного высказывания он манифестирует некоторый смысл (концепт глупости).

Эмблема по сути своей состоит в резком расширении области значений языкового знака при сохранении его исходного смысла. Так, голубь мира, начертанный Пикассо, не переставая означать птицу Ноя, распространяет свой библейский смысл на всякое прекращение военных действий или стихийных бедствий, включает их в состав своего означаемого. А словосочетание «болдинская осень», примененное к другому человеку, включает и его творческие достижения в область значений пушкинского смысла.

Символ противоположен эмблеме как конструктивному принципу иносказательности. Сохраняя исходное значение языкового знака, символизация резко расширяет область его смысла. Такова, например, символика «свечи» и «книги» в

контексте романной судьбы Анны Карениной. Эти символы, не будучи аллегориями, не могут быть однозначно расшифрованы, однако в рамках художественного целого актуализация их смысла не представляет существенных затруднений.

Гротеск противоположен аллегории и предполагает игру значениями первичного языка, приводящую к вытеснению смысла, к замещению его субъективной значимостью. Этой игрой манифестируется субъективность некоторого текстопорождающего сознания — коллективного или индивидуального[1]. Исчезновение носа в одноименной повести Гоголя не несет в себе никакого определенного смысла и поэтому не подлежит дешифровке, однако оно обладает впечатляющей субъективной значимостью — весьма различной для майора и цирюльника, для героя и автора.

Перечисленные явления трансформации первичной знаковой системы могут встретиться рядом в одном и том же тексте. Однако уникальный художественный язык данного литературного текста в целом всегда занимает семиотически определенную позицию по отношению к его естественному (национальному) языку. По этому конструктивному принципу стили могут быть типологизированы как аллегорические, эмблематические, символические и гротескные.

Все то, что входит в состав неповторимого стиля в качестве его повторяющихся, воспроизводимых, типологических начал, может быть названо поэтикой произведения. Она далеко не сводится к особенностям его иносказательности, включая в себя жанровые и иные аспекты художественной организации произведения. Именно эта сторона литературы, строго говоря, и является непосредственным предметом теоретического ее познания — предметом поэтики как научной дисциплины.

§ 2. Структура художественного текста

Функционирование в культуре языков, представленных одним единственным текстом, составляет своего рода семиотический парадокс искусства. Если обычный текст с точки зрения семиотики характеризуется своей синтагматикой (взаиморасположением знаков), а язык — парадигматикой (их вариативностью), то знаковая сторона литературного произведения характеризуется и тем и другим в равной степени.

---

[1] О соотношении «карнавального гротеска» и «гротеска романтического» см.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1990.

Парадигматика естественного языка раскрывается во множестве текстов, разворачивающих и закрепляющих в нашем языковом сознании вариативные наборы словоупотреблений — альтернативных в том или ином отношении. Язык внутренней речи автора, на котором он высказывается своим произведением, от воспринимающего сознания скрыт. Однако парадигматика художественного «монотекстуального» языка выявляется благодаря многослойности произведения искусства[1]; она состоит в семантической эквивалентности синтагматически разнородных уровней его организации.

Иначе говоря, различные «этажи» художественной конструкции *эквивалентны* по своему смыслу и *равнопротяженны* тексту. Последнее означает вовлеченность в структурные связи каждого слоя всех без исключения знаковых единиц данного текста. Наличие нескольких равнопротяженных уровней организации высказывания создает эффект взаимоналожения и взаимокорректировки нескольких «синонимических» текстов (субтекстов). Этот эффект, отсутствующий в обычной речи, и дает ключ к уникальному художественному языку произведения искусства как сверхсложного семиотического явления.

Первое обнаружение такого рода субтекстов состоит в разграничении двоякой синтагматической организованности знакового материала литературных произведений: ***субъектной*** (кто говорит и как говорит) и ***объектной*** (что говорится и о чем). Такое размежевание было последовательно осуществлено и введено в литературоведческий обиход Б. О. Корманом[2].

Объектную и субъектную организации художественного текста ни в коем случае не следует смешивать с гносеологическими понятиями «объективности» и «субъективности». Любое первичное языковое высказывание принадлежит какому-нибудь речевому субъекту и привлекает внимание адресата к какому-нибудь объекту речи. Такова специфика самого знакового материала литературы как искусства слова. Тогда как произведения изобразительного искусства при всей своей несомненной субъективности наделены только объектной организацией; музыкальные — только субъектной.

Объектная организация структурных отношений вторичной знаковой системы обращена непосредственно к внутреннему зрению читателя. Эта нелингвистическая упорядоченность семантики лингвистических единиц речи есть не что

---

[1] См.: Гартман Н. Эстетика. — М., 1958; Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М., 1962.

[2] См.: Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. — М., 1972; и др. работы этого ученого.

иное, как организация ментального созерцания читателем воображаемой реальности произведения.

Субъектная организация литературного произведения состоит в нелингвистической упорядоченности лексических, синтаксических и фонологических языковых единиц, обращенной к внутреннему слуху и внутренней речи читателя. Первостепенная проблема субъектной организации художественного текста — словами М.М.Бахтина — «проблема взаимоотношений изображающей и изображенной речи»[1].

Синтагматическая организованность текста означает его сегментированность: сжатие, уплотнение знакового материала в знаковые комплексы (более сложные структурные единицы) и конструктивное размежевание таких комплексов в рамках целого высказывания.

1. Структура объектной организации

Конструктивную основу объектной организации литературных текстов составляет последовательность ***эпизодов***, «отличающихся друг от друга местом, временем действия и составом участников»[2]. Иными словами, художественно значимой структурной единицей этого уровня сегментации целого выступает участок текста, характеризующийся тройственным единством: а) места, б) времени и в) действия, — точнее состава актантов (действующих лиц или сил).

Граница двух соседних эпизодов знаменуется переносом в пространстве, перерывом во времени или переменой в составе персонажей (появление, исчезновение актантов). Каждый такой разрыв в объектной организации текста выступает структурообразующим знаком вторичной знаковой системы. Он образует некий микроконтекст словарных значений, обретающий вследствие своей выделенности и сопоставимости с другими эпизодами некоторый особенный смысл.

Факультативными сигналами границы эпизодов служат абзацы. Далеко не всякий сдвиг текста (абзац), знаменующий паузу в высказывании, свидетельствует о сдвиге в системе эпизодов, однако начало нового эпизода, как правило, совпадает с абзацем. Это правило знает нечастые, но всякий раз художественно значимые исключения. Столь же значима имеющая порой место размытость границ между эпизодами, возникновение вставных или «нулевых» (внесобытийных) эпизодов.

---

[1] Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1996. — Т. 5. — С. 288.

[2] Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля. — М., 1970. — С. 54.

Знаковость упорядоченности высказывания в систему эпизодов состоит в том, что любую историю или жизненную ситуацию словами можно передать по-разному, бесчисленным множеством вариантов. Предпочтение автором определенной конфигурации тем или иным образом разграниченных эпизодов неизбежно заключает в себе определенный смысл. Преднамеренность авторского замысла при этом может оказаться не вполне адекватной возникающему смыслу или даже вовсе может отсутствовать: эффект смысла — неустранимое свойство семиотических образований (текстов).

В бесконечно многообразной сфере искусства слова могут встречаться самые различные системы эпизодов — от крайне усложненных до элементарно простых. Наличие всего лишь одного эпизодового единства в тексте (во многих лирических стихотворениях, например) говорит не об отсутствии в нем конструктивной основы объектной организации, а только о художественно значимой ее редуцированности.

Помимо системы эпизодов объектная организация речевого знакового материала в искусстве слова порождает еще два уровня: ***детализации*** и ***генерализации***.

Всякая фраза текста, даже самая тривиальная в общеязыковом отношении, художественному восприятию задана как более или менее насыщенный деталями кадр внутреннего зрения. «Герои, — писал В. Ф. Асмус, — последовательно вводятся автором в кадры повествования, а читателем — в ходе чтения — в кадры читательского восприятия. В каждый малый отрезок времени в поле зрения читателя находится или движется один отдельный кадр»[1].

В художественно значимый состав такого «кадра» входит лишь поименованное в тексте, а не все, что может или пожелает представить себе читатель. Отбор из всего вообразимого множества некоторых частностей (не только предметных — любых значимых подробностей) и последовательное расположение их в качестве деталей в пределах кадрового единства фразы устанавливает задаваемый читателю ракурс видения. В ключевом положении при этом оказываются начальные и особенно заключительные детали, осуществляющие структурное разграничение малых сегментов текста как эквивалентных «квантам» смысла.

В рассказе Чехова «Душечка», например, читаем: «Это была тихая, добродушная, жалостливая барышня с кротким, мягким взглядом, очень здоровая». Порядок фокусирующих восприятие определений таков, что «душевная» характеристика

---

[1] Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. — М., 1968. — С. 59.

«душечки», постепенно углубляемая (глаза, как говорится, «зеркало души»), вдруг заслоняется крупным планом заключительного замечания. Характеристике телесного здоровья, казалось бы, место лишь в самом начале этой цепочки, если воспринимать ее патетически. Но на деле, подхваченная и усиленная следующей фразой («Глядя на ее полные розовые щеки, на мягкую белую шею с темной родинкой...»), эта деталь иронически дискредитирует «духовность» предшествующих характеристик.

На уровне детализации, или, точнее, ***фокализации*** (фокусировки внимания) художественный текст являет собой некоторую последовательность кадронесущих сегментов речи и соответственно художественно значимую систему кадров внутреннего зрения. Каждый такой кадр характеризуется единством точки зрения.

На уровне генерализации, напротив, мы обнаруживаем в литературном тексте некое пространственно-временно́е единство мировидения (кругозор или систему кругозоров), в рамках которого только и мыслима та или иная смена точек зрения или динамика эпизодов. Этот глубинный уровень объектной структуры предстает системой ***хронотопов*** (от гр. *chronos* — время и *topos* — место). В хронотопе «имеет место слияние пространственных и временны́х примет в осмысленном и конкретном целом»[1]. Здесь семиотическую природу знаков художественного языка обретают фундаментальные соотнесенности внешнего — внутреннего, центра — периферии, верха — низа, левого — правого, далекого — близкого, замкнутого — разомкнутого, линейного — циклического, дневного — ночного, мгновенного — вечного и т. п. Крайними пределами этой субсистемы художественных значимостей являются наиболее генерализованные кругозоры: героя (внутренний хронотоп личности) и автора (внешний хронотоп мира, облегающего героя).

Сопряжение предельных хронотопов героя и мира составляет глубинную архитектонику художественного целого. Текстопорождающее развертывание этого соотношения кругозоров реализуется в последовательностях эпизодов, а внутри эпизодов — в последовательностях кадров внутреннего зрения.

2. Структура субъектной организации

Несущей конструкцией субъектной организации литературных произведений выступает *система внутритекстовых высказываний*, или ***дискурсов***. Структурной единицей дан-

[1] Бахтин М.М. ВЛЭ. — С. 235.

ного уровня является участок текста, характеризующийся единством субъекта и способа высказывания. Смена субъекта речи (кто говорит) в ходе последовательного наращивания текста — наиболее очевидная граница между двумя соседними сегментами субъектной организации. Говоря о различных способах высказывания, мы имеем в виду не только такие специфические компоненты цитатного типа, как письмо, дневниковая запись, документ, но прежде всего основные композиционные формы повествования, а также диалогические реплики и медитативные рассуждения.

Подобно тому, как ряд эпизодов становится собственно литературным произведением, лишь подвергаясь в воображении читателя объектной детализации, так же точно и последовательность внутритекстовых дискурсов нуждается в своего рода «субъектной детализации». Этот уровень структуры художественного текста формируется речевыми характеристиками — глоссами, как именовал Аристотель характерные для говорящего речевые отклонения от литературной нормы (архаизмы, варваризмы, неологизмы и т. п.).

Если ***глоссализация*** внутритекстовых высказываний стилистически «детализирует» их, создает эффект распределенности текста между несколькими голосами, то ***ритм*** представляет собой речевую «генерализацию» текста, поскольку подводит некий общий знаменатель под все прочие его конструктивные членения и размежевания. Участвующая в структуре текста как система *ритмических рядов* (*соразмерных отрезков звучания*), ритмика интонирует всю субъектную организацию литературного произведения в ее взаимоналожениях и взаимодействиях с объектной организацией.

В исходном своем значении греческое слово *ritmos* «обозначает ту форму, в которую облекается в данный момент нечто движущееся, изменчивое, текучее»[1]. Будучи «принципом упорядоченного движения» (Бенвенист), ритм является фундаментом всей субъектной организации времени высказывания и соответственно времени его читательского внутреннего исполнения.

Как «упорядоченная последовательность медленных и быстрых движений» (Бенвенист) ритм манифестирован в тексте длиной ритмических рядов, измеряемой числом слогов между двумя паузами. Принципиальное различие между стихом и прозой при этом состоит в том, что в прозе ритмический ряд полностью совпадает с синтаксическим (расстояние между двумя знаками препинания), тогда как в поэзии такое совпадение факультативно. Стиховым ритмическим рядом яв-

[1] Бенвенист Э. Общая лингвистика. — М., 1974. — С. 383.

ляется строка — независимо от ее синтаксического строя и членения.

Как «чередование напряжений и спадов» (Бенвенист) ритм манифестирован ударениями: чем выше плотность акцентуации (количество ударных слогов относительно длины ритмического ряда), тем выше напряжение речевых движений текста. Наиболее значимы при этом (особенно, если говорить о прозе) ближайшие к паузам ударения — начальные и заключительные в ритмическом ряду: образующие ритмические зачины (анакрусы) и ритмические концовки (клаузулы) и формирующие тем самым интонационные оттенки ритма.

3. Структурная схема литературного произведения

Подвести итог изложенному выше можно в следующей шестиуровневой модели объектно-субъектной организации художественного текста:

Уровни объектной организации: ↓	
внешний	Субсистема кадров внутреннего зрения (фокализация: объектная детализация)
несущий	Субсистема эпизодов (сюжет)
внутренний	Субсистема кругозоров / хронотопов (архитектоника целого)
внутренний	Субсистема ритмических **рядов** (ритмотектоника целого)
несущий	Субсистема внутритекстовых **дискурсов** (композиция)
внешний	Субсистема **голосов** (глоссализация: субъектная детализация)
Уровни субъектной организации: ↑	

Предлагаемая схема отчасти отражает органический (не механический) характер художественной структурности. Число уровней отвечает количеству возможных срезов рассмотрения значимых факторов в плоскости их системной равнопротяженности тексту. При этом они попарно соединяются, создавая три слоя художественной реальности: открытый первоначальному впечатлению, эластично податливый («мышечный») — внешний; конструктивно жесткий («костный») — срединный и скрытый от поверхностного впечатления: тончайший по своей организации («мозговой») — внутренний.

В то же время эти, подобные органам живого целого слои являются разновременными по своему происхождению.

Ритмическая и хронотопическая организации высказывания зародились еще на ритуально-мифологической стадии культуры. Они несут в себе импульсы значений, уходящих корнями в коллективное бессознательное человеческого духа.

Для возникновения искусства слова как художественной практики понадобились еще: а) овладение эпизодическим упорядочением материала (сюжетностью) как событийно-исторической формой мышления и б) выработка композиционных форм монологической и диалогической дискурсивной речи.

Исторически наиболее поздними образованиями являются внешние уровни объектной и субъектной организации художественного произведения. Фокализации и особенно глоссализации в литературной практике долгое время отводилась служебная роль риторических «украшений». Вполне самостоятельную художественную значимость в качестве системы кадров внутреннего зрения и системы голосов они обретают лишь в литературе Нового времени. Особенно продуктивной для наращивания этого слоя художественных значений оказалась эпоха классического реализма.

Внешний пласт художественной реальности исторически наиболее молод и потому наиболее пластичен. Именно в нем «отпечатывается» и запечатлевается национальное своеобразие культуры, историческое своеобразие эпохи, биографическая индивидуальность писателя. Сюжетно-композиционный слой характеризуется значительно большей косностью, относительной схематичностью своих построений, порой многократно воспроизводимых в целом ряде произведений. Наименее подвержены историческим изменениям, естественно, внутренние уровни, принадлежащие тектоническому ядру целого и сводящиеся в конечном счете к упорядоченности ограниченного числа универсальных элементов: хронотопических и ритмических характеристик.

1. Конкретизация (прозаический текст)

Для конкретизации сформулированных выше положений и предложенной структурной схемы обратимся к прозаической миниатюре И. А. Бунина «Телячья головка»:

Мальчик лет пяти, веснушчатый, в матроске, тихо, как завороженный, стоит в мясной лавке: папа пошел служить на почту, мама на рынок и взяла его с собой.

— У нас нынче будет телячья головка с петрушкой, — сказала она, и ему представилось что-то маленькое, хорошенькое, красиво осыпанное яркой зеленью.

И вот он стоит и смотрит, со всех сторон окруженный чем-то громадным, красным, до полу висящим с железных ржавых крючьев короткими, обрубленными ногами и до потолка возвышающимся безголовыми шеями. Все эти громады спереди зияют длинными пустыми животами в жемчужных слитках жира, а с плечей и бедер блещут тонкой пленкой подсохшего тучного мяса. Но он в оцепененье смотрит только на головку, которая оказалась лежащей прямо перед ним, на мраморной стойке. Мама тоже смотрит и горячо спорит с хозяином лавки, тоже огромным и тучным, в грубом белом переднике, гадко испачканном на животе точно ржавчиной, низко подпоясанным широким ремнем с висящими толстыми сальными ножнами. Мама спорит именно о ней, о головке, и хозяин что-то сердито кричит и тычет в головку мягким пальцем. О ней спорят, она же лежит неподвижно, безучастно. Бычий лоб ее ровен, спокоен, мутно-голубые глаза полузакрыты, крупные ресницы сонны, а ноздри и губы так раздуты, что вид имеют наглый, недовольный... И вся она гола, серо-телесна и упруга, как резина...

Затем хозяин одним страшным ударом топора раскроил ее на две половины и одну половину, с одним ухом, одним глазом и одной толстой ноздрей швырнул в сторону мамы на хлопчатую бумагу.

При чтении этого текста в рамках первичной знаковой системы русского языка мы имеем перед собой рассказ о покупке мяса (с некоторыми избыточными подробностями). Однако, усматривая в данном высказывании манифестацию художественного произведения, мы легко догадываемся, что речь в нем идет о чем-то неизмеримо более существенном.

Система эпизодов «Телячьей головки» насчитывает их всего два. Разговор с мамой до прихода в мясную лавку в принципе мог бы предстать самостоятельным эпизодом. Но он включен в состав первого из этих двух сегментов объектной организации как ретроспективный вставной. Если бы рассказ был начат с разговора персонажей, структура его объектной организации была бы несколько иной.

Жест мясника, разрубающего головку, вполне мог бы принадлежать основному эпизоду. Однако текст организован таким образом, что заключительная его фраза образует самостоятельный эпизод. Об этом сигнализирует не столько начало фразы с нового абзаца после многоточия в конце предыдущего (хотя и это существенно), сколько обозначенный разрыв во времени («затем») — каким бы малым он ни был. Но самое существенное для возникновения нового эпизода — изменение состава персонажей.

Центральным персонажем первого эпизода был мальчик. При этом телячья головка была описана таким образом и занимала столь значимое место в эпизоде, что сама начинала обретать статус персонажа. Во втором эпизоде в результате расчленения она этот статус утрачивает. Но и мальчик вовсе не упоминается. Мы, конечно, понимаем, что в воображаемой реальности мальчик должен был оставаться рядом с матерью. Но из текста он тем не менее исчезает, и это художественно значимо.

Общий признак детскости, голубой цвет глаз головки и матроски мальчика, расположение их в пространстве (глаза в глаза в эпицентре происходящего), неподвижность («оцепененье») обоих — все это устанавливает

между ними отношение художественного параллелизма. Повседневно рутинный для мясника удар топором по мясу оказывается потому столь «страшным», что наносится — в художественном смысле — также и по душе мальчика. А также еще и потому, что спровоцирован мамой, выторговывающей, как мы легко догадываемся, половину головки. По сути дела, хозяин лавки совершает символическое убийство героя, о чем ясно говорит, в частности, — помимо других «факторов художественного впечатления» — выделение финальной фразы в самостоятельный эпизод.

Семантикой символического убийства и жизненной катастрофы проникнута вся система кадров внутреннего зрения бунинского рассказа. На смену «чему-то маленькому, хорошенькому, красиво осыпанному яркой зеленью» приходит «что-то громадное, красное» с «обрубленными ногами» и «безголовыми шеями». Мальчика мы видим в центре круга, образованного мертвыми тушами и напоминающего фантасмагорический хоровод чудовищ «с пустыми животами», словно прорастающих ногами сквозь пол, а головами сквозь потолок. Последний кадр благодаря явно избыточному четырехкратному повтору числительного «один» предстает крупным планом уродующего сокрушения жизни. Он выступает продолжением и развитием укрупненных атрибутов убийцы в портрете хозяина и в то же время оказывается в отношении обратного параллелизма к открывающему текст крупному плану трогательной детской «завороженности».

С точки зрения композиционных форм высказывания миниатюра Бунина представляет собой развернутое статичное описание жизненной ситуации (экфрасис), осложненное одной диалоговой репликой (с ремаркой) и одной собственно повествовательной фразой динамического изложения (заключительной). Эти два внутритекстовых высказывания, не ассимилированные описанием, также находятся между собой в отношении обратного параллелизма. Если описание ведется рассказчиком в форме настоящего времени, то мама высказывается в форме времени будущего. Однако это будущее в пределах текста так и не наступает. Вместо него появляется совершенное прошедшее время повествовательной фразы, кладущей предел затянувшемуся настоящему и не оставляющей места для будущего.

Система голосов внешне не совпадает с системой композиционных форм, хотя и несет в себе тождественный смысл. Слова мамы ни стилистически, ни синтаксически не выделяются из ближайшего к ним контекста. Первые два абзаца в аспекте глоссализации можно охарактеризовать как принадлежащие «голосу повседневности». Но два последующих абзаца своим усложненным синтаксисом, обилием кратких прилагательных, не вполне ординарной лексикой («громады зияют» и «блещут»; «жемчужные слитки жира»; «тучное мясо»; «серо-телесна» и т.д.) создают эффект стилистической приподнятости, торжественности речи рассказчика. Эта перемена голоса преображает повседневную бытовую ситуацию в грозно-праздничную, напоминающую о ритуале жертвоприношения.

Переход к третьему абзацу сопровождается не только сдвигом речевого строя, но и весьма ощутимым перебоем ритма. Ритмическим курсивом, в частности, звучат вторая (о «громадах») и четвертая (о «хозяине») фразы этого абзаца. Зато завершающая его характеристика головки средней длиной ритмического ряда и некоторыми другими показателями аналогична начальному абзацу (характеристике мальчика). Особой ритмической

упорядоченностью характеризуются второй и четвертый абзацы, идентичные по средней длине ритмического ряда. Все эти уподобления и расподобления соответствующих сегментов текста, как видно из предыдущих наблюдений, смыслосообразны.

Наконец, кругозор рассказчика здесь явственно совмещен с кругозором героя. Ему ведомо утраченное взрослыми (мамой и мясником) детское мировидение, он показывает мясную лавку глазами впервые очутившегося там ребенка. Подобно фольклорной фигуре «умного дурачка» мальчику бунинского текста, говоря словами М. М. Бахтина, «присуща своеобразная особенность и право — быть чужим в этом мире»[1]. В итоге вокруг него складывается своего рода «детский хронотоп» наивного, не опосредованного социальными условностями присутствия личности в мире.

Одновременно авторский кругозор, манифестированный как кругозор рассказчика, существенно шире кругозора героя и являет собой очевидный пример «причастной вненаходимости» (Бахтин). Смотря на мир глазами ребенка, автор видит шире и глубже, чем это может ребенок. Рассказчик по-детски «не узнает» в пугающих тушах продукт питания и одновременно сверхпроницательно провидит в них гибельную перспективу всякого пребывания в мире. Детский хронотоп в бунинском его преображении предстает «фатальным хронотопом» жизни, понимаемой как «энтропийный» путь утраченных иллюзий.

Можно даже сказать, что Бальзак в романе «Утраченные иллюзии» и Бунин в микрорассказе «Телячья головка» говорят до известной степени одно и то же об основной — на их взгляд — закономерности жизни, но говорят это на весьма различных художественных языках.

2. Конкретизация (поэтический текст)

В композиции лирических текстов конструктивная роль принадлежит, как правило, медитации, а не повествованию (как в текстах эпического характера) или диалогу (как в драме). Это придает структуре лирического высказывания значительное своеобразие. Однако общая структурная схема едина для всех литературных произведений.

Структурное единство и своеобразие литературных текстов различной природы покажем на примере краткого стихотворения А. Ахматовой «Муза». Запечатление поэтическими средствами лирики некоего единичного эксцесса по существу является художественным осмыслением того или иного закономерного процесса, характеризующего присутствие «я» в мировом универсуме. В данном случае это процесс творческого вдохновения:

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.

И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

[1] Бахтин М. М. ВЛЭ. — С. 309.

Лирику нередко называют бессюжетной, поскольку вместо квазиреальной цепи событий здесь — единичная квазиреальная ситуация (реже — некоторая последовательность таких ситуаций). Однако игнорировать систему эпизодических единств, даже если она предельно редуцирована, при анализе лирических текстов непродуктивно. В том-то и заключается специфика объектной организации лирического текста, что непрерывности или циклической повторяемости жизненного процесса путем его эстетического сгущения придается облик беспрецедентного события.

Часто лирический сюжет сводится к одному-единственному пространственно-временно́му и актантному (деятельностному) контексту (эпизоду). Но в нашем случае в тексте ахматовского стихотворения легко обнаруживаются два эпизода: эпизод ожидания (1-я строфа) и эпизод прихода, явления музы (2-я строфа).

Смысл этой предельно упрощенной сюжетной динамики, приводящей к раздвоению лирической ситуации, состоит в неожиданности ожидаемого, в непредсказуемости чаемого вдохновения, в беспрецедентности очередного прецедента.

В лирическом произведении конструктивная роль доминирующего фактора художественных впечатлений принадлежит не объектной организации феноменов ментального (внутреннего) зрения, как это имеет место в эпических жанрах, а субъектной организации феноменов ментального (внутреннего) слуха. В частности, при лапидарной простоте лирического сюжета композиционная форма лирики, как правило, приобретает активизированный характер (демонстративная форматированность текста, скомпонованного из строф, повышенная отмеченность внешних границ начала и конца).

Доминирующая композиционная форма лирических высказываний — медитация, автокоммуникативность которой предполагает вовлечение адресата в резонанс с эмоционально-волевым тоном лирического «я». Редукция внешней событийности, нуждающейся в повествовательном развертывании перед «духовным взором» читателя, сводит лирику к медитации «как основной "внутренней форме" всего литературного рода»[1]. Однако эта «внутренняя форма» может быть облечена в иную, внешнюю: может выступать в конструктивной маске повествования или диалога.

Лирическое стихотворение часто остается безымянным. Весь его текст — своего рода развернутое именование некоторого переживания и переживаемой ситуации. Но разбираемое стихотворение Ахматовой наделено заглавием. Это первый момент его композиции, обращающий на себя наше внимание. В еще большей степени, нежели какой-либо иной сегмент композиционной организации, заглавие выявляет авторскую активность. Оно становится авторской «темой» сколь угодно протяженного высказывания, а весь последующий текст — его «ремой».

Заглавие «Муза» актуализирует широкие интертекстуальные связи разнообразных олицетворений поэтического вдохновения в мировой поэзии. Создается эффект ожидания — одного из вероятных ликов чудесного явления — как такой фактор художественного впечатления, который ставит читателя в позицию солидарности с напряжением твор-

---

[1] Поспелов Г.Н. Лирика. — М., 1976. — С. 159.

ческой интенции лирического героя (героини). Расчлененность текста на две строфы композиционно усиливает ключевой момент неожиданности ожидаемого.

Каждая строфа в свою очередь членится на две части сменой композиционных форм дискурсии. В первой строфе на смену повествованию (строки 1 и 2) приходит медитация (строки 3 и 4), якобы несущая в себе ключ к смыслу целого. Во второй — на смену возобновленному повествованию приходит диалог, преображающий Музу из объектного лирического персонажа в полноценно субъектного лирического героя.

Прямая медитация в этой системе внутритекстовых дискурсов отнюдь не оказывается, как этого, казалось бы, можно было ожидать, ближе к ядру художественного смысла, чем несобственно лирические формы высказывания. Напротив, медитативный образ *милой гостьи с дудочкой* оборачивается ложным ожиданием. Истинный смысл явления Музы приоткрывается только в диалоге двух лирических «я» (малого и большого), только в догадке, осенившей лирическую героиню и властно подтвержденной емким ответным «я».

На уровне объектной детализации разворачиваемой лирической ситуации стихотворение «Муза» от первого эпизода ко второму делает в организации кадров внутреннего зрения крутой поворот, знаменующий крайне существенную инверсию лирических персонажей. В эпизоде ожидания Муза выступала сверхценным (ценнее *почестей*, *юности* и *свободы*), но — объектом (чаемая фигура *милой гостьи с дудочкой*). В эпизоде же явления Музы лирическая героиня сама оказывается объектом внимания (*внимательно взглянула на меня*), тогда как *гостья* завладевает ситуацией, становясь ее хозяйкой — подлинным субъектом коммуникативного события: она явилась *диктовать*.

Аскетическое средневековое *покрывало*, скрадывающее зримость, телесность являющейся фигуры, и жизнерадостная, плясовая *дудочка*, прозрачно ассоциирующаяся с пластичностью, телесной объектностью античности, в этой системе кадров внутреннего зрения оказываются окказиональными антонимами: лирическая героиня ждала совсем не ту гостью, какой явилась перед нею Муза. Но эта неожиданность — ожидаемая: она не приводит ни к какой коллизии.

Ключевой мотив ситуации творческого ожидания — жертвенная готовность отказаться от перечисляемых ценностей жизни. Однако эта жертвенность — кажущаяся (*Жизнь, кажется, висит на волоске*). Лирическая героиня отрекается от одних радостей жизни — ради других, ожидаемых от *милой гостьи*.

Приход Музы этой надежды не оправдывает. От свободы как высшей (в ряду перечислений второй строки) жизненной ценности действительно придется отказаться и писать под диктовку. Однако на смену мотивам обесцененной жизни приходят мотивы не смерти, но — бессмертия: поэт поэтов *Дант*, его божественные *Страницы* и *Ад* (картина вечных мук и высшей справедливости). Диктующая Муза оказывается носительницей вечных ценностей, или (в терминологии Бахтина) «внежизненно-активной позиции», свойственной подлинному авторству.

Диалогическая соотнесенность нескольких голосов в рамках одного текста — прерогатива прозы. В лирике это явление встречается нечасто и по

преимуществу за пределами классической поэзии. Отсутствует оно и в разбираемом стихотворении.

Однако выбор поэтического слова в соответствии с его смыслообразным звучанием — это столь же существенная сторона глоссализации речевой ткани текста, как и ее стилистическая проработка. Обе стороны имеют место в текстах обоих типов, но одна доминирует в стихах, другая — в прозе. Впрочем, стихи легко могут нести в своем составе цитатные «внестилевые» глоссы (в частности, «прозаизмы»), а проза может быть «поэтически озвучена» (например, начальные фразы чеховского «Студента» озвучены повтором *У*, тогда как заключительные — ударного *А*).

Повтор в словах текста тех или иных фонем — гласных (ассонанс), или согласных (аллитерация), или их комбинаций (рифма, а также анаграмматическая или паронимическая аттракции) является весьма существенным — особенно для лирической поэзии — фактором художественного впечатления. Глоссализирующий (т.е. делающий ткань текста ощутимой) звуковой повтор нередко оказывается анаграмматическим субститутом того или иного ключевого слова (своего семантического субстрата). Между такого рода анаграмматическими субститутами устанавливаются порой сложные внутритекстовые отношения, исполненные смысловой значимости.

Простейшее явление поэтической глоссализации текста — небезразличная к смыслу рифмовка. Все рифмы данного стихотворения связывают слова с контекстуально смежными значениями: *приход*, который значительнее *свободы* (т.е. возможности ухода); *рука*, которая способна оборвать *волосок* жизни; *диктовка* как откровение того, что скрыто под *покровом* тайны. Таким же образом соотнесены между собой и сверхличное, метапоэтическое «я» Музы с личностным *меня* лирической героини-поэтессы.

Ассонансная структура стихотворения в русской поэзии образуется ударными гласными (в безударном положении художественно значимым может оказываться повтор *У*, не подвергающегося фонологически значимой редукции). Оговоримся, что звуки *И/Ы* мы рассматриваем как варианты одной общей фонемы, зависимые от соседства с другими звуками в речевом потоке. Оговоримся также, что в отличие от ряда стиховедов мы трактуем местоимения (особенно личные) в качестве полноударных слов, способных нести на себе сверхсхемные ударения. Личные местоимения не только не могут быть понижены в своем лингвистическом статусе до служебных частей речи (предлогов, союзов и частиц, не несущих ударения), но, напротив, в тексте лирического высказывания, как правило, обладают ключевой значимостью.

Ритмико-ассонансная субструктура стихотворения «Муза» — с учетом сделанных оговорок — такова:

1. - А АО - У - О - О -
2. И А - - - И - - - Е
3. О О - - ОУ - О - О -
4. - И - О - У - - - Е
5. - О - А - И - - - А -
6. - А - - - У - - - А
7. Е - - УИА - - - А -
8. - И - А - - - А - А

В первой строфе, соответствующей первому эпизоду лирического сюжета, явственно доминирует гласная фонема *О* — 9 (при 3 фонемах *А*, 3 ударных *У*, 3 — *И*, 2 — *Е*), функционально выступающая анаграмматическим субститутом ключевого слова *гОстья.* Появление этого слова (как и обозначенного им лирического персонажа) фонетически готовится сгущением ударных *О* в конце первого стиха: *нОчью ...еО прихОда.* Характерно, однако, что в соседстве со словом *жизнь* (второй стих) этот фонетический сигнал олицетворения «внежизненно-активной позиции» исчезает, чтобы резко активизироваться в снятии жизненных ценностей (третий стих).

Во второй строфе с появлением *гостьи* (*и вОт...*) *О* в ударном положении совершенно исчезает. Очевидным образом доминирует — с тем же показателем 9 — ударный *А* (при 3 — *И*, 2 — *У* и 1 — *Е*). Ключевыми словами, дешифрующими этот ассонанс, могли бы служить и *покрывАло* (несовместимое с дудочкой), и *Дант*, и *Ада* (связанные анаграмматической инверсией первых двух звуков). Но важнейшим, наиболее глубинным семантическим субстратом доминирующего повтора следует признать финальное *Я* (стихотворение венчает тройной повтор ударного *А*). Этому «я» принадлежат и *внимАтельно*, и *диктовАла.*

Ассонанс *А* в русской поэзии очень часто знаменует полюс лирического «я» в контексте целого. Однако в «Музе» Ахматовой это «малое» личностное «я» героини (заявленное лишь в самом начале текста) остается в тени «большого» сверхличного «я» Музы. Поэтому оно анаграмматически (средствами поэтической глоссализации) так и не манифестировано, а выявляющаяся структурная оппозиция *О — А* в данном случае совершенно не носит конфликтного характера (как это бывает в большинстве случаев). Сгущенные глоссализацией фонемы суть фонетические субституты одного и того же персонажа, чья роль в лирическом сюжете от ситуации ожидания к ситуации явления радикально меняется: гостья оказывается хозяйкой.

Аллитерационная субструктура поэтического текста — в соответствии со сформулированным Ю. Н. Тыняновым законом тесноты стихового ряда — создается повторами согласных звуков в пределах строки. Однако полноценной рецептивной значимостью для воспринимающего сознания, разумеется, обладают не все повторы. Значимы прежде всего подтвержденные (умноженные) повторы — не менее чем троекратные в пределах строки, а также повторы в маркированном положении (например, начальные звуки соседних слов: *Данту диктовала*). Уточненная таким образом аллитерационная субструктура текста весьма нагляднa и знаменательна:

1. ДДД
2. ССС
3. ЧТЧСТЧТСТЧТС
4. ДДД
5. ВВВ
6. ВНЛНВЛНЛНН
7. ТДТДТ
8. ТТТ

Утяжеленный повторами стих 3 передает очевидное смятение лирической героини, обесценивающее привычные жизненные ценности. Аллитерационная утяжеленность стиха 6 указывает на его известную анало-

гичность стиху 3: и здесь мы имеем не явно выраженное смятение, но иного рода. Это уже не смятенность субъекта, утрачивающего стабильность собственной ценностной позиции, а трепетность объекта: лирическое «я» оказывается объектом оценивающего видения со стороны метапоэтического «сверх-я».

Аллитерация *С* явственно знаменует тему дестабилизированных (*виСит на волоСке*) ценностей жизни (*почеСти, юноСть, Свобода*). Не случайно во второй строфе этот звук практически исчезает (встречается лишь однажды).

Аллитерация *В*, несомненно, связана с мотивом инкарнационного вторжения (*и Вот Вошла*), кладущего конец повторам *С*. Сгущение во второй строфе *В* (8 из 12), *Н* (8 из 11) и *Л* (7 из 9) — очевидное анаграмматическое влияние преображающего ситуацию взгляда Музы (*ВнимателЬНо ВзгЛяНуЛа*).

Но основной аллитерирующей оппозицией стихотворения «Муза» выступает оппозиция повторов звонкого *Д* и его естественной фонологической альтернативы — глухого *Т*, составляющих вместе с доминирующим во второй строфе гласным *А* и сгустившимся в 6-й строке *Н* анаграмму имени *Дант*. Существенно при этом, что фонема *Т* доминировала в тексте изначально и распределена ровно: из 17 случаев ее употребления в первой строфе — 8, во второй — 9. Тогда как поле актуализации *Д* ограничено лишь первой строфой (7 из 10).

Благодаря повторам 1-го и 4-го стиха тон в первой строфе задает аллитерация *Д* как анаграмматического субститута мотива *ДуДочки* — этого общепонятного символа легкой, жизнерадостной поэзии. Повтор *Т*, усиленный сопровождающим повтором *Ч*, первоначально озвучивает отречение от радостей жизни (стих 3). В финале же стихотворения аллитерация *Т* закономерно и смыслосообразно пересиливает аллитерацию *Д* (*Ты ль ДанТу дикТовала сТраницы... оТвечаеТ*), поскольку вместо ожидаемого поэтического «дудения» Муза является к поэтессе с императивом поэтической ответственности.

Архетипичность «Музы» прозрачна и очевидна: перед нами очередная вариация на одну из «вечных» поэтических тем. Однако искусство никогда не ограничивается простым воспроизведением мифологемы (в данном случае мифологемы божественной вести). Художественная картина жизни всегда осложнена наличием внутреннего хронотопа «я», пребывающего в мире.

Система хронотопов в стихотворении Ахматовой предельно проста: внутренний хронотоп ***ожидания***, как малый круг, без остатка вписан в большой круг внешнего хронотопа ***откровения*** (божественной тайны).

Эта вписанность осуществляется, в частности, с помощью временно́й локализации лирического события, свершающегося *но́чью*. «Вертикальный» хронотоп высшей тайны — в традициях общечеловеческой культуры — это по преимуществу ночной хронотоп. (Тогда как дневной хронотоп в лирике Ахматовой в большинстве своем оказывается «горизонтальным» хронотопом *встречи-разлуки*).

Полная вписанность ночного «я» во вневременно́й хронотоп поэтического служения обеспечивается как внутренней готовностью этого «я», открытого навстречу сокровенному, так и его внешней, трансцендентной избранностью, доверенностью. Муза не только посещает лирическую герои-

ню в качестве монологического вдохновения, но и *отвечает* ей, открывается в диалоге. Это ***сопряжение*** индивидуального «я» с «Я» надындивидуальным (трансцендентным) восходит к героическому архетипу подвига (подробнее см. в следующей главе).

Стихотворение написано 5-стопным ямбом, который в русской поэтической традиции (особенно в сочетании с архаикой традиционалистского заглавия) обладает семантическим ореолом трагедии. Однако никакой трагической интонации диссонанса, раскола, вины за субъективную избыточность «я» относительно своей роли в миропорядке в нашем случае так и не возникает.

В частности, два имеющихся в тексте анжамбемана (незавершенность синтаксического ряда при завершении ряда ритмического — в третьих строках строф) ритмически выделяют окказиональные (впрочем, достаточно очевидные) антонимы: *свобода* и *диктовала*. Диктование предполагает иерархические отношения диктата, исключающего возможность свободы. Но дело в том, что лирическое «я» изначально отреклось от свободы и иных жизненных ценностей ради вещей встречи с Музой. Поэтому никаких трагических коллизий эта встреча не приносит, хотя Муза и является в нежданной ипостаси.

Наиболее ощутимые сверхсхемные ударения (на первом слоге строки) выделяют именно те два полюса лирической ситуации, между которыми располагается «я»: *Жизнь* и Муза (*Ей говорю*). Однако лирическая героиня не раздваивается между ними, а всего лишь осуществляет свой уже сделанный выбор.

Ритмотектоника рассматриваемого текста такова, что две строфы (два эпизода лирического сюжета, два хронотопа, два анаграмматических поля глоссализации) интонационно-ритмически не размежеваны, а напротив — сцеплены воедино. Ритмические рисунки абсолютного большинства строк многообразны, выделить ритмическую доминанту невозможно, практически каждый стих звучит ритмическим курсивом. И только ритм пятого стиха, на конец которого приходится точка «золотого сечения» текста, полностью идентичен ритму четвертого, чем существенно сглаживается семантическая разность строф. Тем самым явление Музы не только не становится ритмической кульминацией текста, но, наоборот, приводит к снятию ритмико-интонационного напряжения, знаменующему умиротворение удовлетворенного ожидания.

Последующие ритмические модификации 5-стопного ямба служат лишь поддержанию интонационного напряжения на прежнем уровне, не допуская его катастрофического нарастания. Так, стих 6 звучит ритмическим эхом стиха 2 (по два пиррихия на второй и четвертой стопах), однако в строке 6 отсутствует сверхсхемное ударение на первой стопе, усложняющее строку 2. В стихе 7, как и в стихе 3, имеются по два сверхсхемных ударения (в первой и третьей стопах) при одном пиррихии, однако в строке 3 не два спондея, а всего лишь один (здесь хореямб первой стопы — инверсия ударного и безударного слогов при назывании Музы).

Наиболее выделены в ритмическом отношении стихи 1 и 8. Первый является единственной в тексте строкой полноударного 5-стопного ямба (со сверхсхемным ударением во второй стопе). Заключительный стих — также единственный в тексте — имеет в своем составе пиррихий на третьей стопе.

В соотношении этих композиционно и ритмически ключевых строк снижение напряженности (от 6 ударений к 4) очевидно, а между тем в начальном стихе представлено только одно одинокое, ждущее *я* (носитель сверхсхемного ударения), тогда как финальная строка вмещает в себя две реплики общения между этим малым лирическим субъектом и большим «Я». На фоне 6-ударных строк смятенного порыва и 3-ударной строки смятенного замирания (*Внимательно взглянула на меня*) организованный ритмически симметрично (пиррихий в центральной стопе) 4-ударный стих обретает интонацию обремененного ответственностью, но умиротворенного ***согласия*** личности со сверхличным олицетворением ее судьбы.

* * *

Итак, необходимая для понимания произведений искусства реконструкция имманентно присущего структуре текста художественного языка (стиля) становится возможной благодаря двум моментам.

Во-первых, поскольку в его составе есть типовые, повторяющиеся (парадигмальные) отношения, изучаемые поэтикой. Поскольку основательное освещение проблем и категорий теоретической и исторической поэтики дается в двух последующих частях учебника, мы в наших примерах старались, насколько это было возможно, их не касаться.

Во-вторых, постижение нового для читателя художественного языка происходит вследствие того, что единый смысл литературного произведения манифестирован в этом тексте многократно — на каждом из перечисленных уровней структурной его организации. Тогда как смысл прямого речевого высказывания «шифруется» лишь однократно — посредством естественного кода первичной (лингвистической) знаковой системы.

Глава 2

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ЛИТЕРАТУРЫ

§ 1. Эстетическое отношение

Эстетическое отношение человека к действительности иногда понимают весьма узко и ограничивают любованием красотой предметов, любовным созерцанием явлений жизни. Между тем к сфере эстетического (от гр. *aisthētes* — чувствующий) принадлежат также смеховые, трагические и некоторые иные переживания, предполагающие катарсис. Греческое слово «катарсис», введенное в теорию литературы Аристотелем, оз-

начает очищение, а именно: очищение аффектов (от лат. *affectus* — страсть, возбужденное состояние).

Иначе говоря, эстетическое отношение представляет собой ***эмоциональную рефлексию***. Если рациональная рефлексия (от лат. *reflexio* — отражение) является логическим самоанализом сознания, размышлением над собственными мыслями, то рефлексия эмоциональная — это *переживание переживания*. Такое «вторичное» переживание уже не сводится к его психологическому содержанию, которое в акте эмоциональной рефлексии преломляется, преобразуется культурным опытом личности.

Эстетическое восприятие мира сквозь одушевляющую призму эмоциональной рефлексии ни в коем случае не следует смешивать с гедонистическим (от гр. *hēdonē* — наслаждение) удовольствием от материального объекта. Так, эротическое отношение к обнаженному человеческому телу или его изображению является переживанием первичным (аффектом). Тогда как художественное впечатление от живописного полотна с обнаженной натурой оказывается одухотворенным, «очищенным» вторичным переживанием (катарсисом) — любовным преображением эротического переживания.

Принципиальное отличие эстетического (духовного) отношения от гедонистического (физиологического) наслаждения состоит в том, что в акте эстетического созерцания я бессознательно ориентируюсь на духовно солидарного со мной «своего другого». Самим любованием я невольно оглядываюсь на актуальный для меня в данный момент «взгляд из-за плеча». Я не присваиваю эмоционально рефлектируемое переживание себе (такова стратегия гедонизма), но, напротив, делюсь им с некоторого рода ***адресатом*** моей духовной активности. Как говорил Бахтин, «смотря внутрь себя», человек смотрит «глазами другого»[1], поскольку всякая рефлексия неустранимо обладает диалогической соотнесенностью с иным сознанием, находящимся вне моего сознания. В противном случае рефлексия оказывалась бы зеркальным удвоением рефлектируемого и не порождала бы никакого нового содержания.

В качестве своеобразной иллюстрации к понятию эстетического отношения остановимся на миниатюре М.М.Пришвина «Порядок в душе».

Вошел в мокрый лес. Капля с высокой елки упала на папоротники, окружавшие плотно дерево. От капли папоротник дрогнул, и я на это обратил внимание. А после того и ствол старого дерева с такими морщинами, как будто по нем плуг пахал, и живые папоротни-

[1] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 312.

ки, такие чуткие, что от одной капли склоняются и шепчут что-то друг другу, и вокруг плотный ковер заячьей капусты — все расположилось в порядке, образующем картину.

И передо мной стал старый вопрос: что это создало передо мной картину в лесу, — капля, упавшая на папоротник... или благодаря порядку в душе моей все расположилось в порядке, образующем картину? Я думаю, что в основе было счастье порядка в душе в это утро, а упавшая капля обратила мое внимание, и внутренний порядок вызвал картину, то есть расположение внешних предметов в соответствии с внутренним порядком.

Созерцание фрагмента жизни как законченной «картины», т. е. чего-то такого, что можно, обернувшись, показать другому, является очевидным примером эстетического отношения. Пришвин подвергает это переживание красоты рациональной рефлексии и открывает, что «в основе» его обнаруживается другое, первичное, нравственное переживание душевного покоя как «счастья». «Картина» эстетического созерцания оказалась актуализацией этого переживания — его эмоциональной рефлексией, отблеском душевного равновесия на столь привычных для этого писателя подробностях растительной жизни леса.

Разумеется, картина грозы была бы неподходящей для такого идиллического переживания, о каком говорится у Пришвина. Но она могла бы послужить материалом созерцания для иного эстетического отношения, например героического или трагического.

У всякого эстетического феномена всегда имеются две стороны: объективная и субъективная. Соответственно для установления эстетического отношения необходимы предпосылки двоякого рода.

Без отвечающего строю эмоциональной рефлексии объекта эстетическое отношение невозможно. Так, пришвинское состояние порядка в душе владело им уже до прихода в лес, но не имело внешнего объекта для самоактуализации и не могло быть пережито как ***нравственная ценность***. Эстетическое отношение к «картине» леса реализовало эту ценность и позволило ощутить свое душевное состояние как «счастье». Но в отсутствие созерцающего субъекта ничего эстетического (прекрасного, идиллического) в падении капли с ели на папоротник не было и не могло быть. Без привнесения одушевляющего «порядка» лес не содержит в себе никаких «картин». Для возникновения такой «картины» как ***эстетической ценности*** необходима ценностная активность человеческого взгляда.

Пользуясь словами из приведенной миниатюры, можно сказать, что для эстетической самоактуализации «внутренне-

го порядка», с одной стороны, необходимо наличие соответствующих ему «внешних предметов», которое позволило бы осуществить соответствующее их «расположение». А с другой стороны, необходима достаточно интенсивная эмоциональная жизнь человеческого «я». Как говорит тот же Пришвин, «красота есть свидетельство личности», ее созерцающей, и «доказать его (свидетельство. — *В.Т.*) можно лишь путем творчества».

Эмоциональная рефлексия является непременным условием сотворения произведений искусства. Если бы Пришвин был живописцем, он мог бы свой «порядок в душе» актуализировать в качестве пейзажной зарисовки на холсте.

Скорбь утраты — это тоже «порядок в душе», хотя и иного эмоционального строя. Аффект скорби — переживание первичное и непосредственное, завладевающее человеком, который от горя может утратить контроль над собой. Для сообщения о своем горе ему достаточно первичной знаковой системы (языка). Чувство же, высказываемое в элегии, сочиненной по поводу этой утраты, — переживание вторичное и опосредованное (в частности, опосредованное жанровой традицией написания элегий). Это «очищение» аффекта скорби в катарсисе эмоциональной рефлексии требует от автора творческого самообладания, одухотворенного овладения своей эмоциональной жизнью, и, как следствие, обращения к вторичной знаковой системе — художественному языку элегической поэзии.

Объективной предпосылкой эстетического отношения выступает ***целостность*** — т.е. *полнота* и *неизбыточность* — таких состояний жизни, когда «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже»[1]. Такую целостность обычно именуют словом «красота», но характеризуют им по преимуществу внешнюю полноту и неизбыточность явлений. Между тем объектом эстетического созерцания может выступать и внутренняя целостность: не только целостность тела (вещи), но и души (личности). Более того, личность как внутреннее единство духовного Я есть высшая форма целостности, доступной человеческому восприятию. По замечанию А.Н. Веселовского, эстетическое отношение к какому-либо предмету, превращая его в эстетический объект, «дает ему известную цельность, как бы личность»[2].

В реальной действительности абсолютная целостность в принципе недостижима: ее достижение означало бы останов-

---

[1] Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. — М., 1935. — Т. 1. — С. 178.

[2] Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 499 (далее при ссылках на это издание — ИП).

ку самого процесса жизни. Вступить в эстетическое отношение к объекту созерцания означает занять такую «внежизненно активную позицию» (Бахтин), с которой объект предстанет столь целостным, сколь это необходимо для самоактуализации личности в отношении к нему.

Наличие ***внутренней целостности*** «порядка в душе», позволяющей созерцателю искать «резонанса» этих двух целостностей, и составляет субъективную предпосылку эстетического отношения.

В другой своей миниатюре «Ангел гармонии» Пришвин писал об этом так:

> Как рождается творческое или родственное внимание, открывающее всегда что-то новое? Думая над этим всю жизнь, я сейчас только заметил, что этому вниманию предшествует мгновение гармонического спокойствия, родственное тому душевному спокойствию, которое появляется, когда у себя в комнате и на письменном столе приберешь все, и каждая вещь станет на свое место.
>
> *Пусть это парус, и пусть, пусть он, мятежный, ищет бури среди лазури и золота, — в полуночи души поэта, перед тем, как написать стихотворение, непременно должен прилететь ангел гармонии.*

Данная сфера человеческих отношений не является областью знаний или верований. Это сфера мнений, «кажимостей» (папоротники, например, кажутся чутко шепчущимися; парус — мятежным), суждений ***вкуса***. Согласно характеристике И. Канта, хотя принцип вкуса «только субъективен, он тем не менее принимается за субъективно всеобщий»; он «не говорит, что каждый *будет* согласен с нашим суждением, а говорит, что он *должен* согласиться»[1], чтобы не остаться за пределами культуры. Ибо понятие вкуса, его наличия, отсутствия, степени развитости предполагает культуру восприятия впечатлений, а именно: меру как дифференцированности восприятия (потребности и способности различать части, частности, оттенки), так и меру его интегрированности (потребности и способности концентрировать многообразие впечатлений в единстве целого).

Эстетическое переживание не объективно и не субъективно, оно — ***интерсубъективно***: в своей внутренней диалогизированности эмоциональная рефлексия ориентирована «на то субъективное, что можно предположить в каждом человеке»[2].

---

[1] Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Соч.: В 6 т. — М., 1966. — Т. 5. — С. 244.

[2] Там же. — С. 302.

Наиболее фундаментальными отношениями человека к действительности — помимо эстетических — являются отношения этические (нравственные) и логические. Проведение границ между этими основными областями духовной культуры позволяет уточнить природу каждой из них.

Будучи чисто познавательным, безоценочным отношением, логическое ставит познающего субъекта вне познаваемого объекта. С логической точки зрения рождение или смерть, например, не хороши и не плохи, а только закономерны. Если логический объект, логический субъект и то или иное логическое отношение между ними могут мыслиться раздельно и сочетаться подобно кубикам, то субъект и объект эстетического отношения являются неслиянными и нераздельными его полюсами. Предмет созерцания оказывается эстетическим объектом только в присутствии эстетического субъекта, тогда как математическая задача, например, если ее никто не решает, не утрачивает своей логичности. И наоборот, созерцающий становится эстетическим субъектом только перед лицом эстетического объекта.

Нравственное отношение как сугубо ценностное, в противоположность логическому, делает субъекта непосредственным участником данной ему ситуации. Добро и зло являются абсолютными полюсами этического миропорядка. Неизбежный для этического отношения нравственный выбор своей ценностной позиции уже тождествен поступку — даже в том случае, если он не будет манифестирован внешним поведением, — поскольку «фиксирует» место субъекта на «шкале» моральных ценностей.

Наконец, эстетическое отношение представляет собой нераздельное (синкретичное) единство ценностного и познавательного. Статус такого отношения может быть определен словесной формулой Бахтина: ***причастная вненаходимость***. Как это ни парадоксально с точки зрения логики, Пришвин в нашем примере выступает одновременно и сторонним наблюдателем жизни леса как ученый и ее непосредственным участником как совершающий поступок, ибо без его субъективного «порядка в душе» падение капли не обернулось бы «картиной».

Синкретизм эстетического говорит о его древности, изначальности в ходе ментальной эволюции человечества. Первоначально «причастная вненаходимость» человека как духовного существа в материальном бытии окружающей его природы реализовывалась в формах мифологического мышления. Но с выделением из этого синкретизма, с одной стороны, чисто ценностного этического (в конечном счете религиозного) мироотношения, а с другой — чисто познавательного логи-

ческого (в конечном счете научного) эстетическое мироотношение сделалось основой художественного мышления и соответствующих форм деятельности.

§ 2. Эстетическая деятельность

Искусство есть высшая деятельная форма эстетических отношений. Здесь эмоциональная рефлексия не ограничивается рецептивным (от лат. *recipere* — получать, воспринимать) статусом одухотворения аффектов и приобретает креативный (от лат. *creare* — творить) статус художественного творчества. Творчество художника есть деятельность, удовлетворяющая эстетические потребности духовной жизни личности и формирующая сферу эстетических отношений между людьми. Поэтому вслед за М.М.Бахтиным можно сказать, что «эстетическое вполне осуществляет себя только в искусстве»[1].

Основатель философской эстетики Александр Баумгартен (первый том его труда вышел в 1750 г.) назвал произведение искусства «гетерокосмосом» — другим (сотворенным) миром. Сотворение новой (художественной) реальности воображенного мира выступает необходимым условием искусства. Без этого никакая семиотическая деятельность составления текстов не обретает художественности. Точно так же, как никакая игра воображения без ее семиотического запечатления в текстах еще не принадлежит к искусству.

Эстетическая деятельность является деятельностью переоформляющей, придающей чему-либо новую, вторичную *форму*. Разного рода ремесла привносят эстетический момент в свою практическую деятельность изготовления вещей в той мере, в какой их «украшают», т.е. придают им вторичную, дополнительную значимость. Однако в области искусства переоформляющая эстетическая деятельность направлена не на *материал*, из которого «изготовляются» тексты (это прерогатива деятельности семиотической), а на жизненное *содержание* первичных переживаний. Порождаемый этой деятельностью эстетический объект М.М.Бахтин определял как «содержание эстетической деятельности (созерцания), направленной на произведение»[2].

Всякое переживание ценностно, оно состоит в том, что явление кажется таким или иным, т.е. приобретает для субъекта жизни определенную «кажимость». Эстетическая деятельность художника состоит в переоформлении этих кажимо-

---

[1] Бахтин М.М. ВЛЭ. — С. 22.

[2] Там же. — С. 17.

стей, или, говоря иначе, в сотворении новых образов жизни, новых форм ее восприятия.

Художественный *образ* — это тоже кажимость, т. е. «несуществующее, которое существует» (Г. В. Ф. Гегель), не существующее в первичной реальности, но существующее в воображении — в замещающей (вторичной) реальности. Однако кажимость образа в искусстве наделена (в отличие от кажимости жизненного переживания) семиотической природой знака: 1) принадлежит какой-то системе образов, выступающей в роли художественного языка; 2) служит воображенным аналогом какой-то иной действительности и 3) обладает какой-то концептуальностью (смыслом).

В то же время эстетическую деятельность невозможно свести к семиотической.

Внешняя или внутренняя (мысленная) воспроизводимость является необходимой характеристикой семиозиса (знаковой деятельности). Если знаковое поведение — сопряжение соотносимых с языком знаков в тексты — не может быть никем воспроизведено, оно утрачивает свою семиотическую функцию, ибо к области языка принадлежит только то, что может повторяться.

Эстетическая деятельность, напротив, не предполагает воспроизводимости, поскольку не сводится к простому созиданию, но оказывается сотворением — беспрецедентным созиданием. Оригинальность (беспрецедентность и невоспроизводимость) — принципиальная характеристика творческого акта в отличие от актов познания или ремесленного труда, а подлинным произведением искусства может быть признано лишь нечто поистине уникальное.

Даже запечатление в произведении литературы или живописи исторического лица является не простым воспроизведением, а сотворением его аналога, наделенного семиотической значимостью и концептуальным смыслом. Если мы имеем дело с эстетической деятельностью, а не с ремесленной имитацией черт облика или фактов биографии, то под именем реального исторического деятеля (скажем, Наполеона в «Войне и мире») обнаруживается вымышленная автором человеческая личность — ценностная кажимость (образ) его исторического прообраза. Личность героя оказывается субституцией (замещением) первичной реальности исторического человека — реальностью вторичной, мысленно сотворенной и эмоционально отрефлектированной.

Эстетическое содержание эмоциональной рефлексии обретает в искусстве образную форму творческого воображения: не вымысла относительно окружающей реальности (это было бы ложью), а вымысла принципиально новой реальности (где папоротники, например, «шепчутся»). Способность к такой

деятельности И. Кант называл «гениальностью» и характеризовал ее как «способность создать то, чему нельзя научиться»[1]. А Ф. В. Шеллинг вслед за Кантом полагал, что «основной закон поэзии есть оригинальность»[2]. Впрочем, у искусства имеются и некоторые иные фундаментальные «законы».

Во-первых, вторичное переживание (эмоциональная рефлексия) осуществимо только в условиях вторичной же (воображенной) реальности. Даже самое жизнеподобное искусство сплошь конвенционально (условно), поскольку призвано возбуждать не прямые эмоциональные аффекты, но их обусловленные, текстуально опосредованные рефлексии: переживания переживаний. Если на театральной сцене, представляющей трагедию, прольется настоящая кровь, эстетическая ситуация мгновенно исчезнет. В этом смысле можно говорить о ***законе условности*** как первом законе искусства.

Во-вторых, объективной предпосылкой эстетического отношения, как уже говорилось выше, служит целостность. Эстетическое переоформление чего бы то ни было является его конвенциональным оцельнением — приданием оформляемому условной ***завершенности*** (полноты) и ***сосредоточенности*** (неизбыточности). Ибо подлинная завершенность остановленного мгновения достижима только в воображении (завершение действительной жизни оборачивается смертью).

В качестве текста (внешне) произведение искусства принадлежит первичной реальности жизни. Поэтому текст в иных случаях может оставаться и неоконченным (ср. пропуски строф в «Евгении Онегине»). Но вымышленный гетерокосмос, дабы восприниматься «новой реальностью», требует целостного завершения. Сотворение виртуальной целостности воображенного «мира» представляет собой неотменимое условие его художественности и позволяет говорить о ***законе целостности*** как втором законе искусства.

Наконец, образотворческая деятельность художника, проявляющая себя в третьем законе искусства — ***законе невоспроизводимости творческого акта*** (оригинальности), — обусловлена ее эстетической природой и притом обусловлена двояко: условностью и целостностью творимого.

1. Целостность художественного мира

Завершенность и сосредоточенность художественной реальности вымышленного мира достигается благодаря наличию у

---

[1] История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. — М., 1967. — Т. 3. — С. 79.

[2] Шеллинг Ф. В. Философия искусства. — М., 1966. — С. 148.

него абсолютного «ценностного центра» (Бахтин), какой в повседневном течении окружающей нас жизни отсутствует. Таким центром здесь выступает инстанция героя, к которому автор относится как к полноценному «я», как к личностной форме целостности жизни, но относится — эстетически. Последнее означает, что «автор должен найти точку опоры вне» воображенного бытия, «чтобы оно стало эстетически завершенным явлением — героем»[1].

Художественные тексты способны запечатлевать самые разнообразные (в частности, научные) знания о мире и жизни, однако все они для искусства необязательны и неспецифичны. Собственно же художественное знание, по мысли Б. Л. Пастернака (доверенной его романному герою поэту Живаго), это «какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое», а в то же время «узкое и сосредоточенное»; в конечном счете «искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования». Предметом такого знания является специфическая целостность феноменов человеческого бытия: ***я-в-мире*** — специфически человеческий способ существования (экзистенция, т. е. внутреннее присутствие во внешней реальности). Этим знанием обладает каждое человеческое «я». Искусство его лишь актуализирует — так или иначе.

Всякое «я» уникально и одновременно универсально, «родственно» всем: любая личность является таким «я-в-мире». По Шеллингу, «чем произведение оригинальнее, тем оно универсальнее»[2]. «Вы говорите, — писал Л. Н. Толстой Н. Н. Страхову, — что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее»[3]. «Чувство себя самого», утверждал Пришвин, «это интересно всем, потому что из нас самих состоят “все”»[4]. Перефразируя строки Дж. Донна, ставшие общеизвестными после романа Э. Хемингуэя «Фиеста», можно сказать: не спрашивай, о ком написано литературное произведение, — оно написано и о тебе.

Никакому логическому познанию тайна внутреннего «я» (ядра личности, а не ее оболочек: психологии, характера, социального поведения) в принципе недоступна. Между тем

---

[1] Бахтин М. М. ЭСТ. — С. 18.

[2] Шеллинг Ф. В. Философия искусства. — С. 149.

[3] Толстой Л. Н. О литературе. — М., 1955. — С. 264.

[4] Дневники Пришвина / Публикация Л. Рязановой // Вопросы литературы. — 1996. — № 5. — С. 96.

художественная реальность героя — это еще одна (вымышленная, условная) индивидуальность, чьей тайной изначально владеет сотворивший ее художник. Вследствие этого, словами Гегеля, «духовная ценность, которой обладают некое событие, индивидуальный характер, поступок... в художественном произведении чище и прозрачнее, чем это возможно в обыденной внехудожественной действительности»[1]. Приобщение к знанию такого рода обогащает наш духовный опыт внутреннего (личностного) присутствия во внешнем мире и составляет некий стержень художественного восприятия. Все прочие обобщения, могущие иметь место в произведении искусства, но факультативные и более поверхностные (психологические, социальные, политические), входят в состав художественного содержания лишь «в химическом соединении с художественной идеологемой»[2], которая предполагает предельную меру обобщения личностного опыта индивидуального бытия.

Героями литературных произведений могут оказываться не только люди. Но кто бы они ни были, они представляются в окружающей их вымышленной реальности обладателями внутреннего «я» — этого специфически человеческого способа существования. С другой стороны, не все человеческие фигуры литературного текста наделяются таким качеством — экзистенцией, способностью быть «я-в-мире». Некоторые литературные персонажи могут выступать не в роли ценностного центра, а в функции окружающих этот центр обстоятельств.

Эстетическая деятельность по сотворению художественной реальности есть «ценностное уплотнение» воображаемого мира вокруг «я» героя как «ценностного центра» этого мира[3]. А зерно художественности составляет «диада личности и противостоящего ей внешнего мира»[4]. Этим «я-в-мире» обоснована эстетическая позиция автора, этой «диадой» организована экзистенциальная (жизненная) позиция условного героя, ею же корректируется ответная эстетическая реакция читателя, зрителя, слушателя. Развертыванием столь универсальной «диады» в уникальную художественную реальность и порождается произведение искусства. Но чтобы этот глубоко специфический результат был достигнут, развертыванию должен быть положен внутренний предел — эстетическое завершение образной (кажущейся, воображенной) картины мира.

---

[1] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1968. — Т. 1. — С. 35.

[2] Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении // Бахтин под маской. — М., 1993. — Т. 2. — С. 29.

[3] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 163 и др.

[4] Там же. — С. 46.

«Я» и «мир» суть всеобщие полюса человеческого бытия, каждым живущим сопрягаемые в индивидуальную картину своей неповторимой жизни. Эстетическое завершение (и сосредоточение) художественной целостности состоит в полагании различного рода многослойных границ, разделяющих и связывающих ее полюса: «Эстетическая культура есть культура границ... внешних и внутренних, человека и его мира»[1]. Способ такого завершения, например героизация или драматизация, ведет эмоциональную рефлексию к катарсису того или иного рода и выступает своеобразным «модусом» художественности, эстетическим аналогом духовно-практического модуса личностного существования (способа присутствия «я» в мире).

2. Типы эстетического завершения

Искусство имеет собственные законы, но не знает каких-либо всеобщих рецептов следования этим законам. Истинная художественность невоспроизводима, поэтому у нее нет никаких доступных описанию постоянных признаков (атрибутов). Скажем, и прозрачная ясность, и, напротив, затрудненность литературной речи могут оказаться показателями в одном случае гениальности художественного текста, а в другом — его недостаточной художественности. Отсюда распространившееся в XX в. понимание художественности как «эстетической функции», которую якобы может исполнять любой объект при соответствующей установке воспринимающего субъекта[2].

Однако творение, отвечающее всем законам искусства, небезразлично к такой установке. Быть произведением художественным означает быть или смешным, или горестным, или воодушевляющим и т. д. Как любая, даже самая яркая, индивидуальность неизбежно принадлежит к какому-либо типу, так и любое произведение искусства характеризуется тем или иным ***модусом художественности*** (способом осуществления ее законов). Эта объективно существующая в культуре дифференциация типов эстетического завершения подлежит научному анализу и систематизации.

Понятие «модуса» было введено в современное литературоведение Н. Фраем[3], не разграничивавшим, однако, при этом

---

[1] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 177.

[2] См.: Faryno J. Введение в литературоведение. — Warszawa, 1991.

[3] См.: Frye N. Anatomy of Criticism. — Princeton, 1967. Русский перевод фрагмента этой работы см.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. — М., 1987. — С. 232—263.

общеэстетические типы художественности и литературные жанры. Между тем это разграничение, к которому впервые в европейской традиции пришел Ф. Шиллер в статье «О наивной и сентиментальной поэзии», весьма существенно. Текст бездарной трагедии полноправно принадлежит данному жанру как способу высказывания, но он не принадлежит искусству как способу мышления, поскольку не наделен трагической художественностью. В то же время полноценной трагической художественностью могут обладать и роман, и лирическое стихотворение.

Героика, трагизм, комизм и другие модальности эстетического завершения (катарсиса) теорией литературы нередко сводятся к субъективной стороне художественного содержания: к видам пафоса идейно-эмоциональной оценки[1] или к типам авторской эмоциональности[2]. Однако с не меньшими основаниями можно вести речь о трагическом, комическом, идиллическом и т. п. типах ситуаций, или героев, или соответствующих эстетических установок воспринимающего сознания. Бахтин говорил о героизации, сатиризации, юморе, трагедийности и комедийности как об «архитектонических формах» эстетического объекта, или «архитектонических заданиях» завершенности художественного целого[3]. Модус художественности — это всеобъемлющая характеристика художественного целого. Это тот или иной строй эстетической завершенности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику.

Дохудожественное мифологическое сознание не знает личности как субъекта самоопределения (стать «я» означает самоопределиться). Открытие и постепенное освоение человеком внутренней стороны бытия: мысли, индивидуальной души-личности и сверхличной одушевленности жизни — приводит к возникновению на почве мифа философии, искусства и религии. Миф — это образная модель миропорядка. Художественное мышление начинается с осознания неполного совпадения самоопределения человека (внутренняя граница личности) и его роли в миропорядке — судьбы (внешняя граница личности). Восхищенное (эстетическое) отношение вызывают *подвиги* — исключительные случаи совпадения этих моментов: совмещения внутренней и внешней границ экзистенции.

---

[1] См.: Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. — М., 1972.

[2] См.: Хализев В.Е. Теория литературы. — М., 1999. — С. 68—78.

[3] См.: Бахтин М.М. ВЛЭ. — С. 19—22.

Поэтизация подвигов, воспевание их вершителей-героев как феноменов внешне-внутренней целостности человеческого «я» кладет начало героике — древнейшему модусу художественности.

Героика

Героическое «созвучие внутреннего мира героев и их внешней среды, объединяющее обе эти стороны в единое целое»[1], представляет собой некий принцип эстетического завершения, состоящий в ***совмещении*** внутренней данности бытия («я») и его внешней заданности (*ролевая* граница, сопрягающая и размежевывающая личность с *миропорядком*). В основе своей героический персонаж «не отделен от своей судьбы, они едины, судьба выражает внеличную сторону индивида, и его поступки только раскрывают содержание судьбы»[2].

Одним из древнейших образцов героики как эстетического отношения, запечатленного в письменном тексте, является знаменитый дистих Симонида на могиле героев-спартанцев:

> Путник, пойди возвести нашим гражданам в Лакедемоне,
> Что их заветы блюдя, здесь мы костьми полегли.

Героическое «я» в данном случае еще не выделено из «мы» (к архаической героике такого рода А. Блок обратился в «На поле Куликовом» и в «Скифах», указав путь многим поэтам социалистического реализма). Однако исполненная ролевая заданность (*заветы*) укрупняет фигуру каждого из участников группового подвига, делает ее бессмертной (погибшие обращаются к нам с речью), т. е. приобщает ее к числу «героев» в исходном значении этого слова (полубогов) и тем самым наделяет качеством личности (героический).

Первоначальное отделение эстетического отношения (еще не обретшего свою культурную автономию в искусстве) от морального и политического четко прослеживается в «Слове о полку Игореве» — тексте средневековой книжности, возникшем задолго до того времени, когда эстетическое обрело свою культурную автономию в искусстве. Несвоевременный воинский поход, публицистически осужденный за «непособие» верховному сюзерену (великому князю киевскому), здесь одновременно подвергается героизации, наделяется обликом подвига (чего нет в его летописных версиях), превращается в эс-

---

[1] Гегель Г.В.Ф. Эстетика. — Т.1. — С. 265.

[2] Гуревич А.Я. О природе героического в поэзии германских народов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1978. — № 2. — С. 145.

тетический объект восхищенного любования, ведущего и самих эстетических субъектов (автора и читателей) по пути героического самоопределения.

Мотивировка похода — совпадение личного самоопределения князя с его рыцарской ролью в миропорядке (со служением сверхличному «ратному духу»): Игорь «истягну умъ крепостію своею и поостри сердца своего мужествомъ, наплънився ратнаго духа». Роковое знамение ясно говорит ему о грядущем неблагополучии, однако герой не вопрошает о судьбе (как трагически повел себя Эдип); внутренне совпадая со своей ролевой границей, он воодушевленно устремляется навстречу ее внешнему осуществлению. Той же природы самозабвенное поведение в бою князя Всеволода и авторское любование этим поведением: «Кая рана дорога, братіе, забывъ чти и живота и града Чрънигова, отня злата стола и своя милыя хоти, красныя Глебовны, свычая и обычая!» Все перечисленные в этой фразе ценности миропорядка и частной жизни героя, вытесненные из его кругозора «ратным духом», в момент свершения подвига перестают быть значимыми и для автора: теряют статус границ внутреннего «я». Если с политической точки зрения никакое забвение «злата стола» (центр миропорядка) непростительно, то с художественной — оправдано. Ведь это не забвение сверхличного ради личного, а целостное забвение всего непричастного к героическому самоопределению здесь и теперь, в заданных ролевых границах; это жертвенное забвение личностью и себя самой.

Психологическое содержание героического катарсиса — гордое самозабвение, или *самозабвенная гордость*. Героическая личность горда своей причастностью к сверхличному содержанию миропорядка и равнодушна к собственной самобытности. Гоголевский Тарас Бульба нимало не дорожит своей отдельной жизнью, но свято дорожит люлькой, видя и в этой малости неотъемлемый атрибут правильного («козацкого») миропорядка. Парадоксальное сочетание самозабвения и гордости характеризует автобиографического героя «Жития протопопа Аввакума» и героиню романа Горького «Мать», лирических героев поэмы Блока «Скифы», или поэмы Маяковского «Во весь голос», или рассмотренного в главе 1 стихотворения Ахматовой «Муза».

В качестве модуса художественности героика не сводится к жизненному поведению главного героя и авторской оценке его. В совершенном произведении искусства это всеобъемлющая эстетическая ситуация, управляемая единым творческим законом художественной целостности данного типа. Так, в «Тарасе Бульбе», как и в гомеровой «Илиаде», равно героизирована ратная удаль обеих борющихся сторон (чего еще нет

на стадии становления художественности: в былинах и в «Слове о полку Игореве»). В малой эпопее Гоголя даже предательство совершается героически: с решимостью «несокрушимого козака» Андрий меняет прежнюю рыцарскую роль защитника отчизны на новую — рыцарского служения даме («Отчизна моя — ты!») и без остатка вписывает свое «я» в новую ролевую границу. Любить в этом героическом мире тоже роль. Жена Тараса любит сынов своих поистине героически, самозабвенно, олицетворяя собою некий ролевой предел материнской любви: «...она глядела на них вся, глядела всеми чувствами, вся превратилась в одно зрение и не могла наглядеться». Героична пластика статуарного жеста, интонация, героично само патетически гиперболизированное и в сущности хоровое слово этого текста, где речевая инициатива авторства неотделима от риторической позы излагателя народного предания[1].

Модус художественности может выступать как эстетической константой текста (в «Тарасе Бульбе», например), так и его эстетической доминантой. Во втором случае эстетическая ситуация героического типа и ее «ценностный центр» (герой) явлены не в статике пребывания, а в динамике становления. Героическая доминанта пушкинского «К Чаадаеву» (1818) направляет самоопределение лирического «мы» по пути освобождения от ложных границ существования, обретения истинной ролевой границы (сверхличной заданности) и в перспективе окончательного совпадения с нею, когда «на обломках самовластья / Напишут наши имена!» В героической системе ценностей вписать свое имя в скрижали миропорядка и означает стать полноценной личностью. Тогда как в другом стихотворении Пушкина («Что в имени тебе моем?») имя как раз оказывается ложной границей личностного «я».

Кризис героического миросозерцания (в русской культуре вызванный феодальными междоусобицами и монголо-татарским нашествием) приводит к усложнению сферы эстетических отношений и отпочкованию от исторически первоначального модуса художественности двух других типов завершения: сатирического и трагического.

Сатира

Сатира является эстетическим освоением *неполноты* личностного присутствия «я» в миропорядке, т.е. такого несов-

---

[1] Развернутый эстетический анализ героики «Тараса Бульбы» см.: Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н.В.Гоголя). — М., 1995. — Гл. 3.

падения личности со своей ролью, при котором внутренняя данность индивидуальной жизни оказывается *уже* внешней заданности и не способна заполнить собою ту или иную ролевую границу. Согласно Суздальской летописной версии, те же воспетые в «Слове» Игорь и Всеволод «сами поидоша о собе рекуще: мы есмы ци не князи же? такы же собе хвалы добудем», однако впоследствии при виде «многого множества» половцев «ужасошася и величанья своего отпадоша».

Однако дегероизация сама по себе еще не составляет достаточного основания для сатирической художественности. Необходима активная авторская позиция осмеяния, которая восполняет ущербность своего объекта и созидает художественную целостность принципиально иного типа. «Возникает новая форма искусства», говорит Гегель о сатирических по типу эстетического завершения комедиях Аристофана, где «действительность в ее нелепой испорченности изображается так, что она разрушает себя в самой себе, чтобы именно в этом саморазрушении ничтожного истинное могло обнаружиться как прочная сохраняющаяся сила»[1]. Так, в финальной «немой сцене» гоголевского «Ревизора», имитирующей сцену распятия (не случайно за минуту до этого городничий восклицает: «...смотрите, весь мир, все христианство»), сакральная истинность незыблемого миропорядка, возглавляемого высочайшим Ревизором над ревизорами, проступает сквозь шелуху суетных амбиций.

Формула сатирического модуса художественности — ***недостаточность*** внутренней данности бытия («я») относительно его внешней заданности (ролевой границы).

В дегероизированной системе ценностей имя личности оказывается пустым звуком, бессодержательной оболочкой «я» (ср. просьбы о своих именах, обращаемые к Хлестакову ничтожнейшими в этом мире Бобчинским и Добчинским), а *самозванство* — стержнем сатирической ситуации. Административный ревизор, чья фигура могла бы разрушить художественную целостность, так и не появляется, однако с первых же реплик текста смеховая «ревизия началась и идет полным ходом», ибо «герои комедии, невольно проговариваясь о том, что хотят скрыть, обличают себя сами, но не друг перед другом, а перед художественно воспринимающим сознанием»[2]. Мнимо героическое исполнение ими служебного долга оказывается всего лишь самозванной *претензией* на действительную роль в миропорядке, «пустым разбуханием субъективно-

---

[1] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1969. — Т. 2. — С. 222.

[2] Фуксон Л.Ю. Комическое литературное произведение. — Кемерово, 1993. — С. 32—33.

сти» (Гегель)[1]. Тогда как внутренняя граница личности ничтожно мала в сравнении с ее ролевой претензией. Вследствие этой внутренней оторванности от миропорядка сатирическому «я» присуща самовлюбленность, не отделимая в то же время от его панической неуверенности в себе. Этот психологический парадокс характеризует всех без исключения персонажей «Ревизора». Сатирик их ведет по пути самоутверждения, неумолимо приводящего к самоотрицанию (по преимуществу невольному).

Именно в эстетически завершающем акте *самоотрицания* и возвращения жизни «ее действительного, не замутненного самолюбием смысла»[2] сатирическая личность и становится сама собою, как это случается с героем толстовской «Смерти Ивана Ильича». Самоотрицанием революции в ее внутренней субъективности организовано художественное целое поэмы Блока «Двенадцать» с ее сатирическим несоответствием низкой данности апостолов нового миропорядка — их высокой сверхличной заданности[3]. (Подчеркнем факультативность комизма для сатиры как эстетической доминанты.)

Сказанное о сатирическом относится не только к герою-объекту, но в равной степени и к субъекту, и к адресату сатирической художественности (гоголевский городничий не случайно произносит: «Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!»). Модус художественности состоит как раз в том, что произведение искусства силой целостности своего условного мира распространяет некую концепцию личности (модель личностного присутствия в мире) на всех без исключения участников эстетической ситуации и «завершает» их в катарсисе соответствующей эмоциональной рефлексии. Адекватное созерцание сатирического изображения жизни, словами Гегеля, есть «отказ самосознания от своего достоинства, своей значимости, своего мнения о себе... от всего самостного»[4].

Такова, в частности, позиция лирического героя некрасовского «Балета» в приводимом отрывке:

...Утомились мы; вальс африканский
Тоже вышел топорен и вял,
Но явилась в рубахе крестьянской
Петипа — и театр застонал!

---

[1] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — Т. 3. — С. 600.

[2] Пумпянский Л.В. Гоголь // Тр. по знак. системам. — 18(XVIII). — Тарту, 1984. — С. 133.

[3] См.: Ляхова Е.И. Куда идут двенадцать: Сатира и революция // Дискурс. — М., 2000. — № 8/9.

[4] Гегель Г.В.Ф. Эстетика. — М., 1973. — Т. 4. — С. 280.

Вообще мы наклонны к искусству,
Мы его поощряем, но там,
Где есть пища народному чувству,
Торжество настоящее нам;
Неужели молчать славянину,
Неужели жалеть кулака,
Как Бернарди затянет «Лучину»,
Как пойдет Петипа трепака?..
Нет! где дело идет о народе,
Там я первый увлечься готов.
Жаль одно: в нашей скудной природе
На венки не хватает цветов!

Всё — до ластовиц белых в рубахе —
Было верно: на шляпе цветы,
Удаль русская в каждом размахе...
Не артистка — волшебница ты!
Ничего не видали вовеки
Мы сходней: настоящий мужик!

Хрупкая балерина никоим образом не может быть *настоящим мужиком*. Мастерство актерского перевоплощения при сатирическом взгляде на вещи («несмеющемся смехе», по словам Бахтина) оборачивается пустой претензией: искусственные цветы на шляпе затмевают для зрителя настоящие цветы русской природы. Залюбовавшись бутафорской русской народностью в исполнении Петипа, Бернарди, Роллера, «сатиризованный» лирический субъект (неотождествимый с подлинным автором) и сам ненадолго сливается с толпой столичных балетоманов в некоторое претенциозное в своей обезличенной субъективности *мы*. В итоге он оказывается в разладе с собственной Музой (ролевой границей поэта-гражданина); после спора с ней стихотворение не случайно завершается самоустранением фельетонного «я» из картины безымянной народной жизни.

Подобно Аристофану, который «выставляет на осмеяние и свою собственную персону с ее случайными чертами»[1], сатирический художник обретает право на пророческое слово суда над субъективной стороной жизни ценой искупительного самоосмеяния, «покаянного самоотрицания всего данного во мне»[2] (ср. державинское: «Но вы, как я подобно, страстны»). Когда же добронравный автор гневно порицает злонравных персонажей, то в подобном случае мы имеем дело не более чем с публицистикой, нередко прибегающей к псевдохудожественной форме.

---

[1] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — Т. 3. — С. 561.
[2] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 52.

Трагизм

Трагизм — диаметрально противоположная сатире трансформация героической художественности. Для становления этого типа эстетического завершения жанровая форма трагедии вполне факультативна: замечательный образец зарождения трагизма в русской литературе являет летописная повесть о разорении Рязани Батыем.

Трагическая ситуация есть ситуация чрезмерной «свободы "я" внутри себя» (гегелевское определение личности) относительно своей роли в миропорядке (судьбы). Здесь излишне «широк человек», как говорит Дмитрий Карамазов в романе Достоевского, где «подлинная жизнь личности совершается как бы в точке этого несовпадения человека с самим собою, в точке выхода его за пределы всего, что... можно подсмотреть, определить и предсказать помимо его воли»[1].

Формула трагического модуса художественности — ***избыточность*** внутренней данности бытия («я») относительно его внешней заданности (ролевой границы).

Если граница личностного самоопределения оказывается *шире* ролевой границы присутствия «я» в мире, это ведет к *преступлению* (переступанию границы) и делает героя «неизбежно виновным» (Шеллинг)[2] перед лицом миропорядка. Трагическая вина, контрастирующая с сатирической виной самозванства, состоит не в самом деянии, субъективно оправданном, а в его личностности, в неутолимой жажде остаться самим собой. Так, Эдип в одноименной трагедии Софокла совершает свои преступления именно потому, что, желая избегнуть их, восстает против собственной, но лично для него неприемлемой судьбы. А гоголевский Хома Брут, не удовлетворясь своим законным местом в христианском миропорядке (сверхличной защищенностью в круге, очерченном с молитвою), из личного «странного любопытства» гибнет, заглядывая в глаза нечистой силе и оказываясь тем самым по ту сторону сакральной границы, куда не должно стремиться христианской душе[3].

Поскольку трагический герой шире отведенного ему места в мироустройстве, он обнаруживает тот или иной императив долженствования не во внешних предписаниях, как персонаж сатирический, а в себе самом (ср. внутреннюю праведность Катерины в «Грозе» Островского или внутренний голос

---

[1] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963. — С. 79.

[2] Шеллинг Ф.В. Философия искусства. — С. 405.

[3] Развернутый эстетический анализ трагизма «Вия» см.: Есаулов И.А. Спектр адекватности... — Гл. 4.

Хомы Брута, шепнувший ему: «Не гляди»). Одновременно он усматривает свое самобытное «я» с его личным интересом к жизни за пределами сверхличной ролевой заданности. Отсюда внутренняя *раздвоенность*, порой перерастающая в демоническое двойничество (бес Саввы Грудцына, черт Ивана Карамазова).

В мире трагической художественности гибель никогда не бывает случайной. Это восстановление распавшейся целостности ценой свободного отказа либо от мира (уход из жизни), либо от себя (утрата самобытности, постигающая пушкинского Пророка вследствие его личной «духовной жажды»). Трагический персонаж, какова, например, Анна Каренина, по собственному произволу совершает гибельный выбор, «чтобы самой утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю»[1]. Трагический модус существования в качестве модели эстетического завершения альтернативен сатирическому: здесь самоотрицание оказывается парадоксальным способом *самоутверждения*.

Самоутверждение себя за пределами неоспоримого и позитивно приемлемого для личности миропорядка Ф.И.Тютчев трактовал как «растление духа» и создал целый ряд произведений, поэтически эксплицирующих трагическую ситуацию причастности человеческой субъективности к мировой объективности универсума. Таково, в частности, его стихотворение «Наш век»:

Не плоть, а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует...
Он к свету рвется из ночной тени
И, свет обретши, ропщет и бунтует.

Безверием палим и иссушен,
Невыносимое он днесь выносит...
И сознает свою погибель он,
И жаждет веры... но о ней *не просит*...

Не скажет ввек, с молитвой и слезой,
Как ни скорбит перед замкнутой дверью:
«Впусти меня! — Я верю, Боже мой!
Приди на помощь моему неверью!..»

Неустранимая двойственность трагического «я-в-мире» является оцельняющим принципом данного модуса художественности, питающим соответствующую поэтику. Задолго до последнего трагического жеста («избавлюсь от всех и от себя»), еще возвращаясь из Москвы к мужу (гл. XXIX первой части),

[1] Шеллинг Ф.В. Философия искусства. — С. 403.

Анна Каренина «слишком» хочет жить и одновременно слышит «внутренний голос» стыда за это; «глаза ее раскрываются больше и больше», «пальцы на руках и ногах нервно движутся», а нервы «натягиваются все туже и туже на какие-то завинчивающиеся колышки»; «подышать хочется», а «в груди что-то давит дыханье»; в забытье, где ей было и «страшно» и «весело», ее «что-то втягивало», но она «по произволу могла отдаваться ему и воздерживаться»; наконец, в полусне Анна спрашивает себя: «И что сама я тут? Я сама или другая?» (двойничество).

Вопрошание о себе — один из характернейших трагических мотивов, связывающий Эдипа и Гамлета, героев Расина и Достоевского. Знаменательный вопрос «кто я?», с которым Эдип обращается к оракулу и который пытается экспериментально решить Раскольников, вытекает из неведомой героическому умонастроению *самоценности* личного бытия. Во втором случае это также коренная двойственность самого миропорядка; выбор себя поэтому приобретает мирообразующее значение.

Рассмотренные способы эстетического завершения, возводящие архитектонику подвига, самозванства или преступления[1] — с их глубинными хронотопами — в смыслопорождающую модель присутствия «я» в мире, едины в своей патетичности серьезного отношения к миропорядку. Принципиально иной эстетической природы непатетический комизм, чье проникновение в высокую литературу (начиная с эпохи сентиментализма) принесло «новый модус взаимоотношений человека с человеком»[2], сформировавшийся на почве карнавального смеха[3].

Комизм

Комическая личность так или иначе *внеположна* миропорядку (дурак, шут, плут, чудак), моделью ее присутствия в мире оказывается праздничная праздность — карнавальный хронотоп, в рамках которого ролевая граница «я» — уже не судьба или долг в их непререкаемости, а всего лишь легко переменяемая *маска*.

Формула комического модуса художественности — ***дивергенция*** внутренней данности бытия («я») и его внешней заданности (ролевой границы).

---

[1] Об «архитектонике поступка» см.: Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. — М., 1986.

[2] Он же. Проблемы поэтики Достоевского. — С. 164.

[3] См.: Он же. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1990.

Одной из наиболее ранних проб комической художественности в древнерусской литературе явилась «Повесть о Фроле Скобееве», где плутовская перемена ролевых масок (сопровождаемая частыми переодеваниями) выявляет безграничную внутреннюю свободу личности. Смеховое мироотношение несет человеку субъективную свободу от уз объективности, поскольку «провозглашает веселую относительность всего»[1] сверхличного и, выводя живую индивидуальность за пределы миропорядка, устанавливает «вольный фамильярный контакт между всеми людьми»[2], концентрированным образом которого может служить, например, «Жалобная книга» Чехова.

Комический разрыв между внутренней и внешней сторонами «я-в-мире», между лицом и маской («Да, да, уходите!.. Куда же вы?» — восклицает героиня чеховского водевиля «Медведь») может вести к обнаружению подлинной индивидуальности, к смеховому выявлению, словами Жан Поля, «той детской головки, что, словно в шляпной коробке, хранится в каждой человеческой голове»[3]. В таких случаях обычно говорят о ***юморе***, делающем чудачество (личностную уникальность самопроявлений) смыслопорождающей моделью присутствия «я» в «мире».

Юмористическая апология индивидуальности достигается не путем патетического утверждения ее самоценности (трагизм), а только лишь ее обнаружением в качестве некой внутренней тайны, несводимой ни к каким шутовским маскам. Так происходит в шутливом стихотворении Баратынского «Ропот»:

Красного лета отрава, муха досадная, что ты
Вьешься, терзая меня, льнешь то к лицу, то к перстам?
Кто одарил тебя жалом, властным прервать самовольно
Мощно-крылатую мысль, жаркий любви поцелуй?
Ты из мечтателя мирного, нег европейских питомца,
Дикого скифа творишь, жадного смерти врага.

Здесь все: и «мощно-крылатая мысль», прерываемая просто крылатой мухой, и «жаркая любовь», и позерство «мечтателя мирного, нег европейских питомца», а затем «дикого скифа», и героизирующий ситуацию ритмико-интонационный строй элегического дистиха — суть маски, подвергаемые осмеянию. Неосмеянным остается лишь свободно играющее ими «я» — личностное ядро жизни, скрытое под шелухой ролевого поведения.

---

[1] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — С. 167.

[2] Он же. Творчество Франсуа Рабле... — С.13.

[3] Жан Поль. Приготовительная школа эстетики. — М., 1981. — С. 149.

«Юмористический герой не уничтожается смехом, как сатирический. Он представлен "оживающим", когда машинальность и абстрактность его установки оказывается чем-то внешним, напускным. Юмористический смех — это... обнаружение несводимости человека к готовым, заданным формам жизни»[1]. Если сатирические персонажи «Ревизора» в финале замирают, то юмористический Подколесин в финале гоголевской «Женитьбы», напротив, оживает, становится самим собой, выпрыгивая из окна и одновременно из пустой ролевой маски жениха. Образцами юмористического комизма могут служить также пушкинские «Повести Белкина» как художественное целое[2] или «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова.

Однако комические эффекты могут обнаруживать и отсутствие лица под маской, где могут оказаться «органчик», «фаршированные мозги», «бред», как у градоначальников «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина. Такого рода комизм уместно именовать ***сарказмом***, имея в виду своеобразие модуса художественности, а не повышенную резкость осмеяния, как это нередко мыслится. Здесь маскарадность жизни оказывается ложью не мнимой роли в миропорядке, а мнимой личностности. Саркастическое «я» есть нулевое «я», не способное к присутствию в мире без маски (утрата гоголевским майором Ковалевым носа оказывается равносильной утрате личного достоинства).

Данная модификация комизма (явленная, например, Чеховым в «Смерти чиновника» или — посредством тонкой иронии — в рассказе «Душечка», в комедии «Вишневый сад») напоминает сатиру, однако лишена сатирической патетичности. Пустота личного самоопределения обнаруживается здесь не по отношению к «субстанциональности» (Гегель) миропорядка, а в ее соединении с пустотой ролевой маски: «пошлости» и «балагану» чеховский Кукин с Оленькой противопоставляют не «Фауста», а «Фауста наизнанку»[3]. Родство сарказма с юмором в том, что высшей ценностью и здесь остается индивидуальность. Однако если юмористическая индивидуальность скрыта под нелепицами масочного поведения, то саркастическая псевдоиндивидуальность создается маской и чрезвычайно дорожит этой видимостью своей причастности к бытию.

---

[1] Фуксон Л.Ю. Комическое литературное произведение. — С. 47.

[2] См.: Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина. — Новосибирск, 2001. — Гл. 6.

[3] Развернутый эстетический анализ сарказма «Душечки» см.: Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. — М., 1989. — Гл. 3. См. также: Рощина О.С. Природа художественной целостности комедий А.П.Чехова «Чайка» и «Вишневый сад» // Дискурс. — № 1. — Новосибирск, 1996.

* * *

Человеческое «я» есть точка пересечения трех «фундаментальных отношений личности»: к своему собственному «я» (самоопределение), к ролевому «сверх-я» (сверхличная заданность) и к жизненно смежному, со-бытийному «я» Другого (межличностная данность)[1].

Осуществленный сентиментальным юмором отрыв внутреннего мира личности (субъективного миропорядка) от ролевых отношений внешнего мира актуализировал внеролевые (естественные) границы человеческой жизни: природу, любовь, смерть, «интимные связи между внутренними людьми»[2]. События частной жизни, выдвинутой искусством Нового времени в центр художественного внимания, суть взаимодействия индивидуального самоопределения с самоопределениями других.

Такие взаимодействия образуют ***событийные границы*** личности — внешнюю данность ее экзистенциальных обстоятельств (того, что «обстоит», окружает). Увиденная в этих границах она предстает субъектом личной ответственности, а не исполнительницей сверхличного долга.

Новые модальности эстетического завершения целостности «я-в-мире» оказываются художественным освоением именно такого рода границ. Складываются ценностные механизмы такого смыслопоражения, где «мир» уже не мыслится более как виртуальный миропорядок, но как *другая жизнь* (природа) или *жизнь других* (общество). «Я», в свою очередь, предстает как личная заданность самореализации: стать самим собой. С этих позиций виртуальный характер приобретает уже не внешняя, а внутренняя граница самоопределения — пришедшая с сентиментализмом и укрепившаяся в романтизме не только самоценность, но и «самоцельность личности»[3].

Идиллика

Идиллический модус художественности зарождается на почве одноименной жанровой традиции. Однако, если идиллии Античности являли собой героику малой роли в миропорядке, то идиллика Нового времени состоит в *совмещении* внутренних границ «я» с его внеролевыми (событийными) внешними границами. Установление «гармонии между субъек-

---

[1] См.: Шерозия А.Е. К проблеме сознания и бессознательного психического. — Тбилиси, 1973. — Т. 2. — С. 475—502.

[2] Бахтин М.М. Проблема сентиментализма // Собр. соч.: В 7 т. — М., 1996. — Т. 5. — С. 304.

[3] Там же.

тивной и объективной стороной»[1] жизни аналогично героизации. Но «объективная сторона» при этом видится не как сверхличный миропорядок, вместилище непререкаемых судеб, а как непредустановленное *жизнесложение*, сотканное из межличностных взаимодействий.

Формула идиллического модуса художественности — ***конвергенция*** (от лат. *convergentio* — схождение) внутренней заданности бытия («я») и его внешней данности (событийной границы).

Идиллическая цельность персонажа, предполагающая катарсис гармонического покоя, а не героического воодушевленного порыва, представляет собой *нераздельность* я-для-себя от я-для-других. Ответственность перед другим (и остальной жизнью в его лице) становится самоопределением личности, как это явлено, например, в «Старосветских помещиках» Гоголя[2], или в «Войне и мире» Толстого, или в стихотворении Мандельштама «Может быть это точка безумия...», что приводит к полноте и неизбыточности идиллического «я».

Своеобразие идиллической картины жизни не в смиренном благополучии, а в организующем ее способе существования, который может быть назван «органической сопричастностью бытию как целому»[3]. Человек, говоря словами Пришвина, «прикосновенный всею личностью к жизни»[4] как своей событийной границе, — таков лирический герой идиллических по модусу художественности стихов Пушкина «Я помню чудное мгновенье...» или «Мадонна», прозы самого Пришвина, поэмы Н. Гумилева «Блудный сын» и даже его батальной зарисовки «Война», где «...жужжат шрапнели словно пчелы, / Сбирая ярко-красный мед. / А "ура" вдали — как будто пенье / Трудный день окончивших жнецов». Аналогична своей эстетической модальностью фигура Любима Торцова в комедии «Бедность не порок» Островского. Образцом идиллического присутствия в мире можно назвать простонародную пляску Наташи Ростовой. В такой пляске «сливается моя внешность, только другим видимая и для других существующая, с моей внутренней самоощущающейся органической активностью; в пляске все внутреннее во мне стремится выйти наружу, со-

---

[1] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — Т. 1. — С. 265.

[2] Развернутый эстетический анализ идиллики «Старосветских помещиков» см.: Есаулов И.А. Спектр адекватности... — Гл. 2. См. также: Есаулов И.А. Идиллическое у Мандельштама // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. — Кемерово, 1990.

[3] Хализев В.Е., Кормилов С.И. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир». — М., 1983. — С. 20.

[4] Пришвин М.М. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1984. — Т. 7. — С. 302.

впасть с внешностью, в пляске я наиболее оплотневаю в бытии, приобщаюсь бытию других»[1].

Архитектонической формой идиллического завершения является описанный Бахтиным идиллический хронотоп «родного дома» и «родного дола», в ценностных рамках которого снимается безысходность смерти, поскольку «единство места жизни поколений ослабляет и смягчает... грани между индивидуальными жизнями», обнаруживая текучие «силы мировой жизни», которым человек «должен отдаться», с которыми он «должен слиться». Эта система ценностей «преображает все моменты быта, лишает их частного... характера, делает их существенными событиями жизни»[2]. (Ср. ключевое место быта, семейного уклада в художественной целостности «Войны и мира».)

Идиллическую ситуацию присутствия «я» в мире можно проиллюстрировать следующим стихотворением А. Пиотровского:

Я телу говорил: «Что делать станем
Последним утром, страшным, сладким, ранним?
Последний дождь в березы упадет,
Последний гость к постели подойдет». —
«Ему мы скажем, — тело отвечало, —
Твоей землей мы походили мало,
Немного пожито из дней твоих,
Немного попито из рек земных.
К твоей земле позволь нам возвратиться
Зверенышем веселым или птицей,
Хоть змейкою на солнце полежать,
Хоть малым камнем у дороги встать.
Белеть и слушать, как стада над нами
Идут, позвякивая бубенцами».

Во-первых, обращает на себя внимание столь полное единение ядра личности со своей ближайшей событийной границей — телесной оболочкой, т.е. внешней формой существования внутреннего «я» для окружающих его других «я». Телу в этом прении сторон даже отдается приоритет разрешения проблемы смерти. Во-вторых, для индивидуального внешне-внутреннего единства, составляющего ценностный центр данного художественного высказывания, в равной степени приемлема любая форма причастности к нескончаемости (вереница *стад*) земного бытия; не случайно они перечислены в порядке убы-

[1] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 120.
[2] См.: Он же. ВЛЭ. — С. 373—384.

вания своей сложности и одушевленности: человеческое тело готово стать звериным, птичьим, пресмыкающимся и даже каменным. Готовностью к упрощению ради единения с жизнью пронизана и сама композиционно-стиховая форма текста. По числу строк и каноническому развертыванию поэтической мысли (первый катрен — «тезис», второй — его «развитие», третий — «антитезис», концовка — «синтез») перед нами английский (шекспировский) сонет; однако лапидарная рифмовка соседних строк эту изысканную форму упрощает и упраздняет, делает почти неощутимой. Идиллическое вообще чуждо изысканности и намеренности, но в то же время утрата внутренней сложности любому художественному тексту грозит ослаблением его художественности.

Элегизм

Элегический модус художественности вместе с идиллическим являются плодами эстетического освоения внутренней обособленности частного бытия (нередко в этом смысле употребляют излишне расплывчатый термин «лиризм»). Однако элегизм чужд идиллическому снятию этой обособленности (ср. «Признание» Баратынского). Элегическое «я» есть цепь мимолетных, самоценных своей невоспроизводимостью состояний внутренней жизни (россыпь таких состояний замещает в рассказе И. Бунина «Исход» неопределимого центрального героя); оно *у́же* любой своей событийной границы, остающейся в прошлом и тем самым принадлежащей не «мне», а всеобщему бытию других в его неизбывности (см. пушкинское «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»). Элегический катарсис есть «чувство живой грусти об исчезнувшем» (эпилог «Дворянского гнезда» Тургенева), в котором «я» переживает свою выключенность из дальнейшего течения жизни, что представляет собой антиидиллическое мироотношение.

Формула элегического модуса художественности — ***недостаточность*** внутренней заданности бытия («я») относительно его внешней данности (событийной границы).

У истоков элегической художественности в русской литературе наиболее значительное место принадлежит творчеству Карамзина, писавшего в одной из своих элегий:

Ни к чему не прилепляйся
Слишком сильно на земле;
Ты здесь странник, не хозяин:
Все оставить должен ты.

В элегической системе ценностей вечность безграничного бытия предполагает пантеистическую тайну безличного Все-

единого (столь значимую для Бунина). На фоне этой тайны существование приобретает личностную целостность благодаря дробящей жизнь на мгновения предельной сконцентрированности во времени и в пространстве (скамья, на которой Лаврецкий «некогда провел с Лизой несколько счастливых, неповторившихся мгновений»), тогда как идиллика лишь мягко локализует ее в малом круге повседневности. Элегическая красота — это «прощальная краса» (Пушкин) невозвратного мгновения, при воспоминании о котором, как принято говорить, сжимается сердце: элегическое «я» становится самим собою, сжимаясь, отступая от своих событийных границ и устремляясь к ядру личности, к субъективной сердцевине бытия (ср. тютчевское «Молчи, скрывайся и таи...»).

В противоположность идиллическому и комическому хронотопам элегический — это хронотоп *уединения* (угла и странничества): пространственного и/или временно́го отстранения от окружающих. Но в отличие от сатирического «малого я» элегический герой из своего субъективного «угла» любуется не собой (ср.: Чичиков у зеркала), не своей субъективностью, а своей жизнью, ее необратимостью, ее индивидуальной вписанностью в объективную картину всеобщего жизнесложения. Когда Лаврецкий, самоопределяясь как «одинокий, бездомный странник», с «той самой скамейки» (угол своего рода) «оглянулся на свою жизнь», то «грустно стало ему на сердце, но не тяжело и не прискорбно». Такая грусть — это способ самоактуализации «я» в мире.

Отвечая на вопрос о своем отношении к собственному пребыванию в мире, герой «Философии одного переулка» А. М. Пятигорского говорит следующее: «С грустью — да, но не с сожалением. Ах, как неполна моя жизнь! Но я никогда не стремился к полноте жизни. Я, скорее, даже побаивался ее, полагая, что пусть будет поменьше, чем чуть больше». Такова последовательная позиция элегического «я».

Драматизм

Вопреки как элегическому «все проходит», так и идиллическому «все пребывает», драматизация (которую в качестве типа эстетического завершения категорически не следует смешивать с принадлежностью к драматургии) исходит из того, что «ничто не проходит бесследно и что каждый малейший шаг наш имеет значение для настоящей и будущей жизни» (так утверждает герой чеховской повести «Моя жизнь»). Однако при драматическом модусе художественности участие личности в жизнесложении принципиально затруднено противоречием между внутренней свободой самоопределения и

внешней (событийной) несвободой самопроявления (ср. «Не дай мне Бог сойти с ума...» Пушкина).

Онегин и Татьяна, Печорин, персонажи «Бесприданницы» Островского, лирическая героиня Цветаевой страдают от *неполноты самореализации*, поскольку внутренняя заданность «я» в этих случаях оказывается *шире* внешней данности их фактического присутствия в мире. Таково противоречие между «жизнью явной» и «личной тайной» героев «Дамы с собачкой» и многих других произведений Чехова[1].

Формула драматического модуса художественности — ***избыточность*** внутренней заданности бытия («я») относительно его внешней данности (событийной границы).

Образец драматической ситуации явлен, например, Пушкиным в стихотворении «Воспоминание», где внутренняя широта лирического «я» с избытком объемлет всю внешнюю свою жизнь; герой не оглядывается на нее, как Лаврецкий, а «развивает свиток» жизни в собственном сердце. Внутренне отстраняясь от событийности своей жизни как неадекватной его личности («...с отвращением читая жизнь мою, / Я трепещу и проклинаю»), лирический герой одновременно не оспаривает собственную причастность внешнему бытию и личную ответственность за него («но строк печальных не смываю»). Драматическая избыточность существования («В уме, подавленном тоской, / Теснится тяжких дум избыток») подобна трагической, однако между ними имеется принципиальная разница: драматическое «я» самоценно своим противостоянием не миропорядку, а другому «я» («Когда для смертного... В то время для меня...»).

Эта контекстуальная несмертность лирического героя художественно не случайна: если элегическое «я» преходяще, обречено небытию (у Блока: «Душа не избежит невидимого тленья»), то «я» драматическое внутренне бесконечно и неуничтожимо, ему угрожает лишь разрыв внешних связей с бытием (ср. смерть булгаковских Мастера и Маргариты). Наивное разграничение драматизма и трагизма по признаку доведенности или недоведенности конфликта до смерти героя не лишено некоторого основания. Трагическое «я» есть неотвратимо гибнущая, самоубийственная личность — в силу своей избыточности для миропорядка. Драматическое же «я» в качестве виртуальной личности бессмертно, поскольку неотменимо как «реальная возможность... подавляемая... обстоятельствами»[2], но не устраняемая ими.

---

[1] Подробнее см.: Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. — Гл. 2 и 4.

[2] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — Т. 3. — С. 586.

Данный род эстетического отношения, зародившийся в предромантизме (см. «Остров Борнгольм» Карамзина) и развитый романтиками, чужд умилению (идиллико-элегической сентиментальности); его смыслопорождающая энергия — это энергия *страдания*, способность к которому здесь как бы удостоверяет личностность персонажа. Организующая роль страдания сближает драматизм с трагизмом, однако трагическое страдание определяется сверхличной виной, тогда как драматическое — личной ответственностью за свою внешнюю жизнь, в которой герой несвободен вопреки внутренней свободе его «я». Имея общую с элегизмом почву в идиллике, драматизм формируется как преодоление элегической уединенности. В частности, это проявилось в разрушении жанрового канона элегии Пушкиным, когда «устремленность в мир другого "я"... подрывала психологическую опору элегии — интроцентрическую установку ее мышления»[1].

Фигура ***другого*** в лирических текстах иных модусов художественности может отсутствовать, но для драматизма приобретает определяющее значение. Драматический способ существования — одиночество, но в контексте другого «я», с которым драматическая личность образует, как сказано у Достоевского в «Преступлении и наказании», «уголок, который всегда всему свету остается неизвестен и который известен только им двоим», это не безысходное одиночество трагизма и элегизма. Поскольку внутреннее «я» шире любой своей внешней границы, то каждая его встреча чревата разлукой (если не внешним, то внутренним отчуждением), но каждая разлука открывает путь к встрече (по крайней мере внутренней, как в стихотворении Пушкина «Что в имени тебе моем...»).

В драматическом художественном мире одиночество, «являясь сутью бытия драматической личности, тем не менее не тотально... драматизм знает обретение себя в "другом"... но не позволяет драматическим 'я' и 'ты' слиться в единое идиллическое 'мы'»[2]. Поскольку драматическая «душа свободна», постольку «есть в близости людей заветная черта, / Ее не перейти влюбленности и страсти» (Ахматова). Ключевая драматическая ситуация — «встреча-разлука» (Ахматова) самобытного «я» с самобытным «ты». Драматический хронотоп не знает идиллической замкнутости «дома» и «дола», это «вокзальный» хронотоп порога и пути, «несгораемый ящик... встреч и разлук» (Пастернак). Однако в отличие от элегически бес-

---

[1] Грехнев В.А. Лирика Пушкина. — Горький, 1985. — С. 213—214.

[2] Ляхова Е.И. Драматизм одиночества: Эстетическая интерпретация художественного мотива // Эстетический дискурс. — Новосибирск, 1991. — С. 61.

цельного «странничества» драматический путь — это целеустремленный путь *самореализации* «я» в мире «других», а не пассивной его самоактуализации.

Ирония

Исходная для драматического модуса художественности ситуация не элегической «грусти», но именно «сожаления» о неполноте самореализации с предельной ясностью явлена в следующих стихах Арсения Тарковского:

Вот и лето прошло,
Словно и не бывало.
На пригреве тепло.
Только этого мало.

Все, что сбыться могло,
Мне, как лист пятипалый,
Прямо в руки легло,
Только этого мало.

Понапрасну ни зло,
Ни добро не пропало,
Все горело светло,
Только этого мало.

Жизнь брала под крыло,
Берегла и спасала,
Мне и вправду везло.
Только этого мало.

Листьев не обожгло,
Веток не обломало...
День промыт, как стекло,
Только этого мало.

Обычно в произведениях, проникнутых драматизмом, жизнь вовсе не *берет под крыло*, а напротив — *обжигает* и *обламывает* героя. Но этим определяется лишь степень напряженности сюжета. Сам же организующий эту напряженность способ присутствия в мире состоит в беспрецедентности «личной тайны» и принципиальной неутолимости жажды полного овнешнения (самореализации) «я» в бытии «других».

В организации художественного текста ведущая роль принадлежит двум риторическим стратегиям высказывания: патетике и иронии. «Вдохновение и ирония, — писал Зольгер, — составляют художественную деятельность»[1]. Пафос (этимоло-

[1] Зольгер К.В.Ф. Эрвин. — М., 1978. — С. 413.

гически — страдание, затем — страсть, воодушевление) состоит в придании чему-либо индивидуальному, личному всеобщего или сверхличного значения и служит для связывания внутренних границ «я-в-мире» с его внешними границами в единое целое. Ирония (этимологически — притворство), напротив, размыкает внутреннее и внешнее. Ироническое высказывание есть притворное приятие чужого пафоса, а на деле его дискредитация как ложного. Героике и идиллике ирония чужда в принципе. Однако все прочие модусы художественности в той или иной мере ее используют (в сочетании с патетикой). Наконец, романтики, придавшие иронии столь существенное значение в своей эстетической практике, открыли возможность чисто иронической художественности.

Иронический модус художественности состоит в радикальном *размежевании* я-для-себя от я-для-другого (в чем, собственно говоря, и состоит особого рода «притворство»). В отличие от «соборной» карнавальности комизма иронический смех, будучи позицией уединенного сознания, осуществляет субъективную карнавализацию событийных границ жизни. В качестве особого эстетического отношения к миру ирония есть «как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым осознанием этой своей отъединенности»[1]. Принципиальное отличие иронии от сентиментальности и драматизма состоит во внутренней непричастности иронического «я» внешнему бытию, превращаемому ироником в инертный материал собственного самоутверждения: «...захочу — "приму" мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазню Беатриче... захочу — "не приму" мира»[2].

В качестве текста, где ирония выступает не частным стилистическим приемом, а служит типом эстетического завершения целого, укажем на стихотворение Велимира Хлебникова «Пен пан»:

У вод я подумал о бесе
И о себе,
Над озером сидя на пне.
В реке проплывающий пен пан
И ока холодного жемчуг
Бросает, воздушный, могуч, меж
Ивы,
Большой, как и вы.
И много невестнейших вдов вод
Преследовал ум мой, как овод,

[1] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле... — С. 44.
[2] Блок А.А. Ирония // Блок А.А. О литературе. — М., 1989. — С. 210.

Но, брезгая, брызгаю ими.
Мое восклицалося имя.
Во сне изрицал его воздух.
За воздух умчаться не худ зов.
Я озеро бил на осколки
И после расспрашивал, сколько.
Мне мир был прекрасно улыбен,
Но многого этого не было.
Но свист пролетавших копыток
Напомнил мне много попыток
Прогнать исчезающий нечет
Среди исчезавших течений.

Ироническая игра с читателем воздвигает между ним и автором преграду намеренной затемненности смысла, исключающую возможность их патетического сопереживания. Читатель вынужден порождать собственный текст, дешифрующий авторское высказывание, как это делает, например, М.Л.Гаспаров: «Сидя над озером, я представил себя водяным бесом, паном (господином) пены, среди его русалок: так я избывал свое одиночество ('нечет')»[1]. Палиндромные рифмы (*на пне — пен пан* и др.) мотивированы в данном случае ситуацией рассматривания *беса* как *себя* в зеркальном отражении *вод*. Художественный мир текста ограничен (завершен) этим своеобразным палиндромом субъекта и объекта, не оставляющим места для кого-либо другого и превращающим (по мысли немецкого романтика Новалиса) всякое «не-я» лишь в отражение нашего собственного «я».

Формула иронического модуса художественности — ***дивергенция*** внутренней заданности бытия («я») и его внешней данности (событийной границы).

Ироническое отмежевание субъективного «я» от объективного «мира» имеет обоюдоострую направленность: как против безликой объективности жизни («толпы»), так и против субъективной безосновательности, безопорности уединенной личности. Такова ирония стихотворения Блока «Художник» или романа Набокова «Защита Лужина». Обычно это равновесие нарушается либо в сторону *самоутверждения* субъекта (ср. «Нет, не тебя так пылко я люблю...» Лермонтова, где «не-я» сводится к превратному отражению «я»), либо в сторону его *самоотрицания* (см. разбор «Телячьей головки» Бунина в первой главе). В этом втором случае ирония фактически совпадает с сарказмом. Так, лирический герой блоковского «Соловь-

[1] Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. — М., 1993. — С. 56.

иного сада» оказывается никем, внутренняя свобода его «я» — всего только свобода отрицания внешнего «не-я», откуда заимствуются псевдоличностные самоопределения, оказывающиеся лишь масками, прикрывающими пустоту экзистенциального Ничто[1].

В художественной культуре XX в. ироническая модальность выдвигается на ведущие позиции. Она доминирует, в частности, в практике художественного письма разнообразных модификаций авангардизма и постмодернизма. Только придание иронии статуса самостоятельного модуса художественности позволяет причислять такие антитексты, как знаменитое «Дырбулщыл» Крученых, к области эстетической деятельности.

* * *

Начиная с литературы романтизма, различные модусы художественности нередко встречаются в рамках одного текста. Во всех подобных случаях эстетическая целостность достигается при условии, что одна из стратегий оцельнения (типов завершенности) художественного мира становится его ***эстетической доминантой***, — не ослабленной, а, напротив, обогащенной конструктивным преодолением субдоминантных эстетических тенденций (ср. субдоминантную роль комизма в углублении драматизма «Мастера и Маргариты»).

Глава 3

КОММУНИКАТИВНАЯ ПРИРОДА ЛИТЕРАТУРЫ

§ 1. Литература как способ духовного общения

Рассмотрев семиотический и эстетический аспекты художественной деятельности, формирующей внешнюю (текст) и внутреннюю (эстетический объект) стороны произведения искусства, перейдем к вопросу о целесообразности такой деятельности. Задумаемся над тем, в чем состоит назначение искусства? Что делает семиоэстетические усилия художников, в частности художников слова, общественно значимым делом?

Наиболее глубокий и притом простой и ясный ответ был предложен Л. Н. Толстым в его трактате «Что такое искус-

---

[1] Подробнее см.: Тюпа В. И. Категория иронии в анализе поэмы А. Блока «Соловьиный сад» // Принципы анализа литературного произведения. — М., 1984.

ство?» (1898), положившем начало ***коммуникативному подходу*** к явлениям художественной культуры в мировой эстетике. Усматривая в искусстве не «средство наслаждения», но «одно из условий человеческой жизни», Толстой понял его как способ духовного взаимодействия людей: «Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно с ним, прежде или после его восприняли или воспримут то же художественное впечатление»[1].

В отечественной культуре первых десятилетий XX в. мысль о коммуникативной природе художественного творчества неоднократно развивалась как писателями (О.Э.Мандельштамом, Н.С.Гумилевым и др.), так и учеными (М.М.Бахтиным, А.И.Белецким и др.). В настоящее время ее можно признать аксиомой современного теоретического знания о литературе, вытекающей из внутренне диалогической природы эстетического переживания как эмоциональной рефлексии.

Следует подчеркнуть при этом, что коммуникативный подход к изучению искусства предполагает не столько возможность общения посредством его произведений (такая возможность была очевидной всегда), сколько неизбежность такого общения. Акту художественного письма изначально присуща неустранимая ***адресованность***. Она вытекает из рассмотренной ранее природы эстетических отношений как отношения вкуса: «вкус коммуникативен»[2].

Мандельштам едва ли не первым (после Толстого) в 1913 г. выдвинул тезис: «Нет лирики без диалога». Поэзия, по его убеждению, «всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе»[3]. «Литература, — писал в 1920-е годы А.И.Белецкий, — это всегда диалог, осознанный или неосознанный, между автором и невидимо присутствующим в его мысли более или менее определенным собеседником»[4]. С этой точки зрения у читателя, зрителя, слушателя имеется «свое, незаместимое место в событии художественного творчества; он должен занимать особую, притом двустороннюю позицию в нем: по отношению к автору и по отношению к герою»[5].

---

[1] Толстой Л.Н. О литературе. — М., 1955. — С. 355.

[2] Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991. — С. 285.

[3] Мандельштам О.Э. Слово и культура. — М., 1987. — С. 53, 54.

[4] Білецький О.І. Читач, письменник, література // Плужанин. — 1927. — № 6. — С. 41.

[5] Волошинов В.Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. — 1926. — № 6. — С. 263.

По отношению к герою (эстетическому объекту произведения) позиция адресата — это позиция ***сопереживания***: узнавания в условностях воображения аналогов жизненной реальности. По отношению к эстетическому субъекту произведения — это позиция ***сотворчества***: усмотрения творческой воли автора в целостной завершенности воображаемого мира и его носителя — текста.

Сопереживание и сотворчество суть диаметрально противоположные духовные усилия. Первое без второго ведет по пути «наивно-реалистического» восприятия, свойственного детям и упускающего из виду условность и концептуальную значимость воображенной художественной реальности. Второе без первого сводит восприятие к не обремененной первичным (этическим) переживанием игре с чужим текстом. Адекватная рецепция в области искусства представляет собой динамическое равновесие сопереживания и сотворчества, между которыми обнаруживается при этом отношение взаимодополнительности.

Однако со-творческое со-переживание характеризует своеобразие не только рецептивной позиции читателя, зрителя, слушателя художественных произведений. Такова же по своей коммуникативной природе и креативная позиция автора.

Писатель — это первочитатель собственного текста. Формируя в своем сознании самый предварительный, черновой вариант любой фразы будущего произведения, он уже ориентируется (хотя по большей части и бессознательно) на потенциальное читательское восприятие, которое должно будет восполнить знаковую реальность текста эстетической реальностью образного видения мира. И фраза в итоге рождается не «сама по себе», а в мысленной встрече с иными сознаниями.

По рассуждению А. Н. Веселовского, процесс созидания поэтических творений и процесс их восприятия — «существенно одно и то же, разница в интенсивности, производящей впечатление творчества. Все мы более или менее открыты суггестивности образов и впечатлений; поэт более чуток... апперцептирует их полнее; так он дополняет, раскрывает нам нас самих... увлекая нас на время в такое же единение с собою, в каком жил безличный поэт бессознательно-поэтической эпохи»[1].

Такого рода конвергенцию креативного и рецептивного сознаний в точке «эстетически завершенного явления — героя» (Бахтин), следует признать еще одним (четвертым) законом искусства. Этот закон характеризует коммуникативную спе-

[1] Веселовский А. Н. ИП. — С. 72.

цифику искусства, уравновешивающую невоспроизводимость творческого процесса.

Разумеется, читатель всегда может уклониться от конвергенции, которая выше была названа сотворческим сопереживанием: может «не поверить» автору, не разделить авторских убеждений, с позиций собственного вкуса не принять авторской поэтики. Но во всех подобных случаях он уклоняется от художественного восприятия как такового, не входит в эстетическую ситуацию произведения как ее неотъемлемое звено — эстетический адресат.

Говоря словами Б. О. Кормана, «процесс восприятия произведения реальным, биографическим читателем есть процесс формирования читателя как элемента эстетической реальности... процесс превращения реального читателя в читателя концепированного»[1]. Аналогичным образом и сам творческий акт художественного письма является актом возникновения «концепированного» автора как «элемента эстетической реальности» из биографической фигуры пишущего.

Произведение искусства не сводится к совокупности знаков, манифестирующих некое эстетическое отношение. Оно является особого рода дискурсом. В современных гуманитарных науках термином «дискурс» именуют ***коммуникативное событие***[2], т. е. неслиянное и нераздельное со-бытие субъекта, объекта и адресата некоторого единого (хотя порой и весьма сложного по своей структуре) высказывания.

Коммуникативное своеобразие эстетического (конвергентного) дискурса состоит в том, что он не предполагает дискуссионного отношения между участниками общения, не предполагает столкновения альтернативных позиций. Художественные высказывания не принадлежат к числу эристических (от гр. *eristikos* — спорящий) дискурсов, характерных для взаимодействия людей в сфере политики, права, публицистики, науки. Произведение искусства по своей эстетической природе[3] выступает коммуникативным событием «диалога согласия», в котором, по Бахтину, «всегда сохраняется разность и неслиянность голосов... за ним всегда преодолеваемая даль и сближение (но не слияние)»[4].

---

[1] Корман Б. О. О целостности литературного произведения // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1977. — № 6. — С. 512—513.

[2] См., например: Дейк ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. — М., 1989. — С. 121—123 и др.

[3] «Основная особенность эстетического, резко отличающая его от познания и поступка, — его рецептивный, положительно-приемлющий характер» (Бахтин М. М. ВЛЭ. — С. 29).

[4] Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. — Т. 5. — С. 364.

Писатель является организатором коммуникативного события такого рода (сближение, но не слияние — это и есть конвергенция). Его усилиями порождается не только текст, не только виртуальная реальность воображенного художественного мира, составляющая ***референтную функцию*** текста, но и виртуальная фигура Автора, выступающая ***креативной функцией*** данного текста. «Автор-творец — конститутивный момент художественной формы»[1], отсутствующий, например, в научном высказывании, где ученый постигает данную ему реальность, а не сотворяет новую.

В этом смысле научное сочинение «не имеет автора-творца»[2], только — ответственного за его текст сочинителя. Позиция же художника слова (в отличие от беллетриста) не сводима к сочинительству. Семиотическими средствами искусства писатель помимо текста формирует и его бессмертного «Автора» как явление культуры, неизмеримо превосходящее своей значимостью биографическую фигуру «скриптора», водившего пером по бумаге и приобретшего тем самым авторское право на текст произведения.

Аналогичным образом писатель создает и виртуальную инстанцию адресата — ***рецептивную функцию*** своего текста[3]. По утверждению У. Эко, «писательство — всегда конструирование самим текстом своего идеального читателя»[4]. Поэт, в понимании Мандельштама, «бросает звук в архитектуру души и... следит за блужданиями его под сводами чужой психики»; но он «не только музыкант, он же и Страдивариус, великий мастер по фабрикации скрипок, озабоченный вычислением пропорций "коробки" — психики слушателя»[5]. Эта проективная фигура «провиденциального читателя» входит в эстетический дискурс как такой адресат, которому художественная целостность произведения способна открыться во всей своей полноте и неизбыточности.

Реальный читатель литературного текста выступает по отношению к нему как ***реализатор*** организуемого и направляемого фигурой автора эстетического коммуникативного события. В этом случае читающий, как писал Н.С.Гумилев, «думает только о том, о чем ему говорит поэт... Он переживает творческий миг во всей его сложности и остроте... Стихотворение входит в его сознание как непреложный факт, меняет его, определяет его чувства и поступки. Только при условии

---

[1] Бахтин М.М. ВЛЭ. — С. 58.

[2] Там же. — С. 57.

[3] См., например: Eco U. Lector in fabula. — Milano, 1977.

[4] Эко У. Имя розы. — М., 1989. — С. 451.

[5] Мандельштам О.Э. Слово и культура. — С. 48—49.

его (такого читателя. — *В.Т.*) существования поэзия выполняет свое мировое назначение»[1]. Для того чтобы «процесс превращения реального читателя в читателя концепированного» (Корман) осуществился, воспринимающему необходимо обладать достаточной мерой художественной компетентности — культурой художественного восприятия. Это возлагает на каждого читателя особого рода духовную ответственность.

Если читатель не сумеет занять уготованной ему позиции эстетического адресата данного текста, не сумеет проникнуть внутрь авторской картины жизни, то коммуникативное событие произведения искусства в его эстетической специфике просто не состоится. Но если личностная ориентация читателя в мире будет без остатка поглощена авторской, утратит свою вненаходимость, в таком случае это событие тоже не сможет состояться.

Отмечая, что «адресат должен трансформировать свою личность, чтобы постигнуть» смысл коммуникативного акта, Ю.М.Лотман небезосновательно характеризовал процесс общения как «конфликтную игру, в ходе которой каждая сторона стремится перестроить семиотический мир противоположной по своему образцу и одновременно заинтересована в сохранении своеобразия своего контрагента»[2]. В противном случае общение вырождается в подавление, в дискурс власти (который, впрочем, может маскироваться под художественный).

В художественном дискурсе необходима разность смысловых потенциалов, несовпадение экзистенциальных кругозоров автора и читателя, их взаимная суверенность. Однако враждебность между ними, взаимополемичность или несмыкаемость, взаимоотторжение кругозоров губительно для такого дискурса, состоящего в конвергенции, или «причастной вненаходимости» (Бахтин) эстетического субъекта, эстетического объекта и эстетического адресата.

Назначение общей теории литературы, как и ее специальной теории (поэтики), в том и состоит, чтобы в общественном сознании сохранялся и поддерживался достаточно высокий уровень культуры художественного восприятия. Утрата такой культуры делает «немыми» тексты даже самых значительных художественных шедевров, что способно привести к деградации и умиранию литературы как сферы духовного общения.

---

[1] Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. — М., 1990. — С. 62.

[2] Лотман Ю.М. Место киноискусства в механизме культуры // Тр. по знак. системам. — 8(VIII). — Тарту, 1977. — С. 141—142.

§ 2. Коммуникативные стратегии художественного письма

Сочинение литературного произведения по своим коммуникативным параметрам сродни любому иному роду общения людей, протекающего по-разному в различных «речевых жанрах» (Бахтин) культуры. В самом общем виде такой жанр — это известного рода взаимная условленность (конвенциональность) общения, объединяющая субъекта и адресата высказывания в их отношении к предмету речи.

«Когда мы строим свою речь, — писал Бахтин, — нам всегда предносится целое нашего высказывания: и в форме определенной жанровой схемы и в форме индивидуального речевого замысла»[1]. Поэтому «форма авторства (выше она названа «маской». — *В.Т.*) зависит от жанра высказывания. Жанр в свою очередь определяется предметом, целью и ситуацией высказывания. <...> Кто говорит и кому говорят»[2]. Определяющее данную ситуацию позиционирование креативной (кто говорит), референтной (предмет речи) и рецептивной (кому говорят) сторон общения называют ***коммуникативной стратегией.***

Литературный жанр представляет собой исторически продуктивный тип высказывания, реализующий некоторую коммуникативную стратегию эстетического по своей «цели» дискурса. В литературной практике жанр выступает как традиция (историческая продуктивность) организации текстов той или иной, преемственно воспроизводимой в культуре, «типической ситуации общения» (Бахтин).

Здесь мы рассмотрим не сами жанры в их поэтике и историческом бытовании, т.е. не формы «построения речевого целого»[3] (которые будут рассматриваться в последующих частях учебника), а только реализуемые ими коммуникативные стратегии. Эти последние суть явление «внеязыковое и потому нейтральное к языку»; в то же время они «существенно связаны с языком, ставят перед ним определенные задания, реализуют в нем определенные возможности»[4]. Такого рода «задания» и «возможности» очерчивают область ***коммуникативной компетенции*** (от лат. *competere* — быть годным, соответствовать) того или иного жанра.

В частности, «форма авторства» как неизбежная для производящего текст «речевая маска» есть ***креативная компе-***

---

[1] Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. — Т. 5. — С. 190.

[2] Он же. ЭСТ. — С. 357—358.

[3] Он же. Собр. соч.: В 7 т. — Т. 5. — С. 166.

[4] Там же. — С. 40.

тенция жанра. Последняя, согласно удачной характеристике Мишеля Фуко, представляет собой «позицию, которую может и должен занять любой индивид, чтобы быть субъектом данного высказывания»[1]. При несоответствии между субъективной компетентностью «индивидуального речевого замысла» и креативной компетенцией самого избранного жанра сочинителя постигает литературная неудача.

Креативная составляющая коммуникативной стратегии предполагает текстообразующую соотносительность субъекта и формы высказывания как целого: авторской позиции говорящего и его речевой маски. Две другие компетенции суть ***референтная*** (предметно-смысловая) и ***рецептивная*** (позиционирование адресата, соотносительное с «формой авторства»).

В качестве типовых коммуникативных стратегий, каждая из которых реализуется в целом «пучке» литературных жанров, принадлежащих к различным родам литературы, рассмотрим стратегии исторически продуктивных пра-художественных жанров: 1) мифологического сказания, 2) притчи, 3) анекдота и 4) жизнеописания.

1. Референтные компетенции дискурса

Предметно-смысловые конвенции, определяющие коммуникативную стратегию того или иного жанра, представляют собой традиционные для него концепты *героя* и *картины мира*. Можно сказать, что референтная компетенция текста предстает перед читателем бытийной компетенцией персонажа.

Наиболее архаичной в истории литературы является пришедшая из мифа ***прецедентная*** (ритуальная) картина мира. Это фатально непреложный и неоспоримый круговорот бытия, всякий участник которого наделен *судьбой* — предопределенной ему ролевой моделью причастности к общему миропорядку. Жанр сказания исторически восходит к тому архаичному состоянию общественных отношений, которое Гегель именовал «веком героев».

Бытийная компетенция героического *актанта* (исполнителя действий) здесь сводится к реализации некоторой *необходимости*, известного предназначения, когда персонажи «не выбирают, а по своей природе суть то, что они хотят и свершают»[2], что характерно, например, для литературных жанров эпопеи (в эпосе) или оды (в лирике). Имеется в виду полное совпадение инициативы героя с предопределенной судьбой.

---

[1] Foucault M. L'archéologie du savoir. — Paris, 1969. — P. 126.

[2] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — Т. 3. — С. 593.

Картина мира, моделируемая притчей, напротив, предполагает как раз ответственность *свободного выбора* в качестве бытийной компетенции персонажа, представляющего некий *тип* жизненного поведения (ср. альтернативное поведение двух сыновей в Иисусовой притче о блудном сыне). Это ***императивная*** картина мира, где персонажем в акте выбора осуществляется (или преступается) не предначертанность судьбы, а некий *нравственный закон*, собственно и составляющий морализаторскую «премудрость» притчевого назидания.

Здесь действующие лица, по мысли С.С.Аверинцева, предстают перед нами не как «объекты наблюдения» (именно таковы герои сказания или анекдота), «но как субъекты этического выбора»[1]. Все их поступки в притче есть реализация такого выбора (не всегда эксплицированного в тексте, но всегда имплицитно присутствующего в жизненном поведении персонажа).

Такая картина мира и такой тип героя присущ, например, литературным жанрам басни или повести (в значении почти вышедшего из употребления термина «аполог»).

Современный сугубо смеховой жанр городского фольклора являет собой лишь одну из модификаций анекдотического дискурса, претерпевшего к тому же обратное влияние со стороны художественной литературы. Анекдот же в исконном значении этого слова (таковы, например, слухи о происшествиях неофициальной жизни значительных фигур общества, фиксировавшиеся Пушкиным или Вяземским) не обязательно сообщает нечто смешное, но обязательно — любопытное, занимательное, неожиданное, маловероятное, беспрецедентное.

Анекдотическим повествованием творится ***окказиональная*** (случайностная), релятивистская, казусная картина мира, которая своей «карнавальной» непредвиденностью и недостоверностью отвергает, извращает, осмеивает всякую фатальную или же императивную ритуальность, заданность человеческих отношений. Анекдот не признает никакого миропорядка, жизнь глазами анекдота — это игра случая, непредсказуемое стечение обстоятельств, столкновение индивидуальных инициатив.

Бытийной компетенцией анекдотического персонажа оказывается *самообнаружение его характера*: инициативно-авантюрное поведение в окказионально-авантюрном мире — поведение остроумно находчивое, или, напротив, дискредитирующе глупое, или попросту чудаковатое, дурацкое, нередко кощунственное. Вырастающая из анекдота новелла первоначаль-

---

[1] Аверинцев С.С. Притча // Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. — С. 305 (далее при ссылках на это издание — ЛЭС).

но предполагает, по Бахтину, «нарушение "табу", дозволенное посрамление, словесное кощунство и непристойность. "Необыкновенное" в новелле есть нарушение запрета, есть профанация священного. Новелла — ночной жанр, посрамляющий умершее солнце («Тысяча и одна ночь» и пр., связь со смертью)»[1].

Герой жизнеописания может как быть, так и не быть субъектом ролевого действия, или субъектом этического выбора, или субъектом инициативного самообнаружения: все эти бытийные компетенции для него возможны, но факультативны. Он и подобен новеллистическому герою своей «необыкновенностью», и существенно разнится от него, выступая здесь не столько «нарушителем» некоторых норм, сколько носителем и реализатором самобытного смысла развертывающейся жизни, т.е. субъектом *самоопределения*, на чем и основана жанровая форма романа (неканонического жития). Ибо жизнь *личности* (в противоположность характеру, типу, актанту) не может обладать собственным смыслом ни в мире необходимости, ни в мире императивной нормы, ни в мире случайности. Полноценная биография возможна только в *вероятностном* и многосмысленном мире всеобщей межличностной соотносительности.

С максимальной полнотой референтная компетенция биографического дискурса проявляет себя в классическом романе реалистической парадигмы, где «образ становящегося человека» с его уникальным жизненным опытом выводится в «просторную сферу исторического бытия»[2], и где демонстрируется, как формулирует Н.Д. Тамарченко, «историческое становление мира в герое и через героя»[3]. Тогда как ни анекдот, ни притча не знают становления мира (в притче он статичен, в анекдоте — хаотичен), а сказание, давшее литературе героический эпос, усматривает во внутренне статичном актанте лишь орудие мирового становления.

Романное «искусство заинтересовывать судьбой отдельных лиц» — слово «судьба» в данном контексте знаменует не фатальный рок и не окказиональный жребий, а вероятностный опыт частной жизни — Мандельштам справедливо противопоставлял «житиям святых», где «иллюстрировалась общая идея» (или, говоря иначе, реализовывалась коммуникативная стратегия притчи). «Человеческая жизнь, — писал он, — еще не есть биография и не дает позвоночника роману. Чело-

---

[1] Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. — Т. 5. — С. 41.

[2] Он же. ЭСТ. — С. 203.

[3] Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. — М., 1997. — С. 37.

век, действующий во времени старого европейского романа, является как бы стержнем целой системы явлений, группирующихся вокруг него»[1]. Романным жизнеописанием биографической личности творится вероятностная картина мира как центрированная вокруг «я» героя система обстоятельств личностного присутствия в жизнепроцессе бытия. Это «мир как опыт»[2] становления и развития самоопределяющегося субъекта жизни.

Принципиальным условием коммуникативной стратегии жизнеописания является «возможность совершенно иной жизни и совершенно иной конкретной ценностно-смысловой картины мира, с совершенно иными границами между вещами и ценностями, иными соседствами. Именно это ощущение составляет необходимый фон романного видения мира, романного образа и романного слова. Эта возможность иного включает в себя и возможность иного языка, и возможность иной интонации и оценки, и иных пространственно-временны́х масштабов и соотношений»[3]. Такая возможность, принципиально недопустимая в сказании или притче, была впервые освоена в анекдоте, подготовившем почву для жизнеописания как феномена культуры.

2. Креативные компетенции дискурса

Переходя к позиционированию коммуникативного субъекта, необходимо уточнить, что сообщаемое в дискурсе может иметь различный коммуникативный статус: 1) знания, 2) убеждения, 3) мнения или 4) понимания. Это своего рода стратегические ресурсы креативности, обращением к одному из которых и определяется креативная компетенция высказывания. Каждый из перечисленных статусов коммуникативного содержания культивируется соответствующим жанром в качестве авторской позиции, организующей текст и требующей для своей манифестации особого коммуникативного поведения (речевой маски). Это и позволяет говорить о разных риториках рассматриваемых типов высказывания.

В ситуации произнесения сказания субъект дискурсии обладает достоверным, но не верифицируемым *знанием* (верификация такого знания означала бы перевод его в иной коммуникативный статус — научной истины). Соответственно риторика сказания — это риторика ролевого, обезличенного, словарного слова. Говорящий здесь — только исполнитель

---

[1] Мандельштам О.Э. Слово и культура. — С. 72, 74.

[2] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 203.

[3] Он же. Собр. соч.: В 7 т. — Т. 5. — С. 134—135.

передаваемого текста. Да и персонажи сказания «не от своея воля рекоша, но от Божья повеленья»[1]. Сказание в известном смысле домонологично, оно объединяет говорящих и слушающих общим знанием, поэтому речевая маска такого высказывания — своего рода ***хоровое слово*** общенародной «хвалы»[2] (или хулы, плача, осмеяния), тогда как рассказчик анекдота или притчи явственно солирует. Риторический предел сказания — героическая апофегма, до которой иные сказания в принципе могут быть редуцированы (ср. общеизвестные: «Пришел, увидел, победил» или «А все-таки она вертится»).

В коммуникативной ситуации притчи креативная компетенция говорящего состоит в наличии у него *убеждения*, организующего учительный дискурс. Речевая маска такого дискурса — авторитарная риторика императивного, ***монологизированного слова.*** «В слове, — писал Бахтин, — может ощущаться завершенная и строго отграниченная система смыслов; оно стремится к однозначности и прежде всего к ценностной однозначности... В нем звучит один голос... Оно живет в готовом, стабильно дифференцированном и оцененном мире»[3]. Слово сказания — еще не такое; слово анекдота — уже не таково.

Притча разъединяет участников коммуникативного события на поучающего и поучаемого. Это разделение иерархично, оно не предполагает хоровой (сказание) или диалогической (анекдот) равнодостойности сознаний, встречающихся в дискурсе. Речевой акт притчевого типа есть монолог в чистом виде, целенаправленно устремленный от одного сознания к другому. Что касается ментальной и речевой деятельности персонажа, то она здесь присутствует, как правило, лишь в стилевых формах косвенной речи (хотя и фиксируемой иногда графически как прямая). Риторическим пределом притчи выступает паремия (пословичная сентенция).

Креативная компетенция рассказывающего анекдот — недостоверное знание, что по своему коммуникативному статусу тождественно *мнению* (и сомнению). Отсюда существенная зависимость анекдота не столько от содержания, сколько от мастерства рассказчика. Не только вымышленные, но и невымышленные анекдотические истории не претендуют на статус знания. Даже будучи порой фактически точными, они

---

[1] О хазарах из «Повести временных лет».

[2] Ср.: «Именно здесь, в области чистой хвалы создавались формы завершенной и глухой индивидуальности» (Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. — Т. 5. — С. 84), т.е. ролевая форма героя.

[3] Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. — М., 1986. — С. 513.

бытуют как слухи или сплетни, т.е. принадлежат самой ситуации рассказывания, а не ценностно-дистанцированной (в сказании) повествуемой ситуации.

Речевая маска анекдота — курьезная риторика окказионального, ситуативного, ***диалогизированного слова*** прямой речи. Именно диалог персонажей здесь обычно является сюжетообразующим. При этом и сам текст анекдота (выбор лексики, например) в значительной степени зависим от диалогической ситуации рассказывания, поскольку оно существенным образом ориентировано на непосредственную ответную реакцию: предварительное знакомство слушателей с содержанием анекдота данную коммуникативную ситуацию разрушает. Поэтому анекдот невозможно рассказывать себе самому, тогда как притчу — в принципе — можно, припоминая и примеряя ее содержание к собственной ситуации жизненного выбора. Риторический предел, до которого анекдот легко может быть редуцирован, — комическая апофегма, т.е. острота (или острота наизнанку: глупость, неуместность, ошибка, оговорка), где слово деритуализовано, инициативно, личностно окрашено.

В случае жизнеописания для полноценного авторства субъекту биографического дискурса необходимо *понимание* излагаемой жизни как исполненной некоторого автономного смысла. Уже столь раннего зачинателя этой жанровой традиции, как Плутарх, — при всем его несовместимом с анекдотической стратегией морализме — отличало, по характеристике С.С.Аверинцева, «живое, непредубежденное любопытство к реальному человеческому существованию», вследствие которого «он от позиции учителя жизни постоянно переходит к позиции изобразителя жизни, повествователя о ней»[1]. Установка не на раскрытие установленного знанием или убеждением значения чьей-то биографии, но на изложение собственного ее понимания, вникания в ее смысл, закономерно приводит к «интонации доверительной и раскованной беседы автора с читателем», к «иллюзии живого голоса, зримого жеста и как бы непосредственного присутствия рассказчика»[2].

Однако диалогизм биографического слова не сводится к этим моментам, родственным анекдотическому дискурсу. Речевая маска биографа диалогизирована в первую очередь по отношению к самому герою жизнеописания (чего анекдот не знает), к его ценностно-смысловой позиции в мире. Это требует риторики ***двуголосого*** слова, манифестирующего двоякий жизненный опыт (запечатлеваемый и запечатлевающий).

---

[1] Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. — М., 1973. — С. 76.
[2] Там же. — С. 259.

Основу такой риторики составляет преломляющая несобственно-прямая речь, включая «разные формы скрытой, полускрытой, рассеянной чужой речи и т. п.»[1].

3. Рецептивные компетенции дискурса

Всякое высказывание характеризуется также рецептивной компетенцией соответствующего жанра: стратегически присущим ему позиционированием адресата. Последнее является отводимой воспринимающему сознанию той или иной позицией соучастника данного коммуникативного события. Эта позиция определяется востребованной жанром компетентностью адресата. Фактический слушатель (читатель) может и не занять этой уготованной ему позиции, но в таком случае его вступление в коммуникацию не будет адекватным данному дискурсу, возможность которого останется не реализованной.

В частности, сказание постулирует адресата, занимающего позицию внутренне подражательного приобщения к общенародной «хвале», «хуле» или «плачу» и наделенного ***репродуктивной компетентностью***. Последняя предполагает отношение к сообщенному знанию как несомненно достоверному и способность хранения и передачи этого знания аналогичному адресату.

Компетентность восприятия со стороны адресата притчи может быть определена как ***регулятивная***. Отношение слушателя к содержанию притчи не предполагается ни столь свободным, как к содержанию анекдота, ни столь пассивным, как к содержанию сказания. Это позиция активного приятия. Не удовлетворяясь репродуктивной рецепцией, притчевая дискурсия с ее иносказательностью требует, во-первых, истолкования, активизирующего позицию адресата, а во-вторых, извлечения адресатом некоего ценностного урока из сюжета притчи — лично для себя. Если первое может быть проделано и рассказывающим притчу, то нормативное приложение запечатленного в притче универсального опыта к индивидуальной жизненной практике может быть осуществлено только самим слушающим. Принципиальная для притчи иносказательность является своего рода механизмом активизации воспринимающего сознания. Однако внутренняя активность адресата при этом остается регламентированной, притча не предполагает внутренне свободного, игрового, переиначивающего отношения к сообщаемому.

Рецептивная компетенция анекдота, напротив, постулирует со стороны адресата позицию сотворчества, инициативной

[1] Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. — Т. 5. — С. 331.

игры мнениями. Необходимая коммуникативная характеристика того, кому рассказывается анекдот, — ***рекреативная компетентность***, предполагающая, в частности, наличие так называемого чувства юмора, умения отрешиться от «нудительной серьезности» (Бахтин) жизни. Анекдот должен не увлекать слушателей, преодолевая их внутреннюю обособленность, но развлекать их, предлагая адресату позицию внутренне «карнавального» отношения к сообщаемому. Характерно, что, несмотря на свою столь легкую, безответственную передаваемость из уст в уста, анекдот как бы не рассчитан на репродуцирование: сообщенный в иной ситуации, иным рассказчиком, с иными подробностями и интонациями, он оказывается уже, по сути дела, другим коммуникативным событием. Поэтому повторное выслушивание одного и того же анекдота обычно неприемлемо ни для рассказчика, ни для слушателей.

Биографический дискурс (например, в трилогии Л.Толстого) вовлекает адресата в совершенно особое отношение к своему герою, определяемое отсутствием ценностной дистанции между ними. Здесь невозможно притчевое нормативное самоотождествление с «человеком неким», ибо предметно-тематическое содержание жизнеописания вполне самобытно. Но и характерное для восприятия сказания или анекдота ценностное самоотмежевание адресата от героя окажется неадекватным: субъект, объект и адресат протороманного коммуникативного события суть равнодостойные субъекты смыслополагания, между которыми устанавливаются отношения ценностно-смысловой солидарности.

Жизнеописание несет в себе рецептивную компетенцию «доверия к чужому слову»[1], чего не требует анекдот, но без «благоговейного приятия» и «ученичества», как того требует «авторитетное слово»[2] сказания или притчи. Это компетенция взаимопонимания носителей различного жизненного опыта, их «свободного согласия», за которым обнаруживается «преодолеваемая даль и сближение (но не слияние)»[3]. Адресат биографического и тем более романного дискурса призван обладать ***проективной*** компетентностью остраненного узнавания: себя — в другом и другого — в себе. Ему надлежит уметь проецировать чужой экзистенциальный опыт присутствия в мире на свой опыт жизни, а также проектировать свою жизненную позицию, опираясь на индивидуальный опыт чужой жизненной позиции.

---

[1] Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. — Т. 5. — С. 332.

[2] Там же.

[3] Там же. — С. 364.

§ 3. Парадигмы художественности (понятие о литературном процессе)

Художественная реальность литературного дискурса ***интерсубъективна*** — в силу своей семиотической конвенциональности и эстетической интенциональности, о чем подробно говорилось ранее. Еще Гегель отмечал в свое время, что «хотя художественное произведение и образует согласующийся в себе и завершенный мир, все же оно в качестве действительного, обособленного объекта существует не *для себя*, а *для нас*, для публики»[1].

Гадамер удачно поясняет интерсубъективную природу художественной реальности, обращаясь к категории «праздника». Празднование — это особого рода игровая (не трудовая — праздная) деятельность единения вокруг некоторого символического центра. «Речь идет не просто о совместном присутствии, а об интенции, объединяющей всех и препятствующей распаду человеческого единства»[2]. Любой присутствующий на празднике волен не участвовать в таком единении, внутренне не разделять с другими их праздничного настроения. Праздник от этого (в том числе и для него) не перестанет быть реальностью человеческой жизни. Однако если никто не является носителем праздничного настроения, то и праздника нет — даже при наличии каких-то внешних атрибутов праздничного поведения. Ибо праздник — это ***коммуникативное содержание взаимодействия*** причастных этому содержанию, а не форма такого взаимодействия.

Художественность, научность или религиозность являются такими же коммуникативными содержаниями общения людей, как и праздничность. В частности, художественность литературных текстов — это не форма, в которой искусство явлено восприятию, это коммуникативное содержание эстетического восприятия формы. Поэтому наличие художественности в тексте не может зависеть ни от кого в отдельности, и в то же время оно зависимо от всех его адресатов, т.е. от интерсубъективного состояния художественного сознания некоторого сообщества людей. Классицизм, например, есть такое историческое состояние общественного художественного сознания, при котором трагедии Шекспира или романистика Рабле воспринимаются как недостаточно художественные.

Признание адресованности неустранимым свойством художественного творчества означает, между прочим, что, ослаб-

---

[1] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — Т. 1. — С. 273—274.

[2] Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. — С. 309.

ляя по тем или иным соображениям адресованность своего текста — сужая круг потенциальных читателей до немногочисленных избранных лиц или, напротив, непомерно расширяя этот круг до включения в него самых неподготовленных, — писатель тем самым ослабляет и художественность произведения.

Всякий дискурс, будучи актом текстопорождения, в основе своей является взаимодействием сознаний — производящего текст и воспринимающего. В творческом акте художественного письма имеет место автокоммуникативное взаимодействие креативного и рецептивного состояний одного сознания, обладающего коммуникативным опытом обеих позиций и причастного (посредством этого опыта) к интерсубъективному сознанию социума. Для того чтобы адекватное взаимодействие состоялось между сознаниями двух различных людей, необходимо актуальное наличие в этих сознаниях одинаковых сверхтекстовых (метатекстуальных) структур, с легкой руки Т. Куна именуемых в последние десятилетия «парадигмами».

Парадигма научности (или художественности и т.п. коммуникативных содержаний) понимается как «совокупность убеждений, ценностей, технических средств и т.д., которая характерна для членов данного сообщества»; она может концентрироваться в отдельных достижениях, «когда они используются в качестве моделей или примеров, могут заменять эксплицитные правила»[1]. При всей хаотичности картины индивидуальных исканий и проб научной (или художественной, соответственно) деятельности смена таких парадигм, «подобно развитию биологического мира, представляет собой однонаправленный и необратимый процесс»[2].

Литература есть жизнь человеческого сознания в семиотических формах художественного письма. Так называемые «художественные направления» в литературе объединяют не только писателей, но и читателей: это культурообразующие единения многих сознаний.

Речь идет о сознаниях, связанных общей ***парадигмой художественности***, т.е. обеспечивающей взаимопонимание общностью представлений о месте искусства в жизни человека и общества, о его целях, задачах, возможностях и средствах, связанных единством ценностных ориентиров, образцов и критериев художественности.

Появление и укрепление в общественном сознании каждой новой такой парадигмы совершается в строгой стадиально-

---

[1] Кун Т. Структура научных революций. — М., 1975. — С. 220.

[2] Там же. — С. 259.

исторической последовательности, именуемой ***литературным процессом.***

Смена ведущей парадигмы художественности предполагает существенное изменение статусов субъекта, предмета и адресата художественной деятельности, вытекающее из нового понимания самой природы этой деятельности. Иными словами, всякая исторически сложившаяся парадигма художественной культуры обнаруживает в своей основе некоторую новую коммуникативную стратегию — не традиционного (жанрового), а инновационно-стадиального («направленческого») типа.

Эти перемены, естественно, приводят к смещению ценностных ориентиров художественного сознания — критериев художественности. За такого рода изменениями всегда стоит некий качественный скачок творческой рефлексии: художественное сознание глубже проникает в природу художественности. На этом пути происходит открытие действительных законов искусства.

Очередная парадигма художественной культуры не в состоянии отменить освоенного ранее: гипертрофируя вновь открытое, она лишь оттесняет на второй план (дезактуализирует) то, что доминировало на предыдущей стадии и будет аккумулировано последующими. Вследствие этого систематическое рассмотрение парадигм художественности по одним и тем же параметрам ведет к построению исторически обоснованной общей теории искусства.

Вместе с тем изучение художественных парадигм выявляет те глубинные процессы, которые лежат в основе поверхностных историко-литературных явлений. Парадигмы художественности далеко не сводятся к творческим программам деятелей искусства. Это, скорее, рецептивные программы воспринимающего сознания, которому принадлежит решающая роль в организации творческого процесса. Ведь писатель, как уже говорилось ранее, по сути своей является облеченным властными редакторскими полномочиями первочитателем складывающегося в его сознании текста.

1. Рефлективный традиционализм

Рефлективный традиционализм как первоначальная парадигма художественности был выявлен и детально охарактеризован С. С. Аверинцевым[1]. Утверждение классицизма в национальных литературах лишь завершающий этап многовекового периода господства *нормативного* художественного сознания, доминировавшего в историческом промежутке меж-

[1] См.: Поэтика древнегреческой литературы. — М., 1981. — С. 3—11.

ду дорефлективным традиционализмом фольклора и «эстетической революцией» XVIII в., положившей конец монополии классицизма в европейской художественной культуре. Для всех модификаций рефлективного традиционализма в различные периоды его бытования (несмотря на реальное многообразие этих субпарадигм) статус художественного произведения оставался единым.

Со стороны субъекта художественной деятельности искусство мыслится рефлективным традиционализмом как *ремесленническая деятельность* по правилам, или *техне* на языке Платона и Аристотеля. Такая деятельность подлежит оценке согласно императиву *мастерства*, т. е. в зависимости от уровня владения правилами. Художник глазами рефлективного традиционализма — это Мастер, исполнитель некоего сверхиндивидуального задания. Определяющим отношением художественности оказывается отношение: автор — материал; критерием художественности — жанровая «правильность» текста, отождествляемая с мастерством его создателя. Исполнение жанрового задания может совершенствоваться, но само оно исторической динамикой не обладает. Как полагал Аристотель, трагедия и комедия «разрослись понемногу путем постепенного развития того, что составляет их особенность. Испытав много перемен, трагедия остановилась, приобретя достодолжную и вполне присущую ей форму»[1].

Предметом художественной деятельности мыслится непосредственная данность *текста*, организованного по образцу того или иного *жанра* (ключевая категория традиционалистского мышления об искусстве). Автор литературного произведения выступает изготовителем текстов, его «ремесло» состоит в обработке «сырого» (прозаического) речевого материала и преобразовании его в особый язык — язык поэзии. (Художественной прозы рефлективный традиционализм практически не признает.) Литературный текст представляется более или менее удачной манифестацией жанрового канона, т. е. совокупности правил построения идеального сверхтекста.

Адресату художественной деятельности (читателю, зрителю, слушателю) отводится роль *эксперта*, обладающего знанием тех же самых правил, по которым строится авторский текст. Основа не подвергаемого сомнению взаимопонимания между писателем и читателем — конвенция жанра, мотивированная авторитетностью его классических образцов. При этом у авторитетного адресата иерархически более высокое место в системе художественной культуры, чем у автора. Так, «Эпистола о стихотворстве» пишется Сумароковым не от име-

[1] Аристотель. Об искусстве поэзии. — М., 1957. — С. 51.

ни первого русского поэта, кем автор себя считал, но от имени искушенного и требовательного читателя.

Содержание первой парадигмы художественности состоит в осознании *семиотической природы* искусства, в открытии закона конвенциональности художественной деятельности, которая действительно имеет дело со знаковым материалом и действительно является сугубо условной — языкотворческой — деятельностью.

2. Креативизм

Складывание новой парадигмы художественности, отразившее просветительский кризис нормативного сознания и нашедшее свою первоначальную историческую реализацию в европейском сентиментализме, — это настоящая эстетическая революция художественного мышления, датируемая С. С. Аверинцевым 60-ми годами XVIII столетия. Отныне «искусство» перестает отождествляться с «наукой» (рефлективный традиционализм не разграничивал этих понятий), начиная рассматриваться в качестве *творчества*, что вошло в интеллектуальный обиход европейцев только в Новое время.

Произведение искусства более не сводится к объективной данности текста, оно мыслится субъективной «новой реальностью» фикции, фантазма, творческого воображения. Такое произведение бытует лишь в авторском сознании, оставляя тексту значимость своего «оттиска» в знаковом материале. Определяющим отношением художественности становится отношение автор — герой.

Предтечей столь существенного скачка в области искусства выступил основатель систематической эстетики Баумгартен, увидевший в деятельности художника не столько квалифицированное исполнение ремесленного задания, сколько креативное изобретение новой, «гетерокосмической», реальности.

Большая художественная парадигма креативизма, на почве которой выросла вся немецкая классическая эстетика, менее чем за полтора столетия прошла в своем стремительном развитии три очень существенных этапа, явившихся полемически сменявшими друг друга ***субпарадигмами художественности***: *предромантической, романтической и постромантической*.

Предромантизм

Деятельность по определенным (жанровым) правилам начинает восприниматься как факультативный признак искусства. Назначение последнего отныне не сводится к служебной

роли мастерского оформления этического и политического опыта, как это мыслилось Ломоносовым («вымышленное описание событий, заключающее в себе поучение о политике и о добрых нравах»); искусству вменяется собственно эстетическая цель «изображать красоту, гармонию, и распространять в области чувствительного приятные впечатления» (Карамзин).

Средоточием художественной деятельности оказывается не столько владение словом, сколько особого рода психологическое состояние, а именно: переживание переживания (эмоциональная рефлексия). В связи с этим художественный субъект мыслится как человек со специфически повышенной «чувствительностью», эта природная одаренность ценится теперь выше приобретаемого научением мастерства. В концепции авторства на смену императиву мастерства приходит императив *вкуса*.

Произведение искусства более не сводится к изготовленному автором тексту, но мыслится как особого рода *отношение* — с легкой руки Баумгартена оно со временем получает наименование эстетического — между автором, героем и читателем (зрителем, слушателем). В тексте этот действительный предмет художественной деятельности, понимаемой как организация переживания, лишь фиксируется; текст всего лишь отпечаток авторского вдохновения в знаковом материале. По этой причине в рамках новой парадигмы литературный статус могут приобретать любые, в частности прозаические, формы текстуальности, включая частные человеческие документы (дневники, письма, исповедальные воспоминания, путевые заметки).

Позиция, отводимая адресату, — позиция со-страдания, сорадования, вообще эмоционального вживания в настроение данного произведения. Читатель в рамках этой парадигмы — *эмоциональное эхо* автора, его «единочувственник», поскольку переживания, составляющие содержание художественной деятельности, мыслятся сверхиндивидуальными, общечеловеческими. В санскритской традиции, достигшей аналогичной европейскому сентиментализму парадигмы художественности свыше тысячелетия тому назад, была разработана систематизация такого рода переживаний (теория «расы» — «сока», или «вкуса» произведения)[1].

Для того чтобы эмоциональный контакт читателя и автора состоялся, необходимы предпосылки двоякого рода. Текст должен быть наделен не столько «правильностью», сколько

[1] См.: Гринцер П.А. Основные категории классической индийской поэтики. — М., 1987. — Глава III.

«красотой», т.е. исключительной целостностью, при наличии которой не остается возможности заметить в его организации ничего недостающего или избыточного, как было сформулировано Ф.Д.Э.Шлейермахером. Читатель же, со своей стороны, должен обладать внутренней целостностью и проистекающим из нее вкусом, который бы позволял ему ощутить, рассмотреть, расслышать, оценить эту целостность, актуализируя в своем восприятии текст как «совокупность факторов художественного впечатления» (Бахтин).

Иначе говоря, в основании предромантической субпарадигмы художественности — открытие *эстетической природы* искусства и, в частности, освоение закона целостности, выражающего эту сторону художественной деятельности.

Романтизм

Романтизм явил собой художественную культуру антинормативного, по слову Вяч.Иванова, «уединенного» сознания. Субъект художественной деятельности в рамках романтической субпарадигмы креативизма мыслится как созидающая в воображении и самоутверждающаяся в этом образотворческом созидании яркая индивидуальность *гения*, чья деятельность носит внутренне свободный, игровой характер *самовыражения*. Гениальность отныне понимается, вслед за Кантом, как «способность создавать то, чему нельзя научиться» и решительно оттесняет на задний план не только мастерство, но и вкус. Текстопорождение начинает восприниматься как *игра* (без правил): игра с читателем в сотворение мира.

С позиций этой антитрадиционалистской парадигмы искусство есть условно-игровое жизнетворчество, сотворение *фантазмов* (воображаемой реальности) вымышленного мира. При таком понимании предмета художественной деятельности доминирующим критерием художественности впервые становится *оригинальность*: смелость разрушения стереотипов художественного мышления и художественного письма. Отрицается ориентация на какой бы то ни было «сверхтекст» (Пушкин очень точно назвал романтизм «парнасским атеизмом»), в связи с чем на смену категории жанра приходит в качестве ключевой категория *стиля*, т.е. индивидуального художественного языка, на котором, строго говоря, написан один единственный текст — текст данного шедевра.

При этом становится окончательно очевидной неотождествимость произведений творческого воображения (недоступных читателю жизнетворческих фантазмов автора), с одной стороны, и запечатлевающих эти фантазмы текстов — с другой.

Суть креативизма, можно сказать, в том, что он решительно разводит понятия «текста» и «произведения».

Творческий помысел гения никем не может быть постигнут до конца, однако романтического читателя это не удручает, поскольку он и сам своей индивидуальной самобытностью аналогичен автору: «Каждый человек в душе своей держит роман», — говорил Фридрих Шлегель, — эту «энциклопедию всей духовной жизни некоего гениального индивидуума». Авторский текст становится для читателя предлогом и формой игровой реализации своего собственного «романа». Адресат уединенного сознания мыслится как столь же уединенный *партнер* автора по художественной игре. С этой точки зрения читать, духовно «присваивая» текст (как пушкинская Татьяна, которая в чужом тексте «ищет и находит свой тайный жар, свои мечты»), означает для читателя становиться самим собой, обретать внутреннюю свободу самобытной личности.

Возникновение романтической субпарадигмы художественности ознаменовало осознание собственно *творческой* стороны эстетического, выражаемой законом оригинальности (невоспроизводимости творческого акта).

Постромантизм

Классический реализм XIX в. при всем своем отталкивании от романтизма является продолжением и развитием креативистской художественной культуры. Реалистическая парадигма художественности питается радикальным открытием Другого (чужого «я») в качестве реальности, аналогичной «уединенному» сознанию гения, однако неподвластной этому сознанию.

В силу своей принципиальной единичности «я-в-мире» (экзистенция) — такая форма жизни, которая не поддается научному описанию, но в силу своей принципиальной целостности она поддается эстетическому обобщению. Герой литературного произведения (не обязательно человек) — это своего рода «действующая модель» человеческого внутреннего «я». Творческий процесс писателя оказывается экспериментированием с этой моделью, когда постижение другого неотделимо от самопознания (и наоборот).

В результате тот или иной строй эстетической целостности текста оказывается одновременно экзистенциальным *откровением* смысла жизни, обобщающим принципом присутствия «я» в мире. Эпоха классического реализма выдвигает откровение некоторой «истины» о жизни на роль высшего предназначения искусства.

После Гегеля художественная деятельность мыслится уже не просто связанной так или иначе с познанием, но собственно *познавательной* деятельностью, направленной на мир персонажей. К вымышленному персонажу автор относится как к настоящему Другому, силится постичь внутреннее «я» героя как суверенное. Отсюда те характерные случаи, когда герой реалистического произведения совершает поступки, «неожиданные» для автора, вступает в противоречие с первоначальным авторским замыслом[1]. (Ср.: «Глава о том, как Вронский принял свою роль после свидания с мужем, была у меня давно написана. Я стал поправлять ее и, совершенно для меня неожиданно, но несомненно, Вронский стал стреляться».) Субъект художественной деятельности понимается при этом как «историк современности» (Бальзак), реконструирующий скрытую (внутреннюю) сторону окружающей его жизни подобно тому, как ученый историк реконструирует скрытые причины, следствия, мотивы событий далекого прошлого.

С позиций классического реализма произведение искусства есть *образный аналог* живой действительности (по преимуществу исторической современности), которая обретает при этом значимость «сверхтекста». На смену мастерству, вкусу, оригинальности в качестве императивов художественного творчества приходит императив проницательности, проникновения в суть воображенного. Это делает *достоверность* ключевым критерием художественности и позволяет «толковать о явлениях самой жизни на основании литературного произведения» (Н. А. Добролюбов).

Быть адресатом, адекватным этой художественной системе, восприимчивым к откровениям экзистенциального содержания, не так просто, как это может показаться исходя из «жизнеподобия» реалистических произведений. От читателя также требуется проницательность в отношении к чужому «я» другого (в принципе аналогичная авторской). Литературная классика XIX столетия предполагает высокую эстетическую культуру *сопереживания*: эмоциональной рефлексии как развитой способности усмотрения общечеловеческого в своей индивидуальности и личностного самоопределения в общечеловеческом контексте. «Обыкновенно, получая истинно художественное впечатление, — утверждал Толстой, — получающему кажется, что он это знал и прежде, но только не умел высказать»[2]. Реалистический читатель есть *жизненный аналог* персонажа — только в иной, в своей собственной экзистенциальной ситуации.

---

[1] Толстой Л. Н. О литературе. — С. 155—156.

[2] Там же. — С. 400.

3. Модернизм

Этот несколько расплывчатый термин весьма употребителен для обозначения парадигмы *неклассической* художественности, начало которой в последней трети XIX в. положили символизм и исторически параллельный ему натурализм. Они выступили продуктами нарастающего кризиса креативистского художественного сознания, кризиса, осмысленного Бахтиным как «кризис авторства» и принесшего ощущение исчерпанности оснований и возможностей классической художественности.

Далеко не один Владимир Соловьев полагал, что «новоевропейские народы уже исчерпали... известные нам роды искусства» и что искусство будущего призвано творить «не в одном воображении, а и в самом деле — должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»[1].

Для религиозного философа «действительная жизнь» — это духовная жизнь межличностного общения. В основе всех постсимволистских художественных исканий XX в. «и в самом деле» обнаруживается осознанность собственно *коммуникативной природы* искусства. Отвечая своим трактатом 1898 г. на вопрос, «что такое искусство», Лев Толстой провозгласил его одним из существеннейших способов «духовного общения людей».

Подобно тому, как формирование текста со временем предстало только лишь манифестацией эстетической игры воображения, так и само воображение в искусстве превратилось всего лишь в способ коммуникации. Чтобы не остаться субъективным фантазмом сновидения или галлюцинации, чтобы сделаться художественной реальностью, образы одного сознания должны были претерпеть «конвертирование» в образы другого сознания. Но кантовская уверенность во «всеобщей сообщаемости эстетических идей» (образов) оказалась безосновательным упрощением проблемы.

Творцу необходимо теперь выстраивать художественную реальность не на территории собственного сознания, а в сознании адресата. Именно так Толстой, например, организовывал тексты своих «народных рассказов». А для постсимволиста становится аксиомой (не всегда субъективно отрефлектированной, но лежащей в основании художественной культуры новейшего времени), что в искусстве деятельность — это «работа с восприятием», по выражению современного поэта-концептуалиста Вс. Некрасова. Доминировавшие прежде «работа» с материалом, а затем (в XIX в.) «работа» с собственным

[1] Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. — М., 1988. — Т. 2. — С. 404.

воображением не могли быть устранены из искусства, но отошли в тень.

Художественное произведение обретает статус *дискурса* — трехстороннего коммуникативного события: автор — герой — читатель. Для того чтобы такое событие состоялось, чтобы произведение искусства было «произведено», недостаточно креативной (творящей) актуализации этого события в тексте, необходима еще и рецептивная его актуализация в художественном восприятии. Художественный объект перемещается в сознание адресата — в концептуализированное сознание «своего другого»; сам же автор занимает «режиссерское» место первочитателя, первозрителя, первослушателя собственного текста.

Новый статус произведения потребовал от художественных структур эстетической неклассичности: известной незавершенности, открытости, конструктивной неполноты целого, располагающей к *сотворчеству*. Но в то же время искусство активизировало свое воздействие на воспринимающее сознание. Творческий акт художника оборачивается вторжением в суверенность чужого «я», поскольку распространяет и на реального адресата (а не только на воображаемого героя) ту или иную концепцию существования — способа присутствия внутреннего «я» во внешнем мире.

Художественная деятельность мыслится отныне деятельностью, направленной на чужое сознание; истинный предмет такой деятельности — ее адресат, а не объект воображения или знаковый материал текста. Субъект художественной деятельности в рамках посткреативистской парадигмы — это *организатор коммуникативного события*. Отсюда столь существенная роль режиссера в художественной культуре XX в., где искусство режиссуры, по сути дела, только и возникает.

Адресат художественной деятельности впервые осознается неэлиминируемым конститутивным моментом самого искусства, *реализатором коммуникативного события*, поскольку «поэма обретает жизнь лишь в момент своего прочтения»[1]. Согласно характеристике М.Л.Гаспарова, «вся поэтика модернизма оказывается рассчитана на активное соучастие читателя: искусство чтения становится не менее важным, чем искусство писания»[2]. Эстетическое переживание воспринимающего должно стать самостоятельным внутренним «высказыванием» на уникальном художественном языке авторского текста, должно явиться самобытной интерпретацией общего с

---

[1] Валери П. Об искусстве. — М., 1993. — С. 103.

[2] Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890—1917: Антология. — М., 1993. — С. 42.

автором «художественного задания», когда адресат может по-своему (а иной раз и лучше самого автора) реализовать виртуальное содержание коммуникативного события, актуализированного в тексте.

Определяющим отношением художественной культуры в рамках модернистской парадигмы оказывается отношение: автор — читатель (зритель, слушатель), превращающее *эффективность* воздействия на воспринимающее сознание в решающий критерий художественности.

Множественность коммуникативных стратегий воздействия на адресата — принципиальное свойство данной стадии в развитии искусства. Постсимволистская парадигма художественности включает в себя не менее *четырех* параллельно развившихся *субпарадигм*: авангардизм; неопримитивизм; так называемый соцреализм (и аналогичные ему явления тоталитаристской художественной культуры) и неотрадиционализм.

Давая самую краткую характеристику этим дискурсивным практикам художественного письма, можно констатировать:

начатая футуристами ***авангардистская*** тенденция, проявившаяся во множестве взаимоотталкивающихся проб преодоления креативизма, культивирует провокативную стратегию «ударного», экстатического письма;

неопримитивизм — рекурентную (от лат. *recurrentis* — возвращающийся) стратегию «неумелого», «наивного» письма, ориентированного на архаические культурные модели;

соцреализм, зародившийся в «пролетарской культуре» начала XX в., — императивную стратегию «ангажированного» (идеологически активного, политизированного) письма;

неотрадиционализм, начало которому было положено русскими акмеистами и аналогичными явлениями западной художественной культуры (Элиот, Валери, Рильке, Унгаретти и т. п.), — солидаристскую стратегию «конвергентного» письма как «диалога согласия» (Бахтин).

Постмодернизм, будучи периодом глубочайшего кризиса уединенного сознания как культурообразующей ментальности, новой парадигмы художественности, как представляется, не выдвинул. Искусство постмодерна состоит в смешении («микст», коллажность), в парадоксальном совмещении перечисленных коммуникативных стратегий, в метапозиционной игре с ними и может рассматриваться в лучшем случае как субпарадигмальное явление художественной культуры новейшего времени.

* * *

Все рассмотренные выше коммуникативные стратегии, как и эстетические модусы художественности, будучи типологи-

ческими характеристиками всякий раз неповторимого, единичного художественного целого, непосредственно ведут нас к ядру его уникального смысла. Однако воспринимаются они нами только через посредство литературных текстов в их специфической знаковой данности. Чтобы корректно и убедительно выявлять в текстах эти смысловые конструкции, необходимо владеть категориями поэтики — специального научного языка для описания, анализа и интерпретации литературных произведений в их текстуальной данности.

Теоретическому и историческому освещению этой стороны литературоведческой науки посвящены две последующие части нашего учебного пособия.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ЛИТЕРАТУРА КАК ПРОДУКТ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

Раздел первый

ЛИТЕРАТУРА КАК ВИД ИСКУССТВА

Еще на исходе 1920-х годов М.М.Бахтин писал, что главная задача «теоретической социологической поэтики» — «выделить литературное произведение как таковое, дать экспозицию его структуры, определить ее элементы и их функции»[1]. Он же подчеркивал, что задача эта неразрешима без ответа на вопрос об эстетическом: «...без систематического понятия эстетического, как в его отличии от познавательного и этического, так и в его связи с ними в единстве культуры, нельзя даже выделить предмет, подлежащий изучению поэтики — художественное произведение в слове, — из массы произведений другого рода; и это систематическое понятие, конечно, вносится каждый раз исследователем, но совершенно некритически»[2].

Литературное произведение, как видно, в первую очередь должно быть поставлено в ряд явлений искусства, независимо от его видов. Картине, симфонии, зданию и т.д. могут быть присущи одинаковые свойства: именно те, которые заставляют нас относить все эти явления к области искусства. Задача выявить в литературном произведении как таковом эту общую сущность искусства, т.е. выделить *художественное* произведение этого вида из множества таких литературных произведений, которые мы не признаем художественными, решалась в первой части предлагаемого пособия.

Но интересующее нас произведение словесного творчества, конечно, отличается от творений других видов искусства. Из

---

[1] Медведев П.Н. (Бахтин М.М.) Формальный метод в литературоведении. — М., 1993. — С. 41.

[2] Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // ВЛЭ. — М., 1975. — С. 9.

этого ряда его также необходимо выделить. Для этого следует исходить из различий материала, которым пользуются разные искусства (камень, полотно и краски, музыкальные тона, речь и т. п.). Они, несомненно, проявляются в различиях содержательных: у разных видов искусства — свои возможности освоения мира, выражения человеческих мыслей и эмоций.

Таким образом, литературу мы должны рассмотреть не только как *искусство*, но и как его особый *вид*. Вторая из названных задач и решается в этом разделе второй части пособия.

Глава 1

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СЛОВЕСНОСТЬ И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

До сих пор в литературном произведении мы видели в первую очередь эстетический объект, т. е. такую сторону, которая объединяет различные виды искусства. Теперь пора обратиться к другой стороне — к специфике именно *словесного* художественного творчества. Она определяется, очевидно, особенностями **материала** этого вида искусства. Специально проблеме материала в литературном произведении будут посвящены вторая и третья главы раздела. Вопрос же о соотношении литературы с другими видами искусства и о путях и методах сравнения произведений словесного творчества с творениями других искусств представляет собой естественный переход от первой части книги ко второй.

Введение

1. Постановка проблемы

Проблема, обозначенная названием этой главы, возникает, по-видимому, с одной стороны, из внутренних потребностей философской эстетики, учитывающей, разумеется, реальный опыт эстетического восприятия: такова *необходимость систематизации* видов искусства. Отсюда разнообразные классификации искусств в эстетике — от Гегеля и Шеллинга до наших дней[1]. Их разделяют, например, на пространственные и временны́е или на изобразительные и экспрессивные, и т. п.

[1] См., напр.: Каган М. С. Морфология искусства. — Л., 1972.

С другой стороны, интересующая нас проблема диктуется историей отдельных видов искусств: фактами их взаимодействия в различные эпохи, в творчестве разных авторов. Отсюда множество сопоставительных (с другими искусствами) работ на материале творчества отдельных писателей или целых эпох в истории культуры (романтизм, символизм).

В истории, например, русской литературы, как, вероятно, и любой другой, можно наблюдать смену эпох либо сближение литературы с другими искусствами, либо их расхождение, связанное с осознанием границ между ними. В рамках периодов сближения заметны различия, а иногда и противоположность тяготений словесного искусства к «изобразительности» или «музыкальности». Произведения такого «двойственного» типа побуждают науку к осознанию сходств и различий форм или образов смежных искусств. Проблема взаимного разграничения возникает именно в эпохи сближений, стимулирующих последующее историческое самоопределение и расхождение. При этом она ставится и решается по-разному в области лирики и эпической прозы.

Поскольку форма создается в материале, с его свойствами должны быть связаны специфические возможности изображения или выражения, а вместе с тем и определенные ограничения в области содержания. Достаточно очевидно, например, различие *тематических* возможностей литературы и музыки или литературы и живописи. Иными словами, читатель романа и созерцатель картины или слушатель симфонии сталкиваются с разными возможностями соотнести с «планом выражения» художественного произведения свой личный опыт или известную им «объективную» действительность.

Рассмотрим некоторые случаи сближения искусств в истории русской поэзии. После этого нам легче будет судить как об определениях, имеющихся в справочной литературе, так и о содержании и значении тех немногих работ по философской эстетике, которые в данном случае никак нельзя обойти, а именно: трактата Лессинга и критического отзыва на него Гердера. Наконец, опираясь на классическую традицию, мы сможем рассмотреть специальный вопрос о специфической наглядности словесного изображения.

Экскурс

Изобразительность и музыкальность (на примере русской лирики)

Для постановки проблемы ограничимся несколькими историческими примерами.

1. «Живописное»

Установка на *описание* (подробнее об этом понятии мы поговорим позже) и на максимальную близость в нем к изобразительным искусствам

(скульптуре и живописи) характерна для *антологических* стихотворений в русской поэзии — от Батюшкова до Фета. Таковы в особенности описания скульптур (ср.: античный жанр «экфрасиса»).

Например, у Пушкина описана, как свидетельствует название стихотворения, реальная «царскосельская статуя»:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

Но создание такого же рода «живой скульптуры» возможно в этом жанре и без реально существующего внешнего предмета:

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
На утренней заре я видел нереиду.
Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою полубогиня грудь
Младую, белую как лебедь, воздымала
И пену из власов струею выжимала.

Описания памятников (скульптур и зданий) у Пушкина находим также в *исторической элегии*, например в стихотворении «Воспоминания в Царском Селе». Более интересный (в свете нашей темы) пример — «В начале жизни школу помню я...» с описанием двух статуй:

Любил я светлых вод и листьев шум,
И белые в тени дерев кумиры,
И в ликах их печать недвижных дум.
<...>
Другие два чудесные творенья
Влекли меня волшебною красой:
То были двух бесов изображенья.

Обе традиции пересекаются в фетовской «Диане»:

Богини девственной округлые черты.
Во всем величии блестящей наготы,
Я видел меж дерев над ясными водами.
<...>
Я ждал, — она пойдет с колчаном и стрелами,
Молочной белизной мелькая меж древами,
Взирать на сонный Рим, на вечный славы град,
На желтоводный Тибр, на группы коллонад,
На стогны длинные... Но мрамор недвижимый
Белел передо мной красой непостижимой.

2. «Музыкальное»

Иное дело — установка на «невыразимое», т.е. на музыкальность. Видимо, первая (хронологически) в русской поэзии декларация такой художественной задачи — в «Невыразимом» Жуковского (1819):

Но то, что слито с сей блестящей красотою,
Сие столь смутное, волнующее нас,
Сей внемлемый одной душою
Обворожающего глас,
Сие к далекому стремленье,
Сей миновавшего привет
<...>
Какой для них язык? Горе душа летит,
Все необъятное в единый вздох теснится
И лишь молчание понятно говорит.

Ср. тютчевское «Silentium!»: «...Внимай их пенью и молчи!» Но как раз у этого автора невыразимое — не только «присутствие создателя в созданье», но и внебожественная стихия жизни, внутри и вне человека — и как хаос, и как гармония. Вспомним: «Певучесть есть в морских волнах / Гармония в стихийных спорах / И стройный мусикийский шорох / Струится в зыбких камышах». Или: «О, страшных песен сих не пой / Про древний хаос, про родимый / Как жадно мир души ночной / Внимает повести любимой».

Можно вспомнить опять-таки Фета с его «Сам не знаю я, что буду / Петь, но только песня зреет» и циклом «Мелодии» («Нет! Не жди ты песни страстной / Эти звуки — бред неясный, / Томный звон струны / Но полны тоскливой муки / Навевают эти звуки / Ласковые сны»). Все это — конечно, вместе с соответствующими метроритмическими открытиями — было подхвачено символистами (особенно Блоком), не случайно впервые поставившими проблему «звукообраза» (например, Вяч. Иванов в статье о «Цыганах»).

В истории европейской поэзии известная аналогия — «пластичность» поэзии парнасцев (например, знаменитые «Слоны» Леконт де Лиля) и «музыкальность» Верлена (скажем, не менее известная «Осенняя песня» — «Chanson d'automne»:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone...

Итоги нашего маленького экскурса в историю литературы таковы: вопрос о соотношении (взаимосвязи и границах) литературы и «смежных» видов искусств нельзя считать отвлеченным, представляющим «чисто теоретический» интерес. Теория возникает из практических потребностей литературного процесса; она — результат рефлексии над практикой.

2. Справочная литература и научная традиция

Общепризнанные результаты развития науки в этой особой области должны быть отражены в справочниках. Но, насколько

мы можем судить, это отражение нельзя счесть ни достаточно полным, ни адекватным.

Назовем прежде всего энциклопедическую статью Н. Дмитриевой о соотношении литературы с другими видами искусства[1]. С точки зрения теоретической поэтики вопрос в ней не освещается; взаимоотношения литературы с другими видами искусств рассмотрены под углом зрения исторической эстетики. Кроме того, эта работа имеет самый общий характер. Специальные же статьи о соотношении литературы с изобразительными искусствами в справочниках, как правило, отсутствуют[2], а о соотношении словесного художественного творчества с музыкой лишь начинают появляться: таковы статьи Д. М. Магомедовой «"Музыкальное" в литературе»[3] и А. Е. Махова «Музыкальность»[4]. Зато в ряде справочников существует большое количество статей о взаимосвязях литературы и кино, радио, телевидения.

Такое положение дел в справочных изданиях находится в явном противоречии с историей вопроса в науке. Говоря об этом, приходится разграничивать две линии сопоставлений: литература — изобразительные искусства (для краткости «живопись») и литература — музыка. Так вот, именно в первом направлении, т. е. там, где нет специальных энциклопедических статей, существуют классическая традиция и фундаментальные исследования; во втором направлении и то и другое отсутствует (по крайней мере, на русском языке).

Литература — живопись

В этой области широко известна по крайней мере одна классическая работа — трактат немецкого философа-просветителя и писателя Г. Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живо-

---

[1] Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. — Т. 4. — М., 1967. — С. 229—244 (далее при ссылках на это издание — КЛЭ).

[2] См., однако: Lanini K. Peinture // Le dictionnaire du Littéraire. — Paris, 2002. — P. 428—430.

[3] Литературоведческие термины: Материалы к словарю. — Коломна, 1999. — С. 48—50.

[4] Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. — С. 595—600. Ср.: Bernier M.A., Saint-Jack D. Musique // Le dictionnaire du Littéraire. — P. 383—384. Укажем еще на большую статью в фишеровском словаре «Литература» о проблеме «слово и звук» в истории эстетики и о взаимодействии литературы и муэыки в историческом развитии таких «синтетических» жанров, как опера, песня или баллада (Zeman H. Musik und Literatur // Das Fischer Lexicon. Literatur. — B. 2. — Frankfurt a. M., 1996. — S. 1338—1393). Вопросы поэтики в ней совершенно не затрагиваются.

писи и поэзии» (1766). Любопытно, что как раз с изложением идей этого автора связано единственное место в статье Н. Дмитриевой, где сказано о различиях словесного образа и образов, создаваемых другими искусствами. Кроме того, известно, что с критикой основных положений упомянутого трактата выступил другой философ-просветитель второй половины XVIII в., И. Г. Гердер в первом выпуске своего цикла «Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований» (1769).

Соотношение идей двух философов представляется небезынтересным. Но оно не отрефлектировано не только в доступных нам справочниках, но и в учебной литературе, да и в большинстве специальных исследований. Среди редких исключений — работа Р. Ингардена «"Лаокоон" Лессинга», где признана правота Гердера в некоторых пунктах[1]. Эта же («изобразительная») линия продолжена у нас статьей Ю. Н. Тынянова «Иллюстрации» (1923), книгой Н. А. Дмитриевой «Изображение и слово» (1962) и статьей В. Е. Хализева «О пластичности словесных образов» (1980).

Литература — музыка

Теперь о второй линии сопоставлений. По сравнению с первой заметно отсутствие работ, которые, подобно трактату Лессинга и замечаниям Гердера, могли бы составить классическую традицию. Показательно высказывание в начале XX в. одного из виднейших русских теоретиков музыки — И. Глебова (Б. В. Асафьева): «...музыкант и поэт воспринимают жизнь, *слыша*. Но людям важно не их восприятие, а то, чтобы они творили *слышимую* жизнь, т. е. населяли мир звучанием, преодолевая ужас безмолвия и ощущая восторг творчества... Понятно теперь взаимодействие музыки и поэзии. Наоборот, установление *границ* между ними я считаю бесполезным делом, так как вряд ли возможно найти точку, от которой начинается их расхождение, при наблюдаемом постоянно перемещении этой точки даже в связи с вопросами техники воплощения»[2]. Это высказывание, как видно, полемически направлено именно против традиции, идущей от Лессинга.

В том, что касается фундаментальных проблем, общая картина на протяжении века мало изменилась, хотя сложилась особая традиция в изучении «музыкальности» лирики

---

[1] См.: Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М., 1962.

[2] Глебов И. У истоков жизни. Памяти Пушкина // Орфей. — Кн. 1. — Пб., 1922. — С. 9.

и стиха[1]. В основном исследования посвящены частным вопросам на материале некоторых литературных эпох, в особенности романтизма и символизма, или отдельных авторов: как тех, которые много писали о музыке (например, Э. Т. А. Гофман), так и тех, кто о ней почти не писал (Чехов). Особенно повезло, как ни странно, Достоевскому: наряду с приобретшей широкую популярность идеей «полифонии»[2] в романах писателя видели признаки «симфонии»[3]. В ситуации, когда основополагающие принципы сравнительного анализа и система понятий не определены, такого рода исследования, как правило, достаточно субъективны, а используемые понятия зачастую представляют собою всего лишь метафоры. Сказанное часто относят и к понятию полифонии у М. М. Бахтина; однако в этом случае метафорическое происхождение термина поэтики не мешает понятию, обозначающему структурные особенности произведения: строго соответствовать содержанию аналогичного понятия в музыковедении[4].

Обратимся теперь к классической традиции в области соотношения художественной словесности («поэзии», как говорили до XVIII в.) с изобразительным искусством.

§ 1. Ситуация «Лессинг — Гердер» в истории вопроса

Эта традиция, с нашей точки зрения, представлена не трактатом Лессинга самим по себе, а именно соотношением идей Лессинга и Гердера: оно намечает спектр важнейших задач и методов их решения.

1. Лессинг: знаки искусства и подходящая для него предметность

В нашем анализе мы раздельно рассмотрим общую логику рассуждений этого автора и трактовки приводимых им примеров.

Это особенно необходимо в данном случае потому, что трактат Лессинга не случайно называется «Лаокоон»: он содер-

---

[1] Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. О поэзии. — Л., 1969. — С. 327—540; Бураго С. Музыка поэтической речи: Литературно-критический очерк. — Киев, 1986.

[2] Иванов Вяч. Собр. соч. — Т. 2. — Брюссель, 1974. — С. 543, 545; Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963.

[3] Альшванг И. Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом // Избр. соч.: В 2 т. — Т. 1. — М., 1964. — С. 76—95.

[4] См.: Магомедова Д. М. Полифония // Бахтинский тезаурус: Сб. статей. — М., 1997. — С. 170—173.

жит специальный и очень яркий анализ знаменитой скульптурной группы, изображающей гибель троянского жреца Лаокоона (предостерегавшего жителей Трои об угрозе гибели от оставленного ахейцами коня) и его детей. Лессинг сравнивает изображение этого события скульптором и Вергилием (в поэме «Энеида»). Есть в трактате и целый ряд других, не менее блестящих сравнительных анализов, из которых делаются интересные выводы достаточно широкого значения. Все эти примеры позволяют также заметить, что, говоря «живопись», Лессинг имеет в виду изобразительное искусство вообще и даже в большей степени скульптуру.

Что же касается именно системы теоретических положений, то она как раз достаточно проста и вместе с тем ограничена. Эта ее особенность наглядно демонстрируется там, где философ начинает устанавливать на основе своих теоретических выкладок *нормы* художественного изображения, которым должны следовать оба искусства, чтобы добиться успеха.

Общая логика рассуждений

Исходный тезис Лессинга состоит в том, что всякое искусство — подражание действительности. Эта идея, унаследованная от античной эстетики вместе с термином «ми́месис», отнюдь не означала, что художественные произведения — простые слепки с действительности, воспроизведения поверхности явлений, стремящиеся к внешнему с ними сходству. Имелось в виду другое: конструктивное сходство между произведением и миром, воссоздание моделей мира и изображения отдельных его явлений как строящихся по этим моделям.

Следующий момент — обращение к *материалу* поэзии и «живописи» (в оговоренном нами расширительном значении слова). Этот материал Лессинг впервые, по-видимому, называет «знаками». У поэзии и живописи — знаки, во-первых, различные по своей природе и, во-вторых, по-разному располагаемые в действительности. Живопись использует «тела и краски, взятые в пространстве, поэзия — членораздельные звуки, воспринимаемые во времени»[1].

Наконец, отсюда рассуждение переходит к проблеме предмета изображения: «если бесспорно, что средства выражения должны находиться в тесной связи с выражаемым, — то отсюда следует, что знаки выражения, располагаемые друг подле друга, должны обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются

---

[1] Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. — М., 1957. — С. 186—187.

расположенными друг подле друга; наоборот, знаки выражения, следующие друг за другом, могут обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются нам во временно́й последовательности.

Предметы, которые сами по себе или части которых сосуществуют друг подле друга, называются телами. Следовательно, тела с их видимыми свойствами и составляют предмет живописи.

Предметы, которые сами по себе или части которых следуют одни за другими, называются действиями. Итак, действия составляют предмет поэзии»[1].

Из сказанного здесь нуждается в комментариях в первую очередь, видимо, термин «действия». Поскольку действием автор в другом месте называет «ряд движений, направленных к одной цели», то понятно, что специфический предмет поэзии — события и поступки изображенных лиц (персонажей), но не их телесные свойства; тогда как в живописи дело обстоит противоположным образом — ведь она не может показать протяженный во времени процесс и вынуждена ограничиваться одним, наиболее значимым моментом его.

Правда, вынужденная статика еще не объясняет сосредоточенности изображения именно на «телах» и здесь требуются дополнительные объяснения, которые Лессинг и дает в каждом конкретном случае.

Важнейшие примеры и практические выводы

Первый из таких примеров — скульптура, изображающая Лаокоона и его детей, которых оплели гигантские змеи. Сравнивая ее с изображением того же события Вергилием, Лессинг все время имеет в виду два разных аспекта проблемы различия искусств: *их отношение ко времени и их отношение к ценности*. Эти аспекты постоянно смешиваются.

Пусть «...материальные пределы искусства ограничены изображением одного только момента», отсюда еще не проистекает потребность в изображении такого именно момента, который достоин увековечения. По Лессингу, «так как это одно мгновение увековечивается искусством, оно не должно выражать ничего такого, что мыслится лишь как преходящее». Но не сама по себе гибель Лаокоона и его детей при этом имеется в виду, а только прямое телесное выражение физического страдания.

У скульптора Лаокоон не кричит (рот его закрыт), черты лица и тела его самого и детей не искажены; более того, их

---

[1] Лессинг Г.Э. Лаокоон... — С. 186—187.

тела максимально открыты, обнажены, чтобы видна была их красота, не уничтоженная страданием: «...художник стремился к изображению высшей красоты, возможной в данных условиях, при телесной боли»[1].

Следовательно, специфика изображения объясняется не только «материальными пределами» искусства, но и свойственной ему установкой на ценность тела, на *вечно прекрасную телесность*. И соответственно, если в поэме Вергилия Лаокоон кричит, то дело не только в том, что читатель не видит открытого рта и не может подумать, «что это некрасиво»: в центре внимания поэта совсем другое. И когда Лессинг напоминает читателю, что поэзия — в отличие от живописи — может показать целый ряд связанных друг с другом моментов («Вергилиев Лаокоон кричит, но этот кричащий Лаокоон — тот самый, которого мы уже знаем и любим как дальновидного патриота и как нежного отца»), то здесь и видна эта другая сторона дела. Изображение в поэзии направлено вовсе не на телесный облик персонажа, а на воплощенные в его поведении («действиях») *этические ценности*.

Другой ряд примеров — «живописные» описания у Гомера и их соотношение с работой художников над гомеровскими темами. Здесь выделяется несколько различных и имеющих самостоятельное значение суждений.

Во-первых, по мнению Лессинга, художники зачастую изображают на своих картинах облако, закрывающее героя и событие, вовсе не там, где оно — согласно упоминаниям в «Илиаде» — необходимо: у Гомера оно означает просто-напросто, что герой «исчезает или делается невидимым». Говоря современным языком, Лессинг отвергает попытки «материализации метафоры» — тема, получившая у его последователей богатое развитие.

Во-вторых, останавливая внимание на каком-либо «материальном предмете», Гомер не пытается действовать как живописец (т. е. сразу охватить взглядом все доступное обозрению целое)[2], а, напротив, «умеет разбить изображение этого предмета на целый ряд моментов»: «Так, например, если Гомер хочет показать нам колесницу Юноны, он заставляет Гебу

---

[1] Лессинг Г.Э. Лаокоон... — С. 87, 90, 97—98.

[2] Как показали позднейшие исследования, Лессинг, полагая, что произведение живописи воспринимается сразу целиком, а не по частям, ошибался: восприятие, например, картины связано с движением взгляда от части к части, т. е. происходит во времени. И, наоборот, в восприятии произведений так называемых «временных» искусств, в частности, музыки «обнаруживаются черты своеобразной одновременности» (Рудь И.Д., Цукерман И.И. О пространственно-временны́х преобразованиях в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974. — С. 265, 268—270).

составлять эту колесницу по частям на наших глазах». Другие случаи использования этого приема (изображен процесс создания предмета вместо его готового облика) — лук Пандара и щит Ахилла.

Именно такой способ изображения, по мысли автора трактата, соответствует специфике поэзии: «То, что глаз охватывает сразу, поэт должен показывать нам медленно, по частям, и нередко случается так, что при восприятии последней части мы уже совершенно забываем о первой. А между тем лишь по этим частям мы должны составлять себе представление о целом»[1].

В-третьих, демонстрируя бесплодность попыток поэтов соревноваться с живописцами в описании телесной красоты (в качестве примера приводится описание внешности Альцины в поэме Ариосто «Неистовый Роланд»), Лессинг противопоставляет им тот знаменитый эпизод «Илиады», в котором Елена появляется на стене Трои и старцы, глядя на нее, говорят, что из-за такой женщины действительно может происходить многолетняя война: «Что может дать более живое понятие об этой чарующей красоте, как не признание холодных старцев, что она достойна войны, которая стоила так много крови и слез»[2]. Иначе говоря, поэт поступит гораздо разумнее, если вместо прямого изображения прекрасного облика персонажа покажет его восприятие другими персонажами. И эта мысль прочно вошла в обиход последующей эстетики и поэтики.

И сравнения скульптуры с фрагментом поэмы Вергилия, и разнообразные наблюдения над «живописным» у Гомера в трактате Лессинга имеют в своей основе одну нерефлектируемую предпосылку: убеждение в том, что *сами художественные задачи* поэта и живописца — в тех случаях, когда речь заходит о «материальных предметах» или о телесном облике персонажа, — *одни и те же*. В одном месте это убеждение философа в том, что виды искусства различаются исключительно материалом, а в своих целях полностью совпадают, высказывается прямо: «Поэт хочет сделать идеи, которые он возбуждает в нас, настолько живыми, чтобы мы воображали, будто мы получаем действительно чувственное представление об изображаемых предметах, и в то же время совершенно забывали об употребленном для этого средстве — слове. В этом смысле и раскрывали мы выше понятие поэтической картины»[3].

---

[1] Рудь И.Д., Цукерман И.И. О пространственно-временны́х преобразованиях в искусстве. — С. 191, 202.

[2] Лессинг Г.Э. Лаокоон... — С. 243—244.

[3] Там же. — С. 201.

Эта исходная идея Лессинга в действительности отнюдь не является аксиомой. Нетрудно представить себе и такие поэтические произведения, в которых авторы, наоборот, озабочены в первую очередь именно словом и стремятся к тому, чтобы читатели сосредоточивали свое внимание как раз на нем, а не на предмете изображения (и таковы все случаи так называемой «звуковой инструментовки» или «звукописи»). Кроме того, как мы убедились, рассматривая лессинговскую трактовку Лаокоона, поэтическое и скульптурное изображение, по-видимому, направлено на разные ценности. Отсюда критические замечания, первыми и во многом наиболее глубокими из которых оказались суждения Гердера.

2. Гердер: поэзия как «энергическое» искусство

Этот ученый и писатель в специальном выпуске своих «Критических лесов» прежде всего подверг строгому анализу логику рассуждений Лессинга, а затем по-другому интепретировал те же примеры.

Поэзия — музыка и риторика

Гердер показал, что если исходить из тех предпосылок, которые избрал автор «Лаокоона...», необходимо тройное сопоставление: в него должны быть включены еще музыка и риторика.

Во-первых, если средства изображения в поэзии (ее «знаки») располагаются не в пространстве, а во времени, то отличаясь в этом отношении от живописи, она оказывается сходной в этом же отношении с музыкой. Исходя из этого критерия, Лессинг считает специфическим предметом поэзии «действия»; но ведь не только поэтическая, а любая речь, с точки зрения временной последовательности составляющих ее знаков должна в первую очередь изображать действия.

Таким образом, определения Лессинга в действительности не улавливают специфику поэзии: «...подчиняются ли поэзия и музыка одним и тем же законам, поскольку они действуют... во времени? Как поступает первая, когда она воспевает *действие*? <...> ...всякая речь может описывать *действие* — как же поступает поэзия?»[1].

Во-вторых, по мысли Гердера, его предшественник неточно определил соотношение знаков поэзии и живописи. Знаки второго из этих искусств (краски, линии) «естественны», т.е. однородны по своим свойствам с самим изображаемым пред-

[1] Гердер И.Г. Избр. соч. — М.; Л., 1959. — С. 157.

метом, тогда как знаки поэзии *произвольны*: «членораздельные звуки не имеют ничего общего с предметом, который они обозначают; это лишь общепринятые условные знаки. По природе своей, как мы видим, они совершенно отличны друг от друга, и tertium comparationis исчезает»[1].

В-третьих, поскольку звуки поэзии — это звуки слов, то воздействует на слушателя-читателя не последовательность звуков, а последовательность значений, «по произвольному согласию вложенных в слова»: «Музыка и все энергические искусства действуют не только во временно́й последовательности, но и через нее... <...> Назовем средство этого воздействия *силой*... <...> Посредством *силы*, которая присуща словам, силы, которая хотя и передается через наш слух, но воздействует непосредственно на душу. Именно эта *сила* и есть сущность поэзии, а отнюдь не сосуществование или последовательность во времени»[2].

В результате, «действуя во времени, как и всякая речь, речь поэтическая воздействует на душу быстрой и частой сменой представлений, воздействует как энергическое начало отчасти этим разнообразием, отчасти всем своим целым, которое она воздвигает во времени. <...> ...ее способность чередовать представления, как бы создавая из них мелодию, образующую целое, отдельные части которого проявляются лишь постепенно, а общее совершенство воздействует энергически, — все это превращает поэзию в музыку души <...> ...и об этой второй последовательности господин Лессинг не упомянул ни разу». В этой связи Гердер напоминает, что «понятие последовательности — только одна сторона действия: эта последовательность движима *силой* — тем самым она становится действием»[3].

Энергия описания

Рассматривая те гомеровские описания, в которых Лессинг находил прием изображения предмета в процессе его создания, Гердер видит в них совершенно иную художественную задачу: «...если бы Гомер со всей историей этого лука ставил себе цель наглядно показать мне сразу все отдельные его части, то это значило бы, что он избрал самый для того неудачный путь... мое воображение отдало себя во власть этого рассказа, чтобы видеть, как был изготовлен лук Пандара, но

---

[1] Гердер И.Г. Избр. соч. — С. 158 (tertium comparationis — третий элемент при сравнении, критерий его).

[2] Там же. — С. 160.

[3] Там же. — С. 159—162.

представить его себе потом как целое во всех его частях, отбросив все посторонние излишние черты рассказа, — какой труд, какая работа! <...> Вся его (Гомера. — *Н.Т.*) манера показывает, что он поступает подобным способом не для того, чтобы показать нам последовательным описанием частей *картину целого*, все равно какого, — совсем нет: он перечисляет *отдельные части*, потому что этот целостный образ не был для него существенным».

Какова же цель поэтического описания в отличие от живописного изображения? Гердер утверждает, что история лука вовсе не призвана заменить наглядное представление о нем: это сделано «для того, чтобы у меня заранее сложилось представление о его мощи, о крепости его рогов, силе тетивы, стрелы, ее полета. Когда же наконец Пандар берет в руки лук, натягивает тетиву и, накладывая стрелу, спускает ее — горе Менелаю, в которого попадет стрела подобного лука; мы уже знаем его силу! <...> Только ради этой энергии, которая образует главный элемент во всякой поэме, Гомер позволяет себе перенестись с поля битвы на охоту... <...> Пусть живописец рисует картины, внешний образ; поэт, напротив, будет вызывать представление о силе, энергии»[1].

Весомость аргументов Гердера трудно отрицать. Вместе с тем они далеко не имеют той популярности, которой пользуются на протяжении двух с лишним столетий суждения Лессинга. Поэтому о значении этой полемики для современного литературоведения стоит поговорить специально.

§ 2. Проблема наглядности словесных описаний

Словесные образы предметов не предполагают наглядности в обычном смысле. Вопрос, по-видимому, наиболее основательно был рассмотрен в исследовании Теодора Мейера (Meyer Th. Das Stilgesetz der Poesie. — Leipzig, 1901), на которое ссылались В. М. Жирмунский (в «Задачах поэтики»), Ю. Н. Тынянов (в статье «Иллюстрации») и Л. С. Выготский (в книге «Психология искусства»), а в наше время — В. Е. Хализев (в статье «О пластичности словесных образов»). Вывод Т. Мейера таков: поэзия — «искусство не наглядного словесного представления»[2].

Впечатление «зримости», однако, бывает, несмотря на это обстоятельство. В «Философии искусства» Б. Христиансена

---

[1] Гердер И.Г. Избр. соч. — С. 167—169.

[2] Цит. по: Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1968. — С. 68.

приводится пример с гравюрой, рассматривая которую мы не видим, а *как бы видим* «нормальный ландшафт»: «мы вовсе не получаем впечатления черных и белых вещей, мы воспринимаем деревья черными, луга зелеными, а небо — белым»[1]. Отсюда понятие *недостоверной наглядности.*

Опираясь на эти суждения, мы можем говорить об отсутствии *достоверной наглядности* в словесных изображениях (описаниях), на которую они, якобы, должны быть направлены, и о замене такой наглядности (естественной для живописи или скульптуры) впечатляющей «силой» *воображаемого* предмета, благодаря которой он становится *как бы зримым*, но *не соотносится* нами *с эмпирической действительностью.* Иначе говоря, читая яркие словесные описания, мы, конечно, видим; но видим мы совсем иной предмет и иную действительность, нежели то, что было в нашем опыте и есть вокруг нас.

В книге известного советского поэта И. Сельвинского «Студия стиха» высказаны любопытные замечания по поводу описания барса в поэме Лермонтова «Мцыри». Дело в том, что Сельвинский в молодости был звероводом и его замечания, сделанные с точки зрения человека именно этой, давней его профессии, доказывают, что лермонтовское описание совершенно недостоверно: «То был пустыни вечный гость / Могучий барс. Сырую кость / Он грыз и весело визжал» — но барс никогда не визжит: это повадки собаки. «Стал на дыбы, потом прилег / И первый бешеный скачок...» — но барс никогда не становится на дыбы: это повадки лошади.

Однако обычный (не являющийся звероводом) читатель такого рода несоответствий не замечает, находясь под гипнотическим воздействием впечатляющей силы этих строк. Он действительно видит лермонтовского барса, ничуть при этом не интересуясь степенью сходства его с какими-нибудь другими барсами.

По этому поводу можно вспомнить и другую, куда более известную «ошибку» Лермонтова в поэме «Демон»: «Там Терек, прыгая, как львица / С косматой гривой на хребте» (давно уже было замечено, что грива бывает только у львов). Достоверная наглядность может отсутствовать даже и в скульптуре. В одной из своих статей писатель Илья Эренбург приводит рассказ об африканском художнике, который выточил из слоновой кости фигурку слона с поднятыми вверх клыками. Охотник-европеец указал ему на фактическую ошибку: слон так никогда не делает. Тот послушался, исправил и замечательная работа была безнадежно испорчена.

---

[1] Цит. по: Выготский Л.С. Психология искусства. — С. 67—68.

История литературы свидетельствует, что в ней, как и в живописи, — вопреки суждениям Лессинга — возможна установка на впечатление от одного момента, не учитывающее его связи с тем, что было прежде и что за ним последует. Такая установка бывает причиной характерных «ошибок», т.е. нарушений достоверности.

Широко известны как необычайная изобразительность прозы Гоголя, так и его ошибка с «шубой на больших медведях», которую надевает Чичиков в первой главе «Мертвых душ», готовясь к официальным визитам: далее обнаруживается, что действие происходит летом. Еще более знамениты опровергающие друг друга сведения о детях леди Макбет в разных актах трагедии Шекспира: то они есть, то их нет и не было.

Все эти соображения говорят о продуктивности дискуссии Гердера с Лессингом, во многом предопределившей пути дальнейших сопоставлений литературы с другими искусствами.

Из научных работ, специально посвященных нашей проблеме, книга Н. А. Дмитриевой[1] и уже упомянутая статья В. Е. Хализева[2] интересны и полезны в особенности с точки зрения классификации видов зрительной образности в литературе и наблюдений над эволюцией ее форм. Но эти проблемы, при всей их бесспорной значимости, мы оставим в стороне. Что же касается самих методов определения специфики словесных образов по сравнению с изображениями скульптурными и живописными (или графическими), то существенно новые акценты были внесены уже упомянутой небольшой, но очень содержательной статьей Ю. Н. Тынянова «Иллюстрации». Идеи этой работы учтены и популяризированы далеко еще недостаточно.

Прежде всего необходимо обратить внимание на следующую главную особенность: выдвигается вопрос не о наглядности, а о *конкретности* изображения. Поэтический образ, по мысли Тынянова, обладает ничуть не меньшей конкретностью, чем живописный. Но это совершенно различная и достигаемая разными средствами конкретность: «Основной прием конкретизации слова — сравнение, метафора — бессмыслен для живописи». Кроме того, в прозе большое значение в этом плане может получить собственная динамика изображающего слова (в частности, риторические приемы).

Оба аспекта ученый выделяет в той сцене «Мертвых душ», где Чичиков обращается к Бетрищеву, «наклоня почтительно голову набок и расставив руки на отлет, как бы готовился

---

[1] См.: Дмитриева Н. А. Изображение и слово. — М., 1962.

[2] См.: Хализев В. Е. О пластичности словесных образов // Вестн. МГУ. — Сер. 9. Филология. — 1980. — № 2. — С. 14—22.

приподнять ими поднос с чашками», и упоминая в то же время о «доблестях мужей, спасавших отечество на бранном поле». Тынянов замечает, что при переводе в план живописи неизбежно будут утрачены как невидимый поднос, так и ораторские приемы персонажа, т. е. все то, что составляет «неуловимую словесную конкретность»[1]).

Справедливость идеи о *метафорической* (иногда одновременно — иронической) словесной конкретности можно подкрепить некоторыми другими примерами. Таковы фразы Ю. Олеши: «И она разорвала розовые ягодицы персика» и «подошла цыганская девочка величиной с веник», или из записных книжек И. Ильфа и Е. Петрова: «Путаясь в соплях, вошел мальчик»; «Кот повис на диване, как Ромео на веревочной лестнице».

С другой стороны, мысль о конкретности, достигаемой за счет обращенности речи не на предмет, а к слушателю-читателю, и о создании образа самого говорящего иллюстрируется у Тынянова не только ссылкой на Лескова, но и весьма убедительной общей характеристикой такого рода «изобразительности»: «за речью чувствуются жесты, за жестами облик, почти осязаемый...»[2]. В этой связи можно также вспомнить теорию «речевого жеста» у А. Н. Толстого.

Наконец, наряду с метафорической конкретностью словесного изображения возможна, видимо, и *метонимическая*. Напомним знаменитое описание летней ночи у Чехова, где общую картину заменяет блеснувшее на плотине горлышко бутылки (из письма автора эта деталь перешла в характеристику приемов, выработанных для себя героем «Чайки», писателем Тригориным).

Заметим, что метонимический способ описания свойствен отнюдь не только Чехову: достаточно сравнить приведенный нами пример с толстовской манерой создавать представление об облике персонажа с помощью одной детали — усиков на верхней губе у Lise, жены князя Андрея, или ушей Каренина.

Все сказанное в этой главе позволяет нам перейти к характеристике речи как материала литературы. Мы должны в первую очередь рассмотреть общий вопрос о специфике материала в интересующем нас виде искусства. Таковым является слово или речь. Но в литературе материал имеет две основные формы своей организации: поэзию и прозу. Это второй общий вопрос.

---

[1] Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 311.

[2] Там же. — С. 313.

Глава 2

СЛОВО (РЕЧЬ) КАК МАТЕРИАЛ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Сформулируем с самого начала, в чем заключается сложная и дискуссионная проблема, мимо которой не может пройти ни одна попытка объяснить, что такое «язык художественной литературы» или «язык литературного произведения». Главный вопрос — следующий: остается ли словесный (речевой) материал, оказавшись в составе произведения, *тем же средством социального общения, каким он является вне произведения* (восприятие произведения читателем — тоже социальное общение, но особое), получая в то же время новые — дополнительные или осложняющие — функции? Или этот материал может войти в состав произведения лишь при том условии, что он для этого *сразу же организуется автором в качестве особого языка* (будут специально отобраны и сгруппированы такие языковые средства, которые хотя и есть в языке, но в обычном общении не требуются, не выступают так концентрированно или, по крайней мере, не образуют единой системы)?

§ 1. Особый язык или особое использование обычного языка?

1. Первый подход

Утвердительный ответ на первую часть вопроса, сформулированного в названии параграфа, ведет к идее специального «поэтического» языка, известной уже в античности и развивавшейся классической риторикой в течение ряда веков — вплоть до русского формализма 1920-х годов. Эта идея позволяет при описании «речевой ткани» того или иного произведения сосредоточиться на характеристике объективно существующих и доступных простому наблюдению «языковых возможностей» или «средств» — изобразительности либо выразительности.

Таковы в области лексики «переносные» значения *обычных* слов или словосочетаний («тропы») и слова *необычные* — неологизмы, архаизмы, варваризмы и т.д.; а в области синтаксиса необычные *сочетания* слов и их *порядок* в предложении (так называемые «фигуры») — инверсия, оксюмороны, анафоры (единоначатия) или, наоборот, эпифоры; риторике-

ские вопросы и восклицания, синтаксический параллелизм, повторы с повышением или понижением (градации) и т. п.

В далеко ведущие вопросы о ***контексте*** (произведения, творчества писателя, жанра, направления), в котором используются такие «средства», можно при этом не вдаваться, считая их частными, а ответы на них необходимыми лишь при анализе данного конкретного произведения. Выигрыш — полная ясность и конкретность задач «стилистики» как особого раздела ***лингвистической поэтики***. Так ставится вопрос в учебнике Б. В. Томашевского (см., например, фрагмент «Речь художественная и речь практическая»[1]) или в лекции о поэтическом языке В. М. Жирмунского[2].

В результате привлекается внимание к некоторым интересным деталям, обычно не замечаемым. В одной из очень давних работ, принадлежащих в целом к такому направлению, было замечено, например, что во втором томе «Мертвых душ» Чичиков, находясь в гостях у полковника Кошкарева, видит в книжном шкафу шесть томов, озаглавленных следующим необычным для читателя образом: «Предуготовительное вступление в область мышления. Теория общности, совокупности, сущности, и в применении к уразумению органических начал обоюдного раздвоения общественной производительности». Систематизируя такого рода наблюдения, можно прийти к выводам об особом обращении автора с языком. Проигрыш, однако, в том, что вопросы о *смысле всего произведения* всегда остаются полностью в стороне.

Изучать так понятую стилистику интересно, пока речь идет о литературе или о творчестве писателя в целом; отдельные же произведения оказываются лишь источниками *примеров* использования разными писателями тех или иных возможностей языка. Можно, конечно, изучать и индивидуальные особенности творчества, т. е. индивидуальное словоупотребление, синтаксис и т. д., точно так же используя «материал» разных произведений. Таковы, например, исследования о роли в поэзии Баратынского слов с приставкой «не» (типа «несрочная весна») или о роли союза «и», а также противительной интонации в прозе Чехова.

Во всех подобных случаях исследователь чувствует себя не только читателем, но и потенциальным автором: он рядом со всеми, кто так или иначе применил имеющиеся языковые «средства». Можно сравнить различные уже известные спосо-

---

[1] См.: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М., 1996. — С. 28—29.

[2] См.: Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. — Л., 1996. — С. 211—226.

бы решения типовых художественных задач (как создать или построить описание, «речевую характеристику»), а то и придумать собственные. Зато совсем не интересно с такой точки зрения изучать отдельное произведение.

Во-первых, каких-то особых, бросающихся в глаза и легко выделимых языковых «средств» в речевом составе отдельных произведений иногда не обнаруживается (популярный пример — отсутствие тропов в стихотворении Пушкина «Я вас любил...», за исключением «стершейся» метафоры *«любовь угасла»*). Во-вторых, что гораздо более важно, любое из этих самых «средств» может быть использовано не просто *в многообразнейших целях* и *различными способами*, а либо в качестве «поэтического» (по своему прямому назначению), либо в качестве непоэтического (вопреки своему прямому назначению).

Так называемое «переносное» или иносказательное словоупотребление обычно считается важнейшим для поэзии средством именно самоценной и самоцельной изобразительности или выразительности. Однако оно вовсе не всегда ведет к повышению поэтичности высказывания, поскольку возможно использование тропов не только «прямое», но и пародийное (и следовательно, по своей установке «антипоэтическое»). Таковы, например, насыщенные тропами строки Вл. Соловьева:

Но не дразни гиену подозренья,
Мышей тоски!
Не то смотри, как леопарды мщенья
Острят клыки!

Но *непрямое использование тропов* не обязательно вызывается задачами особого жанра пародии. «Поэтический язык» и вне этого жанра может быть предметом отстраненного изображения. Например, «поэтический язык» Ленского в романе Пушкина:

Он мыслит: «Буду ей спаситель.
Не потерплю, чтобы развратитель
Огнем и вздохов, и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилеи стебелек;
Чтобы двухутренний цветок
Увял, еще полураскрытый».

Этот язык здесь *не средство* адекватного, с авторской точки зрения, изображения сложившейся жизненной ситуации (таков он только для самого Ленского: лишь с его точки зре-

ния Онегин — «червь презренный, ядовитый» и т. п.), *а предмет* авторского изображения.

Такую же двойственность употребления (прямого и непрямого) можно заметить относительно необычных и, в частности, иностранных слов. Использовать их с поэтическими целями рекомендовал еще Аристотель. И действительно, в некоторых случаях — это очевидное средство *усиления поэтичности*. Например, в следующих строках И. Северянина:

Кто звал ее на лестнице «Manon?»
И ножки ей в прохладном вестибюле
Хотя она и бросила «Mais non!»
Чьи руки властно мехово обули?

Совсем иное — роль аналогичного приема цитирования чужого языка у А. К. Толстого:

«Madame, при вас на диво
Порядок расцветет», —
Писали ей учтиво
Вольтер и Дидерот.
<...>
«Messieurs, — им возразила
Она, — vous me comblez».
И тотчас прикрепила
Украинцев к земле.

Аналогично обстоит дело и с *архаизмами*. Общеизвестно, что в качестве «поэтизмов» в русской поэзии часто использовались старославянские слова и выражения; но возможно, например у того же А. К. Толстого, и комическое их использование:

«...Велел владыко края
Мне ваш спросить совет:
Зачем у нас в Китае
Досель порядка нет?»

Китайцы все присели,
Задами потрясли,
Гласят: «Затем доселе
Порядка нет в земли,

Что мы ведь очень млады,
Нам пять лишь тысяч лет;
Затем у нас нет складу,
Затем порядку нет!..»

Вопрос о том, является ли любой элемент языка, оказавшийся в составе речевой структуры произведения, ***средством***

изображения для автора или ***средством общения*** для тех, кого автор изображает, т.е. персонажей (а для автора — ***предметом***), — как мы вскоре убедимся, в значительной степени связан с принципиальными различиями языка поэзии и прозы. Но так или иначе, он решается не в системе общенародного или литературного языка и не в жизненной речевой практике, а внутри произведения.

Следовательно, определение «художественных функций» той или иной языковой формы *вне структуры и контекста отдельного произведения или ряда произведений* в задачи поэтики входить не может (в отличие от задач лингвистической стилистики).

Вывод, к которому мы пришли, отнюдь не нов. Вот что, например, было сказано еще в пору расцвета формализма одним из его виднейших представителей Б.М.Эйхенбаумом в книге «Мелодика русского лирического стиха» (1922): «Для лингвиста поэтическое произведение есть "явление языка", дающее интересный материал для изучения вопросов фонетики, синтаксиса, семантики. Лингвистические наблюдения над поэтическим языком обогащают науку о *языке вообще* новыми явлениями, редко встречающимися в обычной "практической" речи. Поэтический язык, таким образом, рассматривается не в своей специфической деятельности и не на *фоне* практического языка, а в *ряду* языковых явлений вообще. У теоретика поэзии, как бы ни были плодотворны для него методы лингвистики, постановка всех вопросов должна быть иной. Здесь ясно выступает разница между понятиями *языка* и *стиля*, языкового *явления* и стилистического *приема*. Лингвистика оказывается в ряду наук о природе, поэтика — в ряду наук о духе. Поэтический язык классифицируется лингвистикой как разновидность: различение по целям может пригодиться ей только для классификации языковых явлений или функций. Поэтика начинается с выделения поэтического языка как деятельности, направленной к особой цели. Пусть цель эта даже не может быть точно определена — достаточно ее признаков. Таким образом, поэтика строится на основе телеологического принципа и потому исходит из понятия *приема*; лингвистика же, как и все естествознание, имеет дело с категорией причинности и потому исходит из понятия *явления как такового*»[1].

Почему же этот замечательный текст не оказал практически никакого воздействия на развитие лингвистической стилистики в русле сначала формализма, а потом и структура-

---

[1] Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. О поэзии. — Л., 1969. — С. 336—337.

лизма? Почему эстетическая функция художественного высказывания на протяжении десятилетий рассматривалась этим научным направлением в ряду других коммуникативных функций как дополнительная к ним, но не как совершенно инородная им? Потому, что «особая цель», о которой говорит Б. М. Эйхенбаум, была им самим признана неопределимой. В результате «различение по целям» продолжало использоваться зачастую (а, например, Р. О. Якобсоном — всегда) «только для классификации языковых явлений или функций».

2. Второй подход

Вернемся к первоначальной постановке главной проблемы. Те, кто избирает первый из возможных ответов на сформулированный нами вопрос, предпочитают говорить не о «поэтическом языке», а о «языке художественной литературы» или о «художественной речи» (имея в виду акты *художественного использования языка*). Этот подход пригоден к любому тексту, в том числе и прозаическому. Но он сразу наталкивается на серьезные трудности.

Если сказать, что «язык» в произведении может сам по себе «ничем не отличаться» от обычного, то возникает следующее противоречие: произведение строится именно в языковом материале, если он «обычный», то откуда же возьмется «художественность»? Стало быть, она — только в нашем восприятии? Но тогда невозможно научное исследование.

Значит, «язык» все-таки чем-то отличается; но если не «звукописью», не лексикой, не особым «поэтическим» синтаксисом или употреблением грамматических форм и т. п., то чем же? Понятно, что роль или функция каких-то особенностей речи связана с контекстом произведения. Но как уловить, отразить в научных понятиях эту связь? Какими методами можно ее изучать или анализировать?

Хотя форма и строится в речевом материале, она не является формой этого материала. «Оформляется» не материал, а *эстетический объект*. Те или иные языковые явления могут быть рассмотрены с точки зрения их *соответствия* ценностной структуре литературного произведения. Но как перейти от этических, познавательных и эстетических ценностей к особенностям звуков, лексики и синтаксиса и т. п.?

* * *

Итак, два рассмотренных нами разных научных подхода к языковому (речевому) материалу — это подходы к нему со стороны лингвистики и с точки зрения философской эстетики.

При первом из них речь идет о «художественных возможностях» самого языка: это дает прочную опору на языковые факты, но вынуждает игнорировать внутренний контекст данного художественного произведения.

Во втором случае, наоборот, исходный пункт — смысловое целое произведения; выясняются художественные задачи, решению которых служит речевая структура. Однако при такой предпосылке оказывается затруднительным переход к анализу самих языковых фактов.

В свете этих противоречий мы рассмотрим в дальнейшем различные трактовки «речи художественной» или «поэтического языка».

§ 2. Способы решения проблемы в научной традиции

Спектр предлагаемых решений нашей проблемы в справочной, учебной и научной литературе довольно широк. Основные варианты можно выделить, исходя из следующих критериев.

В одних случаях принципиальное различие между двумя выделенными нами подходами вообще не подвергается рефлексии. Такие определения мы назовем «нейтральными». В других случаях это различие, напротив, исходный пункт, а определение специфики предмета — результат выбора одного из двух альтернативных путей решения вопроса (назовем такие определения «альтернативными»). Наконец, третью группу составляют определения, которые строятся на объединении противоположных подходов (назовем их «компромиссными»).

1. Нейтральные определения

Примерами могут служить два определения.

Вот первое из них: «***Язык художественный.*** Разновидность языка, специально сформированного для художественных задач, с главным стремлением к достижению высокой степени экспрессии. Определяется также как язык литературы или язык поэтический. Пользуется всеми разновидностями и стилями, употребляя различные средства разнообразия, а через новаторские стремления способствует развитию общего языка»[1].

---

[1] Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. — Wrocław, 1966. — S. 117.

При внимательном взгляде здесь можно заметить следующие противоречия: с одной стороны, язык художественной литературы — «разновидность», т.е. определенная *часть* общенародного языка, причем специализированная; с другой стороны, два понятия оказываются *равными* по своему объему, поскольку первый «пользуется всеми разновидностями» второго.

Согласно первой части определения, средствами достижения особой экспрессии располагает язык в целом (они если не изначально ему присущи, то возникают в ходе его исторического становления и обогащения). Согласно второй части, эти средства создаются в рамках данного произведения или творчества писателя.

Второй пример: «Своеобразие Я.п. (языка поэтического. — *Н.Т.*) определяется задачами, которые стоят перед писателем. <...> Отсюда вытекает прежде всего включение в кругозор писателя самых различных языковых стилей, к-рые в языковой практике сравнительно строго разграничены в зависимости от тех или иных практических целей (научная, деловая, разговорная, интимная и т.п. речь)... что придает Я.п. своего рода синтетический характер. При этом в произведении язык мотивирован также тем, что он связан с конкретным его носителем, передает своеобразие характера личности человека, выражающееся в своеобразии речи. В этом отношении Я.п. выступает в двух основных формах: языка персонажа и языка повествователя...»[1].

Как видно, позиция автора второй статьи, как и в предшествующем случае, раздваивается. Своеобразие языка художественной литературы, по его мнению, с одной стороны, в том, что он «синтетичен», т.е. соизмерим не с каким-то отдельным функциональным стилем речи, а с национальным языком в целом; с другой — оно определяется личностью говорящего (повествователя или персонажа). Опять-таки при первом понимании предмета особенности языковых форм присущи различным и существующим до данного высказывания функциональным (речевым) стилям, которые литература объединяет. Но при второй трактовке эти особенности не предшествуют данному высказыванию, а порождаются речевым замыслом говорящего, связаны с создаваемыми им заново контекстом и смысловой целостностью высказывания.

Итак, в нейтральных определениях отмеченное нами основное противоречие отнюдь не разрешается. Оно просто остается неосознанным.

---

[1] Тимофеев Л.И. Язык поэтический // Словарь литературоведческих терминов. — М., 1974. — С. 481—482.

2. Литературоведческая стилистика против лингвистической

Здесь мы также можем рассмотреть в качестве примеров определения двух авторов, созданные на основе взаимоисключающих и сознательно противопоставленных позиций.

Первый автор (В.В.Кожинов) отграничивает поэтику от стилистики (лингвистической), полагая, что лишь поэтика способна увидеть в «речи художественной» *форму* «искусства слова», поскольку «это не речь, а ее художественное претворение... <...> Художник слова только использует речь в качестве материала для создания специфического явления — формы определенного искусства...». «Художественность речи состоит не в самом по себе использовании этих речевых явлений (экспрессивность, индивидуализированность, тропы, "особые лексические ресурсы", синтаксические фигуры и т.п. — *Н.Т.*), но в характере, в принципе их использования...»[1].

В общем и целом формулировки звучат вполне убедительно. Возникает только один вопрос: в чем именно состоит «художественное претворение» обычного языка или речи? На этот вопрос даны, в сущности, два ответа.

Первый состоит в идее непрактической направленности художественной речи, в том, что субъект такого высказывания, собственно, изображает себя в роли говорящего (это и есть его конечная цель): «...художник слова не говорит (и не пишет) в собственном смысле, а "разыгрывает" речь, — точно так же, напр., артист не живет на сцене, а "разыгрывает" жизнь. <...>». Но разве такого «представления» собственной речи не бывает в жизни? Вот пример из романа Л.Толстого «Анна Каренина»: «Да, как видишь, нежный муж, нежный, как на другой год женитьбы, сгорал желанием увидеть тебя, — сказал он своим медлительным голосом и тем тоном, который он всегда почти употреблял с ней, тоном насмешки над тем, кто бы в самом деле так говорил».

Второй ответ на тот же вопрос об отличии художественной речи от речи в жизни: «Словесное выражение реального горя в реальной жизни может иметь какой угодно характер; мы все равно ему верим, и оно нас трогает. Но в романе или в драме "неискусное" выражение горя оставит нас равнодушными или вызовет смех». Что именно считается здесь «искусным выражением» чувства, неизвестно. Скорее всего, имеется в виду литературность. Тому и другому часто противопоставляют нелитературность или безыскусность. Однако искус-

[1] Кожинов В.В. Речь художественная // КЛЭ. — Т. 6. — Стлб. 270—274.

ство писателя может заключаться в равной мере в том, чтобы создать как совершенно безыскусственное, так и, наоборот, изощренно-риторическое словесное выражение. А иногда художественный эффект достигается контрастом и взаимоосвещением этих типических форм высказывания.

В одной из новелл О. Генри встречаются бывшие приятели — удачливый редактор журнала Уэстбрук и писатель-неудачник Шэкфолд Дау, рукописи которого отклоняются из-за несоответствия господствующим литературным вкусам. Расхождение относится особенно к кульминационным моментам литературных сюжетов. Редактору, как и большинству читателей, хотелось бы, чтобы, например, мать, узнав о похищении дочери,

> встала на колени и сказала: «Пусть небо будет свидетелем, что я не буду знать отдыха ни днем, ни ночью, пока бессердечный негодяй, укравший мое дитя, не почувствует тяжести материнской мести!»

По мнению писателя, напротив, «в действительной жизни» женщина сказала бы:

> «Как! Бесси увел чужой мужчина? Боже мой! Одна неприятность за другой! Дайте же мне скорее шляпу, я должна бежать в полицейский участок. Почему это за ней никто не смотрел, хотела бы я знать? Ради Бога, не становитесь мне на дороге, а то я опоздаю... Не эту шляпу — дайте коричневую с бархатными бантами. Бесси, должно быть, с ума сошла; она всегда так боялась чужих людей. Я не слишком напудрилась? Господи, как я взволнована!»

Поскольку обе стороны стоят на своем, писатель предлагает редактору разрешить спор с помощью эксперимента: они отправятся к нему домой, куда вот-вот вернется жена; он положит на видном месте записку о своем разрыве с нею, они спрячутся и смогут увидеть, как она отреагирует. Дома, однако, писатель обнаруживает письмо жены, сообщающее о том, что она вместе с женой редактора уехала навсегда. Новелла завершается следующим образом:

> Дау выронил письмо, закрыл лицо дрожащими руками и воскликнул глубоко прочувствованным голосом:
>
> — Господи, почему ты дал мне испить сию чашу? Раз она оказалась вероломной, то пусть величайшие небесные дары — верность и любовь — сделаются насмешкой в устах искусителя рода человеческого.
>
> Очки редактора Уэстбрука упали на пол. Он вертел дрожащими пальцами пуговицу на пальто, а бледные его губы недоумевающе произнесли:

— Слушайте, Шэк, разве это не дурацкая записка? Это может кого угодно сбить с толку. Черт знает что такое, Шэк, черт знает что такое!

Конечно, прежде всего бросается в глаза то, что каждый из персонажей на практике неожиданно для самого себя подтверждает теорию своего оппонента (новелла называется «Теория и практика»). Но для нас интереснее другое: оба способа выражения горя — «искусное» и безыскусственное — с точки зрения автора, т.е. в эстетическом отношении, оказываются *равноценными*. Отсюда видно, что решение вопроса о специфике художественной речи лежит в другой плоскости.

Аналогичную попытку понять речь художественную как «языковую форму» выражения «образного содержания» мы находим и в статье В.П.Григорьева, где исходный тезис — характерное для лингвистической поэтики представление об эстетической функции языка, «подчиненной задачам воплощения авторского замысла, тогда как в иных видах речи она проявляется лишь спорадически». На тот же вопрос: в чем именно заключается «преобразование» средств языка в художественном произведении — автор отвечает выражением «приращения смысла», принадлежащим известнейшему лингвисту и литературоведу В.В.Виноградову[1]. Однако в этом понятии на самом деле нет *ни грана эстетического*: употребление чужого слова с новой интонацией (в частности, с иронией), столь свойственное жизненному речевому общению, несомненно, тоже представляет собой подобное «приращение».

3. Лингвистическая стилистика плюс поэтика

Противоположность двух идей: особого «поэтического языка» и «художественной речи», представляющей лишь особое использование общенародного языка, — вполне осознана в специально посвященных этой проблеме работах Г.О.Винокура «Об изучении языка литературных произведений» (1945) и «Понятие поэтического языка» (1946).

Преодолеть ее ученый стремится двумя способами. Во-первых, уподобив соотношение между прямым и поэтическим значениями слов соотношению между собственно языковыми значениями слов и содержанием произведения: «Смысл литературно-художественного произведения представляет собой известное отношение между прямым значением слов, которыми оно написано, и самым содержанием, темой его (далее

---

[1] Григорьев В.П. Речь художественная // ЛЭС. — М., 1987. — С. 322—323.

приведен пример — слово «хлеб» в названии романа А. Толстого. — *Н. Т.*)... <...> Установление тех конечных значений, которые как бы просвечивают сквозь прямые значения в поэтическом языке, — задача для самого языковедения непосильная: это есть задача толкования поэзии. Но несомненно в задачу лингвистического исследования входит установление *отношений* между обоими типами значений слов — прямым и поэтическим»[1].

Чтобы лучше разобраться в логике исследователя, возьмем аналогичный пример: название романа Л. Толстого «Война и мир». Хорошо известно, что слово «мир» в этом романе многозначно (оно и писалось в тексте по-разному: то с «і», то с «и»); неоднозначно, кстати, и слово «война». Можно утверждать, что в каждом отдельном случае (в речи повествователя или персонажей) *буквальное* значение любого из этих слов (например, «мир — соглашение в Тильзите») соотносится со всеми известными нам из романа иными его значениями, которые мы вправе считать «непрямыми» (прямыми они будут в других случаях). Можно ли, сравнивая и выводя общий принцип соотношения прямых и непрямых значений слов «мир» или «война», прийти к истолкованию смысла произведения? Вряд ли, так как для выражения смысла автору нужны были *все* слова, а не только названные.

В другом месте той же статьи ученый поясняет, что перейти от лингвистики к поэтике можно, увеличив *объем* изучаемой единицы языка: «...самая единица, микрокосм художественного языка, в пределах которого и надлежит устанавливать его закономерности, есть нечто, что, с точки зрения собственно грамматической, представляется фактом несущественным, внеграмматическим. Для общего языка таким минимальным пределом или контекстом служит предложение. В художественном языке это непременно то, что иногда называют синтаксическим целым, — абзац, глава, произведение. Это поэтические аналогии предложений общего языка»[2].

Идея интересна (несмотря на странное приравнивание *частей текста* к *целому* уже не текста, а произведения) и тем более убедительна, что в лирической поэзии произведение действительно бывает *передано* определенным синтаксическим целым (например, текст стихотворения Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...», как известно, представляет собой одно сложное предложение, называемое в риторике «периодом»). В то же время считать, что такие большие синтак-

---

[1] Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. — М., 1990. — С. 130—131.

[2] Там же. — С. 136.

сические единицы *поэтичны сами по себе*, вряд ли возможно, так как они встречаются и за пределами художественной литературы: в научной или публицистической прозе, например.

Разграничивая три значения термина «поэтический язык», Г. О. Винокур предлагает два полярных варианта его толкования, смягчая эту полярность промежуточным случаем. На одном полюсе ученый переосмысливает идею особого употребления общенародного языка (в данном случае это — традиционное употребление, порождающее *один из стилей* речи), на другом — противопоставляет этой идее мысль о том, что «язык и есть сам по себе поэзия» (т. е. независимо от какого бы то ни было употребления), что отчасти напоминает идеи А. А. Потебни, отчасти же близко концепции поэтического языка у формалистов (Б. В. Томашевский, Р. О. Якобсон), когда «возникает вопрос об особой, поэтической функции» языка вообще.

Между этими полюсами располагается следующее понимание предмета: «...язык, употребляемый в поэтических произведениях, может представляться связанным с поэзией не одной только внешней традицией словоупотребления, но и внутренними своими качествами... <...> В этом случае язык поэзии понимается как сам по себе *поэтичный* и речь уже идет о поэтичности как *особом экспрессивном качестве языка*»[1]. Здесь поэтичность языка не объясняется всецело традицией (первый вариант), но и не выводится из поэтической функции, свойственной ему от природы (третий вариант). По-видимому, будучи «внутренним свойством» языка, она в то же время *зависит от контекста* произведения.

Таким образом, позицию Г. О. Винокура в общей ситуации противостояния лингвистического и литературоведческого подходов к проблеме художественной речи можно считать компромиссной или примирительной.

4. Лингвистический материал — носитель эстетической формы

М. М. Бахтин различает — в соответствии с его концепцией композиционных и архитектонических форм — ***целое лингвистическое*** и ***целое архитектоническое***. Отсюда решение проблемы «художественного претворения» обычного языка: «процесс осуществления... художественного задания... есть процесс превращения лингвистически и композиционно по-

[1] Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. — С. 140—142.

нятого словесного целого в архитектоническое целое эстетически завершенного события...». При этом в эстетический объект «входит **не лингвистическая форма, а ее ценностное значение**»[1]. И еще: «Сколько бы мы ни анализировали все свойства материала и все возможные комбинации этих свойств, — мы никогда не сможем найти их эстетического значения, не привнося контрабандой иной точки зрения, уже не укладывающейся в рамки материального анализа»[2].

Слово рассматривается ученым как высказывание, т.е. как единица *общения*, а не языка. В нем выделяются два аспекта: «словесно осуществленная» и «подразумеваемая» части высказывания. Выражение связи между ними — интонация.

Высказывание, в отличие от слова в словаре, во-первых, ***событийно***. Отсюда реконструкция события по интонации высказывания. У Р.Якобсона читаем: «Один актер Московского художественного театра рассказывал мне, как на прослушивании Станиславский предложил ему сделать из слов "сегодня вечером", меняя их экспрессивную окраску, сорок разных сообщений. Этот артист перечислил около сорока эмоциональных ситуаций, а затем произнес указанные слова в соответствии с каждой из этих ситуаций, причем аудитория должна была узнать, о какой ситуации идет речь, только по звуковому облику этих двух слов»[3]. Опыт, очевидно удачный, был повторен под руководством ученого в расширенном варианте.

Во-вторых, именно интонация — носитель ***ценностного значения*** высказывания: «Само слово, взятое изолированно, как чисто лингвистическое явление, конечно, не может быть ни истинным, ни ложным, ни смелым, ни робким»[4].

Таким образом, ***предмет авторской (эстетической) оценки*** и вместе с тем носитель художественной формы — не та или иная отдельная языковая форма и даже не сама речевая структура произведения в целом. Это, по Бахтину, и не отношение между значениями слов, прямым и переносным, а *отношение участников общения к тому или иному предмету речи или же к самому высказыванию, выраженное в интонации.* Авторская же ***эстетическая оценка*** — это «реакция на реакцию», т.е. *отношение к позициям общающихся персонажей, выраженное в том, как сопоставлены эти позиции.*

---

[1] Бахтин М. ВЛЭ. — С. 49—50, 52.

[2] Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.). Слово в жизни и слово в поэзии // Бахтин под маской. — М., 1996. — Вып. 5 (1). — С. 64.

[3] Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Пер. И.А.Мельчука // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. — М., 1975. — С. 199—200.

[4] Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.) Слово в жизни и слово в поэзии. — С. 67.

Вернувшись к нашим примерам прямого и непрямого использования изобразительных или выразительных «средств языка», мы можем убедиться в том, что разные ситуации общения автора с читателем и со своими героями, которые созданы, скажем, цитируемыми стихотворениями И. Северянина и А. К. Толстого, вынуждают этих участников общения поразному относиться и к предмету речи, и к самому высказыванию. Именно это делает практически одни и те же «средства языка», включенные в текст стихотворений (архаическую или иноязычную лексику), носителями совершенно различных художественных форм. Формы же эти выражают авторскую оценку изображенных ситуаций и точек зрения.

Глава 3

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА

Рассмотрев вопрос о художественной речи в целом, мы должны теперь перейти к сравнительной характеристике двух ее основных разновидностей — поэзии и прозы.

Самое предварительное соображение заключается в следующем. Названные два вида художественных речевых структур можно сопоставлять в двух отношениях: во-первых, с точки зрения *ритмики* («стихотворная и прозаическая речь»)[1]; во-вторых, как противоположные *стили*, т.е. по лексическому составу, а также по различному в этих двух случаях характеру взаимосвязи между семантикой художественного слова и его внехудожественным или жизненным значением («поэтическая» и «прозаическая» формы высказывания)[2]. Можно заметить, что если первый подход, разграничивающий, в сущности, *стихи* и прозу, основывается на практике литературы последних двух веков[3], то второй, согласно которому прозе

[1] Ср.: «*Художественная проза* — тип художественной речи, со- и противопоставленный стиху» (Гиршман М.М. Проза художественная // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. — М., 1999. — С. 308).

[2] Ср.: «Основы поэтического языка те же, что и языка прозы...»; «Основы поэтического стиля — в последовательно проведенном и постоянно действовавшем принципе ритма...»; «В стиле прозы нет... тех особенностей, образов, оборотов, созвучий и эпитетов, которые являются результатом последовательного применения ритма...»; «Исторически поэзия и проза, как стиль, могли и должны были появиться одновременно...» (Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — М., 1989. — С. 276—277, 278, 296, 308).

[3] Ср.: Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. — Воронеж, 1991.

противостоит именно *поэзия*, а не просто стихи, в большей степени исходит из творческого опыта литератур древности и Средневековья[1].

Традиция резкого противопоставления «стихов и прозы», вплоть до сближения с последней нерифмованного стиха, в русской литературе восходит к Пушкину:

Послушай, дедушка, мне каждый раз,
Когда взгляну на этот замок Ретлер,
Все кажется, что если это проза,
Да и дурная?

Развитие русского стиха в XX в., популярность верлибра показали, что прозой не становится не только белый стих, но и стих, в котором отсутствует обычная метрическая схема. В то же время метрически упорядоченная проза, вроде «песен» М. Горького, стихом почему-то не считается[2].

Поскольку метр перестал быть надежным отличительным признаком поэзии, возможна попытка опереться на более широкое понятие ритма. Но ритмически организована может быть и прозаическая речь, причем не только в таких особых случаях, как, например, знаменитый фрагмент гоголевской «Страшной мести», который когда-то в школах заучивали наизусть («Чуден Днепр при тихой погоде...»)[3], но, как показали специальные исследования, и там, где ритм почти незаметен — в прозе Толстого, Достоевского, Чехова[4].

Именно попытку сделать ритм, а не только метр, дифференцирующим признаком представляет собой формулировка «стихотворная речь дробится на сопоставимые между собой единицы (стихи), а проза есть сплошная речь» в книге Б. В. Томашевского «Стих и язык»[5]. Однако, как показывает предпринятый ученым несколько далее специальный анализ, «проза — не сплошная, а тоже расчлененная речь», так что «в этом отношении первый пункт отличия стиха от прозы оказывается несколько поколебленным»: различие в действительности

---

[1] Ср.: Гаспаров М.Л. Поэзия и проза — поэтика и риторика // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994. — С. 126—159.

[2] Противоположное мнение, например, у Б. В. Томашевского (см.: Томашевский Б.В. Стих и язык. — М.; Л., 1959. — С.15), скорее результат стремления сохранить верность высказанным теоретическим предпосылкам, чем свидетельство реальных читательских впечатлений и вкусов.

[3] О ритме прозы в таком значении см.: Жирмунский В.М. О ритмической прозе // Русская литература. — 1966. — № 4.

[4] См.: Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. — М., 1982.

[5] Томашевский Б.В. Стих и язык. — С. 10.

сводится к тому, что «в урегулированности прозы нет твердых норм, нет строгих границ»[1]; т.е. оно является не безусловным, а связанным с *традицией*.

Все рассмотренные нами трудности разграничения двух видов речи стимулировали поиск новых критериев различия в области *семантики* прозаического и поэтического слова.

Однако по лексическому составу и характеру словоупотребления поэзию и прозу различить не менее трудно. И в этой области существует большая и в то же время внутренне противоречивая традиция.

С одной стороны, прозу в течение многих веков сближали с повседневной или деловой речью с целью противопоставить ее поэзии («языку богов»). С другой стороны, поскольку «эволюция прозы от делового к художественному красноречию постепенно сближает ее с поэзией»[2], отличительные особенности стиля неутилитарного высказывания — и прозаического, и поэтического — длительное время усматривались в тех самых способах «обработки» языка обычного (с целью придать ему большую убедительность и выразительность), которые изучала, классифицировала и приводила к единым нормам классическая риторика.

Но на исходе многовековой риторической традиции был осознан тот факт, что в обычном жизненном общении тропы и фигуры встречаются немногим реже, чем в ораторских выступлениях или в речи поэтической.

Б.В.Томашевский, отмечая, что «язык высоких поэтических жанров» отличался от «практического языка» именно так называемыми *фигурами* речи, приводит замечательный пример из «Энциклопедии» Мармонтеля, свидетельствующий о том, что все эти риторические словесные приемы «коренятся в приемах разговорной речи» в тех случаях, когда она приобретает «эмоционально-повышенный» характер: «Дюмарсэ заметил, что риторические *фигуры* всего обычнее в спорах рыночных торговок. Попробуем соединить их в речи простолюдина и, чтобы оживить ее, предположим, что он ругает свою жену:

«Скажу я да, она говорит нет; утром и вечером, ночью и днем она ворчит (*антитеза*: сопоставление противоположных по значению слов). Никогда, нигде с ней нет покоя (*повторение* или *усугубление*). Это ведьма, это сатана (*гипербола*: преувеличение). Но, несчастная, ты скажи-ка мне (обращение), что я тебе сделал? (*вопрошение*). Что за глупость была жениться на тебе! (*восклицание*). Лучше бы утопиться! (*пожелание*). <...> Дети, соседи, друзья, все знают про

[1] Томашевский Б.В. Стих и язык. — С. 17—19.

[2] Гаспаров М.Л. Поэзия и проза — поэтика и риторика. — С. 149.

наши нелады (*перечисление*). Они слышат твои крики, жалобы, ругательства (*нарастание*). Они видели, как ты с блуждающими глазами, распустив волосы, преследовала меня, угрожая мне (*описание*). Они об этом говорят; приходит соседка, они ей рассказывают; прохожий слушает и бежит пересказывать другим (*гипостасис*, или *представление*: фигура, в которой событие изображается как происходящее перед говорящим). Они подумают, что я зол, что я жесток, что я тебя бросил, что я тебя бью, что я тебя калечу (*градация* или *климакс*)...»[1].

Можно вспомнить по аналогии с этим примером, что в «Пигмалионе» Шоу мусорщик Дулитл оказывается прирожденным оратором и использует, по наблюдениям профессора Хиггинса, достаточно изощренные риторические приемы. Заметим, что пример с фигурами просто более нагляден и впечатляющ; но то же самое можно было сказать и относительно тропов: «в обычной связной речи мы не встретим и трех предложений подряд, в которых не было бы метафоры»[2]; «метафора пронизывает всю нашу повседневную жизнь и проявляется не только в языке, но и в мышлении и действии»[3].

Но если тропы и — в некоторых ситуациях — риторические приемы построения фразы свойственны повседневной речи в не меньшей степени, чем сугубо ораторским или поэтическим высказываниям, то утрачиваются установленные классической риторикой критерии различения «простого» и «искусного» использования языка. Не случайно неориторика отождествляет себя со стилистикой художественной речи, в сущности отказываясь от традиционного противопоставления ее речи нехудожественной как неискусной. Правда, при этом представление о художественности речи связывается в первую очередь с поэзией, а не с прозой: «...риторика в нашем понимании является дисциплиной, изучающей специфику языка литературы... поэзия stricto sensu есть самое яркое проявление литературного начала»[4]. Но тем самым риторическая традиция замыкается в кругу неизменных антитез и категорий.

Если два основных вида художественной речи, поэзия и проза, противоположны одновременно и в равной мере как в структурном, так и в семантическом отношениях, причем попытки определить их принципиальные различия, опираясь

---

[1] Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. — М., 1996. — С. 78—79.

[2] Ричардс А. Философия риторики / Пер. Р.И. Розиной // Теория метафоры. — М., 1990. — С. 46.

[3] Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / Пер. Н.В. Перцова // Там же. — С. 387.

[4] Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон А. и др. Общая риторика. — М., 1986. — С. 58.

лишь на один из этих критериев, оказываются недостаточно продуктивными, то мы вправе высказать следующее предположение. По-видимому, главным критерием должен быть *тип закономерной связи структуры с семантикой*. А именно: следует обнаружить связь, с одной стороны, стиха как способа членения речи с семантикой стихового слова; с другой — специфических членений прозаической речи (например, на речь повествователя и персонажа) с семантикой прозаического слова. Эту взаимосвязь двух аспектов художественного высказывания мы, за неимением другого термина, будем называть ***словесным образом*** — прозаическим или поэтическим.

Такой подход к проблеме соотношения поэзии и прозы в науке уже существует: с этой точки зрения на фоне традиции выделяются исследования Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» (1924) и М. М. Бахтина «Слово в романе» (1934 — 1935). Однако прежде чем пытаться охарактеризовать и сопоставить их концепции, необходимо рассмотреть известные нам сегодня *виды* поэтических и прозаических словесных образов.

Рассмотрим вначале два важнейших исторических варианта поэтического словесного образа. К первому относятся *тропы* и *фигуры*, а также *топосы* и *эмблемы* — образы, характерные для многовекового периода господства в области «речевой техники» словесного искусства риторических учений и норм (с древности примерно до середины XVIII в.). Предварительно (гипотетически) назовем их *«готовыми» образами*.

Второй вариант поэтического словесного образа, на наш взгляд, не берется в готовом виде из традиции (в соответствии с традиционной же темой или предметом изображения), а *изоморфен* (идентичен по структуре) созданному в произведении *авторскому образу мира*.

Затем перейдем к специфике прозаического словесного образа. Здесь необходима правильная постановка **проблемы** «*чужого слова*» и анализ основных форм и способов его изображения в сочетаниях со словом «авторским», таких, как прямая и несобственно-прямая речь, внешний и внутренний монолог и диалог.

§ 1. «Готовый» поэтический образ

Непрямой (иносказательный) способ выражения, «перенос» значения слова на другой предмет, создание намеков или символов — все это, согласно классической риторике, способы создания речи, отличающейся от обыденной или деловой.

В античных и средневековых поэтиках и риториках поэтическая речь — это речь «украшенная». Независимо от того, имелась ли в виду сугубо практическая задача убеждения — как в собственно ораторском слове или авторская речь стремилась, «поучая, услаждать» — как в поэзии, сама по себе речь была лишь средством достижения заранее известной цели, причем цели вполне определенного рода.

По мнению Цв. Тодорова, в историческом развитии риторики первоначальная «орудийная» установка сменяется (начиная с Квинтилиана) «орнаментальной»[1]. В таком случае сближение риторики с поэзией и поэтикой становится понятным:[2] именно во второй, более чем полуторатысячелетний, период развития риторики речь рассматривается как «самоценная» — явное предвосхищение идей русских формалистов начала XX в. Ж. Женетт считает, что риторика оказалась «сведенной к изучению elocutio, то есть украшенной речи, colores rhetorici» именно в Средневековье, будучи «стиснутой» между грамматикой и диалектикой «в рамках средневекового "тривиума"». Это, на его взгляд, и привело к предпочтению поэтических текстов ораторским, особенно в XVIII в., а следовательно, к тому, что сама риторика превратилась в учение о тропах и фигурах[3].

Независимо от своей эволюции, классическая риторика всегда противопоставляла «фигурам речи» ее содержание. Одно, конечно, *подбирается* к другому и оба выигрывают от такого сочетания, но отнюдь не взаимоопределяются благодаря ему. Стилистические формы и передаваемые с их помощью идеи в рамках этой традиции остаются независимыми друг от друга до такой степени, что, например, Айвор Ричардс, отрицая характерный для риторики разрыв между «чистым значением» и выражающими его фигурами речи, считает все же возможным различать «содержание» и «оболочку» высказывания[4].

Если разнообразные способы выражения идей существуют сами по себе, в качестве определенного *репертуара*, то вполне понятны многовековые усилия классифицировать и даже, скорее, каталогизировать эти способы и приемы. «Риторика как теория и практика литературы — точное соответствие рационализму дедуктивно-метафизического типа. Ей присуще

---

[1] См.: Тодоров Цв. Теории символа / Пер. Б. Нарумова. — М., 1999. — С. 55, 61.

[2] «Новое красноречие ничем не отличается от литературы; предмет риторики стал совпадать с литературой» (там же. — С. 63).

[3] Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. — М., 1998. — Т. 2. — С. 17—18.

[4] Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры. — С. 50—51.

дедуктивное движение от общего к частному, так что описываемая реальность предстает как частное применение "общего места", а индивидуальный стиль — как неповторимая комбинация бесконечно повторяемых свойств слога...»[1]. Другая сторона — каноничность риторической культуры: ее суть — в ориентации на образцы[2]. Это в неменьшей степени объясняет тяготение к классификации и каталогизации, которое уживалось с пренебрежением системностью.

Однако так понятая «поэтичность» могла существовать лишь до эпохи романтизма, для которой характерны отказ от утилитарного понимания искусства, противопоставление *поэтического содержания* прозаическому, глубоко разработанное Гегелем, и представление о творчестве как *создании* — аналогичном акту творения — *нового поэтического мира и нового языка*. Не случайны ссылки, например, А. Ричардса на Шелли и Кольриджа. Как замечает С. С. Аверинцев, «романтическая и неоромантическая риторика — это риторика, неспособная стать системой, не имеющая достаточно твердых онтологических и гносеологических оснований...»[3].

1. Тропы и фигуры

Для начала следует, конечно, определить оба понятия. Это задача не из легких потому, что здесь существует многовековая традиция — и риторики, и поэтики. И многое и по сей день остается спорным. И все же какая-то точка отсчета необходима. В качестве таковой используем определения, данные в учебнике Б. В. Томашевского: там учтены и опыт риторики, и достижения «формального метода».

Прежде всего заметим, что ***тропы*** (метафора, метонимия, синекдоха и т. п.) ученый относит к области «поэтической лексики» и считает, что этим словом «именуются приемы изменения основного значения слова». ***Фигуры*** же (анаколуф, эллипсис, инверсия, риторический вопрос, восклицание, обращение) он рассматривает как различные способы «уклонения от нормы» уже не отдельных слов, а словесных конструкций, в частности, способы «изменения узуального значения синтаксической конструкции»[4]. Аналогичное противопостав-

---

[1] Аверинцев С. С. Античная риторика и судьбы античного рационализма // Античная поэтика. — М., 1991. — С. 18.

[2] Михайлов А. В. Идеал античности и изменчивость культуры // Языки культуры. — М., 1997. — С. 525.

[3] Аверинцев С. С. Античная риторика и судьбы античного рационализма. — С. 19.

[4] Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — С. 52, 76, 79.

ление значения слова и единой семантики группы слов при определении двух интересующих нас понятий находим у автора исследования по истории риторики: «Моя собственная позиция близка к позиции Фонтанье: троп — это средство создания косвенного смысла, а фигура представляет собой связь между двумя или несколькими одновременно присутствующими во фразе словами»[1].

Если это различие между тропами и фигурами, которому сама риторика уделяла крайне мало внимания, сегодня кажется очень важным и практически значимым, то детальные классификации видов как того, так и другого, которые, наоборот, разрабатывались в свое время продуманно и тщательно, ныне не вызывают почти никакого интереса. Сегодня ясна относительность столь длительное время определявшихся разграничений. В поэзии последних двух веков один и тот же словесный образ с равным успехом может быть причислен к нескольким видам тропов. Например, как замечает современный специалист, «слово "парус" в стихотворении Лермонтова может быть понято одновременно и как синекдоха ("лодка" — "парус"), и как метонимия ("некто в лодке" — "парус"), и как метафора ("некто в море житейском" — "парус")»[2].

В целом для стилистики, продолжающей традицию риторики, например, в варианте русского формализма, характерна идея поэтического языка как «отклонения» от речевых норм повседневного общения («обратное общее место» представляло собой утверждение Б. Кроче, что именно поэтический язык и является подлинной нормой)[3]. Возможно, однако, и другое понимание, при котором отклонение от лингвистических норм рассматривается как результат подчинения нормам, но иного рода, нежели лингвистические: «Суть фигуры не в том, что она отклоняется от правила, а в том, что она следует другому правилу, уже не лингвистического, а металингвистического, то есть культурного характера»[4].

Принадлежность тропов и фигур к традиционному арсеналу приемов словесного обозначения и выражения, а также возможность их рационально обоснованных классификаций побудила исследователей риторики к логическому анализу их

---

[1] Тодоров Цв. Теории символа. — С. 98. Ср.: <Регистр языка> «определяется присутствием риторических фигур (т.е. связей in presentia, которые необходимо отличать от тропов, связей in absentia)...» (Тодоров Цв. Поэтика / Пер. с фр. А.К.Жолковского // Структурализм: «за» и «против». — М., 1975. — С. 56—57).

[2] Корольков В.И. Троп // КЛЭ. — Т. 7. — Стлб. 626—630.

[3] См.: Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон А. и др. Общая риторика. — С. 39, 42, 48.

[4] Тодоров Цв. Теории символа. — С. 116. Ср.: Общая риторика. — С. 50.

природы. В результате выяснилось, что «В основе синекдохи лежит отношение включения (инклюзии)... в основе метафоры — отношение перекрещивания (интерсекции); в основе метонимии — отношение исключения (эксклюзии), при котором оба термина, взаимно исключающие друг друга, в то же время совместно включены в некоторое более широкое целое»[1] или что «можно сопоставить *антитезы*, или контрпредложения риторики с отрицательными суждениями рациональных построений; таким же образом фигуры сходства соответствуют утвердительным суждениям»[2].

Все сказанное ведет к следующему предположению: ***риторический образ***, в сущности, *логически истолкованный и прагматически переосмысленный поэтический символ.*

Интересно с такой точки зрения взглянуть на стихотворение Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...».

С одной стороны, очевидна его связь (как, кстати, и всей поэзии романтической эпохи) с литературной традицией эпохи риторики: перед нами *период*, основанный на *градации*; «оболочка» высказывания — эмоциональное нарастание, но его «содержание» — почти логическое: накапливаются «частные наблюдения» и в итоге возникает «обобщение» — установление скрытой причины всего прежде названного и изображенного.

С другой стороны, финальное открытие всеобщего смысла на самом деле не готовится постепенно, а уже возможно в первой строфе и далее на каждом шагу прозревается в качестве глубинного аспекта любого отдельного наблюдения над природой, представляющего собою не что иное, как ощущение, по слову Жуковского, «сего присутствия создателя в созданье».

Смысловая структура стихотворения в этом отношении явно *внелогична.* Универсальность обозначенного, наконец, смысла («И в небесах я вижу Бога») *приравнивает* все изображенные явления и как бы *умаляет* их *зримые различия* перед лицом *незримого* всепроникающего *единства.* В результате возникает ряд «соответствий» (ср. как сказано о природе в знаменитом стихотворении Бодлера «Correspondances»: «Как в чаще символов мы бродим в этом храме» или в другом переводе «В ней лесом символов, исполненных значенья, / Мы бродим...»), т. е. рождается ***символ*** (по А. Ф. Лосеву, внеструктурная модель, предполагающая бесконечный ряд своих структурных реализаций).

---

[1] Тодоров Цв. Семиотика литературы / Пер. с фр. Г. К. Косикова // Семиотика. — М., 1983. — С. 352.

[2] Он же. Теории символа. — С. 105.

2. Топосы и эмблемы

Из этих двух понятий одно, а именно — ***эмблема***, пришло из культуры XVI—XVIII вв. практически в неизменном виде. Понятие ***топос***, означавшее в античной традиции «общие места», т. е. готовые элементы, используемые ораторами в своих выступлениях, приобрело новый смысл в середине XX в. благодаря книге Эрнста Курциуса «Europäsche Literatur und lateinische Mittelalter» («Европейская литература и латинское средневековье», 1948).

В работе А. В. Михайлова о поэтике барокко показано, что в основе барочной эмблематики лежит связанное с традициями риторики «аллегорически-спиритуальное» мышление. Для него «одна и та же обозначаемая одним и тем же словом вещь может обозначать и Бога, и дьявола, и все разделяющее их пространство ценностей. Лев может означать Христа, потому что спит с открытыми глазами. <...> Он означает праведника... еретика... <...> Значение вещи зависит от привлеченного ее свойства и от контекста, в каком появляется слово»[1]. На почве этой *вариативной аллегоричности знака* и рождается эмблема — как результат выбора одного из значений, причем избранное значение иллюстрируется (что ограничивает поле интерпретаций), а выбор мотивируется с помощью надписи. Так, значение слова «схизма» (разделение, раскол) передается в книге конца XV в. гравюрой на дереве, изображающей двух людей, перепиливающих церковное здание[2]. Со времени выхода в свет «Книги эмблем» А. Альциата (1531, далее — 179 переизданий) под «эмблемой» всегда понималось сочетание слова-знака со схематичным графическим изображением, но лишь постепенно утвердилась «строгая форма» эмблемы, состоящей «из изображения (pictura), надписи (лемма, inscriptio) и эпиграмматической подписи (subscriptio)»[3].

Если для чтения сборников эмблем нам потребовалось бы знание этой «строгой формы» и соответствующих толкований, то для понимания функций эмблематических образов в литературе нужнее знакомство с конкретными художественными произведениями — образцами их использования. Вот, например, какое свидетельство «эмблематичности мышления» и одновременно — разъяснение его сути (на это обратил внима-

---

[1] Михайлов А. В. Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994. — С. 358 (приведенные слова — цитата из монографии Ф. Оли (F. Ohliy) «О духовном смысле слова в Средневековье»).

[2] Там же. — С. 359.

[3] Там же. — С. 360—363. Ср. статьи «Эмблема» в словаре Г. фон Вильперта и «Эмблематика» в ЛЭС'е (автор А. А. Морозов).

ние А. В. Михайлов в уже упоминавшемся исследовании) приводится в романе Гриммельсгаузена «Симплициссимус»:

Итак, узрев какое-нибудь колючее растение, приводил я себе на память терновый венец Христа; узрев яблоко или гранат, памятовал о грехопадении праотцов и сокрушался о нем; а когда видел, как пальмовое вино источается из древа, то представлял себе, сколь милосердно пролил за меня свою кровь на Святом Кресте мой Искупитель. <...>... я никогда не вкушал пищу, не припамятовав о Тайной Вечере Господа нашего Иисуса Христа, я не сварил ни одной похлебки без того, чтобы сей временный огонь не напоминал бы мне о вечных муках во аде[1].

Здесь мы можем упомянуть и о таком классическом примере использования эмблем, как начало первой песни «Ада» у Данте. Речь идет не только о *лесе*, но и — в еще большей мере — о фигурах зверей:

И вот, внизу крутого косогора, —
Проворная и вьющаяся рысь,
Вся в ярких пятнах пестрого узора.
Она, кружа, мне преграждала высь...
<...>
Уже не так сжималась в сердце кровь
При виде зверя с шерстью прихотливой;
Но, ужасом опять его стесня,
Навстречу вышел лев с подъятой гривой.
Он наступал как будто на меня,
От голода рыча освирепело
И самый воздух страхом цепеня.
И с ним волчица, чье худое тело,
Казалось, все алчбы в себе несет;
Немало душ из-за нее скорбело.
Меня сковал такой тяжелый гнет
Перед ее стремящим ужас взглядом,
Что я утратил чаянье высот[2].

С одной стороны, фигуры эти настолько конкретны и зримы, как если бы автор предполагал возможность иллюстрирования; с другой — их нельзя понять буквально — слишком очевиден вложенный в эти фигуры иносказательный смысл: они препятствуют продвижению ввысь (а потом и свергают героя вниз во тьму), волчица несет в себе «все алчбы» и приносит скорбь душам. Обратившись к комментариям, мы узна-

[1] Гриммельсгаузен Г. Я. К. Симплициссимус / Пер. А. А. Морозова и Э. Г. Морозовой. — Л., 1967. — С. 429—430.

[2] Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. — М., 1967. — С. 10—11.

ем, что рысь (точнее — пантера) означает ложь, предательство и сладострастие; лев — гордость и насилие; волчица — алчность и себялюбие[1].

Аналогичную картину находим в стихотворении Пушкина «В начале жизни школу помню я...», написанном терцинами, что было недвусмысленным признаком ориентации автора на поэму Данте:

В начале жизни школу помню я;
Там нас, детей беспечных, было много;
Неровная и резвая семья.

Смиренная, одетая убого,
Но видом величавая жена
Над школою надзор хранила строго.

Толпою нашею окружена,
Приятным, сладким голосом, бывало,
С младенцами беседует она.

Ее чела я помню покрывало
И очи светлые, как небеса.
Но я вникал в ее беседы мало.

Меня смущала строгая краса
Ее чела, спокойных уст и взоров,
И полные святыни словеса.

Уже эта, описательная часть стихотворения, независимо от последующего противопоставления «школы» — «чужому саду» и облика «величавой жены» — «кумирам» в тени дерев, а «полных святыни словес» — «двух бесов изображеньям»; повторяем, независимо от всего дальнейшего производит на читателя впечатление иносказательности, хотя бы иносказание это и было не вполне понятно.

Вот как разъясняет его значение такой блестящий знаток русской поэзии XVIII—XIX вв., как Г. А. Гуковский: «Школа — ведь это школа жизни, школа духа, или наоборот: жизнь — это школа, это воспитание для вечности»; «Люди — дети неразумные, разноликие; их ведет, воспитывает и объединяет в семью христианская вера»; «символический образ церкви» здесь — «простодушен, отчетлив и спокойно материален; это образ обыкновенной женщины, человеческий, почти бытовой»; «Прямые логические соотнесения образа и его аллегорического смысла определяют его структурный характер. Отсюда — бедные одежды церкви-воспитательницы, и все детали ее материально-вещественного описания, соотнесенного с понима-

[1] Данте Алигьери. Божественная комедия. — С. 496.

нием людей как несмысленных младенцев; отсюда даже ее голубые глаза — простой, незамысловатый символ ее «небесности»[1] (пер. М.И.Бента).

В этом превосходном историко-стилистическом анализе есть, на наш взгляд, лишь одна неточность: вряд ли правомерно говорить в данном случае о символах, точнее было бы сказать «эмблемы». Итак, эмблематические образы сохраняют свое значение и в поэзии Пушкина (в данном случае они связаны с задачами *исторической стилизации*, о которой речь впереди). Тем более значимы поэтические образы этого рода в поэзии XX в., в частности, у символистов[2].

Перейдем к вопросу о топосах. По Э.Р.Курциусу, это «твердые клише или схемы мысли и выражения», к которым могут быть отнесены не только отдельные слова или выражения (включая, в частности, и эмблемы), но также и способы оформления целых комплексов словесных образов, связанных с «типическими ситуациями», такими, как «прощание, похвала, утешение»[3], или имеющих типические изобразительные функции. Таков, например, как указывает В.Кайзер, комплекс образов, составляющих идиллический ландшафт: «Готовый ландшафтный сценарий протянулся через столетия, к нему относятся определенные кулисы: луга, ручьи, легкие дуновения, птичье пение и т.п. Без знания традиции этого топоса, который порой становится настоящим мотивом, особенно в лирике XVII века, все исследования, которые из таких сцен хотели вывести чувство природы того или иного поэта, повисают в воздухе»[4]. Это относится, между прочим, и к сельскому пейзажу пушкинской «Деревни», в котором зачастую искали отражения реальной обстановки и впечатлений, составляющих часть биографии автора.

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть *устойчивость значений* в этой группе словесных образов, их относительную *независимость от контекста произведения*. В этом отношении традиционные тропы и фигуры, равно как топосы и эмблемы, напоминают спектр значений слов языка, зафиксированных в словаре. Конечно, образ-эмблема имеет не одно (как аллегория), а несколько значений. Но и слово в словаре мо-

---

[1] Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957. — С. 280—281.

[2] Богатый сравнительный материал о функционировании «готовых» словесных образов в русской поэтической традиции см.: Павлович Н.В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. — М., 1995.

[3] Цит.по: Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. — S. 952.

[4] Цит. по: Теоретическая поэтика: Понятия и определения. — С. 123—124.

жет иметь не одно значение, а даже большое их количество (скажем, глагол «идти» имеет в русском языке до сорока значений). Однако все эти значения устойчивы и зафиксированы, что принципиально отличает их от того смысла, который может иметь слово или сочетание слов в конкретной жизненной ситуации.

С такой точки зрения «готовому» поэтическому образу (во всех его разновидностях) противостоят образы с неотвердевшим семантическим ядром и неограниченным потенциалом: во-первых, *параллелизм*, *метафора* (не как «приемы», а как формы *прелогического* мышления) и *образ-символ*; во-вторых, «простое» (нестилевое, непоэтическое) слово. Эти виды словесного образа несут в себе не готовое значение, а *актуализирующийся* в контексте стихотворения как целого *бесконечный смысл*.

§ 2. Семантически «открытый» поэтический образ

Речь пойдет о таком типе поэтического образа, структура которого *изоморфна* структуре произведения (созданного им или в нем *поэтического мира*). Необходимо сначала разъяснить на примере, каков предмет нашего анализа, а потом рассмотреть, как характеризуют образ такого рода в истории науки.

А. Фет. «Прости! во мгле воспоминанья...»

Прости! во мгле воспоминанья
Все вечер помню я один, —
Тебя одну среди молчанья
И твой пылающий камин.

Глядя в огонь, я забывался,
Волшебный круг меня томил,
И чем-то горьким отзывался
Избыток счастия и сил.

Что за раздумие у цели?
Куда безумство завлекло?
В какие дебри и метели
Я уносил твое тепло?

Где ты? Ужель, ошеломленный,
Кругом не видя ничего,
Застывший, вьюгой убеленный,
Стучусь у сердца твоего?..

Заметна некоторая неясность изображенного события. Самое понятное — признание говорящим (лирическим субъектом) вины за то, что было в прошлом; следовательно, в стихотворении два временны́х плана. Самое непонятное — «волшебный круг». Что все-таки ясно в этом выражении? По-видимому, сочетание психологического значения (поскольку «круг меня томил») с предметным, пространственным: это какая-то замкнутая сфера жизни, из которой герой стремился уйти туда, где «дебри и метели», но и, по-видимому, простор.

Обратимся к тропам. Первая строфа: «мгла воспоминанья» и «среди молчанья». Общее — пересечение «вещественного» (пространственного) и «психологического» значений. Какое из них можно считать «прямым», а какое — «иносказательным»? Существенно, очевидно, совмещение разноплановых значений. Вторая строфа: «волшебный круг» (то же совмещение). «Горький избыток счастия» — оксюморон. Третья строфа: «твое тепло» — двойное значение, причем так же соединяются психологический и пространственный планы (тепло дома — камина противопоставляется «дебрям и метелям»). Четвертая строфа. Считать ли тропом слово «ошеломленный» (вот, кстати, случай не утраченной, но совершенно ненужной «внутренней формы»)? Обратим особое внимание на последние две строки; их уникальность в том, что перед нами *сплошные тропы*. Заметен возврат — событийный и образный — к первой строфе: «мгла воспоминанья» и «кругом не видя ничего». «Застывший» — вновь двуплановость, но психологический и предметный планы (замерзший и утративший душевное тепло) слиты до неразличимости. Здесь же, очевидно, находим и самый яркий троп: «вьюгой убеленный», т.е. и заметенный снегом, и поседевший, постаревший от жизненных бурь. Опять замечаем слитность прежде совмещаемых, но разобщенных планов. Наконец, «стучусь у сердца» — сразу и прошу о прощении (что возвращает к началу стихотворения), и возвращаюсь (мысленно) к общему дому и теплу. И в этом образе неразличимо слиты пространственный и психологический аспекты.

Итак, во-первых, стихотворение, состоящее почти сплошь из метафор, устроено так, что каждая из них изоморфна (структурно идентична) всему поэтическому миру. В каждой из них, как мы убедились, совмещены психологический и предметный планы. Но и во всем стихотворении пересекаются противопоставление разных времен («теперь» и «тогда», психологические мотивы тогдашнего «томления», стремления уйти из ограниченной сферы жизни в просторный мир и теперешнего раскаяния и сожалений) и противопоставление пространств (замкнутости и тепла «дома» — открытости и холоду «мира»).

Во-вторых, образный контекст динамичен — связан с развертыванием единого события («снимается» первоначальная раздельность настоящего и прошлого, «дома» и «мира»), но та же самая динамика присуща и самим метафорам: первоначальная раздельность в них двух планов сменяется их неразличимой слитностью. Благодаря этой трансформации возникает *ценностный парадокс* поэтического сюжета: вспоминаемая тогдашняя встреча была внутренней разлукой, а нынеш-

няя фактическая разлука оборачивается впервые возникшим духовным контактом.

1. Постановка проблемы «нериторического» тропа

Наука о тропах эволюционировала от идеи «особых выражений» к идее «образа мира, в слове явленного». При этом в истории риторики всегда проявлялось особое отношение к метафоре. От Аристотеля до эпохи барокко, а затем от последней до неориторики XX в. она считалась и продолжает считаться «царицей фигур» или «тропом тропов»[1]. Редукция или «сокращение» риторики, произошедшая уже у формалистов, привела к тому, что вместо многих десятков тропов, различавшихся в классическую пору этой дисциплины, возникло противопоставление двух основных «классов» тропов — «собственно поэтической» *метафоры* и едва ли не прозаической и, по сути дела, логической *метонимии* (Б.В.Томашевский, а впоследствии Р.О.Якобсон).

Можно назвать целый ряд вариантов этой чрезвычайно популярной идеи, позволяющей выделить метафору в качестве «больше, чем тропа»: 1) различение «объективных» и «субъективных» метафор у А.Ричардса[2]; 2) противопоставление у Ж.Женетта мотивированного сравнения (типа «моя любовь пылает, как пламя») и сравнения немотивированного («моя любовь, как пламя»), причем отмечается, что второе тяготеет к отождествлению[3]; 3) выделение метафорического и метонимического «полюсов» в искусстве слова в соответствии с двумя видами связей — по сходству и по смежности — и с противопоставлением поэзии (тяготеющей к первому полюсу) и прозы у Р.О.Якобсона[4]; 4) сравнение основано на логической операции аналогии, метафора же создает сближение путем «намеренной категориальной ошибки», т.е. она *внелогична*[5].

---

[1] Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. — Т. 2. — С. 29—30.

[2] Теория метафоры. — С. 60.

[3] Женетт Ж. Фигуры. — Т. 2. — С. 25.

[4] Якобсон Р.О. Два аспекта языка и два типа фактических нарушений // Теория метафоры. — С. 126—130. Ср. оценку этой идеи метафорической природы поэзии как таковой Ю.М.Лотманом: благодаря противопоставлению метафоры и метонимии Якобсоном, пишет ученый, «разграничение поэзия / проза получало объективное обоснование и из разряда частных категорий словесности переходило в число семиотических универсалий» (Лотман Ю.М. Риторика // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. — Т. 1. — Таллинн, 1992. — С. 170).

[5] См.: Рикёр П. Живая метафора / Пер. А.А.Зализняк // Теория метафоры. — С. 441—442.

Критерием выделения служит теперь идея различения собственно поэтического обогащения семантики (создания нового смысла) и изменения лишь формы: первый случай — собственно поэтическое творчество, второй — традиционные тропы классической риторики, в рамках которой «допустимыми признавались только принятые фигуры» («метаплазм», а не «метасема»)[1].

Традиционная риторика различала смысл и значение, помещая первый исключительно в индивидуальное сознание[2] и считая нормой предельное сближение одного с другим («правильное» понимание тропа, по поводу которого, как мы увидим ниже, А. Ричардс полемизировал с лордом Кеймсом). В постромантический период носителем смысла считается целое, а отдельный его элемент — словесный образ — лишь в качестве части целого (в отличие от слова вне произведения, которому, как принято было думать, свойственно только значение).

По мнению А. Ричардса, «традиционная теория» рассматривала метафору «только как языковое средство, как результат замены слов или контекстных сдвигов, в то время как в основе метафоры лежит заимствование и взаимодействие **идей** (thoughts) и смена контекста», а следовательно, она (метафора) связана с целым произведения[3]. Характерен пример с метафорой Шекспира «погрузил меня в нужду до самых губ» (steep'd me in poverty to the very lips), которую оппонент Ричардса счел неправильной: при более внимательном рассмотрении оказалось, что текст монолога Отелло содержит целую серию метафор *потока*[4].

В качестве нериторических образов мы рассмотрим теперь не только и даже не столько метафору, сколько параллелизм и символ. Заметим, что два последних вида словесных образов значительно реже считают тропами.

2. Параллелизм, метафора, символ

Попытки отнести к тропам или фигурам не только метафору, но также параллелизм и символ, конечно, существуют. В справочной литературе таковы популярные определения параллелизма в качестве композиционного приема или стилистического средства, а символа как синонима эмблемы и знака

---

[1] См.: Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон А. и др. Общая риторика. — С. 170—173.

[2] См.: Тодоров Цв. Теория символа. — С. 89—90.

[3] Теория метафоры. — С. 47, 64.

[4] Там же. — С. 53—54.

по содержанию и тропа по словесному выражению (Сиротвиньский, Вильперт, Шоу, Шипли и др.). Между тем образ-параллелизм представляет собой, как показал А. Н. Веселовский, древнейшую основу, из которой впоследствии развились все иные виды словесных образов, включая метафору. Значение же символа вообще выходит далеко за пределы любого искусства.

Концепция параллелизма и природа метафоры у А. Н. Веселовского

Начавшись с параллелизма, развитие образного сознания шло далее, по мысли ученого, не только в сторону сравнения. С одной стороны, действительно, «древний синкретизм удалялся перед расчленяющими подвигами знания: уравнение молния — птица, человек — дерево сменились *сравнениями*: молния, как птица, человек, что дерево, и т. п.». С другой стороны, результатом «игры параллелизма» могло оказаться *отождествление* природного и человеческого, как бы возрождающее древний синкретизм: «Когда между объектом, вызвавшим его (параллелизма. — *Н. Т.*) игру, и живым субъектом аналогия сказывалась особенно рельефно, или устанавливалось их несколько, обусловливая целый ряд перенесений, параллелизм склонялся к идее уравнения, если не тождества. Птица движется, мчится по небу, стремглав спускаясь к земле; молния мчится, падает, движется, живет: это параллелизм. В поверьях о похищении небесного огня... он уже направляется к отождествлению: птица приносит на землю огонь-молнию, молния-птица»[1].

Заметим, что в приведенных суждениях два различных процесса — и превращение первоначального тождества (через параллелизм!) в сравнение, и рождение из параллелизма нового тождества — иллюстрируются примером одного и того же соответствия: молния — птица. Образ, возникший из параллелизма и *возрождающий древнее тождество*, несомненно, *метафора*.

Конечно, «анимистического» (одухотворяющего природу) миросозерцания уже нет; *основа метафоры* иная — идея *метаморфозы*: «Последовательным развитием идеи превращения является другой сюжет... явор с тополем выросли на могиле мужа и жены, разлученных злою свекровью...»; «Так умирает, в последнем объятии задушив Изольду, раненый Тристан; из их могил вырастают роза и виноградная лоза,

[1] Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — С. 101—104.

сплетающиеся друг с другом...»[1]. Но эта идея в параллелизме уже была заложена. Ведь «сопоставление по признаку движения» означает, в сущности, что жизнь одна, а формы жизни различны. Следовательно, они могут переходить друг в друга.

Итак, усиление понятийности превращает параллелизм в сравнение; но возможно также и возрождение первоначального тождества — превращение параллелизма в метафору. Отсюда мотив «люди-деревья» в поэзии, включая новейшую (например, в стихотворении А. Кочеткова: «Как больно, милая, как странно / Сроднясь в земле, сплетясь ветвями, — / Как больно, милая, как странно / Раздваиваться под пилой. / Не зарастет на сердце рана, / Прольется чистыми слезами, / Не зарастет на сердце рана — / Прольется пламенной смолой»).

Архаическое и современное в метафоре

В современной науке присутствует концепция архаического «слоя» в метафоре. Так, О. М. Фрейденберг указывает на принципиальное различие метафоры современной (основанной на произвольном сопоставлении) и древней (выражающей общую природу внешне различных явлений)[2]. Два аспекта метафоры — «эпифора» и «диафора» (из которых второй явно восходит к архаике) разграничивает Ф. Уилрайт[3].

Поэтический образ-символ

Принципы «различенного тождества» и множественности репрезентаций одной образной модели, присутствовавшие в древнейших вариантах поэтического образа, наиболее близки структуре *символа*.

Признавая символ «знаком» и в то же время отграничивая его от эмблемы, поэт и крупнейший (наряду с Вл. Соловьевым) философ русского символизма Вяч. Иванов указывает на многозначность первого: «Нельзя сказать, что змея, как символ, значит только “мудрость”, а крест, как символ, только: “жертва искупительного страдания”... <...> В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение. Так, змея имеет ознаменовательное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению». Это определяющее свойство символа

---

[1] Веселовский А. Н. ИП. — С. 105.

[2] Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. — М., 1978. — С. 188.

[3] Уилрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры. — С. 82—109.

он объясняет, однако, не самим по себе человеческим сознанием, а отображением в нем природы всего бытия, Вселенной. Символ универсален потому, что — независимо от воли того, кто им пользуется, — запечатлевает Универсум, бесконечный и внутренне противоречивый: «Поистине, как все, нисходящее из божественного лона, и символ... "знак противоречивый", "предмет пререканий". <...> Оттого змея в одном мифе представляет одну, в другом — другую сущность. Но то, что связывает всю символику змеи, все значения змеиного символа, есть великий космогонический миф, в котором каждый аспект змеи-символа находит свое место в иерархии планов божественного всеединства».

Естественно, что любой символ, с точки зрения Вяч. Иванова, заложен в природе самого языка и актуализируется художественно-творческим, а не чисто логическим к нему отношением: «...живой язык наш есть зеркало внешнего эмпирического познания, и его культура выражается усилением логической его стихии, в ущерб энергии чисто символической, или мифологической, соткавшей некогда его нежнейшие природные ткани — и ныне единственно могущей восстановить правду "изреченной мысли"»[1].

Из того же источника — философии «всеединства» В. С. Соловьева (которая, в свою очередь, опирается на Платона и многовековую традицию неоплатонизма) — исходит систематически развернутая теория символа у А. Ф. Лосева. По его мнению, символ отличается не только от эмблемы (тем, что не имеет «никакого условного, точно зафиксированного и конвенционального значения»), но и от знака тем, что он «есть тождество, взаимопронизанность означаемой вещи и означающей ее идейной образности». Ближе всего (обратим на это внимание!) символ, по А. Ф. Лосеву, метафоре: «И в символе, и в метафоре идея вещи и образ вещи пронизывают друг друга, и в этом их безусловное сходство. Но в метафоре нет того загадочного предмета, на который ее идейная образность только указывала бы как на нечто ей постороннее». Дело в том, что метафора, как и любой художественный образ, обладает свойством самостоятельной, самодовлеющей ценности и целостности: «То, чего нет в символе и что выступает на первый план в художественном образе, — это *автономно-созерцательная ценность*... символ... *вовсе не обязан быть художественным образом*». И далее отмечена принципиально важная особенность: «...чистый художественный образ, взятый в отрыве от всего прочего, конструирует самого же себя и является моделью для самого себя».

---

[1] Иванов Вяч. Собр. соч. — Т. 2. — Брюссель, 1974. — С. 537, 590.

Символ же, по мнению филолога-философа, является в равной мере моделью любой вещи и любого ее отражения: «... это символическое тождество есть единораздельная цельность, определенная тем или другим единым принципом, его порождающим и превращающим его в конечный или бесконечный ряд различных закономерно получаемых единичностей, которые и сливаются в общее тождество породившего их принципа или модели как в некий общий для них *предел*». В этом последнем определении мы видим ту же мысль о творческом принципе, порождающем бесконечный ряд и смыслов, и вещей, которая у Вяч. Иванова сопровождалась указанием на «божественное лоно» и «иерархию планов божественного всеединства». У А. Ф. Лосева такого рода расшифровка «загадочного предмета» или «общего предела» была, по вполне понятным причинам, невозможна. Вместо нее он мог, например, особо отметить «последнюю строфу» стихотворения Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...», которая придает всем образам этого произведения «некоторый символический момент», поскольку «говорит об исчезновении тревоги в душе поэта, о разглаживании морщин на его челе и т. д.». Таким образом, «если символ не есть метафора, то он не есть также метонимия и синекдоха, и вообще он не есть троп»[1].

Все три варианта поэтического образа с открытой семантикой в художественном произведении могут быть взаимосвязаны. Рассмотрим, например, соотношение параллелизма и символа в стихотворении Тютчева:

Ф. Тютчев. «Фонтан»

Смотри, как облаком живым
Фонтан *сияющий* клубится;
Как *пламенеет*, как дробится
Его на солнце влажный *дым*.
Лучом коснувшись к небу, он
Коснулся высоты заветной —
И снова пылью *огнецветной*
Ниспасть на землю осужден.

О, смертной мысли водомет,
О водомет неистощимый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремит, тебя мятет?
Как жадно к небу рвешься ты!..
Но длань незримо-роковая,
Твой *луч* упорный преломляя,
Свергает в брызгах с высоты.

Один из аспектов образной структуры очевиден: стихотворение построено на основе параллелизма. Реальный фонтан одухотворен и цель его движения — «заветная высота», что делает его похожим на человеческую мысль, а стремление мысли к небу названо водометом. Есть, однако, еще один аспект: достаточно обратить внимание на выделенные курси-

[1] Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976. — С. 65—66, 142—144, 148—149, 153—156.

вом слова, чтобы увидеть, что оба члена параллели соотнесены с образом *огня* (особенно очевидно — первый, что неудивительно: ведь огонь — иная стихия, чем вода, но не мысль). В результате и *фонтан* в буквальном смысле, и *водомет мысли* оказываются разными воплощениями единого начала, т. е. *соответствиями* друг другу. Следовательно, в этом стихотворении *параллелизм имеет своей основой символ*.

«Простое», или «нестилевое» слово

Проблема «простого» или «нестилевого» слова в поэзии поставлена в книге Л. Я. Гинзбург «О лирике». Суждения ученого легче будет освоить, если мы выделим в них[1] следующие основные пункты.

1. Поэтическим делает слово контекст, а не только традиция словоупотребления. Так, слово «организм» в стихотворении Пушкина «Осень» названо «прозаизмом». Тем не менее в контексте стихотворения оно выполняет функцию поэтического слова.

2. Повседневное слово освобождено у Пушкина от *традиционного для него контекста* (комического, бурлескного). Мы можем сопоставить традиционное и нетрадиционное словоупотребление.

Сравним строки из «Графа Нулина»:

Кругом мальчишки хохотали.
Меж тем печально, под окном,
Индейки с криком выступали
Вослед за мокрым петухом;
Три утки полоскались в луже;
Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор;
Погода становилась хуже:
Казалось, снег идти хотел...

и аналогичную картину в стихотворении «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...»:

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий,
За ними чернозем, равнины скат отлогий,
Над ними серых туч густая полоса.
Где нивы светлые? где темные леса?
Где речка? На дворе у низкого забора
Два бедных деревца стоят в отраду взора,

---

[1] Гинзбург Л. Я. О лирике. — М., 1974. — С. 10, 212, 215, 217, 221, 223.

Два только деревца. И то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено...
<...>
Вот, правда, мужичок, за ним две бабы вслед.
Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка
И кличет издали ленивого попенка,
Чтоб тот отца позвал и церковь отворил.
Скорей! ждать некогда! давно бы схоронил.

Вполне ясно, что в первом случае «повседневное» слово имеет как раз «комические и гротескные» функции; но во втором случае ни о каком комизме говорить не приходится.

3. Отсюда становится понятен и третий момент: «прозаизм» — «*нестилевое* слово, т.е. слово, не принадлежащее к тому или иному стилю».

4. Не принадлежа готовому стилю, оно принадлежит данному новому и даже индивидуально-неповторимому контексту: «безóбразные слова, не связанные заданными ассоциациями, особенно сильно реагируют на контекст, выносят из него обширные значения». Вполне понятно, что традиция словоупотребления (в частности, поэтическая традиция) направляет мысль в совершенно определенную сторону и этим сужает спектр возможных ассоциаций.

5. Традиционная и обычная, непоэтическая лексика в контексте поэтического произведения взаимодействуют. С этим мы уже сталкивались, говоря о стихотворении «Осень».

§ 3. Специфика прозаического словесного образа

Историческое обособление прозы и осознание ее специфической образности — процессы, начавшиеся, по крайней мере, в русской литературе с постромантической эпохи. В пору предромантизма и романтизма произошло скорее растворение различий между этими двумя видами художественной речи (прозаические «блестки» Бестужева-Марлинского). Становление реализма означает сбрасывание риторических одежд. Характерны известные замечания Пушкина о прозе: «Но что сказать о наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами. Эти люди никогда не скажут *дружба*, не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Должно бы сказать: рано поутру — а они пишут: Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба — ах как это все ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее».

Однако процесс «дериторизации» прозы (несмотря на усилия Пушкина, а также Толстого и Достоевского) растянулся на весь XIX в. В самом его конце чеховский Треплев «мучительно» пытается освободить свой стиль не только от таких выражений, как «гласила», «обрамленное» (т.е. от общериторических штампов), но и от штампов сугубо романтических («трепещущий свет», «тихое мерцание звезд», «далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе»).

Кроме того, одно дело — ощущение и выработка новых поэтических принципов; другое — научная рефлексия над ними. Искомая специфика прозаического слова не осознавалась до начала XX в. Русский формализм (Б.В.Томашевский, Р.О.Якобсон) рассматривал прозу как *непоэтическую* речь. Традиции риторики со всей очевидностью проявились в работах о художественной прозе В.В.Виноградова и в утверждении философа Г.Шпета о том, что роман — риторический жанр.

Специфика прозаического слова впервые была раскрыта в исследованиях М.М.Бахтина. Выделим и перечислим основные моменты его концепции.

1. Классификация типов прозаического слова

Бахтин характеризует систему прозаической образности, противопоставляя в качестве полюсов, во-первых, «прямое авторское» слово, которое «почти как в поэзии» несет в себе лишь авторские интенции (авторскую «смысловую направленность») без всякой оглядки на чужое слово, и, во-вторых, «объектное» слово, которое изображено автором в качестве своего рода «вещи» и выражает исключительно интенции персонажа. Примером слова первого типа может служить начало третьего тома «Войны и мира»: «И началась война, то есть противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие...». Слова второго типа, например, выделены курсивом — как чужое слово — в речи повествователя в романе «Евгений Онегин»: «*панталоны, фрак, жилет*» и в другом месте «*васисдас*». На этом фоне и определяется специфика художественной прозы: наиболее характерен для нее третий, причем промежуточный тип слова, а именно — «двуголосое слово». Его варианты — *сказ, стилизация* и *пародия*; «отраженное чужое слово» в реплике диалога; несобственно-прямая речь. Поскольку примеры всех этих случаев заняли бы слишком много места, приведем только один — пример несобственно-прямой речи, взятый из другой работы М.М.Бахтина: «Этот лекарский сын не только не робел, он даже отвечал отрывисто и неохотно, и в звуке его голоса было что-то

грубое, почти дерзкое» (формально речь принадлежит повествователю, но оценки Базарова даны с точки зрения и на языке Павла Петровича Кирсанова).

2. Два исторических типа идеологического и литературного слова

«Прямое авторское слово» по своей функции — слова в высшей степени авторитетного — явно происходит от так называемого «авторитарного» слова священных текстов. Прежде всего это относится к слову в поэзии: для него характерны «первичность» — ситуация первого «называния», создания нового языка (ср. стихотворение Фета «Это утро, радость эта...») и безусловность, бесспорность, расчет на «хоровую поддержку». Такой характер слова очевиден в традиционных («прямых») жанрах сатиры (например, «К временщику» К. Рылеева), оды («Вольность» Пушкина). О близости прозаической стилистики к «авторитарному» слову свидетельствуют, например, евангельские цитаты в «Воскресении».

Противоположный ему исторический тип слова — «преломленное» или «внутренне убедительное»: так оно выглядит в диахронической перспективе и в контексте истории культуры; в аспекте синхронии и в контексте художественного произведения оно называлось «двуголосым». Таково, по Бахтину, прежде всего слово риторики.

3. Прозаический образ в отличие от образа в поэзии

Динамика поэтического словесного образа заключается, по мысли ученого, во взаимоотношениях авторского слова с его предметом и вместе с тем в развертывании поэтического *символа*. Имеется в виду, с одной стороны, отсутствие какой-либо оглядки на чужое слово, а с другой — потенциально бесконечный ряд «соответствий», устанавливаемых в этом взаимодействии слова с его предметом. Для художественной прозы характерен образ, имеющий совершенно иную природу: он строится на взаимоосвещении и представляет собой «прозаическое *иносказание*». По этому принципу, как считает Бахтин, строится, например, изображение языка Ленского в «Евгении Онегине»: в одном месте «Он пел любовь, любви послушный, / И песнь его была ясна, / Как песни девы простодушной, / Как сон младенца, как луна», а в другом — «Так он писал *темно* и *вяло* / (Что романтизмом мы зовем...». Но и то и другое — «получужое» слово для автора (сначала «голос» Ленского, потом — «общий глас»).

Если художественная проза включает в себя социальное разноречие, то в поэзии мы скорее встречаемся с образным двуязычием. Так, в стихотворении Тютчева «Весенняя гроза» одно и то же событие изображено вначале на языке тропов, а затем с помощью мифологических мотивов и образов. Реже встречается в поэзии социальное разноречие: примером может служить стихотворение Некрасова «В дороге». Иное дело — формы стилизации и пародии («Размышления у парадного подъезда» Некрасова и «Порой веселой мая...» А. К. Толстого).

Подводя итоги, заметим, что бахтинскую концепцию, согласно которой прозаический образ представляет собой *взаимоосвещение разных языков и стилей*, вряд ли можно считать достаточно освоенной. Скажем, в статье «Роман и стиль» филолога столь высокого уровня, как А. В. Михайлов, рассматривается исключительно авторская, т. е. изображающая, речь вне какой бы то ни было соотнесенности ее с изображенной речью персонажей[1]. Между тем концепция Бахтина развертывает высказанные еще А. Н. Веселовским идеи о противоположных тенденциях в жизни языка: поэзия связана с силами языковой централизации, а проза, напротив, с децентрализующими тенденциями языковой жизни. Новой явилась характеристика типов высказываний (*типов слова*), которые выдвигаются каждой из названных противодействующих сил, направленных к созданию либо «птолемеевского», либо «галилеевского» языкового мира.

Наконец, концепция Бахтина — основа для продуктивного анализа речевой структуры прозаического произведения. В этой связи возникают проблема фрагментарности и понятие «композиционно-речевой формы». Но первую мы более подробно обсудим в главе об эпике, а второе — в связи с понятием и проблемой «повествования».

§ 4. Проблема словесного образа в истории науки

Первое знакомство с наиболее популярными научными суждениями позволяет заметить, что определяющим признается различие в ритмике: либо считают, что в поэзии — метрически упорядоченная речь, тогда как в прозе такая упорядоченность отсутствует; либо, что в поэзии и в прозе — разная ритмика.

Реже учитывается также «стиль», т. е. особенности (характер) словоупотребления. В этой связи эмоциональности и об-

---

[1] Михайлов А. В. Роман и стиль // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. — М., 1982. — С. 137—203.

разности поэзии противопоставляют рассудочность, понятийность прозы (Вильперт; Айхенвальд). Другой вариант: различается соотнесенность *значений слова* (тропы в поэзии и взаимоосвещение «речевых планов» в прозе)[1].

Однако взаимоосвещение «речевых планов» бывает и в поэзии. Например, у Некрасова: «Безмятежней аркадской идиллии / Закатятся преклонные дни / Под пленительным небом Сицилии / В благовонной древесной тени...». Кому принадлежат оценки и, следовательно, сами слова? Видимо, перед нами несобственно-прямая речь. Конечно, на это можно возразить, что в поэзии такое явление встречается реже. Но ведь и тропы встречаются в ней далеко не всегда.

Перейдем теперь к научной традиции. Рассмотрим вначале одну ее линию: условно говоря, от Аристотеля до Ю. М. Лотмана; затем — другую: она идет, по-видимому, от А. Н. Веселовского к Ю. Н. Тынянову и М. М. Бахтину.

1. От идеи «особых выражений» к идее «поэтического контекста»

Константное в этой линии традиции можно выразить следующим образом: поэзия — специфическая языковая форма, отличная от форм повседневной речи, а также — особая установка высказывания.

Аристотель: цель речи и средства ее достижения

В «Поэтике» Аристотеля говорится: «Достоинство речи — быть ясной и не быть низкой... <...> Поэтому следует так или иначе смешивать одно с другим: с одной стороны, слова редкие, переносные, украшательные и иные вышеперечисленные сделают речь не обыденной и не низкой, с другой стороны, слова общеупотребительные <придадут ей> ясность. В немалой мере этому <сочетанию> ясности и необыденности речи способствуют слова удлиненные, усеченные и измененные...». (Ср. примеры из русской поэзии от Ломоносова и Державина до Хлебникова с его «свирел» — «И я свирел в свою свирель» — и Маяковского с его «леевой»: «Стальной изливаются леевой».) И далее: «Важно бывает уместно пользоваться всеми вышесказанными <приемами>, а также словами сложными или редкими, но важнее всего — переносными: ибо только это нельзя перенять у другого, это признак <лишь собственного> дарования — в самом деле, чтобы хорошо перено-

[1] Кожинов В. В. Проза // Словарь литературоведческих терминов. — М., 1974. — С. 296.

сить <значения, нужно уметь> подмечать сходное <в предметах>»[1].

Итак, во-первых, в составе поэтического высказывания должны быть *особые* слова и выражения; во-вторых, главное для поэзии — *метафоры*. Что касается установки, то она двойственна: на необычность и на ясность.

Гегель: проблема установки на выражение

«Если человек, даже не отрываясь от практических дел своих и забот, перейдет вдруг к теоретической сосредоточенности и станет высказывать себя — тотчас же возникнет особое выражение, напоминающее о поэзии (далее в качестве примера — дистих, сообщающий о смерти греков у Фермопил. — *Н. Т.*). Содержание оставлено во всей своей простоте... <...> Но интерес тут в том, чтобы создать надпись, сказать об этом деянии современникам и потомкам, сказать только ради самого высказывания, — и вот так выражение становится поэтическим... <...> Слово, содержащее эти представления, столь высокого достоинства, что оно стремится отличить себя от всякой прочей речи и превращается в дистих»[2].

Здесь мы замечаем разительное сходство с определением поэтической речи как «речи с установкой на выражение» у русских формалистов (Р. О. Якобсон, Б. В. Томашевский). Внешние особенности (и в этом отличие от Аристотеля) считаются уже вторичными и менее значимыми.

Потебня: обновление риторической традиции

В книге 1862 г. «Мысль и язык» проблема рассматривается и решается в разных направлениях.

1. Поэзия и проза противопоставляются по их отношению к внутренней форме слова — и в синхронии (внутренняя форма «оживляется» в одном случае и погашается, игнорируется в другом), и в диахронии: поэзия ближе изначальной образности языка; в дальнейшем исторически складывается противопоставление мысли, связанной с «чувственными восприятиями» (поэзия), и мысли отвлеченной, близкой научному познанию (проза): «Символизм языка, по-видимому, может быть назван его поэтичностью; наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова». «Из языка, первона-

---

[1] Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. — М., 1978. — С. 149—151. О контексте риторической традиции и о связи с идеями собственной «Риторики» Аристотеля см.: там же. — С. 87—89.

[2] Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — Т. 3. — М., 1971. — С. 357.

чально тождественного с поэзиею, — следовательно, из поэзии — возникает позднейшее разделение и противоположность поэзии и прозы, которые, говоря словами Гумбольдта, должны быть названы "явлениями языка"... особенности прозаического настроения мысли, требующие прозаической формы, в науке достигают полной определенности и противоположности с поэзиею». «По мере того, как мысль посредством слова освобождается от подавляющего и раздробляющего ее влияния непосредственных чувственных восприятий, слово лишается исподволь своей образности. Тем самым полагается начало прозе, сущность коей — в известной сложности и отвлеченности мысли»[1].

2. Потебня противопоставляет поэзию и науку по отношению к проблеме завершенности: «Есть много созданных поэзиею образов, в которых нельзя ничего ни прибавить, ни убавить; но нет и не может быть совершенных научных произведений... <...> Назначение поэзии — не только приготовлять науку, но и временно устраивать и завершать невысоко от земли выведенное ею здание. В этом заключается давно замеченное сходство поэзии и философии»[2]. Аналогичные положения можно найти в книге П. Н. Медведева (М. М. Бахтина) «Формальный метод в литературоведении».

В заметках 1870—1880-х годов («Из записок по теории словесности) есть важные уточнения, касающиеся природы словесного образа: во-первых, его создает не внутренняя форма слова, а заново возникший контекст. То есть поэтическими свойствами обладает не язык, а *высказывание*. «Элементарная поэтичность языка, т. е. образность отдельных слов и постоянных сочетаний, как бы ни была она заметна, ничтожна сравнительно с способностью языков создавать образы из сочетания слов, все равно, образных или безóбразных. Слова: *гаснуть* и *веселье* для нас безóбразны; но «безумных лет *угасшее веселье*» заставляет представлять *веселье* угасаемым светом, что лишь случайно совпадает с образом, этимологически заключенным в этом слове (...малорусское «*веселая* весна звеселила усі зірочки»)[3].

Во-вторых, *схематичность* и *иносказательность* — *свойства любого образа*, какова бы ни была его языковая форма (т. е. также независимо от наличия «образных» выражений): «Мы можем видеть поэзию во всяком словесном произведении, где определенность образа порождает текучесть значения, то есть *настроение* за немногими чертами образа и при

---

[1] Потебня А. А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — С. 193, 210.
[2] Там же. — С. 195.
[3] Там же. — С. 370.

посредстве их *видит* многое в них не заключенное, где даже без умысла автора или наперекор ему появляется иносказание»[1]. В результате возникает проблема впервые создаваемого автором ***поэтического контекста.***

Ю. М. Лотман: историзм в решении проблемы

Ученый рассматривает соотношение прозы с разговорной речью, с одной стороны, и с поэтически условной речью — с другой, подчеркивая при этом относительность категорий «простоты» и «сложности»: «Проза XIX века противопоставлена поэтической речи, воспринимаемой как "условная", "неестественная" и движется к разговорной стихии»; «...несмотря на кажущуюся простоту и близость к обычной речи, проза эстетически сложнее поэзии, а ее простота вторична. Разговорная речь действительно равняется тексту, художественная проза = текст + "минус-приемы" поэтически условной речи»; «...в структурном отношении простота — явление значительно более сложное, чем "украшенность". В том, что сказанное — не парадокс, а истина, убедится каждый, кто, например, займется анализом прозы Марлинского и Гюго, с одной стороны, и Чехова и Мопассана — с другой»; «Художественная проза возникла на фоне определенной поэтической системы как ее отрицание»[2].

Исторический аспект проблемы в данном случае для нас менее важен, но именно он выдвигается у Ю. М. Лотмана на первый план. Для объяснения структурных различий между поэзией и прозой понятия «минус-прием» недостаточно (как и всегда в случаях отрицательных определений). Поэзия остается «особой» и «необычной» речью: традиция в этом отношении сохранена. Вопрос о специфической образности прозаического слова остается открытым.

Итак, в общем и целом в истории поэтики происходило движение от идеи особой «поэтической» лексики через идею установки на выражение к идее контекста, который придает поэтический характер любой лексике.

2. Ритм, слово и язык в поэзии и прозе (Тынянов, Бахтин и Веселовский)

Трех авторов объединяет идея закономерной связи между ритмической структурой речи и семантикой (областью значе-

---

[1] Потебня А. А. Эстетика и поэтика. — С. 373.

[2] Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. — Л., 1972. — С. 24—29.

ний) слова. Общая для них традиция — не риторическая (нормативная), а историко-культурная. Подходы Тынянова и Бахтина к решению проблемы представляются полярными: они пересекаются только там, где речь заходит прямо и непосредственно о ритме. Однако оба подхода, как мы увидим, имеют своим истоком идеи А. Н. Веселовского.

Стих и язык (Тынянов)

Понятно, что главная задача книги «Проблема стихотворного языка» — установить зависимость значения слова (семантики) от стиха, т. е. от ритма. Но как она решается? Какие научные понятия и определения (положения) предложены Тыняновым для решения этой проблемы? Здесь одно только (на всю книгу) понятие или их система? Этот последний вопрос полностью уничтожает *иллюзию освоенности*. «Теснота стихового ряда» — единственное популярное понятие. Так же, как в случае с Бахтиным, «диалогизм» (а еще «карнавал» и «хронотоп»). Книга Тынянова — не набор примеров разных случаев зависимости значения слова от «тесноты стихового ряда», а логически развернутая система идей и понятий. Не пытаясь описать всю эту систему, обратим внимание только на всесторонний анализ зависимости значения слова от его места в стихе — позиции внутри стихового ряда, т. е. строки.

Во-первых, рассматриваются различные варианты положения слова на границах «стихового ряда» и влияния такой позиции на семантику слова. В случаях несовпадения синтаксических границ со стиховыми (enjambement) возможны изменения семантики, обусловленные разрушением обычных синтаксических связей и установлением новых связей при отсутствии синтаксической мотивировки. «Сильная» позиция слова (в конце ряда) может привести к *оживлению метафоры*. Аналогичная позиция служебных слов и частиц приводит к их *семантизации*. Таким образом, от положения слова на границах «стихового ряда» прямо зависит изменение его содержательной значимости.

Во-вторых, речь идет о положении слова внутри ряда. Сильная позиция и в этом случае повышает «вес» слова. «Сила связей» (ритмических) *интенсифицирует колеблющиеся признаки значения*, приводит к возникновению «кажущегося значения» слов в рамках обусловленного структурой стиха ритмического контекста (пример из стихотворения А. Блока «В кабаках, в переулках, в извивах...»). В частности, на фоне устойчивости ритмо-синтаксической схемы может получить особую выразительность «семантическая неустойчивость ее восполнения» лексическими единицами. Теснота ряда приво-

дит также к рапространению «заражающей» силы основного лексического тона (без вытеснения колеблющихся признаков).

Наконец, *семантика* слова находится в зависимости от *рифмы* и *«инструментовки»* (*звукового повтора*). Тынянов показывает, что значение слова изменяется в контексте звуковых повторов. Привычность первого из рифмующихся слов, равно как и его необычность или редкость через созвучие оказывают деформирующее влияние на семантику этого слова.

Итоги исследования (которые автором не выделены особо, включены в 10 пункт второй главы) заключаются в том, что *стих* (*ритм*) и *словесный образ в языке поэзии совмещены* (наиболее очевидный пример такого совмещения — рифма в качестве «своеобразного ритмического сравнения»).

Единство языка, многоязычие и ритм (*Бахтин*)

По мысли исследователя, в истории языка и языкового сознания постоянно действуют противоположные силы, направленные к *централизации* (растворению различий в нивелирующей общности) и к *децентрализации* (возникновению продуктивного, обогащающего и несводимого к единству разноречия). Первая из них сказывается в языке поэзии, отрешенном от реального жизненного разноречия, подчиненном установке на единство и единственность. Вторая сила имеет определяющее значение для художественной прозы. В ней, например, *буквально чужой язык* может быть не экзотизмом, а носителем иной точки зрения, иного мировосприятия. Так, у Л. Толстого возникает идеологическая дистанция по-преимуществу либо в негативном плане («Война и мир»), либо в позитивном (слова латинской молитвы в «За что?», церковнославянский текст в финале «Воскресения»: «узнавание» правды в чужом языке). *Не только буквально чужой язык* — в «Отцах и детях»: языки сословий (Базаров и Павел Петрович) и языки поколений (диалоги Аркадия с отцом, Базарова с отцом). Многоязычие в «Капитанской дочке»: французский и немецкий; язык XVIII в. и XIX в.; народной поэзии и официальной прозы; переписки и устной речи. Да и сами поэзия и проза выступают как разные языки в «Онегине» и в «Обыкновенной истории».

Наконец, между многоязычием и ритмом, по Бахтину, существует принципиальное противоречие: «Самый ритм поэтических жанров не благоприятствует сколько-нибудь существенному расслоению языка. **Ритм, создавая непосредственную причастность каждого момента акцентной системе целого** (через ближайшие ритмические единства) умерщвляет в зародыше те социально-речевые миры и лица, которые потенци-

ально заложены в слове: во всяком случае, ритм ставит им определенные границы, не дает им развернуться, материализоваться. Ритм еще более укрепляет и стягивает единство и замкнутость плоскости поэтического стиля и постулируемого этим стилем единого языка»[1].

Истоки новых решений проблемы (Веселовский)

Скажем теперь несколько слов о тех предпосылках идей Тынянова и Бахтина, которые содержались в исследованиях А. Н. Веселовского. Одна из глав его фундаментального труда «Историческая поэтика» называлась «Язык поэзии и язык прозы».

Прежде всего здесь поставлен вопрос о происхождении поэтического яыка. Ключ к его решению, по мысли ученого, совмещение содержательного и ритмического сопоставления языковых единиц, закрепленное традицией: «Ударение выдвигало известные слова над другими, стоявшими в интервалах, и если такие слова представляли еще и содержательное соответствие, то, что я разобрал под названием "психологического параллелизма", к риторической связи присоединялась и другая.

<...> Сокол унес лебедь белую, молодец увез, взял за себя девушку — вот схема, части которой объединены параллелизмом образов и действий; равномерное падение ритма должно было закрепить совпадение сокола — молодца, девицы — лебеди, унес — увез и т. д. <...> Так из психологического параллелизма, упроченного ритмическим чередованием, развились символы и метафоры песенного, поэтического языка, и становится понятным специальный источник его образности». «Основы поэтического стиля — в последовательно проведенном и постоянно действовавшем принципе ритма, упорядочившем психологически-образные сопоставления языка; психологический параллелизм, упорядоченный параллелизмом ритмическим»[2].

Нетрудно заметить, что зависимость между семантикой стихового слова и структурой стиха здесь уже обнаружена, хотя и на примерах из фольклора и в диахронической перспективе.

Другая сторона проблемы для Веселовского — взаимоотношения между поэтическим языком и языком общенародным. Он указывает на то, что первый содействовал централизации (возникновению «среднего, центрального языка», который мог

---

[1] Бахтин М. ВЛЭ. — С. 110—111.

[2] Веселовский А. Н. ИП. — С. 278.

получить впоследствии «значение литературного языка») и что основной его чертой была «условность, выработавшаяся исторически и бессознательно обязывающая нас к одним и тем же или сходным ассоциациям мыслей и образов». Имплицитно здесь содержится мысль о связи прозы с децентрализующими тенденциями и с живой, нерегулируемой языковой стихией.

Что же касается прозаического стиля, то «в стиле прозы нет... тех особенностей, образов, оборотов, созвучий и эпитетов, которые являются результатом последовательного применения ритма... и содержательного совпадения, создававшего в речи новые элементы образности... <...> Речь, не ритмизованная последовательно в очередной смене падений и возвышений, не могла создать этих особенностей. Такова речь прозы»[1]. Как видно, в этом аспекте идей Веселовского есть несомненная близость к концепции Бахтина.

---

[1] Веселовский А.Н. ИП. — С. 281—282.

Раздел второй
СТРУКТУРА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ВВЕДЕНИЕ. ЧИТАТЕЛЬ, ТЕКСТ И «ВНУТРЕННИЙ МИР» ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Мы уже говорили о том, что разграничение двух аспектов литературного произведения — текста и мира героя — имеет для поэтики фундаментальное значение. Взглянув теперь на это разграничение в связи с проблемой читателя, мы легко убедимся в том, что отношение воспринимающего субъекта к произведению в этих двух случаях принципиально различно.

Текст — предмет наблюдений, заинтересованного, но спокойного, объективного восприятия. Важно понять его состав: количество частей и авторские способы их выделения, типы или разряды слов, особенности метрики и ритмики и т. п. Многое могут дать наблюдения над повторами — звуковыми, лексическими, синтаксическими — и в поэзии, и в прозе.

Во всех перечисленных случаях можно установить достаточно точно (часто — с помощью подсчетов) определенные факты, причем наблюдения и выводы безусловно повторимы и допускают проверку. Но пока читатель этим занимается, он не может направлять основное свое внимание на персонажей, видеть в них живых людей, находящихся в определенных условиях места и времени, совершающих поступки и т. д. Иметь главным своим предметом текст означает находиться на *предельно внешней точке зрения* по отношению к миру героев.

Напротив, для восприятия произведения как другой действительности (по отношению к нашей реальности) — той, где нас, читателей, нет, а герои живут и действуют, — требуется в пределе *совмещение точки зрения читателя с точкой зрения одного из персонажей*, т. е. чтобы читатель так же, как персонажи, считал реальным миром все, что окружает героя, забывая о существовании автора и текста.

Однако, как известно, культурный читатель должен уметь сочетать обе точки зрения — внутреннюю и внешнюю; способность приобщаться к миру героев, сопереживать им, думать над этическим значением их поступков — со способностью, воспринимая произведение, видеть, «как это сделано» (как устроен текст), и размышлять над «приемами» автора. Следовательно, между двумя возможными для читателя позициями по отношению к тексту и к миру героев должно быть какое-то соединительное или промежуточное звено. Таковым мы можем считать *систему ценностей*, представленную строением изображенного мира и соотношением персонажей.

Например, в уже рассмотренном нами стихотворении Фета «Прости! во мгле воспоминанья...» противопоставление двух сфер жизни — той, где герой находился в прошлом, и той, где он находится сейчас, — имеет ценностный характер и связано с оценкой: «дом» с его теплом, светом и ясностью замыкает героя в «волшебном круге», а «мир» с его открытым простором в то же время холоден, бесприютен, запутан и лишен света. Заметим, что говоря об этом, мы как раз совместили «человеческий» аспект противопоставления (что оно значит для героя) и аспект «устройства» изображенного мира (о чем оно, это устройство, говорит автору и читателю). В этом случае мы тоже видели мир героя, но воспринимали его *не как сферу обитания героя — реального человека, а как эстетический объект.*

Теперь мы можем напомнить, что именно произведение как эстетический объект представляет собою единое событие общения автора, героя и читателя. Художественное целое или эстетическое единство произведения — результат, как формулировал М.М.Бахтин, «тотальной реакции автора на целое героя». Читатель также реагирует на героя (а герой — на свой мир) и в то же время — на эту авторскую реакцию. Таково в общем виде содержание упомянутого «события общения». Из всего уже сказанного очевидно, что это единое эстетическое событие по самой своей природе глубоко противоречиво и двойственно.

В теории литературного произведения, которая лежит в основе нашего рассмотрения его структуры в этой части учебника, разграничиваются два аспекта «событийной полноты» художественного произведения. Организующие центры каждого из них — *события*. Предмет изображения, а также осмысления и (со)переживания — событие, *о котором рассказывается* в произведении. Но и *само рассказывание* также является событием. Первое событие связано со структурой изображенного в произведении мира, мира героев (пространством и временем, развертыванием сюжета и т.д.). Второе

событие создается в контакте рассказывающего и повествующего субъекта с адресатом — читателем.

Отсюда связь понятия «читатель», с одной стороны, с «миром героев». В роли частных понятий, которые нам необходимо рассмотреть и подвергнуть анализу, в этом случае выступают: *художественное время и пространство*; *событие, ситуация и коллизия*, а также *мотив* как единицы сюжета и *сюжет* как целое; *комплекс мотивов* и *типы сюжетных схем* в качестве моделей, лежащих в основе построения сюжета.

С другой стороны, понятие «читатель» связано с группой понятий, характеризующих субъектов изображения и рассказывания. В этом направлении мы рассмотрим следующие понятия: субъекты рассказывания — *повествователь, рассказчик, образ автора*; *точка зрения, композиция, композиционные формы речи, повествование.*

Исходя из этого разграничения, в первом случае мы будем говорить о ***понятиях сюжетологии***, а во втором — о ***понятиях нарратологии***. Но прежде чем перейти к их рассмотрению в изложенном порядке, обратим специальное внимание на центральное (и связующее) понятие «читатель».

Определяя это понятие, необходимо учесть, что термин имеет два полярных значения: *исторически-реальный* конкретный читатель или читатели (публика), для которых произведение — объективно существующий предмет наблюдений и осмысления, и *образ читателя*, т. е. определенный персонаж, созданный автором и существующий внутри произведения.

Некоторые определения фиксируют только первый полюс[1]; в других[2] есть оба. Однако более важно для поэтики третье значение, связывающее эти полюса. Читатель также — ***субъект сотворческой деятельности***, «запрограммированной» автором. Этот аспект фиксируется специальным термином современной нарратологии «имплицитный читатель» (в отличие от читателя «эксплицитного», т. е. от образа читателя внутри произведения)[3].

В рамках этого третьего («среднего») пути возможны разные трактовки. Сотворческую деятельность читателя учитывали в своих концепциях литературного произведения Ю. М. Лотман и Б. О. Корман: для них характерно понятие *идеальный*

[1] См.: Кржижановский С. Читатель // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. — М.; Л., 1925. — Т. 2. — С. 1094; Прозоров В.В. Читатель и писатель // ЛЭС. — С. 496—497.

[2] Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. — S. 510—511.

[3] Ильин И.П. Имплицитный читатель // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. — М., 1996. — С. 53—54; Он же. Эксплицитный читатель // Там же. — С. 165—166.

читатель[1]. Но читатель — не «звукосниматель» при проигрывании пластинки. «Активное восприятие», которое обычно при этом формально имеется в виду, не равно адекватному воспроизведению готового. И не только: не равно даже и сотворчеству, когда последнее понимают как «достраивание» намеренно «недосозданного» автором эстетического объекта (при законченности текста): такое сотворчество — всего лишь работа воображения читателя, позволяющая заполнить специально созданные автором (с помощью умолчаний или неопределенности) лакуны в изображении предмета.

Примером может служить изображение внешности персонажей, иногда достаточно подробное, иногда контурное, а иногда и вовсе опущенное автором. В романе Пушкина есть подчеркнуто шаблонный (т.е. отнюдь не подробный) портрет Ольги. Но ее облик все-таки изображен, в отличие от внешности Татьяны, о которой известно лишь, что она была не такова, как у сестры, и в то же время не помешала ей выдержать сравнение с «блестящей Ниной Воронскою». Иллюстраторы же рисуют исключительно портрет Татьяны, для создания которого почти нет данных, а не портрет Ольги, который, казалось бы, вполне мог быть дополнен.

Более сложное, но и более адекватное объяснение читательской активности содержится в работе Р.Ингардена «Схематичность структуры литературного произведения»: функция созерцателя — не воспроизведение, пусть даже и с достраиванием эстетического объекта, а конструирование; но *конструирование по заданной*, а не произвольной *схеме* и *логике*. Близкое понимание проблемы находим у М.М.Бахтина, выдвигавшего в противовес концепции «идеального» читателя идею принципиально и существенно «восполняющего» восприятия художественного произведения (эта идея впервые была выдвинута Ницше в трактате «Рождение трагедии из духа музыки»). С точки зрения русского философа, воссоздание эстетического объекта (мира героя как носителя системы ценностей) — «*ответ*», а не повтор.

Конечно, не всякий ответ — *эстетическое «завершение»*, т.е. установление границы между миром героя как художественной действительностью и внеэстетической реальностью, в которой находится читатель. Узнать и понять себя в герое (при сознании чуждости) — это еще психологическое, а не эстетическое отношение. Последнее представляет собою ответ читателя — вместе с автором — на смысл жизни героя, т.е. *из другого плана бытия*, где нет ни героя, ни его цели.

---

[1] Ср.: Dictionary of World Literary Terms / Ed. by J.T. Shipley. — London, 1970. — P. 265.

Глава 1

«РАССКАЗАННОЕ» СОБЫТИЕ: МИР ГЕРОЯ И ПОНЯТИЯ «СЮЖЕТОЛОГИИ»

Мысль о том, что художественное произведение представляет собою особый, замкнутый в себе мир, известна со второй половины XVIII в. Она характерна для философской эстетики эпохи предромантизма и романтизма, а у нас была высказана, например, в литературно-критических статьях В. Г. Белинского. Однако в теорию литературы эта идея проникла лишь в 1920—1930-х годах. Понятие «мир героя» мы находим в этот период у М. М. Бахтина («Автор и герой в эстетической деятельности») и в исследованиях Р. Ингардена, вошедших в его книгу «Литературное произведение» (Das Literarische Kunstwerk). Возврат к этой важнейшей проблеме поэтики после долгого перерыва отмечен у нас широко известной статьей Д. С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения» (1968)[1].

Из многих существующих обозначений этого предмета предпочтительнее для нас вариант, предложенный Д. С. Лихачевым: мир героя — «внутренний» потому, что его восприятие связано с внутренней точкой зрения. Нужно «войти» в произведение, чтобы его увидеть. Извне («снаружи») виден текст. Сложнее обстоит дело с *определениями* (ср. совершенно иное положение дел с термином «текст»). Даже в упомянутой специальной монографии Федорова определение понятия отсутствует; вполне ясно, что мир, созданный в произведении, — «поэтический» (в отличие от того «прозаического», который нас окружает) и обладает поэтому специфическими свойствами и законами, но сама эта специфика остается непроясненной. Эта ситуация аналогична возникновению и судьбе понятия «поэтический язык», которое первоначально равнялось понятию «язык художественной литературы».

Попытаемся вслед за Д. С. Лихачевым ответить на вопрос о своеобразии действительности героя.

Введение

1. «Мир героя» как эстетическая категория

По Д. С. Лихачеву, «художественный» мир отличен от реального, во-первых, иного рода *системностью* (пространство

[1] Одно из последних значительных явлений в рамках этой традиции — книга В. В. Федорова «О природе поэтической реальности» (М., 1984).

и время, равно как история и психология, в нем обладают особыми свойствами и подчиняются внутренним законам); во-вторых, своей *зависимостью от стадии развития искусства* (различны долитературные и литературные представления о человеке и мире), а также от *жанра* и *автора*. Из авторских исторических объяснений в «Войне и мире», например, очевидно, что в мире, созданном Л.Толстым, действуют особые законы истории, а психология героев Достоевского, воспринятая, скажем, Тургеневым («И потом у него через каждые три-четыре страницы герои в бреду, в лихорадке. Так не бывает»), оказывается принципиально иной, чем человеческая психология у других романистов.

Но ведь и «в жизни» системные представления обо всем этом разнятся исторически (ср. особенно мифологическую, религиозную и естественно-научную модели мира), зависят и от автора, и от речевого жанра (бытовой разговор или научная статья). Следовательно, главное — это «*эстетическое качество*» той системы, которую представляет собой «внутренний мир» произведения.

Этот мир — «художественный» постольку, поскольку является *миром героя*, а не нашим миром: входит в кругозор героя и (или) представляет собой его окружение. В обоих случаях действительность героя связана (хотя и принципиально различным образом) с определенной системой ценностей: с точки зрения героя или с «внутренней», совпадающей с кругозором героя точки зрения наблюдателя (повествователя, читателя), изображенный мир «реален» и ценности его соотносятся с целями героя. В то же время автор и читатель используют свою внешнюю точку зрения и свой избыток ви́дения (более широкий кругозор, более высокую степень осведомленности) для *эстетической* оценки героя, его целей и ценностей его мира, т.е. оценки их из иной действительности.

Такая оценка — результат сочетания внутренней и внешней точек зрения.

Например, в «Евгении Онегине» фраза: «Сей Геллеспонт переплывал» в равной мере характеризует восприятие деревенской речки байроническим персонажем и несет в себе ироническую авторскую оценку подражательности этого восприятия (Байрон, как известно, на самом деле переплыл Дарданеллы): здесь легкая ирония может показаться самоиронией героя. Напротив, в строках «Прямым Онегин Чайльд Гарольдом / Со сна садится в ванну со льдом» иронический акцент, связанный с внешней точкой зрения, доминирует, так что явное «снижение» байронизма в кругозор героя, по-видимому, не входит.

2. «Внутренний» мир произведения и другие, связанные с ним понятия

Действительность героя — это не только особенности пространства-времени, но и события (отсюда ряд понятий «сюжетологии»: сюжет, фабула, ситуация, конфликт, мотив, сюжетная схема), а также различные варианты действующих лиц (персонаж, тип, прототип, амплуа, характер) и их функции — действия, необходимые для развития сюжета.

Что же следует считать главным? Существует ли объективная иерархия аспектов и свойств изображенного мира? Мир героя всегда и в первую очередь характеризуется возможностью или невозможностью свершения в нем определенного рода событий. Так, у Пушкина: «Там о заре прихлынут волны...» и т.д. Другой пример — характеристика мира шекспировских трагедий у поэтессы XX в.:

Милые трагедии Шекспира,
Хроники английских королей!
Звон доспехов, ликованье пира,
Мрак и солнце и разгул страстей.
Спорят благородство и коварство,
Вероломство, мудрость и расчет.
И злодей захватывает царство,
И герой в сражение идет.

Любое литературное произведение событийно. Изображенное пространство-время — это *условия*, определяющие характер событий и логику их следования друг за другом.

Только после рассмотрения трех названных основных категорий — пространства, времени и события — можно переходить к понятию сюжета (ведь если сюжет — ряд событий, то сначала необходимо сказать, что такое событие), а затем и к более частным понятиям сюжетологии. Рассмотрение этих вопросов подводит к проблеме героя как действующего лица: персонаж — прежде всего определенная сюжетная функция (или ряд функций), что и определяет его содержательное «наполнение». Так, Петр Гринев, который, как известно, «рос недорослем», пока Бопре решал иные, не педагогические проблемы, внезапно, когда это стало необходимым по ходу сюжета, оказывается достаточно наученным фехтовальщиком. Сюжетную роль героя выдвигает на первый план и одно из замечаний Л.Толстого по поводу первоначального замысла «Войны и мира»: «Мне нужен был блестящий молодой человек, который погибнет в сражении...».

Итак, рассмотрим первую из ряда тем, связанных с миром героя и событием, о котором рассказывается в произведении.

§ 1. Художественное время, пространство, событие

Несколько слов об истории вопроса. Специальные исследования о художественном времени и пространстве появляются с начала XX в. Проблема субъективного восприятия времени, зависимости его от точки зрения наблюдателя характерна для философии и науки именно этого столетия, хотя определенные предпосылки такого подхода складывались еще на рубеже XVIII — XIX вв. Для поэтики большое значение имеют книга П. А. Флоренского «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» (1924, опубликована в 1993) и работа М. М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» (1924, опубликована в 1979), в которых содержатся понятия «пространственной формы героя» и «временного целого героя». В исследованиях по поэтике в Германии, начиная, видимо, с 1930-х годов, разграничивали «erzählte Zeit» (рассказанное время) и «Zeit des Erzählens» (время рассказывания). Далее назовем работу М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» (1930-е годы). Затем с 1960 — 1970-х годов интерес к проблеме возрастает: появляются разделы о пространстве и времени в книге Д. С. Лихачева о поэтике древнерусской литературы, ряд статей на эту тему Ю. М. Лотмана, а также исследования М. И. Стеблин-Каменского, В. Н. Топорова и А. М. Пятигорского о времени и пространстве в мифе.

1. Взаимосвязь категорий и форм времени и пространства

Знакомясь с перечисленными специальными исследованиями, нетрудно заметить, что в подавляющем большинстве из них художественное время и пространство изучаются порознь (так, в статье Ю. М. Лотмана «Художественное пространство в прозе Гоголя» время не рассматривается вовсе). Причина — в акцентировании традиционного значения тех или иных форм, а не их роли в авторской оценке героя и в составе художественного целого отдельного произведения. Попытаемся обратить главное внимание именно на эту сторону дела, чтобы увидеть взаимосвязь интересующих нас категорий.

Подход к ним как формам изображения (т. е. с целью подчеркнуть их отличие от свойств реального окружающего нас мира) чаще всего означает демонстрацию разных *вариантов* (*способов*) организовать события или передать обстановку действия и перемены в ней и в персонажах. А следовательно, можно говорить об авторском *выборе* из уже имеющихся *возможностей*.

Этот выбор и создание единой пространственно-временно́й структуры мира героя имеют целью воплотить или передать *определенную систему ценностей*. Яркий пример — ранее рассмотренное стихотворение Фета. Выявляя ценностную структуру произведения, в частности структуру пространства-времени, мы неизбежно сталкиваемся с определенной *традицией*: литературной и фольклорной (это очень точно отмечено в энциклопедической статье И. Б. Роднянской). Таково, например, пространство и время сна в «Евгении Онегине»: анализ показывает, что, будучи раскрытием внутренней жизни персонажа и имея сюжетную функцию предвещания будущих событий, этот сон в то же время связан с волшебной сказкой и с романом Апулея (с так называемой «сказкой» об Амуре и Психее)[1].

Другие вопросы — как находить категории в тексте и как выявлять их художественные функции? — рассматриваются в пособии Ежи Фарыно. Автор соотносит понятия, с одной стороны, с пространственным и временны́м окружением текста (ср. место, занимаемое картиной в пространстве выставочного зала или иного помещения); с другой — с пространственно-временны́ми значениями *самих слов*[2]. Верно, что несоответствия между «внутренней» (присущей действительности героя) и внешней пространственно-временны́ми сферами могут быть в обоих случаях использованы автором для решения художественных задач. Например, практическое отсутствие грамматических временны́х форм в стихотворении Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» означает вневременное настоящее события, характерное вообще для лирики; прошедшее же время глаголов у того же автора («О доблестях, о подвигах, о славе / Я забывал...») может обозначать очень разные времена, которые этим и объединяются, и противопоставляются. Другие примеры можно найти у Д. С. Лихачева.

Что же касается изображенного в произведении пространства-времени или «хронотопа» (буквально — «временименования»), то они «конституируются в произведении путем называния физических объектов и их состояний и промежутков-интервалов между упоминаемыми объектами и состояниями»[3]. Отсюда ясна необходимость систематического анализа *указаний* на место и время в тексте и характерного словоупотребления.

---

[1] Подробнее об этом см.: Тамарченко Н. Д. Сюжет сна Татьяны и его источники // Болдинские чтения. — Горький, 1987.

[2] «Словесное произведение обладает кроме того... лингвистическим пространством и временем, точка отсчета которых находится на оси самого акта речи. Этот тип пространства и времени тоже не принадлежит миру произведения...» (Faryno E. Введение в литературоведение. Wstep do literaturoznawstwa. — Wyd. II. — Warszawa, 1991. — С. 359—376).

[3] Там же.

Есть такие исследования, в частности, о романах Толстого и Достоевского: с подсчетами времени действия (в «Преступлении и наказании», например, оно занимает, по мнению одного из исследователей, всего 14 дней), указаниями на возраст персонажей (в одной специальной работе было показано, что возраст Наташи Ростовой в разных частях романа «Война и мир» исчисляется по-разному) и частотности некоторых специальных слов и выражений (о слове «вдруг» у Достоевского говорится даже в нескольких работах).

Категории пространства-времени различаются, как мы видели, по отношению к речевому материалу произведения и по отношению к миру, изображенному в произведении с помощью этого материала (принципиальный характер этого различия отмечен еще П. А. Флоренским). Рассматривая проблему во втором ее аспекте, М. М. Бахтин показывает, что в художественном образе мира «имеет место слияние пространственных и временны́х примет в осмысленном и конкретном целом. <...> Приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и измеряется временем»[1]. Отсюда и потребность в термине «хронотоп».

Что означает тезис «приметы времени раскрываются в пространстве»? Наглядный пример такого «взаимоосвещения» — насыщенность приметами определенной эпохи различных образов пространства и заполняющих его вещей (ландшафт, здание, интерьер, утварь и оружие, костюм персонажа) в историческом романе. Значение признаков времени в окружающем человека пространстве для определения реальности показано в фантастическом романе Дж. Финнея «Меж двух времен»: достаточно окружить себя приметами иной эпохи, изолировавшись от собственной, чтобы буквально переселиться в исторически иной мир. Что значит: «пространство осмысливается и измеряется временем»? В том же историческом романе действительность оценивается с различных временны́х точек зрения, а потому и совершенно иначе выглядит для повествователя и персонажей или для персонажей разных поколений, разделенных значительным историческим рубежом.

2. Классификации форм времени-пространства с учетом фольклорной и литературной традиции

В основу разграничения видов и форм художественного «хронотопа» необходимо, очевидно, положить характер взаимоотношений автора и героя, а также двух связанных с ними действительностей.

---

[1] Бахтин М. ВЛЭ. — С. 235.

Модели, создающие границы между автором и героем

Во-первых, в словесном творчестве возможно противопоставление разных восприятий времени: время *«объективное»* (данное в восприятии повествователя) отличается от времени *«субъективно-переживаемого»*.

Такое противопоставление бывает связано с изображением временной смерти, сна или иного рода «инобытия» героя в притче («Книга пророка Ионы», «Ассирийский царь Асархадон» Л. Толстого), в философской сатире («Сон смешного человека»), а также и в реалистическом романе (сон Татьяны в «Евгении Онегине»). Во всех подобных случаях субъективно-иллюзорное время героя сопряжено с приобретением опыта и приводит к открытию истины. Другой вариант субъективного времени — время «потока сознания» на фоне протекающего в совершенно ином темпе и содержательно иного времени внешнего события (см., например, анализ фрагмента из романа Виржинии Вулф в книге Э. Ауэрбаха «Мимесис»).

Во-вторых, возможно противопоставление не разных восприятий, а самих времен, данных *с одной и той же точки зрения.*

Обычному (биографическому) времени жизни героя часто, особенно в авантюрном романе, противопоставляется особое «время испытаний». Так обстоит дело в социально-криминальном романе Дюма (другая, «чужая» жизнь графа Монте-Кристо), или в авантюрно-географическом, с элементами трудовой утопии, романе Жюль Верна «Таинственный остров» (временная изоляция открывает возможность иной, гармоничной коллективной жизни), или в авантюрно-философском романе Бальзака «Шагреневая кожа». Характерно в двух последних и многих других случаях сочетание авантюрного времени испытаний с мотивом *отсроченной смерти* (ср., например, современный роман «И умереть некогда»). Во многих произведениях обычному времени жизни героя противостоит кризисное (что близко, но не идентично авантюрному). В таких случаях автор изображает одни только «решающие» события на фоне кратких сообщений о других, связанных с обычным ходом времени. Сочетание времени биографического и кризисного находим, например, в «Отце Сергии» Л. Толстого, а исторического и кризисного — в «Хаджи-Мурате» того же автора.

Модели, создающие внутренние границы в мире героя

Пространственный аспект проблемы рассмотрен в статье Ю. М. Лотмана «Художественное пространство в прозе Гого-

ля». Временной аспект, видимо, специально и систематически не рассматривался.

Существуют устойчивые *пространственные* оппозиции и соответствующие им внутренние границы. Таковы «верх-низ» (напр., в поэзии Тютчева, Заболоцкого); противопоставление «свое-чужое» (волшебная сказка, авантюрный роман — все его разновидности); антитеза «замкнутости-разомкнутости» (пример — пространство «Преступления и наказания»; кроме того — «Вий», где очерченный героем круг выделяет сакральное пространство). Традиционные *временны́е* противопоставления также связаны с внутренними границами: такова оппозиция «настоящее-прошлое», в частности, противопоставление возрастных стадий — этапов биографического времени (например, в трилогии Л. Толстого). Органическая сопряженность временно́го и пространственного аспектов наиболее очевидна в случае традиционного для авантюрной литературы последних двух-трех веков особого локуса «чужого мира с остановленным историческим временем» (контрастного дублера мира в целом с его исторической динамикой). Это *хронотоп «затерянного» или «мертвого» мира* — изолированной страны, города или дома-замка (авантюрный географический роман, включая Дж. Лондона, Р. Хаггарда, Э. Берроуза и «Книгу джунглей» Р. Киплинга, а также готический роман — дом или комната с привидениями — и авантюрная фантастика).

«Точечное» пространство-время — воплощенная граница

Пример такого образа пространства — «Заколдованное место» из «Вечеров» Гоголя — приводит Ю. М. Лотман. Мы можем сослаться на аналогичные образы *точки перехода* в иную реальность в авантюрной фантастике XX в.: тропинка в саду, где растут лиловые цветы, в романе К. Саймака «Все живое» или ступенька на лестнице в рассказе Р. Шекли «Травмированный».

3. Категория события

Переход персонажем границ, которые разделяют части или сферы изображенного пространства-времени, и является художественным событием.

Рассмотрим прежде всего определение понятия у Ю. М. Лотмана: «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля»[1]. Что такое в данном

[1] Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 282.

случае «семантическое поле»? По-видимому, перед нами — синоним традиционно используемого в анализе лирики термина «тематическое поле» (поле значений, общее для определенной группы слов). Переход лирического субъекта от одной группы слов с общим значением к другой подобной, безусловно, может быть лирическим событием. Таков, например, переход от элегического словаря первого четверостишия стихотворения Пушкина «К Чаадаеву» («Любви, надежды, тихой славы / Недолго нежил нас обман...») к одическому словарю последующих строк («Но в нас горит еще желанье... Отчизны внемлем призыванье»).

В эпическом или драматическом произведении «семантика» составных частей — это «частные хронотопы», включенные в универсальный и объемлющий образ пространства-времени. Для произведений этих двух родов приведенное определение стоит уточнить, указав на пересечение границ, разделяющих части изображенного пространства и моменты изображенного времени. Например, в романе «Евгений Онегин» противопоставлены Петербург и деревня; поэтому важнейшие сюжетные события (две встречи главных героев) оказываются возможны благодаря перемещению персонажей из одной пространственной сферы в другую.

Теперь прокомментируем отграничение в «Лекциях по эстетике» Гегеля *события* от *происшествия*: «В этом отношении нам нужно сначала установить различие между тем, что просто *происходит*, и определенным действием, которое в эпическом произведении принимает форму *события*. Просто *происходящим* можно назвать уже внешнюю сторону и реальность всякого человеческого действия, что не требует еще осуществления особенной цели, и вообще любое внешнее изменение в облике и явлении того, что существует. Если молния убивает человека, то это всего лишь внешнее происшествие, тогда как в завоевании вражеского города заключено нечто большее, а именно исполнение намеченной цели»[1].

Как видно, если Ю. М. Лотман определяет событие через отношение героя к своему пространственно-временно́му окружению, то Г. В. Ф. Гегель связывает это понятие с целью героя, т. е. с его кругозором. Иначе говоря, два определения взаимодополнительны.

Итак, ***событие*** *— переход персонажа через границу, разделяющую «семантические поля» в тексте* (с точки зрения автора и читателя) *или части* (сферы) *пространства-времени в мире* (с точки зрения героя, связанной с его представлениями о цели и о препятствиях к ее достижению).

---

[1] Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 470.

§ 2. Последовательность событий: сюжет и фабула

Внутренние границы в мире героя имеют, по-видимому, различный характер с авторской точки зрения (цель автора) и с точки зрения героя (цель героя), представляя собою поэтому и смысловой (семантический) рубеж, и препятствие. Если переход для героя случайный, мгновенный и беспроблемный, то граница имеет в первую очередь смысловое значение; если автор стремится акцентировать трудность перехода, он делает предметом изображения свойства границы как реального для героя препятствия.

Отсюда возможность различить варианты как самих событий, так и их последовательности.

1. Виды событий и способы их оценки

По В. Я. Проппу (в лекциях «Русская сказка»), сюжет — «ряд поступков персонажей и событий их жизни». Уточним: художественно целенаправленный ряд (каковым не является ряд событий и поступков в жизни реальной, а не созданной автором личности). Множественность событий в эпике и драме означает также их неоднородность в связи с различными вариантами границы.

Внешнее и внутреннее; предметное и смысловое в событии

Способы художественного изображения внутренней границы в мире героя можно различать по отношению к объекту (окружению персонажа) и субъекту (самому действующему лицу). Мы видим, что *в образе границы*, а следовательно, и в самом событии иногда акцентируется предметное значение, а иногда — ценностное.

Например, в волшебной сказке «лес» или «колодец» на пути «туда» в той или иной степени реальны, обыкновенны; но на пути «оттуда» лес может вырасти из брошенного через плечо гребешка, а успешный подъем из колодца (куда спускались на веревке) возможен почему-то только на гигантской птице, причем полет длится целых три дня и достигает цели лишь после того, как в кормежку этой птицы вошел кусок тела героя. Иначе говоря, возвращение персонажа из иного мира делает очевидным смысловое и ценностное значение границы между двумя мирами (граница разделяет жизнь и смерть).

По отношению к субъекту действия («а́ктору», как выражаются структуралисты) различают *внешние*, *предметно* на-

правленные и осуществленные, и *внутренние* «действия» персонажей, означающие переход неких границ. Первые — «поступки» или хотя бы жесты, вторые — душевные движения (мысли и чувства) или мимика. Если и те и другие входят в сюжет одного и того же произведения, то составляют разные его стороны. Но они могут существовать и раздельно: в эпосе и драме акцентированы — в пределе — чисто внешние действия; в лирике — также в пределе — чисто внутренние движения.

Цель сюжета и оценка значимости событий изнутри и извне

С точки зрения героя, события либо *ведут* к цели, либо *препятствуют* ее достижению. Такое же различие возможно и для автора, но цели автора и героя могут не совпадать, что означает разную или двойственную оценку одного и того же события.

Например, в пушкинской «Метели» обозначенное этим заголовком событие для Владимира — важнейшее препятствие; таким же оно представляется Бурмину, как только в его жизни появилась аналогичная цель (брак). Цель же автора — столкновение человеческих планов и представлений со стихией жизни и демонстрация ограниченности первых и благой разумности, которая скрыта во второй.

Сюжетное событие и «внесюжетное» происшествие

Что именно считается или не считается (не сразу считается) событием в литературном произведении, также зависит от точки зрения. Базаров порезал палец при вскрытии: решающая важность этого события сразу ясна герою, но читатель осознает ее позже. Иван Ильич (герой повести Л. Толстого) слегка ударился боком при падении с лестницы: читатель уже подготовлен к тому, что случайность окажется для него роковой, но герою только еще предстоит это осознать.

Иногда можно разграничить также события «*необходимые*» и такие, которых «*могло бы и не быть*». Первые — там, где цели автора и героя совпадают. Например, препятствие создается гнусной интригой литературного злодея, но оно необходимо и автору, чтобы герои не сразу попали туда, куда хотели, а прошли через испытания и проявили в них свои лучшие качества («Пятнадцатилетний капитан» Жюля Верна). Совершенно случайное событие (в частности, случайная ошибка) может и препятствовать достижению цели героем, и продвигать его к цели, причем и то и другое входит в ав-

торский замысел: таковы у того же автора ошибки Паганеля, с одной стороны, в истолковании письма, найденного в бутылке, с другой — в записке, назначившей встречу с кораблем у побережья не Австралии, а Новой Зеландии.

Событие воспринимается в качестве избыточного, когда оно «бесцельно», с точки зрения героя, и не продвигает сюжет, с точки зрения автора: таковы в «Преступлении и наказании» встреча Раскольникова с девочкой на бульваре или разговор его с Дуклидой (в отличие от встречи с Мармеладовым и разговора с мещанином). Цель автора в данном случае — не продвинуть сюжет, а дать толчок рефлексии персонажа.

2. Варианты последовательности событий и способы разграничения сюжета и фабулы

Во-первых, существует последовательность, которая «естественна» *при взгляде «изнутри»* художественного мира, т.е. «логическая», «причинно-временна́я». Таковы в особенности биографические и автобиографические формы.

Во-вторых, бывает последовательность событий, не существующая для героя, но первостепенно *значимая для автора*, т.е. «сконструированная», включающая временны́е перестановки и нарушения логических связей. Например, в повести Л.Толстого «Смерть Ивана Ильича» читатель вначале видит труп героя, а потом знакомится с историей его жизни.

Для определения понятия «событие» и даже для выделения события в тексте все эти различия не слишком существенны. Зато они очень важны, когда речь идет о *ряде* событий, т.е. о сюжете, ибо он может состоять из *неоднородных* единиц, а *последовательность* их освещения может зависеть от *оценки их значения* в жизни и судьбе героя.

Простейший способ освоения сюжета читателем — пересказ. Отбор событий в пересказе происходит обычно с «внутренней» точки зрения, для которой герой — живой человек и события его жизни — реальны так же, как и события жизни читателя. В результате пересказа возникают **два варианта сюжета** — *«основной», но неполный, и полный, но «избыточный»*. Отсюда возникновение пары понятий: **сюжет** и **фабула**.

Анализируя определения этих понятий, мы пока оставляем в стороне понятие «мотив» — дабы избежать путаницы. В существующих определениях отсеиваем те, в которых сюжетом считается не ход событий, а процесс их изложения или рассказывания. Исходя из различных трактовок последовательности событий или действий, можно выделить следующие способы различать фабулу и сюжет:

Фабула: в жизни (источник — биографический опыт автора, традиция) или «как в жизни» («естественная» последовательность)

I. Событие (цепь С.)

Сюжет: ряд С. в произведении («нарушенная» последовательность)

Комментарий. История героя во многих произведениях имеет источник в фольклорной или литературной традиции (например, популярнейшая в европейской литературе — конечно, в сильно измененном виде — судьба Золушки или история Дон Жуана у Тирсо де Молина, Мольера, Гофмана, Пушкина, А.К.Толстого), а также в исторической действительности (история Розалии Они как источник романа «Воскресение»). Такой ряд событий многие считают фабулой, а сюжетом — обработку фабулы, созданную тем или иным автором. Кроме того, события, составляющие фольклорный, литературный или жизненный источник произведения, в результате авторской обработки зачастую выстраиваются в ином порядке, нарушающем их «естественную» (хронологическую и логическую — в смысле причинно-следственных отношений) взаимосвязь. В таких случаях фабульному «материалу» противополагают авторскую «комбинацию» его элементов. Первый аспект такого подхода фигурирует в поэтике уже ряд веков, второй — характерен для русского формализма 1920-х годов. Так, Б.В.Томашевский называет фабулой «совокупность событий в их взаимной внутренней связи», а сюжетом «художественно построенное распределение событий в произведении»[1].

Фабула: «событийная основа» Д., совокупность «связанных» элементов Д. или «краткая схема» Д. (в пересказе)

II. Действие (цепь Д.)

Сюжет: действие «во всей полноте», в сочетании «связанных» и «свободных» элементов

Комментарий. Термин «сюжет» считают обозначением динамического аспекта произведения, последовательности всего, что в нем происходит, включая любое, самое незначительное происшествие, а также душевные движения, жесты и мимику персонажей. При этом выделяется особо чисто событийная основа происходящего (действия), представляющая

[1] Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. — М., 1996. — С. 180, 181—182.

собою нечто вроде его каркаса. Пересказ всегда и ограничивается воспроизведением этого каркаса, к которому и относят термин «фабула». Определение фабулы как «схемы действия» (в пересказе) принадлежит В. Кайзеру; оно повторено и дополнено противопоставлением фабульных (внешних) событий и внутренних «движений» в работе В. В. Кожинова «Сюжет, фабула, композиция»[1].



Фабула: «в направлении к полюсу тематического единства завершаемой действительности»

III. Событие (действие)

Сюжет: «в направлении к полюсу завершающей реальной действительности произведения»

Комментарий. Разграничение предложено М. М. Бахтиным в книге «Формальный метод в литературоведении»[2]. «Завершается» вымышленная действительность героя — автором, находящимся в иной, реальной для него и читателя действительности. Фабула и сюжет — обозначения не разных событийных рядов (как при первом подходе) и не событийной *части* и всего динамического целого (как при втором подходе), а *разных сторон одного и того же событийного ряда*. Будучи рассмотрен как цепь событий, составляющих жизнь героя (независимо от того, в каком порядке они изображены), этот ряд называется фабулой. Но если рассматривать его же извне — как авторски выстроенный и организованный, этот ряд событий предстанет сюжетом.

Третий подход отличается от предшествующих большей обоснованностью и универсальностью своего применения. Не всегда мы знаем источник сюжета (например, никому не известен таковой для романа «Евгений Онегин»). В биографическом или автобиографическом жанре (ср., например, трилогию Л. Толстого или роман Диккенса «Давид Копперфилд») «естественная» последовательность событий не нарушается. Область применения второго подхода также ограничена: пересказ сюжетов произведений древней и средневековой литературы *количественно* ничем не будет отличаться от их динамического аспекта, так как ничего, кроме внешних событий, эти сюжеты не содержат. Противопоставление внешних событий и внутренних душевных движений (а также их знаков — жестов и мимики) актуально лишь для литературы последних двух веков.

---

[1] См.: Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. — Кн. 1. — М., 1964. — С. 408—485.

[2] Медведев П. Н. (Бахтин М. М.) Формальный метод в литературоведении. — М., 1993. — С. 155.

Применимость (хоть и в разной мере) и различие возможностей всех трех подходов очевидны, если соотнести их с одним и тем же произведением: например, с событийным рядом «Героя нашего времени». Этот роман — один из традиционных примеров «нарушенной» последовательности событий. Но хронология была бы соблюдена, если бы в задачу автора входило изображение развития характера героя. Какова в действительности художественная целенаправленность событийного ряда, выясняется лишь при рассмотрении последовательности реальной: и события рассказа Максима Максимыча, и события «Журнала» Печорина имеют авантюрный характер; перед нами — *не сюжет становления, а сюжет испытания* героя.

Извлечение фабулы (пересказ реальной последовательности событий) помогает это обнаружить, а ее анализ показывает, что по мере продвижения к финалу различные события-испытания все в большей мере приобретают характер философского эксперимента самого героя. Это обстоятельство чрезвычайно обостряет проблему соотношения претензий героя на «авторство» собственной жизни и на вовлечение других людей в режиссируемый им жизненный спектакль с позицией автора-творца, создателя всего романа. Решить эту проблему возможно, лишь рассматривая весь его событийный ряд как авторски выстроенный сюжет.

§ 3. Элементы сюжета и источники его развития: ситуация и конфликт (коллизия)

До сих пор мы рассматривали сюжет — при всех возможных отграничениях его от фабулы — как организованный событийный ряд. Однако этот подход не вполне адекватен своему предмету. В действительности протекание действия в литературном произведении, как и вообще в жизни, более сложно, а также глубоко противоречиво: в нем сочетаются прерывность и непрерывность, моменты статики и динамики.

Напомним, что внутренние противоречия всякого движения были вскрыты в апориях Зенона. В частности, согласно апории «Стрела», путь стрелы к цели представляет собой сумму отрезков, равных ее собственной длине, а следовательно, само продвижение — смену состояний покоя внезапными перемещениями стрелы из отрезка, более отдаленного от цели, в следующий. По аналогии с этим, сюжет произведения складывается не только из событий, но также из вре́менных статических положений действующих лиц. Такие положения принято называть ***ситуациями***.

По определению Б. В. Томашевского, «взаимоотношения персонажей в каждый данный момент являются *ситуацией* (положением). Например: герой любит героиню, но героиня любит его соперника...» Поэтому «Фабулярное развитие можно в общем охарактеризовать как переход от одной ситуации к другой...»[1] В другом учебном пособии того же автора находим следующую формулировку: «Между двумя более или менее значительными событиями взаимное отношение и круг вовлеченных в действие лиц остается неизменяющимся. Такое состояние называется *положением* или *ситуацией*»[2].

Естественно, возникает вопрос о возможности и причинах такого перехода или изменения. По-видимому, ситуация может заключать в себе некую предпосылку перемен, определенное, требующее исхода, внутреннее противоречие. Б. В. Томашевский утверждает даже, что «типичная ситуация есть ситуация с *противоречивыми* связями: различные персонажи различным образом хотят изменить данную ситуацию»[3]. Когда противоречие выявлено или изменение уже началось (стало очевидным, что противоречие приведет к очередному событию), это означает, что ситуация превратилась в ***коллизию***.

Обострение ситуации и переход ее в коллизию достаточно легко выделить в драме, причем здесь очевидно, что такое обострение происходит не всегда. Например, исходное положение (ситуация) в «Гамлете» обостряется появлением призрака, а финальная ситуация (приход Фортинбраса) никакого обострения не получает. Вряд ли поэтому можно согласиться с Б. В. Томашевским в том, что «каждая ситуация характеризуется различием интересов — *коллизией* и борьбой между персонажами»[4]. Скорее справедливо суждение Гегеля, согласно которому «в основе коллизии лежит *нарушение*», причем «в качестве простого повода к действию она сохраняет характер ситуации»[5].

Итак, наряду с событием, мы обнаружили еще два элемента сюжета: ситуацию и коллизию. Все три, очевидно, связаны между собою и в то же время их необходимо различать на практике — при анализе сюжета, в особенности в драматическом и эпическом произведениях. Например, в одном из наиболее известных эпизодов романа «Преступление и наказание» происходит *событие* встречи Раскольникова с пьяной

---

[1] Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. — С. 180.

[2] Он же. Поэтика: Краткий курс. — М., 1996. — С. 75—76.

[3] Он же. Теория литературы. Поэтика. — С. 180.

[4] Там же.

[5] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1968. — Т. 1. — С. 213.

девочкой на Конногвардейском бульваре. Оно складывается из резкой смены двух взаимоисключающих эмоциональных порывов и поступков героя (без которой непонятен единый смысл события): обращения к городовому с просьбой помочь и защитить от преследующего ее «жирного франта» и обращения к нему же со словами «Оставьте! ...Пусть его позабавится!» И потом уже про себя: «Да пусть их переглотают друг друга живьем — мне-то чего?» Проблема, казалось бы, была уже решена (городовой — «бравое солдатское лицо с седыми усами и с толковым взглядом» — сказал: «Не беспокойтесь, не дам-с»), т.е. *сложилась новая ситуация*. Но тут же возникло внезапное обострение, т.е. *коллизия*: «В эту минуту как будто что-то ужалило Раскольникова; в один миг его как будто перевернуло». Коллизия и ведет к новому поступку, меняющему характер всего события встречи.

Но тем самым в рассмотренном событии проявляется, пользуясь выражением автора романа, «состояние колебания», причины которого выходят далеко за рамки этого события и которое определяет на самом деле сложение всего сюжета (по мысли Достоевского, «это-то состояние колебания и определяет весь роман»). И с такой точки зрения мы имеем дело с *ситуацией*, но уже не «частной» (связанной с определенным этапом развития сюжета и составляющей его элемент), а общей. Общая ситуация произведения — это источник развития всего сюжета. В таком значении это понятие определено у Гегеля (как теперь очевидно, Б.В.Томашевского интересовала именно частная ситуация): имеется в виду раскрытие в художественном произведении всеобщего «состояния мира», в котором «еще только дремлет могучая сила раздвоения»; «ситуация вообще представляет собой *среднюю ступень* между всеобщим, неподвижным в себе состоянием мира и раскрывшимся в себе для акции и реакции конкретным действием»[1]. Наряду с ***общей ситуацией***, основу всего сюжета может составлять и ***общая коллизия*** или конфликт. И то и другое укоренено в художественном пространстве-времени: мир героя, его космос заключает в себе определенные «всеобщие силы действия», по терминологии Гегеля.

Например, ход событий волшебной сказки основан на ее двоемирии. Такова основная (и неизменная) общая ситуация в произведениях этого жанра. Борьба интересов (коллизия) в нем тоже есть и может выражаться в поединке (ряде их) или решении трудных задач: ибо в двоемирии заключены противоположные силы, которые могут получать персонификацию, а персонажи — заявлять противоположные, но и взаимопред-

---

[1] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — Т. 1. — С. 206, 208.

полагающие позиции (Змей и его антагонист всегда наперед знают друг друга). Однако коллизия всегда разрешается, т.е. исчезает, а породившая ее ситуация остается.

Коллизия как основа сюжета представляет собой временно́е нарушение равновесия *сил*: весь сюжет (вся «история») может рассматриваться как результат такого нарушения, экспансии одной из сторон мира, которая персонифицируется в одном или нескольких персонажах и вызывает опять-таки персонифицированный (воплощенный в герое и его действиях) «ответ» противоположной стороны. Таков, например, роман мести вроде «Графа Монте-Кристо» или любой современный боевик. Из этого видна справедливость мнения Гегеля, по словам которого, коллизия — такое нарушение, «которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое, в свою очередь, должно быть изменено»[1].

В заключение заметим, что соотношение частной ситуации с частной коллизией и соотношение общей ситуации с общей (единой) коллизией — обратны. Частная ситуация, будучи моментом «покоя», выглядит, как правило, временны́м отклонением от нормы, которой считается сюжетная динамика, т.е. вызревание и свершение событий; наоборот, общая коллизия — отклонение от нормы, в качестве которой предстает в этом случае спокойное равновесие сил в изображенном мире.

§ 4. Сюжет и мотив, комплекс мотивов и сюжетная схема

Первая проблема, неизбежно возникающая после того, как мы рассмотрели три единицы сюжета — событие, ситуацию и коллизию, такова: должны ли мы считать *мотив* еще одной единицей сюжета, а если нет, какое отношение имеет это понятие к уже рассмотренным?

1. Мотив и другие понятия сюжетологии

Все известные нам элементы сюжета мо́гут повторяться (неоднократно появляться в тексте) как в пределах одного произведения, так и в рамках традиции. Отсюда предварительное определение понятия: ***мотив*** *— любой элемент сюжета или фабулы* (*ситуация, коллизия, событие*), *взятый в*

[1] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — Т. 1. — С. 213.

аспекте повторяемости, т.е. своего устойчивого, утвердившегося значения.

Например, события спора (идеологических дискуссий) и поединка (дуэли) в романе «Отцы и дети», несомненно, варианты-мотивы одного конфликта, общее значение которого — *вражда* — также является мотивом. Другой ряд примеров: событие-мотив — *убийство*, ситуация-мотив — «*треугольник*», коллизия-мотив — *месть*.

Существуют мотивы, характерные для того или иного типа литературного произведения. ***Лирические мотивы***, например *мгновения* (в особенности — мгновенное озарение и новое видение мира). Жанровые мотивы в лирике, например элегические: *увядание*, кратковременность и быстротечность жизни, приближение вечера или осени и т.п. Когда Пушкин заметил, что «с одними воспоминаниями о безвременно протекшей юности литература наша далеко вперед не подвинется», он выделил элегический мотив. ***Эпическим мотивом*** можно считать *поединок*, а жанровыми — *месть* и *убийство*, а также *преступление* и *наказание* как мотивы готических и криминальных романов и повестей. ***Драматические мотивы*** — *узнавание* или *разоблачение* (выделено еще Аристотелем); жанровые же — *вражда* между родственниками, *вина* и *возмездие* в трагедии; *веселый обман*, в частности — подмена или qui pro quo (одно вместо другого) — в комедии.

Итак, ***мотив*** — *любая единица сюжета (или фабулы), взятая в аспекте ее повторяемости, типичности, т.е. имеющая значение либо традиционное (известное из фольклора, литературы; из жанровой традиции), либо характерное именно для творчества данного писателя и даже отдельного произведения.*

Примеры ***индивидуальных мотивов***: свидание (rendez vous) у Тургенева (выделено Чернышевским), испытание человека смертью в произведениях Толстого. (Подчеркнем: речь идет не о том, что указанный мотив встречается только у этого автора, а лишь о том, что в его творчестве этот мотив фигурирует заметно чаще, чем у других писателей.) Специфичны для ***отдельного произведения***, например, мотивы обособления от людей и приобщения к ним в «Преступлении и наказании».

Отсюда два вопроса: во-первых, о связи разных мотивов в одном сюжете, т.е. о возможном существовании «комплекса мотивов», а следовательно, и об их общем, едином значении; во-вторых, о «языке» сюжетных схем: если в основе сюжета может лежать ряд мотивов, имеющий *в целом* единое и традиционное значение, то и весь сюжет — единое «высказывание» на языке мотивов и устойчивых смысловых связей между ними.

2. Мотив и структура произведения

С одной стороны, мотив связан с *текстом*. Здесь он представлен определенными словами (там, где автор ориентирован на традицию, — готовыми словесными формулами). Но словесные обозначения мотива могут варьироваться. Пример — мотив «человеческие планы и стихия жизни» у Пушкина, Толстого и Достоевского.

С другой стороны, мотив связан с *темой*. Тема высказывания — то событие или ситуация, а также конфликт, которые этим высказыванием изображаются, описываются и оцениваются. Так и в произведении. Ясно, что не только любой словесный мотив может быть так или иначе соотнесен с темой, но и *сама тема, в сущности, представляет собою мотив* (темы как раз повторимы, и даже в первую очередь), а именно: *главный мотив*, который может быть указан названием (ср.: «Преступление и наказание», «Война и мир» или «Разуверение», «Гроза»). Итак, мотив как элемент сюжета определяется *положением сюжета* (фабулы) между текстом и темой.

Три пути определения понятия

Существующие определения нетрудно разделить на группы. В одних случаях (см., например, определение в ЛЭС) мотив не связывается непременно ни с предметом изображения, обобщенная характеристика которого называется темой, ни с развертыванием событийного ряда. Критерий его выделения — повторяемость определенной словесной формулы. Дополнительный критерий — обобщенность, широкий «подтекст» формулы («символизация»).

1. Между тем уже у А.Н.Веселовского словесная «формула» и сам мотив — не одно и то же. «Признак мотива — его образный одночленный схематизм», примеры же, которые приводит ученый, представляют собою сочетания словесных обозначений, во-первых, действующих лиц; во-вторых, их действий: «солнце кто-то похищает», «злая старуха изводит красавицу»[1].

Иначе говоря, словесные формулы как минимум двучленны. Несовпадение *знака* и *значения* в этом определении мотива отмечено Ю.М.Лотманом[2]. Особенно важным это различие оказалось для В.Я.Проппа: осознание его выразилось в специально созданном понятии «функции».

---

[1] Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — М., 1989. — С. 301.

[2] Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — С. 281.

2. Другая группа определений связывает мотив с темой: ведь и тема каким-то образом представлена в тексте. Так, по Б. В. Томашевскому, «тема (о чем говорится) является единством значений отдельных элементов произведения». А перед этим сказано: «В художественном выражении отдельные предложения, сочетаясь между собой по значению, дают в результате некоторую конструкцию, объединенную общностью мысли или темы». Отсюда ясно, что «тема» отдельного предложения (значение «элемента» текста) — это и есть мотив: «Тема неразложимой части произведения называется мотивом»[1].

Эти два подхода по-разному применимы к лирике, с одной стороны (ср. трактовку понятия «тематическая композиция» у В. М. Жирмунского в «Композиции лирических стихотворений»: «Каждое слово, употребляемое поэтом, есть уже тема и может быть развернуто в мотив»[2]), к эпической прозе и драме — с другой (в статье А. П. Скафтымова «Тематическая композиция романа "Идиот"» мотивы *гордости* и *смирения* — элементы структуры персонажей).

3. Третий (промежуточный) вариант определений — трактовка мотива как элемента сюжета или фабулы, что продолжает традицию, созданную у нас А. Н. Веселовским, а в германском литературоведении представленную, в частности, В. Кайзером. Таковы, например, определения А. П. Чудакова (в КЛЭ), Г. фон Вильперта.

Отмеченные различия подходов сказываются и в классификациях мотивов: мотивы «статические» равны ситуациям, «динамические» — коллизиям. И те и другие, видимо, «связанные», т. е. необходимые для хода действия и, следовательно, составляющие фабулу. Понятие же «свободного» мотива позволяет трактовать его как элемент *текста*, а не действия (фабулы)[3].

Возникает вопрос: не обусловлена ли рассмотренная научная ситуация реальной сложностью мотивной структуры не только всего произведения, но даже и самого сюжета?

«Трехслойность» мотивной структуры сюжета

Прежде всего, как мы уже говорили, термин «мотив» в исследовательской практике соотносят с двумя различными аспектами словесно-художественного произведения: с одной стороны, с таким элементом сюжета (событием или положением), который повторяется в его составе и (или) известен из

---

[1] Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — С. 176, 182.

[2] Жирмунский В. М. Теория стиха. — Л., 1975. — С. 434.

[3] См.: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — С. 183—185.

традиции, с другой стороны, с избранным в данном случае словесным обозначением такого рода событий и положений, которое входит в качестве элемента уже не в состав сюжета, а в состав текста.

Необходимость разграничить эти аспекты в изучении сюжета впервые, насколько известно, была показана В. Я. Проппом. Именно их несоответствие заставило ученого ввести понятие ***«функция»***.

По его мнению, поступки персонажей волшебной сказки, одинаковые с точки зрения их роли для хода действия, могут иметь самые различные словесные обозначения: «Трудность состоит в том, чтобы правильно определить одинаковые действия». Называя такие действия «функциями» и подчеркивая, что их определение должно быть «логически правильным», ученый приводит следующий пример: «...если черт садится на ковер-самолет и улетает, то полет — действие», функцией же «в данном случае будет доставка к месту поисков, а полет — форма осуществления этой функции». И далее: «В чем состоит функция, видно только из того, какое значение данный поступок имеет для хода действия»[1].

Эти разъяснения показывают, что те мотивы, которые даны в тексте в традиционном словесном выражении, следует воспринимать в качестве *знаков*, обозначающих *другие мотивы* — с более абстрактным, логически устанавливаемым значением. Иначе говоря, мотивы первого типа (традиционные словесные знаки или формулы) входят прежде всего в *структуру текста*, которая направляет воображение читателя, но от него не зависит. Наоборот, мотивы второго типа («функции») — результат сотворчества читателя с создателем текста и принадлежат они не тексту, а *миру героя*, а именно: структуре сюжета.

Прямое (логическое) значение мотивов-функций *неизменно*, тогда как их опосредованное словесное выражение может *варьироваться*: тот или иной его вариант избирается повествователем или рассказчиком из общего арсенала традиционных словесных формул. Таким образом, под внешним слоем словесных обозначений обнаруживается внутренний слой: конкретный сюжет состоит не из последовательно произносимых или читаемых «формул», а из следующих друг за другом «функций», т. е. из поступков и событий.

Из этого видно, что мы вправе идентифицировать мотив не только и даже не столько по его словесному обозначению, сколько по роли обозначаемых действий (поступков персонажей, событий их жизни) в развертывании сюжета: в этом слу-

---

[1] Пропп В. Я. Русская сказка. — Л., 1984. — С. 175—176.

чае сравниваются не слова, а «шаги», продвигающие сюжет к его цели.

Аналогичный смысл имеет разграничение «литературных формул» и сюжетных архетипов у Дж. Г. Кавелти[1]. Близкий предложенному В. Я. Проппом подход к идентификации мотива находим в фишеровском словаре «Литература». Если нет устоявшегося готового наименования (таков, например, выделенный еще античностью мотив «узнавания»), интерпретатор вынужден выбирать между более общим и узким возможным его обозначением: например, называть ли мотив в «Простом сердце» Флобера «женщина и попугай» или «женщина и птица»? В таких случаях всегда следует учитывать, что «только более широкое обозначение, а не более узкое может открыть интерпретатору глаза на определенные значения и вариации»[2].

Итак, не ряд словесных обозначений, а ряд поступков и событий: но это всего лишь первый и наиболее приближенный к тексту уровень рассмотрения сюжета.

Более глубокий слой мотивной структуры самого сюжета обнаружен О. М. Фрейденберг. По ее мнению, любой архаический сюжет представляет собой «систему развернутых в действие метафор; вся суть в том, что эти метафоры являются системой иносказаний основного образа. Когда образ развернут или словесно выражен, он тем самым уже подвержен известной интерпретации; выражение есть облечение в форму, передача, транскрипция, следовательно, уже известная иносказательность».

Что же именно передается мотивами, входящими в состав сюжета? Какой «основной образ» имеется в виду? Если взять, например, приведенные в том же исследовании два ряда метафор, составляющих архаические эпические сюжеты: «исчезновение — поиск — нахождение» (эпопея) и «разлука — поиск — соединение» (греческий роман), — то они представляют собой «две системы иносказаний основного образа». Несколько ниже сказано, что это — «образ круговорота жизни — смерти — жизни»: ясно, что речь идет о *двоемирии* и взаимосвязи, взаимопереходах мира живых и мира мертвых. По отношению к такому «основному образу» обе цепочки мотивов *синонимичны*, или, как говорит О. М. Фрейденберг, «тавтологичны в потенциальной форме своего существования». Различия между ними — «результат различения метафориче-

---

[1] См.: Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / Пер. Е. М. Лазаревой // Новое литературное обозрение. — 1996. — № 22. — С. 34 — 64.

[2] Mölk U. Motiv, Stoff, Thema // Das Fischer Lexicon. Literatur. — B. 2. — Frankfurt a. M., 1996. — S. 1328.

ской терминологии», так что «композиция сюжета зависит всецело от языка метафор»[1].

Что же такое этот «единый образ», в частности (для архаического сюжета) образ двоемирия? Очевидно, это не что иное, как основная сюжетная ситуация. Сравнивая аспект сюжета, охарактеризованный О. М. Фрейденберг, с тем, который выделил В. Я. Пропп, мы можем и в сюжете волшебной сказки увидеть наиболее глубокий мотивный слой. Универсальнее и, следовательно, глубже пропповского «развития от недостачи к свадьбе» — *путешествие туда и обратно*. Ситуация двоемирия и в этом случае определяет характер сюжетного развертывания.

Вернувшись теперь к вопросу о составе сюжета как событийного ряда (т. е. к элементам, которые В. Я. Пропп назвал «функциями»), мы можем разделить их на *варьирующие* и *схемообразующие*. Например, функция «доставки» и функция «переправы» для волшебной сказки синонимичны. Как сформулировано в «Морфологии сказки», «та же композиция может лежать в основе разных сюжетов»[2]. Сходство строения волшебных сказок основано не столько на том, что в них используется единый набор функций (31, по В. Я. Проппу), сколько на том, что избираемые функции группируются[3] вокруг неизменно следующих друг за другом важнейших сюжетных «узлов», таких, как: 1) *отправка*, 2) *переправа*, 3) *трудные задачи* или *бой и победа* (общее значение *испытания*), 4) *обратная переправа* (переход границы двух миров) и 5) *возвращение*, включающее в себя *брак и воцарение*.

Эти основные мотивы в своей необходимой и всегда одинаковой, по мысли ученого, последовательности образуют не что иное, как единую сюжетную схему (по его терминологии — «композицию сюжета»). Но каждый из элементов этой «композиции» в конкретном сюжете может быть выражен различными «конкретизирующими» мотивами. «Переправа» может быть и полетом, и спуском (например, в колодец), и входом в избушку бабы-яги или внутрь горы, и т. п.

Таким образом, переход от элементов текста к логическому обозначению функций позволил не только увидеть передаваемые текстом звенья сюжета, но и выделить среди них «схемообразующие» и тем самым наиболее «семантически нагруженные». На этом уровне рассмотрения сюжета перед нами, без-

---

[1] Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 223—225.

[2] Пропп В. Я. Морфология сказки. — Л., 1928. — С. 125.

[3] Расположение функций по группам отмечено и самим ученым. См.: там же. — С. 73.

условно, уже не последовательность отдельных мотивов, а их *внутренне связанный комплекс*, причем связь эта уже не логическая, а вполне традиционная, *семантическая*.

Сюжетная схема (по В. Я. Проппу, «композиция сюжета») волшебной сказки — *«средний» уровень мотивной структуры*. Современные исследователи выделяют три испытания: предварительное, основное и на идентификацию героя. Перед нами комплекс мотивов, жанровая сюжетная схема.

3. Комплекс мотивов и типы сюжетных схем

В качестве элемента сюжета любая повторяющаяся его единица, т. е. мотив, не изолирована, связана и по содержанию, и по своей функции (роли в развитии сюжета) со всеми другими. Поэтому на практике в составе различных сюжетов существуют и воспринимаются читателем целые комплексы взаимосвязанных мотивов. Возникают вопросы: повторяются ли в истории художественной словесности (в фольклоре, в литературе) только отдельные мотивы или их устойчивые сочетания, комплексы? Представляет ли собою такой комплекс просто случайное объединение мотивов (их произвольный «набор» или «конгломерат») или же такое объединение имеет свою внутреннюю логику, и вошедшие в него элементы образуют осмысленный порядок? От решения этих вопросов зависит понимание природы сюжета и его художественного значения: он может быть понят либо как беспредметная, по сути, авторская (и народ — автор) игра, комбинаторика; либо как существенное и значимое авторское высказывание о мире «на языке» мотивов и их комплексов.

Комплекс мотивов и сюжет

Соотношение этих понятий в русской науке впервые было рассмотрено А. Н. Веселовским. По его формулировке, «надо наперед условиться, что разуметь под сюжетом, отличить мотив от сюжета как комплекса мотивов». Далее сказано, что под сюжетом понимается «тема, в которой снуются разные положения-мотивы»[1].

Как же образуется этот комплекс? Связующие силы, по мысли ученого, заложены в структуре самого мотива: из двух составляющих его частей — а) соотношения действующих лиц и б) их действий («Простейший род мотива может быть выражен формулой $a + b$: злая старуха не любит красавицу — и

---

[1] Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М., 1989. — С. 301, 305.

задает ей опасную для жизни задачу») — каждая «способна видоизмениться, особенно подлежит приращению *b*; задач может быть две, три (любимое народное число) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько. Так мотив вырастал в *сюжет...*»[1] Сюжет, таким образом, цепь мотивов, разрабатывающих, развертывающих исходную ситуацию. Конечно, она и сама по себе является мотивом.

Случайна или не случайна последовательность мотивов, составляющих такую цепь? Признать ее необходимой (обязательно повторяющейся) для А. Н. Веселовского означало бы уничтожить принципиальное различие между сюжетом и мотивом. Однако повторяемости не только отдельных мотивов, но и целых комплексов их он не мог не видеть. В результате позиция ученого *двойственна*.

С одной стороны, он говорит о сознательном и произвольном, т. е. продиктованном индивидуальным авторским выбором «порядке задач и встреч»: «схематизм сюжета уже наполовину сознательный, например выбор и распорядок задач и встреч не обусловлен необходимой темой, данной содержанием мотива, и предполагает уже известную свободу; сюжет сказки, в известном смысле, уже акт творчества. <...> Чем менее та или другая из чередующихся задач и встреч подготовлена предыдущей, чем слабее их внутренняя связь, так что, например, каждая из них могла стоять на любой очереди, с тем большей уверенностью мы можем утверждать, что если в различных народных средах мы встретим формулу с одинаково случайной последовательностью... мы вправе говорить о заимствовании...»[2].

Вопрос о заимствовании сюжетов и о том, насколько позиция Веселовского зависима от этой теории, мы оставим в стороне: была для нее и другая причина. Исследователь видит повод для начала действия в частной (исходной) ситуации сказки, полагая, что дальше должна действовать логика причин и следствий, которой, однако, нет. Внутренней смысловой связи между «темой, данной содержанием» исходного мотива и темами мотивов последующих, он не улавливает. Чтобы увидеть обусловленность «задач и встреч» не друг другом, а *общей единой сюжетной ситуацией* (двоемирием сказки и противоречивой взаимосвязью миров), необходимо было представление о *художественном пространстве-времени*, в тогдашней науке отсутствовавшее. И все же примечательно то, что Веселовский называет «схематизм сюжета» сознательным (т. е. свободным, не обязательным) лишь «наполовину».

---

[1] Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — С. 301.

[2] Там же. — С. 301—302.

С другой стороны, по утверждению ученого, сюжеты — «сложные схемы» с единым содержанием (в их образности «*обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности») и эти схемы или, другими словами, «типические сюжеты» все-таки «повторяются от мифа к эпосу, сказке, местной саге и роману», так что можно говорить даже «о словаре типических схем и положений»[1] (последняя идея осуществлена много десятилетий спустя, например, в словаре Э. Френцель).

Первое из приведенных противоречащих друг другу положений этой теории сюжета было оспорено в книге В. Я. Проппа «Морфология сказки» (1928): исследование сюжетов волшебной сказки показало, что последовательность мотивов-функций в ней *всегда одинакова*. Связь такой закономерной последовательности с общей художественной картиной мира в этом жанре словесного творчества была рассмотрена в следующей книге того же автора — «Исторические корни волшебной сказки» (1946). Ранее та же проблема решалась в книге О. М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» (1936) и в работе М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» (1937—1938). В обоих исследованиях сюжет в древней и средневековой литературе рассматривается как развертывание и конкретизация определенных комплексов мотивов (схем). Отчасти при этом имеется в виду один и тот же материал (греческий роман); сами же эти схемы, по мысли исследователей, результат осмысления и выражения «на языке метафор» основной ситуации (основного противоречия) изображаемого мира.

Таким образом, развитие науки о сюжете привело к вопросу об устойчивых сюжетных схемах и об их содержательности: о «языке» или, точнее, о «языках» сюжетных схем.

Типы сюжетных схем

Сюжетные схемы черезвычайно многообразны. В сущности, каждый жанр и даже каждая исторически продуктивная его разновидность имеют свою особую сюжетную схему. В качестве примера и образца приведем характеристику системы «общих мест» сюжетов греческого авантюрного романа в упомянутой работе М. М. Бахтина: «Юноша и девушка **брачного** возраста. Их происхождение **неизвестно**, **таинственно** (не всегда; нет, например, этого момента у Татия). Они наделены **исключительной красотой**. Они также исключительно **целомудренны**. Они **неожиданно** встречаются друг с другом;

[1] Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — С. 302, 305.

обычно на торжественном **празднике**. Они вспыхивают друг к другу **внезапной** и **мгновенной** страстью, непреодолимою, как рок, как неизлечимая болезнь. Однако брак между ними не может состояться сразу. Он встречает препятствия, **ретардирующие**, задерживающие его. Влюбленные **разлучены, ищут** друг друга, **находят**; снова **теряют** друг друга, снова находят. Обычные препятствия и приключения влюбленных: похищение невесты накануне свадьбы, **несогласие родителей** (если они есть), предназначающих для возлюбленных других жениха и невесту (**ложные пары**), бегство влюбленных, их путешествие, морская буря, **кораблекрушение**, чудесное спасение, нападение **пиратов, плен** и **тюрьма**, покушение на невинность героя и героини, принесение героини как очистительной жертвы, войны, битвы, **продажа** в **рабство, мнимые смерти, переодевания**, узнавание-неузнавание, мнимые измены, искушения целомудрия и верности, ложные обвинения в преступлениях, судебные процессы, судебные испытания целомудрия и верности влюбленных. Герои находят своих родных (если они не были известны). Большую роль играют встречи с неожиданными друзьями или неожиданными врагами, гадания, предсказания, вещие сны, предчувствия, сонное зелье. Кончается роман благополучным соединением возлюбленных в браке»[1].

Эта, как выражается ученый, «схема основных сюжетных моментов» (заметим, что основные *схемообразующие* мотивы Бахтин выделил другим шрифтом) оставляет в стороне особенности отдельных образцов этой разновидности авантюрного романа. По отношению к ним она *инвариантна*, т.е. характеризует именно «греческий авантюрный роман испытания» в целом. В то же время она *варьирует* более общую схему, лежащую в основе многих разновидностей авантюрного романа, в которых сюжет строится на сочетании мотивов *войны* и *любви*.

Вариантом, родственным рассмотренному, можно, например, считать сюжетную схему авантюрно-исторического романа: многие из перечисленных М.М.Бахтиным мотивов нетрудно обнаружить в основе сюжета, например, «Капитанской дочки».

Если искать формулу этой более общей схемы авантюрного сюжета, то она указана О.М.Фрейденберг: «разлука — поиск — соединение». Но в таком виде схема авантюрно-любовного романа оказывается подходящей и для других жанров, например, для столь разных вариантов поэмы, как «Руслан и Людмила» и «Мцыри».

---

[1] Бахтин М. ВЛЭ. — С. 237—238.

Сравнения приводят к мысли о существовании ***универсальных типов*** сюжетных схем. Прежде всего давно установлен *циклический инвариант* сюжетных схем многих жанров — фольклорных и литературных, эпических (древняя эпопея и новая поэма), драматических (итоговый возврат к начальной ситуации в комедии и трагедии) и даже лирических (кольцевая композиция, например «Я помню чудное мгновенье»). Во всех этих вариантах перед нами трехчастная структура: среднее звено связано с пребыванием персонажа в чужом для него мире и/или прохождением через смерть (в том или ином варианте — от буквального до всего лишь иносказательного), первое и третье представляют собой либо отправку в чужой мир и возврат, либо смену состояния, предшествующего кризису, последующим возрождением.

Единственный ли это инвариант фольклорных и литературных сюжетов? (Веселовский считал «типическими», по-видимому, только циклические сюжеты.) На первый взгляд цикличности, т.е. «круговому» развертыванию противостоит «линейное». Однако является ли сюжетом простая линейная последовательность событий (иногда ее называют «хроникальной»)? Вряд ли, например, летопись имеет единый сюжет. Обратившись к *архаическому* сюжету (в области сказочного фольклора) мы видим, что реально существующие в нем схемы-антиподы — *циклическая* (в волшебной сказке) и *кумулятивная* (в кумулятивной или цепочной сказке типа «Репки» или «Теремка»).

Кумуляция (от лат. *cumulare* — накоплять, нагромождать, усиливать) представляет собой «нанизывание» однородных событий и/или персонажей вплоть до катастрофы (в архаике она, как правило, комическая). Существует ли такой сюжетный принцип в литературе? О «нанизывании» и построении сюжета по «формуле арифметической прогрессии без приведения подобных членов» писал В.Шкловский[1]. Этот тип сюжетной схемы органически присущ жанру новеллы («Ожерелье» Мопассана, «Смерть чиновника» Чехова и «Фараон и хорал» О.Генри). Для повести один из самых очевидных случаев — «Фальшивый купон»; менее явно тот же принцип присутствует в «Хаджи-Мурате» (в обоих произведениях — в сочетании с циклическим обрамлением). Кумулятивный сюжет характерен для плутовского романа и романа «Дон Кихот» и составляет заметную часть сюжетной структуры «Мертвых душ». Но и в драме циклическое обрамление может включать в себя нанизывание однородных событий, как происходит, например, в «Ревизоре». Наконец, принцип кумуляции име-

[1] Шкловский В. О теории прозы. — М., 1983. — С. 44.

ет большое значение и в поэзии: от таких образцов «чистой» лирики, как фетовское «Это утро, радость эта...» до поэзии сатирико-юмористического типа («Сидит под балдахином...» или «Порой веселой мая...» у А. К. Толстого), напоминающей фольклорные комические диалоги.

Факт существования двух универсальных сюжетных схем был, по-видимому, впервые указан крупнейшим филологом-классиком рубежа XIX — XX вв. Ф. Ф. Зелинским, который, имея в виду античную комедию, противопоставляет *драматизм* «централизующий» и «нанизывающий». Можно предположить, что эти типы сюжетных схем связаны с двумя архаическими типами героев («культурный» герой и трикстер — «демонически-комический дублер», по определению Е. М. Мелетинского). Допустимо также и другое предположение. Если в «высоком» космогоническом мифе мир созидается путем расчленения тела первого существа (великана Имира в скандинавской мифологии или богини Тиамат — в вавилонской) на части, то в сюжете кумулятивной сказки соединение разнообразными способами многих тел в одно (проглатывание; персонажи хватаются друг за друга или становятся друг на друга) или скопление их в одном месте (доме, санях и т. п.) всегда оказывается временным, неустойчивым и вызывает катастрофу распада. Отсюда гипотеза о травестии мифа творения в изначальной кумулятивной структуре, отголоски которой ощущаются в цепочных сказках.

Семантическая противоположность и вместе с тем взаимодополнительность двух схем говорит о возможности и продуктивности их сочетания в литературе. Этот вопрос будет рассмотрен в дальнейшем в связи с характеристикой большой эпической формы.

Глава 2

«СОБЫТИЕ РАССКАЗЫВАНИЯ»: СТРУКТУРА ТЕКСТА И ПОНЯТИЯ НАРРАТОЛОГИИ

Введение

1. Исходное понятие

Что такое «событие рассказывания»? Прежде всего мы должны вспомнить, что художественное произведение как целое представляет собой не только изображенный мир, но и

высказывание автора об этом мире. А всякое высказывание кому-то адресовано, для кого-то предназначено. Текст произведения соотнесен поэтому не только с предметом — событием, героем (которые художественным высказыванием изображаются, оцениваются и т. д.), но и с *единым субъектом речи*, которому принадлежит много высказываний на протяжении произведения, или с *различными субъектами речи*, «авторами» содержащихся в этом произведении высказываний (таких, как прямая речь персонажей, эпиграфы, вставные тексты и т. п.)[1].

Сочетание множественности говорящих лиц внутри произведения с единым субъектом речи, присутствующим на протяжении всего произведения, заметнее в эпике, но есть также и в драме. В романах, повестях, рассказах или в пьесах, с одной стороны, мы находим прямую речь персонажей (их монологи, диалоги, письма, рассказы и т. д.), с другой — высказывания какого-то *особого субъекта речи* (не всегда можно назвать его «лицом»). Он явно не принадлежит к персонажам и обращается со своими сообщениями, описаниями и рассуждениями (как в эпике) или со своим списком действующих лиц и ремарками (как в драме) отнюдь не к ним, а *прямо к читателю*. Говорящий персонаж, конечно, не только предмет изображения, но иногда и его субъект: он может о ком-то рассказывать или что-то описывать, обращаясь при этом к другим персонажам. Но тот, от чьего лица дан список действующих лиц драмы или кто сообщает, например, биографические сведения о героях в романах Тургенева, сам никем не изображается, т. е. является только субъектом речи и при этом обращается исключительно к читателям, а не к персонажам. Такая направленность на любого потенциального адресата всегда есть и в лирике, независимо от того, назван ли внутри стихотворения определенный конкретный адресат (как в «Я помню чудное мгновенье...») или нет (как в «Она сидела на полу / И груду писем разбирала»). В лирике так же, как в эпике и драме, бывает, кроме того, и несколько разных субъектов высказывания («Весенняя гроза» и «Два голоса» у Тютчева).

***«Событие рассказывания»** — такое общение между субъектом высказывания в художественном произведении и его адресатом-читателем, в ходе которого или посредством которого произведение изображает и оценивает свой предмет.*

---

[1] Наиболее прямую и четкую постановку вопроса о субъекте речи и изображения в литературном произведении находим в работах Б. О. Кормана. См., в частности, пособие: Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. — М., 1972.

В этом определении, как можно заметить, не учитываются такие события рассказывания, которые можно назвать *вторичными*: читателю показывают героя, который рассказывает какую-нибудь историю своим слушателям (другим персонажам). Ведь такое событие рассказывания *в первую очередь* не изображает предмет для читателя, а само изображается. Изображающее значение рассказа героя вторично. Таковы, например, рассказы Максима Максимыча в «Бэле» или самого Печорина в «Журнале», а также рассказ Ивана Васильевича в «После бала».

2. Субъект речи и носитель точки зрения

В пределах отдельного высказывания, т.е. либо всего произведения, либо любой его части, *субъект речи* (тот, кто считается «автором», кому принадлежит высказывание) может не совпадать с *носителем «точки зрения»* (с тем, чьими глазами показан предмет, чья оценка предмета передана этой речью).

Например, если мы читаем: «Германн остановился и стал смотреть на окна. В одном из них увидел он черноволосую головку, склоненную над книгой или над работой», — то речь явно принадлежит одному субъекту (назовем его пока повествователем), а взгляд и возможность именно так увидеть предмет — другому субъекту, а именно — персонажу.

Это различие не всегда учитывается в существующих определениях понятий «субъект речи» и «точка зрения». Так, в упомянутом пособии Б.О.Кормана сказано, что «носитель речи» обнаруживается «в физической точке зрения, то есть в том положении», которое он «занимает в пространстве»[1]. Но вопреки этому утверждению, в нашем примере пространственная точка зрения принадлежит *персонажу*, который *не является*, однако, *носителем речи*.

Более сложный и интересный случай — несобственно-прямая речь: «Он обвинял себя в том, что у него нет идеалов и руководящей идеи в жизни, хотя смутно понимал теперь, что это значит» («Дуэль» Чехова). Формально носитель и речи, и точки зрения на героя — один: повествователь или основной рассказчик. Но одновременно носителем речи (слов «нет идеалов и руководящей идеи») оказывается и герой. Однако эти слова выражали раньше такую точку зрения героя на себя, какой он сейчас уже не придерживается. В итоге в момент речи герой как носитель сегодняшней точки зрения не совпадает с собою же как субъектом речи (в прошлом).

---

[1] Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. — С. 20.

Из доступных нам источников наиболее четко определено различие между субъектом речи и носителем точки зрения в трактате Ж. Женетта «Повествовательный дискурс» и в книге Франца Штанцеля «Теория повествования». В первом исследовании разграничиваются два вопроса: «вопрос *каков тот персонаж*, чья точка зрения направляет *нарративную перспективу?* и совершенно другой вопрос: *кто повествователь?*» или, другими словами, «вопрос *кто видит*? и вопрос *кто говорит*?»[1]. Ф. Штанцель также разделяет два аспекта: *рассказывание* (сообщение чего-либо читателю словами) и *восприятие* того, что происходит в вымышленном мире. Как будет видно в дальнейшем, суждения обоих исследователей помогают разграничить две проблемы — ***повествования*** и ***композиции***.

§ 1. Компонент и композиция. Точка зрения и перспектива

Из сказанного ясно, что первоочередная для нас проблема — композиция и что решение этой проблемы мы видим в понятии «точка зрения». Но далеко не все и не всегда считают, что ключ к проблеме композиции именно таков.

Наше понимание вопроса близко, например, к идеям книги Б. А. Успенского «Поэтика композиции»: здесь сказано, что проблема точки зрения «представляется центральной проблемой композиции произведения искусства...»[2]. Эта книга представляет определенное научное направление. Но существует и другое направление, отразившееся неизмеримо полнее в справочной литературе; иначе, чем в книге Б. А. Успенского, понимают композицию многие, можно сказать, большинство историков литературы и даже литературоведов-теоретиков, специально занимавшихся этой проблемой. Поскольку суще-

---

[1] Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Пер. Н. Перцова // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. — М., 1998. — Т. 2. — С. 201—202. Об этом разграничении см. также статью «Перспектива и голос» в «Кратком словаре современной литературной теории» Джереми Готорна (Hawthorn J. A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory. — New Jork, 1998. — P. 169—171). При внешнем сходстве с различением субъекта сознания и субъекта речи у Б. О. Кормана, оно отнюдь с ним не совпадает: кормановские термины позволяют, например, описывать явления несобственно-прямой речи или сказа, тогда как формулировка Ж. Женетта — не смешивать *субъекта речи* и *носителя точки зрения* (глазами говорящего не всегда что-то показано; персонаж, чьими глазами показан предмет, может ничего не говорить).

[2] Успенский Б. А. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. — М., 1995. — С. 221.

ствуют такие разногласия, рассмотрение вопроса нельзя, к сожалению, начинать с понятия «точка зрения».

Кроме того, заметим, что обсуждение научной проблемы не всегда бывает трудным по причине ее чрезмерной сложности. Едва ли не большие препятствия может создать господствующее убеждение в том, что проблема настолько проста, что «нечего тут все осложнять». Перед нами как раз такой случай.

1. Постановка проблемы композиции

Попытаемся выделить тот аспект структуры произведения, которому соответствует понятие композиции, и отграничить его от смежных аспектов и связанных с ними понятий.

Композиция и событие рассказывания

Начнем с того, что понятие композиции для нас, во-первых, будет соотнесено только с событием рассказывания, а не с изображенным предметом (событием, о котором рассказывается). Поэтому мы не будем называть «композицией» ни построение сюжета, ни группировку или систему персонажей.

Сразу может возникнуть вопрос или даже вопрос-упрек, вопрос-претензия: зачем же понимать композицию так узко? Все знают, что композиция — построение произведения. Это вполне ясно и чем же это плохо? Хочется ответить вопросом: а что же в произведении не «построено»? Конечно, не только сюжет или так называемая «система образов» (т. е. персонажей). Любое сообщение того, кто ведет рассказ, а также любое описание (пейзаж, портрет), разумеется, определенным образом построены; построен каждый характер и каждое высказывание персонажей (монологи — внешние и внутренние, диалоги). Значит, композиция — это все?

Иногда так и формулируют: композиция — синоним структуры. Синоним — не термин. Если это лишнее (синонимическое) обозначение понятия, которое можно обозначить и по-другому (например, «сложная художественная целостность»), то мы должны выбрать из двух выражений более подходящее, чтобы не вносить путаницу. Если же мы хотим превратить выражение или слово в термин, то следует указать такой аспект произведения, который отражен *только* одним-единственным понятием, которое связано с этим термином. Тогда термин и понятие станут по-настоящему необходимыми и практически полезными.

Анализ определений композиции в справочной литературе показывает, что господствует первый подход (С. Сиротвиньский, Г. фон Вильперт, Я. О. Зунделович, А. И. Ревякин, В. Е. Хализев). Второй вполне уверенно и осознанно избран В. В. Кожиновым: по его мнению, понятию стоит придать «более строгий и специфический смысл»[1]. Наоборот, с точки зрения, например, В. Е. Хализева, подобная трактовка понятия слишком «локальна»[2]. Дело, конечно, не в разнице вкусов, о которых не спорят, а в различной оценке возможностей нашей науки: может ли она достигнуть требуемой от всякой науки определенности и логической выверенности понятий или она вынуждена пользоваться не терминами, а словами с неопределенным или меняющимся значением. Такое слово употребление в науке, конечно, не должно допускаться.

Композиция и структура текста

Слово «композиция» независимо от трактовки понятия всегда означает *соотношение* или *расположение* каких-то «частей» или «элементов». В художественном произведении такой порядок или строй частей выражает авторский замысел. Поэтому очень важно ответить прежде всего на вопрос: *какие части* (*части чего*) мы будем иметь в виду?

Событие рассказывания осуществляется текстом, причем деление на части зависит от того, какому субъекту принадлежит высказывание и кому оно адресовано. Следовательно, во-вторых, композицию мы связываем с текстом произведения, с делением на определенные части именно текста.

Такой подход был характерен для русского формализма, как это видно из положений книги В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений». Но он присущ также и работам М. М. Бахтина и П. А. Флоренского о *композиции* и «конструкции» (или «архитектонике»)[3]. Оба исследователя различали структуру эстетического объекта и организацию материала.

Понятие «компонент»

В-третьих, мы должны условиться, какого рода фрагменты текста следует считать частями или компонентами, т. е. определить понятие «компонент».

Должны ли мы иметь в виду исключительно те части текста, которые выделены автором непосредственно с учетом

---

[1] КЛЭ. — Т. 3. — Стлб. 694—696.

[2] ЛЭС. — С. 164.

[3] См. об этом: Тамарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. — М., 2001.

взгляда читателя и процесса восприятия им текста: деление на строфы в лирике, акты и явления в драме, главы и части в эпике? И если наряду с такой «внешней» композицией необходимо учитывать также деление текста на высказывания разных субъектов, заключающие в себе разные точки зрения, то не получится ли, что слово «компонент» употребляется в двух разных, не связанных друг с другом значениях?

Заметим, что на самом деле одно другому нисколько не противоречит. Например, в «Капитанской дочке» автором выделена глава VIII и снабжена не только названием «Незваный гость», но и эпиграфом «Незваный гость хуже татарина». Эти части текста произведения — название главы и эпиграф — соотнесены как друг с другом, так и с текстом самой главы, следующим далее. И все эти соотношения адресованы читателю. Но в не меньшей мере адресовано читателю и вычленение в тексте, составляющем саму главу, вставной песни «Не шуми, мати зеленая дубровушка...». Теперь заметим, что все эти формально выделяемые обособленные элементы текста *одновременно* приписаны разным субъектам речи и изображения: заголовок — «издателю» рукописи Гринева, эпиграф и песня — народу, основной текст главы — отчасти Гриневу-повествователю, отчасти Гриневу-персонажу (действующему лицу).

И то и другое членение (формальное и по субъектам речи) сигнализирует читателю о столкновении точек зрения разных субъектов высказывания на одно и то же событие. Название и эпиграф относятся к захвату крепости Пугачевым, к его, если можно так выразиться, успеху и победе; песня и реакция на нее Гринева-слушателя, наоборот, — к перспективе неизбежного поражения и гибели захватчиков.

И соотношение формально выделенных частей текста, и соотношение точек зрения разных субъектов изображения в нашем примере говорят об одном и том же: о различном восприятии и оценке изображаемого события. *Столкновение разных восприятий одного события и создает особое событие рассказывания*: в данном случае событие рассказывания в главе VIII. Именно для того, чтобы оно возникло, автор разделил текст на части, связанные с точками зрения разных субъектов.

Итак, единый подход к разделению текста литературного произведения на такие фрагменты, которые можно считать единицами композиции (компонентами), в принципе возможен. Попробуем дать определение единице композиции.

Компонент *— такой фрагмент текста литературного произведения, в котором взаимодействуют как минимум две точки зрения изображающих субъектов на одно из сюжетных событий, т.е. возникает одно из многих возможных в*

этом произведении (или характерных для него) «микрособытий» рассказывания, образующих в совокупности единое событие рассказывания всего произведения.

Таковы в равной мере, например, сон персонажа (точки зрения героя и повествователя или рассказчика), диалог или монолог, письмо или дневник (смысловые установки «автора» текста и его адресата), эпиграф или заголовок (в их соотнесенности друг с другом или с последующим текстом), вставное стихотворение или рассказ персонажа (точки зрения говорящего и слушателей) и т. п. Каждая из этих форм направлена на определенное *частное предметное событие* и организует его восприятие (т. е. является носителем *частного* — опять-таки — *события рассказывания*).

В основе членения текста на компоненты — в изложенной трактовке этого термина — лежат понятия субъекта речи и точки зрения. Первое из них необходимо (наряду с авторским графическим вычленением различных речевых форм) для того, чтобы увидеть *границы* фрагмента, а второе — для того, чтобы понять отношение выделенной части текста к ее контексту или *функцию* фрагмента.

Между тем многие определения композиции в справочной литературе вовсе обходятся без ответа на вопрос о компоненте и даже без его постановки. Заметим, что в тех случаях, когда не только используется этот термин (как у В. Е. Хализева), но и делаются попытки определить содержание понятия (М. А. Петровский[1], В. В. Кожинов), акцент неизбежно смещается в сторону *текста и его частей*, особенно же — *форм речи*. В этом чувствуется неизжитое — в данном случае, к счастью, — наследие риторики и «старой» поэтики, т. е. поэтики, связанной с риторикой, а именно — учения о таких *композиционных формах речи* (ниже это понятие будет специально разъяснено), как «повествование», «описание» или «рассуждение».

2. Точка зрения и перспектива

Теперь мы убедились в том, что продуктивное решение вопроса о композиции действительно связано с понятием «точка зрения» и можем перейти к специальному рассмотрению содержания этого понятия и возможностей использовать его при изучении произведений разных типов.

Термин «точка зрения» в современном литературоведении пользуется заметной популярностью. В то же время опреде-

[1] Петровский М. Компонент // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. — М.; Л., 1925. — Т. 1. — Стлб. 374—375.

ления понятия, обозначаемого этим термином, чрезвычайно редки[1].

Истоки понятия «точка зрения», с одной стороны, — в истории самого искусства, в частности словесного: в рефлексии художников-живописцев и писателей и в художественной критике; в этом смысле оно весьма традиционно и характерно для многих национальных культур. Вряд ли правомерно связывать его исключительно с высказываниями Генри Джеймса, как это часто делается. В своем эссе «Искусство прозы» (1884) и в предисловиях к произведениям, обсуждая вопросы о соотношении романа с живописью и об изображении мира через восприятие персонажа, писатель учитывал опыт Флобера и Мопассана[2]. В немецком литературоведении приводятся аналогичные суждения Отто Людвига и Фридриха Шпильгагена[3]. Русская художественная традиция в этом отношении, видимо, мало изучена, но можно вспомнить понятие «фокуса», которым пользовался Л. Толстой.

---

[1] Мы не находим их в ряде солидных справочников, каковы, например, наши энциклопедические издания КЛЭ (1962—1978) и ЛЭС (1987), а также «Словарь литературоведческих терминов» (М., 1974) и трехтомный фишеровский словарь «Литература» (Frankfurt a. M., 1996). Даже в специальном современном словаре терминов нарратологии сказано лишь, что «point of view» — один из терминов, которые «представляют нарративные ситуации» и обозначают «перцептуальную и концептуальную позицию» (Prince G. A Dictionary of Narratology. — Andershot (Hants), 1988. — P. 73), т.е. указаны функции термина, но не объяснено его содержание. А в таких специальных работах, как уже названная книга Б. А. Успенского (1970) и пособие Б. О. Кормана «Изучение текста художественного произведения» (1972), читателю предлагаются развернутые и проиллюстрированные большим количеством примеров классификации «точек зрения», но само понятие все же не определяется. В первой из них есть только попутное уточнение: «...различные точки зрения, т.е. авторские позиции, с которых ведется повествование (описание)» (Успенский Б.А. Семиотика искусства. — М., 1995. — С. 14), а во второй значение термина так же попутно уточняется с помощью слов «положение», «отношение», «позиция» (Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. — С. 20, 24, 27, 32). Конечно, следует учесть, что интересующий нас термин иногда отождествляется с термином «*перспектива*» или прямо заменяется им (см., напр.: The Longman Dictionary of Poetic Terms / Ed. by J. Myers, M. Simms. — N.Y. and London, 1989. — P. 238; Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. — Stuttgart, 1989. — S. 675—676; Weimann R. Erzählperspektive // Wörterbuch der Literaturwissenschaft / Hrsg. von Claus Träger. — Leipzig, 1986. — S. 146—147; Hawthorn J. A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory. — N.Y., 1989. — P. 169—171).

[2] См.: Джеймс Г. Искусство прозы / Пер. Н. Анастасьева; Из предисловий к Собранию сочинений / Пер. Т. Морозовой // Писатели США о литературе: В 2 т. — М., 1982. — Т. 1. — С. 127—144.

[3] Lämmert E. Bauformen des Erzählens. — Stuttgart, 1991. — S.70.

Два параллельных направления разработки понятия

Для авангардистской эстетики и литературной критики проблема была актуализирована небывалым сближением словесных форм с формами изобразительного искусства в XX в. — в кино и в таких литературных жанрах, как роман-монтаж. Отсюда исходили филологические исследования так называемой «новой критики», направленные на изучение «техники повествования», в частности книга Перси Лаббока «Искусство романа» (The Craft of Fiction, 1921).

С другой стороны, интерес к проблемам точки зрения и перспективы был подсказан исключительным и имеющим глубокие причины интересом в культурологии XX в. к архаике и к формам средневекового искусства в их противоположности искусству Нового времени. В этой области — предпосылки другого, философско-культурологического направления. Оно представлено удивительно близкими в основных идеях статьями Х. Ортеги-и-Гассета «О точке зрения в искусстве» (1924) и П. А. Флоренского «Обратная перспектива» (1919), а также разделом о «теории кругозора и окружения» в работе М. М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» (1920—1924).

Оба направления могли иметь общий источник — в «формальном» европейском искусствознании рубежа XIX—XX вв. Например, в книге Генриха Вёльфлина «Основные понятия истории искусств» (1915) было сказано, что каждый художник «находит определенные "оптические" возможности», что «видение имеет свою историю, и обнаружение этих "оптических слоев" нужно рассматривать как элементарнейшую задачу истории искусств». А в качестве вывода из уже проведенного исследования определенного этапа этой истории ученый сформулировал мысль об «отречении от материально-осязательного в пользу чисто оптической картины мира»[1], что почти буквально совпадает с суждениями Ортеги-и-Гассета[2].

Оба эти направления учитывались в нашем литературоведении 1960—1970-х годов. В упомянутой книге Б. А. Успенского необходимость их сближения и взаимодействия, без которого продуктивная разработка понятия вряд ли возможна, была уже вполне осознана. Отсюда и выдвижение ученым — в качестве итогового и ключевого — вопроса о границах художественного произведения и о точках зрения, внутренней и внешней по отношению к этим границам[3].

---

[1] Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. — СПб., 1994. — С. 18, 389.

[2] См.: Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. — М., 1991. — С. 198.

[3] См.: Успенский Б. А. Поэтика композиции. — С. 13.

Понятно, что это различие имеет принципиальное значение и связано с проблемами «автор и герой», «автор и читатель». Отношения этих «субъектов», очевидно, организованы или даже «запрограммированы» определенным устройством текста; но в то же время они не могут быть сведены к тем или иным особенностям этого устройства. «Рамка», например, лишь обозначает границу произведения, создаваемую в действительности не какими-либо указаниями в тексте, а «тотальной реакцией автора на героя» (М.М.Бахтин), а также реакцией читателя на героя и автора. Способы обозначения границ произведения в тексте часто смешиваются с моментами художественного «завершения»[1], а именно когда не учитывается введенная М.М.Бахтиным категория «вненаходимости» автора.

Один из исследователей остроумно заметил, что Евгений Онегин для своего создателя, с одной стороны, реальный человек, который не мог отличить ямба от хорея; с другой — такое же создание творческого воображения, как и онегинская строфа, по каковой причине этот персонаж и говорит исключительно ямбами, с хореями их нигде не смешивая[2]. Перед нами именно различие внутренней и внешней точек зрения по отношению к границам произведения: извне его виден текст; чтобы увидеть изображенную в произведении действительность в качестве «реальной жизни», нужно стать на точку зрения одного из персонажей.

Вопрос о «рамке» к этой ситуации, как видно, прямого отношения не имеет. Но автор находится вне жизни героя не только в том смысле, что он пребывает в ином пространстве и времени; у этих двух субъектов совершенно разного рода активность. Автор — «эстетически деятельный субъект» (М.М.Бахтин), результат его деятельности — художественное произведение; действия же героя имеют определенные жизненные цели и результаты. Так, в знаменитом романе Дефо отнюдь не автор строит дом или лодку; равно как герой, занимаясь этим, не подозревает о существовании художественного произведения, в котором он, по мнению автора и читателя, находится.

Отсюда понятно, что «положение», «отношение», «позиция» субъекта *внутри* изображенного мира и *вне* его имеют глубоко различный смысл, а следовательно, и термин «точ-

---

[1] Ср.: Успенский Б.А. Поэтика композиции. — С. 174.

[2] См.: Федоров В.В. О природе поэтической реальности. — М., 1984. — С. 110—112.

ка зрения» не может быть использован в этих двух случаях *в одном и том же значении*. Между тем немногие известные определения нашего понятия, как правило, либо игнорируют это различие, либо не включают его осмысление в сами формулировки.

Анализ определений

Лаббок и вслед за ним Шипли полагали, что точка зрения — «отношение рассказчика к повествованию»[1] (пер. Е.А.Поляковой); позже в этом термине увидели обозначение «позиции, с которой рассказывается история»[2] (пер. О.О.Рогинской). В статье словаря «Современное зарубежное литературоведение» сказано, что точка зрения — «описывает "способ существования" (mode of existence) произведения как самодостаточной структуры, автономной по отношению к действительности и к личности писателя»[3]. Во-первых, мы узнаем отсюда не то, чем является «точка зрения», а то, что предмет, который она «описывает», — автономная и самодостаточная структура. Во-вторых, произведение представляет собой такую структуру исключительно с внешней по отношению к нему точки зрения, но отнюдь не с точки зрения персонажа (персонаж видит свой, реальный для него мир, а не «структуру», частью которой сам является). Означает ли пренебрежение к этому различию, что в данном случае любая точка зрения отождествляется с позицией автора-творца? Наоборот, утверждение, что «отчуждаясь в языке, произведение как бы "представляет себя" читателю»[4], варьирует известные тезисы Р.Барта о «смерти автора» и полной обезличенности «письма»[5]: процесс повествования считается зависимым от читателя, но не от автора.

Примером иного (даже противоположного) хода мысли можно считать определение, которое дает Б.О.Корман: «Точка зрения — зафиксированное отношение между *субъектом сознания* (курсив мой. — *Н.Т.*) и объектом сознания»[6]. Здесь,

---

[1] Dictionary of World Literary Terms / Ed. by J.T. Shipley. — London, 1970. — P. 356—357.

[2] A Dictionary of Modern Critical Terms / Ed. by R. Fowler. — London — Henley — Boston, 1978. — P. 149.

[3] Толмачев В.М. Точка зрения // Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. — М., 1996. — С. 155.

[4] Там же.

[5] См.: Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр.; Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К.Косикова. — М., 1989. — С. 387—390.

[6] Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. — Куйбышев, 1981. — С. 51.

конечно, никакой «самодеятельности» объекта, в том числе и персонажа, независимости их от автора не предполагается: объект изображения не только связан с субъектом «зафиксированным» отношением, но и как будто заведомо лишен сознания. Определение сформулировано так, что оно, на первый взгляд, одинаково пригодно для описания ситуаций вне- и внутринаходимости (автор-герой и герой-герой в первой из них или автор-мир и герой-мир — во второй), для характеристики отношения «субъекта» к предмету (например, в описании) и отношения его к другому субъекту (например, в диалоге). В основе этого подхода — идея полного подчинения созданного создателю: «субъектность» точек зрения повествователя и персонажей лишь «опосредует» сознание автора-творца, «инобытием» которого и считается все произведение[1].

Наконец, Ю. М. Лотман, указывая, что понятие «точки зрения» аналогично понятию ракурса в живописи и в кино, определяет его как «отношение системы к своему субъекту», причем под «субъектом системы» подразумевается «сознание, способное породить подобную структуру и, следовательно, реконструируемое при восприятии текста»[2]. Опять-таки как будто приравниваются, с одной стороны, произведение в целом и сознание автора-творца; с другой — часть произведения и сознание того или иного наблюдателя внутри художественного мира.

Этому однако противоречат предшествующие замечания о том, что «любой композиционный прием становится смыслоразличительным, если включен в противопоставление контрастной системе». И далее: «...“точка зрения” становится ощутимым элементом художественной структуры с того момента, как возникает возможность смены ее в пределах повествования (или проекции текста на другой текст с иной точкой зрения)»[3]. Эти замечания явно учитывают различие между субъектом-автором, чье «сознание» выражается «противопоставлениями», и такими субъектами, чья точка зрения представляет собой (в авторском кругозоре) «композиционный прием». Но в самой цитированной формулировке о системе и ее субъекте это различие не отразилось.

Высказанные соображения объясняют наш выбор (в качестве наиболее адекватного) следующего *двойственного* определения «точки зрения»: «Позиция, с которой рассказывает-

---

[1] Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов. — С. 41.

[2] Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 320.

[3] Там же.

ся история или с которой воспринимается событие истории героем повествования»[1]. (Под «историей», несомненно, понимается совокупность и последовательность событий жизни персонажа.)

Для того чтобы несколько уточнить и дополнить это определение, сравним классификации точек зрения в работах Б. А. Успенского и Б. О. Кормана.

Классификации точек зрения

Первый исследователь различает «идеологическую оценку», «фразеологическую характеристику», «перспективу» (пространственно-временну́ю позицию) и «субъективность/объективность описания» (точку зрения в плане психологии).

1. Под идеологической точкой зрения понимается ви́дение предмета в свете определенного мировосприятия, которое передается разными способами, начиная от «постоянных эпитетов в фольклоре», продолжая речевой характеристикой персонажа, свидетельствующей о его «индивидуальной и социальной позиции», и заканчивая соотношением разных стилистических планов в авторской речи[2]. Так, анализ Ю. М. Лотманом стилистической структуры стихотворения А. К. Толстого «Сидит под балдахином...» показал, что авторская идеологическая оценка действительности выражена посредством демонстративного смешения «китаизмов» и «руссизмов»[3].

2. Различие точек зрения «в плане фразеологии» проявляется в том, что автор «описывает разных героев различным языком или вообще использует в том или ином виде элементы чужой или замещенной речи при описании». Одним из самых наглядных случаев множественности фразеологических точек зрения ученый считает смену наименований одного и того же лица[4].

Очень яркий пример автора (заимствованный им из книги Е. Тарле «Наполеон») — смена наименований свергнутого императора в парижских газетах по мере его продвижения к Парижу в период «Ста дней»: «Корсиканское чудовище высадилось в бухте Жуан», «Людоед идет к Грассу», «Узурпатор вошел в Гренобль», «Бонапарт занял Лион», «Наполеон приближается к Фонтенбло», «Его императорское величество

---

[1] Stanzel F. K. Theorie des Erzählens. — 5 Aufl. — Göttingen, 1991. — S. 21.

[2] См.: Успенский Б. А. Поэтика композиции. — С. 20.

[3] См.: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. — Л., 1972. — С. 219.

[4] См.: Успенский Б. А. Поэтика композиции. — С. 30, 33—48.

ожидается сегодня в своем верном Париже». В качестве нашего собственного примера зависимости именования персонажа от точки зрения приведем следующую фразу из «Капитанской дочки»: «Я смотрел на нее с предубеждением: Швабрин описал мне Машу, капитанскую дочь, совершенною дурочкою. Марья Ивановна села в угол и стала шить». (Герой смотрит сначала как бы глазами Швабрина; для него самого Маша Миронова всегда только «Марья Ивановна».)

3. Точки зрения «в плане пространственно-временно́й характеристики», по Б. А. Успенскому, это «фиксированное» и «определяемое в пространственно-временны́х координатах» «место расказчика», которое «может совпадать с местом персонажа»[1]. Например, в романе Гюго «Собор Парижской Богоматери» изображение может быть осуществлено с точки, расположенной максимально близко к событию (как в эпизоде свидания Эсмеральды с капитаном Фебом), но возможно также описание «Парижа с птичьего полета» (название одной из частей произведения), причем в обоих случаях пространственная точка зрения повествователя сочетается или совпадает с точкой зрения персонажа (Клода Фролло или Квазимодо). Пример временно́й точки зрения мы видим в первой фразе рассказа Чехова «Студент»: «Погода вначале была хорошая, тихая» (слово «вначале» выдает восприятие героя, отсчитывающего ход времени по отношению к охоте).

4. Наконец, говоря о «точке зрения в плане психологии», исследователь имеет в виду различие между двумя возможностями для автора: ссылаться «на то или иное индивидуальное сознание», «оперировать данными какого-то восприятия» или стремиться «описывать события объективно», основываясь на «известных ему фактах». Первая из указанных возможностей, «когда авторская точка зрения опирается на то или иное индивидуальное сознание (восприятие)», и названа здесь «психологической» точкой зрения[2]. Примером здесь может быть следующее место из чеховской «Дуэли»: «Надежда Федоровна лежала в своей постели, вытянувшись, окутанная с головою в плед; она не двигалась и напоминала, особенно головою, египетскую мумию. Глядя на нее молча, Лаевский мысленно попросил у нее прощения и подумал, что если небо не пусто и в самом деле там есть Бог, то он сохранит ее, если же Бога нет, то пусть она погибнет, жить ей незачем».

Уделяя, как и Б. А. Успенский, большое внимание фразеологической точке зрения (это пункт наибольшей близости двух классификаций), Б. О. Корман, в отличие от своего пред-

---

[1] Успенский Б. А. Поэтика композиции. — С. 80.
[2] Там же. — С. 108.

шественника, различает, во-первых, два варианта перспективы, рассматривая в отдельности точки зрения пространственную (ее он называет «физической») и временну́ю («положение во времени»)[1]. Во-вторых, идеологическая (в его терминологии — «идейно-эмоциональная») точка зрения предполагает, согласно более поздней работе ученого, также два возможных варианта: «прямо-оценочную» и «косвенно-оценочную». Это уже нуждается в комментариях.

По определению автора, «прямо-оценочная точка зрения есть открытое, лежащее на поверхности текста соотношение субъекта сознания и объекта сознания»[2]. В качестве своего примера приведем фразу из «Хаджи-Мурата» Л. Толстого: «И потому он покорно наклонил свою черную седеющую голову в знак покорности и готовности исполнения жестокой, безумной и нечестной высочайшей воли» (оценка явно авторская, поскольку в изображенной действительности нет персонажа, которому она могла бы принадлежать, а традиционный для литературы XIX — XX вв. повествователь не дает прямых оценок действиям персонажей). Отсюда уже ясно, что авторская оценка, не выраженная в словах, имеющих очевидное оценочное значение, должна быть названа *косвенной*: «Субъекта сознания характеризуют в произведении не только его прямые суждения и оценки (прямо-оценочная точка зрения), но и его взаимоотношения с окружающим миром (людьми, вещами, природой и т. д.), которые можно определить, как косвенную точку зрения». Более того, при таком подходе и положение субъекта в пространстве или времени, и соотношение его позиции с авторской в самой речи выглядят *вариантами косвенной оценки*, так как в действительности ни одна из присутствующих в тексте точек зрения не является безоценочной (недостаточное внимание к этому обстоятельству — слабое место классификации Б. А. Успенского): «Разновидностями косвенно-оценочной точки зрения являются пространственная, временна́я и фразеологическая точки зрения»[3].

Если это последнее положение демонстрирует преимущества категории оценки как критерия классификации точек зрения, то о недостатках подхода Б. О. Кормана говорит полное отсутствие в его системе «плана психологии». Видимо, это объясняется трактовкой у этого исследователя сознания персонажа в качестве «формы авторского сознания». Проти-

---

[1] См.: Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. — С. 21—27.

[2] Он же. Практикум по изучению художественного произведения. — Ижевск, 1977. — С. 13.

[3] Там же. — С. 24.

востоит, с его точки зрения, «субъекту сознания» в любом случае (будь он «собственно автор», повествователь, рассказчик или персонаж) *объект*, а не другое, чужое сознание. Полное же совпадение двух классификаций в одном пункте — вычленении фразеологической точки зрения — объясняется, скорее всего, одинаковым стремлением ученых опираться на объективные, т.е. в первую очередь языковые особенности текста.

Итак, ***точка зрения*** в литературном произведении — *положение «наблюдателя»* (повествователя, рассказчика, персонажа) *в изображенном мире* (во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде), *которое, с одной стороны, определяет его кругозор* — как в отношении «объема» (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; *с другой — выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора.*

Различные варианты точек зрения органически взаимосвязаны, но в каждом отдельном случае может быть акцентирован один из них. Фраза, сообщающая о том, что когда герой остановился и стал смотреть на окна, то в одном из них «увидел он черноволосую головку, наклоненную вероятно над книгой или над работой» («Пиковая дама» Пушкина), в первую очередь фиксирует положение наблюдателя в пространстве. Оно обусловливает и границы «кадра», и характер объяснения увиденного (т.е. «план психологии»). Но предположительность тона связана еще и с тем, что перед нами — первое из таких наблюдений героя, т.е. с временны́м планом изображения. Если же учесть традиционность ситуации (далее последуют обмен взглядами и переписка), то понятно будет присутствие в ней с самого начала и оценочного момента. Акцент на него перенесен в следующей фразе: «Головка приподнялась. Германн увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь»[1].

Принято считать, что оценка доминирует в лирической поэзии. Но она всегда сопряжена здесь с пространственно-временны́ми моментами: «Опять, как в годы золотые...» («Россия» А. Блока) или «В какие дебри и метели / Я уносил твое тепло?» («Прости! во мгле воспоминанья...» А. Фета). Для эпоса и драмы вообще характерно пересечение точек зрения и оце-

[1] Другие примеры взаимосвязи разных аспектов или планов в точках зрения субъектов изображения и рассказа см.: Успенский Б.А. Поэтика композиции. — С. 133—154. Ср. раздел «Взаимодействие прямо-оценочной и косвенно-оценочной пространственной точек зрения» в «Практикуме» Б.О. Кормана (с. 18—20).

нок разных субъектов в диалоге, а в эпической прозе двух последних веков — внутри отдельного высказывания, формально принадлежащего одному субъекту. Один из самых распространенных случаев — несобственно-прямая речь: «Этот короткий жест даже поразил Раскольникова недоумением; даже странно было: как? ни малейшего отвращения, ни малейшего омерзения к нему, ни малейшего содрогания в ее руке! Это уж была какая-то бесконечность собственного уничижения. Так, по крайней мере, он это понял» (часть высказывания, несомненно, могла быть заключена в кавычки; но тогда точки зрения разных субъектов были бы четко разделены, не было бы эффекта их взаимоосвещения).

Наконец, в литературе XIX—XX вв. вопрос о субъективности точки зрения и оценок наблюдателя связывается с принципиальной неадекватностью внешнего подхода к чужому «я». Возьмем, например, следующую фразу: «...взгляд его — непродолжительный, но проницательный и тяжелый, оставлял по себе впечатление нескромного вопроса и мог бы показаться дерзким, если б не был так равнодушно спокоен» («Герой нашего времени»). Здесь заметно стремление отказаться от слишком поверхностной чисто внешней точки зрения и основанных на ней поспешных выводов, учитывая возможную внутреннюю точку зрения другого: речь идет об отношении самого объекта наблюдения к тому, что его рассматривают, да и о его собственной точке зрения на наблюдателя (для последнего она оказывается внешней).

Дифференциация точек зрения позволяет выделить в тексте субъектные «слои» или «сферы» повествователя и персонажей, а также учесть формы адресованности текста в целом (что очень важно для изучения лирики) или отдельных его фрагментов. К примеру, фраза «Не то, чтобы он был так труслив и забит, совсем даже напротив, но...» («Преступление и наказание») свидетельствует о присутствии в речи повествователя точки зрения *читателя* (о том, что герой труслив и забит, до этого прямо сказано не было). Каждая из композиционных форм речи (повествование, диалог и т. п.) предполагает доминирование точки зрения определенного типа, а закономерная смена этих форм создает единую смысловую перспективу. Очевидно, что в описаниях преобладают разновидности *пространственной* точки зрения (показательное исключение — исторический роман), а повествование, наоборот, использует преимущественно точки зрения *временны́е*; в характеристике же особенно важна может быть психологическая точка зрения.

Изучение присутствующих в художественном тексте точек зрения в связи с их носителями — изображающими и говоря-

щими субъектами, а также их группировки в рамках определенных композиционно-речевых форм (композиционных форм речи) — важнейшая предпосылка достаточно обоснованного систематического *анализа композиции* литературных произведений. Такой анализ возможен, с одной стороны, на *микроуровне* (сочетание нескольких — как минимум двух — точек зрения, одна из которых доминирует, в пределах одного высказывания повествователя или персонажа); с другой — на *макроуровне* (сочетание целостных кругозоров нескольких речевых субъектов в больших фрагментах, составляющих текст произведения, и доминирование одного из них, как например, соотношение основных субъектов изображения в романе «Герой нашего времени»). *Промежуточным уровнем* можно считать «эпизод», «сцену» или «сценический эпизод».

Подведем итоги в виде определения второго основного понятия.

***Композиция** — система фрагментов текста произведения, соотнесенных с точками зрения субъектов речи и изображения, эта система организует, в свою очередь, изменение точки зрения читателя и на текст, и на изображенный мир.*

§ 2. Повествование и система композиционных форм речи

Понятие ***повествования*** в широком смысле, когда имеют в виду *общение некоего рассказывающего о событиях субъекта с читателем* (не только в искусстве, но и за его пределами, например в сочинении ученого-историка), очевидно, следует прежде всего соотнести со структурой литературного произведения. При этом стоит учесть разделение в нем «события, о котором рассказывается» и «события самого рассказывания»[1].

С нашей точки зрения, термин «повествование» соответствует исключительно второму событию. Необходимо внести два уточнения. Для начала подчеркнем **прямой контакт** повествующего субъекта с адресатом-читателем, отсутствующий, например, в случаях вставных рассказов, обращенных одними персонажами к другим. Далее заметим, что четкое разграничение двух только что названных сторон произведения возможно, а их относительная автономность характерна в основном для эпических произведений. Конечно, рассказ персонажа драмы о событиях, которые не показаны на сцене, или

[1] Бахтин М. ВЛЭ. — С. 403.

аналогичный рассказ о прошлом лирического субъекта (не говоря уже об особом лирическом жанре «рассказа в стихах») представляют собой явления, близкие эпическому повествованию и в то же время отличные от него. Но, как и в других подобных случаях, для того чтобы разобраться в этих переходных формах, методологически правильно будет начать именно с чистых форм, а не растворять различия в неопределенной общности.

Предложенный нами подход позволит, во-первых, избежать смешения повествования с *сюжетом*, характерного для русского формализма (сюжет, в противоположность *фабуле*, — «порядок изложения» событий)[1] и для структуралистски ориентированной современной нарратологии.

Для последней одинаково симптоматичны утверждение Цв. Тодорова, что В. Я. Пропп впервые систематически описал «мифологический тип повествования»[2] (а не структуру сюжета волшебной сказки, как сказали бы мы) и тот факт, что К. Бремон назвал свою работу, посвященную попытке «обобщения» идей того же ученого в области сюжетосложения, «Logique du récit» (в русском переводе — «Логика повествовательных возможностей»)[3]. В специальном «Словаре терминов французского структурализма» термин «récit» (рассказ, повествование) определяется следующим образом: «синоним *повествования*, близко по значению понятию "сюжет"»[4].

Во-вторых, мы получаем возможность не смешивать, с одной стороны, рассказ о событиях одного из действующих лиц, адресованный не читателю, а слушателям-персонажам, и, с другой — рассказ об этих же событиях такого субъекта изображения и речи, который является посредником между миром персонажей и действительностью читателя. Только рассказ во втором значении следует — при более точном и ответственном словоупотреблении — называть «повествованием». Например, вставные истории в пушкинском «Выстреле» (рассказы Сильвио и графа Б*) считаются таковыми именно потому, что они функционируют внутри изображенного мира и становятся известны читателю благодаря основному рассказчику, который передает эти истории читателю, обращаясь непосредственно к нему, а не к тем или иным участникам событий.

---

[1] См.: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М., 1996. — С. 179—190.

[2] Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. — М., 1975. — С. 81.

[3] См.: Семиотика и искусствометрия: Современные зарубежные исслед.: Сб. переводов. — М., 1972.

[4] Цит. по: Структурализм: «за» и «против». — С. 459.

Попытку обоснования необходимых разграничений (проведенную, как нам представляется, не до конца) находим в фундаментальном труде Ж. Женетта «Повествовательный дискурс»: «В своем первом значении... *récit* обозначает повествовательное высказывание, устный или письменный дискурс, который излагает некоторое событие или ряд событий; так, словосочетание *récit d'Ulysse* [рассказ Улисса] применяют к речи героя в песнях «Одиссеи» с XI по XII, обращенной к феакийцам, а тем самым — и к самим этим четырем песням. <...>

Во втором значении... *récit* обозначает последовательность событий, реальных или вымышленных, которые составляют объект данного дискурса, а также совокупность различных характеризующих эти события отношений следования, противопоставления, повторения и т.п. В этом случае «анализ повествования» означает исследование соответствующих действий и ситуаций самих по себе, в отвлечении от того языкового или какого-либо другого средства, которое доводит их до нашего сведения: в нашем примере это будут странствия, пережитые Улиссом после падения Трои и до его появления у Калипсо.

В третьем значении, по-видимому, наиболее архаичном, *récit* также обозначает некое событие, однако это не событие, о котором рассказывают, а событие, состоящее в том, что некто рассказывает нечто, — сам акт повествования как таковой. В этом смысле говорят, что песни «Одиссеи» с XI по XII посвящены повествованию Улисса, — в том же смысле, в каком говорят, что песнь XXII посвящена убийству женихов Пенелопы: рассказывать о своих приключениях — такое же действие, как и убивать поклонников своей жены; но в то время как реальность приключений (в предположении, что они считаются реальными, как это представлено Улиссом) очевидным образом не зависит от этого действия, повествовательный дискурс (*récit* в значении 1) столь же очевидным образом полностью зависит от этого действия, поскольку является его *продуктом* — подобно тому, как всякое высказывание есть продукт акта высказывания...»[1].

Как видно, и первый, и третий варианты употребления термина *récit* обозначают в нашей терминологии *особую часть повествования* эпического певца — вставной рассказ Одиссея на пиру у царя феаков, обращенный к другим персонажам, участникам этого события. Разница лишь в том, что этот вставной рассказ рассмотрен Ж. Женеттом сначала как особая *часть*

[1] Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Пер. Н. Перцова // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. — Т. 2. — С. 62—64.

текста, а затем как *событие общения* персонажа со своими слушателями. Второе же значение термина относится не к повествованию или рассказыванию, а к ходу самих изображенных событий, т.е. к сюжету. С нашей же точки зрения, лишь речь эпического певца — и как текст, и как событие общения — представляет собою повествование в собственном смысле слова; но как раз ее ученый вообще не имеет в виду.

Как правило, в научной литературе разграничениям такого рода специальное внимание не уделяется, а в литературе справочной вообще чрезвычайно мало каких-либо дефиниций «повествования». Словарь «Современное зарубежное литературоведение» (М., 1966) содержит ряд статей, связанных с понятием «нарратология», но в нем нет статьи «наррация» или «нарратив». В «Предметном словаре литературы» Геро фон Вильперта (Stuttgart, 1989) также нет термина «повествование» (Erzählen). «Словарь нарратологии» Дж. Принса определяет повествование на популярном уровне как сообщение о событиях[1].

Повествование — материальная (речевая) основа «события рассказывания», т.е. общения повествующего субъекта с адресатом-читателем. Это и отличает его от *сюжета*, т.е. от развертывания «события, о котором рассказывается» в произведении. Специфический признак повествования — его «посредническая» функция: осуществление контакта читателя с миром героев[2]. С такой точки зрения, мы вначале рассмотрим вопрос о повествовании как особом типе высказывания (речевой форме), а затем перейдем к вопросу о видах повествующего субъекта.

Как известно, термин «повествование» — помимо широкого значения, когда он относится к произведению в целом, взятому в его коммуникативном аспекте, — может обозначать и вполне конкретные вещи: определенные фрагменты текста или элементы речевой структуры произведения (как правило, эпического). Но и в этом, узком смысле содержание понятия остается еще в значительной степени непроясненным. Характерно «нестрогое и расплывчатое смешение повествования с “описанием”, “изображением”... а также со сказовыми формами и др.»[3]. На наш взгляд, прояснить суть дела помогает обращение к истории термина и понятия.

---

[1] См.: Prince G. A Dictionary of Narratology. — Andershot (Hants), 1988. — P. 58.

[2] Иную точку зрения см.: Шмид В. Нарратология. — М., 2003. — С. 12—13.

[3] Гей Н.К. Проза Пушкина. Поэтика повествования. — М., 1989. — С. 6.

1. Термин «повествование» и классическая риторика

Терминология, традиционная для отечественного литературоведения («повествование», а не «наррация»), восходит к «теории словесности» прошлого века, которая, в свою очередь, опиралась на разработанное классической риторикой учение о таких *формах построения* прозаической речи, как *повествование*, *описание* и *рассуждение*[1]. Впоследствии место «рассуждения» в этой триаде заняла «характеристика». В то же время возникло (под влиянием работ М.М.Бахтина) резкое противопоставление речи, цель которой — изображение предмета (обычно таковы высказывания повествователя или рассказчика), и прямой речи персонажа, которая является предметом изображения. В результате вся совокупность высказываний, имеющих изобразительные (в указанном широком смысле) задачи, стала называться «повествованием», а прежде равноправные с ним «описание» и «рассуждение» (характеристика) превратились в его составные элементы.

Естественно, что термин перестал обозначать какую-либо определенную структуру и соотноситься с каким-либо определенным аспектом произведения. Так, если А.П.Чудаков считает, что «излагаются» повествователем (рассказчиком) не только «события», но и «характеристики»[2], то, по мнению В.А.Сапогова, повествование «представляет собой изображение *действий* и *событий* во времени, *описание*, *рассуждение*, *несобственно-прямую* речь героев (курсив мой. — *Н.Т.*)»[3]. Отсутствие сколько-нибудь строгих определений понятия проявилось в том, что авторы работ, посвященных классификации видов повествования, — как в русском, так и в западном литературоведении — сам этот термин никак не оговаривают[4]. Необходимо, по-видимому, сопоставить «повествование» с «описанием» и «характеристикой» в качестве *композиционных форм* (типов построения) прозаической речи, имеющих различные функции в составе художественного целого.

2. Повествование, описание и характеристика

Примем в качестве гипотезы, что ***повествование*** в собственном, узком смысле — тип высказывания, в котором домини-

---

[1] См.: Зарифьян И.А. Теория словесности: 1790—1923 // Риторика. — 1995. — № 1. — С. 96—123.

[2] КЛЭ. — Т. 5. — М., 1968. — С. 813.

[3] ЛЭС. — М., 1987. — С. 280.

[4] См.: Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. — М., 1994; Lämmert E. Bauformen des Erzählens. — 8., unveränderte Aufl. — Stuttgart, 1991.

рует *информативная* функция. В таком случае первая из названных сопредельных повествованию форм отличается от него функцией изобразительной.

Предмет ***описания***, во-первых, — часть художественного пространства (об изобразительном значении хронотопов писал Бахтин, ссылаясь при этом на трактат Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии»)[1], соотнесенная с определенным фоном. Портрету может предшествовать интерьер: так подготовлено появление графа Б* перед рассказчиком в пушкинском «Выстреле».

Пейзаж в качестве именно изображения определенной части пространства может быть дан на фоне сообщения сведений об этом пространстве в целом: «Белогорская крепость находилась в сорока верстах от Оренбурга. Дорога шла по крутому берегу Яика. Река еще не замерзла, и ее свинцовые волны грустно чернели в однообразных берегах, покрытых белым снегом. За ними простирались киргизские степи». Здесь первое и последнее предложения, очевидно, содержат сообщения, т.е. относятся к собственно повествованию. Изобразительную функцию средней части фрагмента позволяют заметить эпитеты, а также контраст между «белым снегом» берегов и чернеющими «свинцовыми волнами» реки.

Во-вторых, структура описания создается движением взгляда наблюдателя или изменением его позиции в результате перемещения в пространстве либо его самого, либо предмета наблюдения[2]. В нашем примере взгляд сначала направлен вниз, затем он как будто поднимается и уходит в сторону, вдаль. В центральной фазе этого процесса взгляд придает «предмету» определенную психологическую окраску («грустно чернели»). Из этого ясно, что «фоном» (в этом случае — смысловым контекстом) описания может быть также «внутреннее пространство» наблюдателя. Цитированный фрагмент продолжается фразой «Я погрузился в размышления, большей частию печальные».

В отличие от описания ***характеристика*** представляет собой образ-рассуждение, цель которого — объяснить читателю характер персонажа. Характером называют сложившийся и проявляющийся в поведении человека стереотип его внутренней жизни: комплекс привычных реакций на различные обстоятельства, устоявшихся отношений к себе и к другим.

Единство всех этих многообразных душевных проявлений обычно мотивируется определенной системой ценностей, нрав-

---

[1] См.: Бахтин М. ВЛЭ. — С. 398—400.

[2] См.: Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М., 1962. — С. 28—30.

ственных ориентиров и норм, через которую характер соотнесен с внешними обстоятельствами (микросреда, социум, эпоха, мир в целом). Отсюда ясна связь характеристики с повествованием (сообщениями об обстоятельствах: «предысториями» или «вставными биографиями») и описанием: одна из возможных задач портрета — проникновение в сущность персонажа.

Следует поэтому указать признаки, по которым форма характеристики выделяется в тексте. В качестве таковых назовем сочетание черт *анализа* (определяемое целое — характер — разлагается на составляющие его элементы) и *синтеза* (рассуждение начинается или заканчивается обобщающими формулировками). Этот тип художественного высказывания может строиться, условно говоря, как по «индуктивному», так и по «дедуктивному» принципу. Инвариантна для характеристики установка на причисление персонажа к уже известному типу человека или на открытие в нем нового человеческого типа. Будучи в этом смысле актом художественной классификации, характеристика соотнесена со всем спектром созданных в произведении образов человека и с воплощенными в этом многообразии едиными принципами отбора признаков и деления на группы. Этим она отличается от внехудожественных словесных определений характера.

Характеристике Бопре у Пушкина предшествует сообщение о его прошлом и о том, с какой целью он приехал в Россию. Собственно эта форма начинается обобщением: «Он был добрый малый, но ветрен и беспутен до крайности». Далее идет аналитическая часть — перечислены отдельные «слабости»: страсть к прекрасному полу и наклонность к выпивке (с примерами). Конец характеристики отмечен возвратом к действию: «Мы тотчас поладили...» Может возникнуть впечатление, что здесь внешний подход к человеку считается исчерпывающим его суть и данный «экземпляр» просто подводится — чисто рационалистически — под определенный разряд. Но это впечатление опровергается подчеркнутым вниманием повествователя к чужому слову. Выражение «pour être outchitel» приведено с оговоркой — «не очень понимая значение этого слова», а другому выражению персонажа — «не был *врагом бутылки*» — дан иронический перевод: «т. е. (говоря по-русски) любил хлебнуть лишнее».

У Гоголя один из образцов той же формы строится, наоборот, по индуктивному принципу: «Один бог разве мог сказать, какой был характер Манилова» — это принципиальный отказ от готового обобщения. Он лишь подтверждается тем, что к «роду людей», определяемому словами «ни то, ни се» или соответствующими пословицами, как сказано далее, «*мо-*

жет быть, следует примкнуть и Манилова» (курсив мой. — *Н.Т.*). Собственно авторский подход к определению типа человека впервые заявлен словами: «От него не дождешься никакого живого или хоть даже заносчивого слова...», которые вводят характеристику в контекст размышлений о мертвых и живых душах, т.е. в общий контекст романа. Но этот диалогический по сути подход парадоксальным образом обходится без включения в состав речи повествователя чужого слова.

Мы попытались разграничить повествование, описание и характеристику как особые речевые структуры, свойственные высказываниям именно таких изображающих субъектов (повествователь, рассказчик), которые осуществляют «посреднические» функции. Теперь рассмотрим с той же точки зрения определения названных трех понятий, существующие в научной литературе.

Трактовка описания как «статической картины, приостанавливающей развитие действия»[1], требует некоторых дополнений и разъяснений не потому, что остановка действия для описания не обязательна (тут же сказано, что «попутное» описание «называется динамическим»), а прежде всего по той причине, что она *не имеет в виду композиционную форму* высказывания. Если речь идет о «картине» (портрете, пейзаже, интерьере), то как отличить таковую от простого называния или упоминания предмета? Другая сторона вопроса состоит в необходимости учитывать связь между формой высказывания и *типом субъекта речи*: всякая ли картина такого рода должна считаться описанием или только та, которая показана с точки зрения («глазами») повествователя или рассказчика, но не персонажа?

Нетрудно убедиться в том, что эти вопросы имеют прямое практическое значение. Откроем, например, роман Тургенева «Отцы и дети»: «...спрашивал... барин лет сорока с небольшим, в запыленном пальто и клетчатых панталонах, у своего слуги, молодого и щекастого малого с беловатым пухом на подбородке и маленькими тусклыми глазенками» — это два портрета? Допустим, что здесь именно «картина» — некая зримая целостность предмета, созданию которой необходимость фиксировать в речи ход действия (оно еще не началось) могла бы и помешать. А как быть с фразой «Тонкие губы Базарова чуть тронулись; но он ничего не отвечал и только приподнял фуражку?» О приостановке действия здесь вряд ли можно говорить, хотя картина, очевидно, есть. Но вот: «...из-за двери которой мелькнуло молодое женское лицо...» — эта часть фразы является ли описанием? Для «картины», вероятно,

---

[1] Чудаков А.П. Описание // КЛЭ. — М., 1968. — Т. 5. — С. 446—447.

недостает деталей; следовательно, дело не в предмете изображения, а в его *функции*.

Здесь мы переходим ко второй части нашего вопроса: к тому, чьими глазами показан тот или иной предмет. Понятно, что даже и там, где повествователь наблюдает и судит, как это происходит у Тургенева, в меру житейской опытности обычного человека[1], его ви́дение предмета все-таки более непосредственно выражает авторскую оценку, нежели взгляд и оценка того или иного персонажа.

На практике мы легко различаем два эти варианта описания, говоря о том же портрете лишь тогда, когда он либо дан с точки зрения повествователя, либо эта последняя совпадает (часто — условно) с точкой зрения героя. Если же восприятие одним персонажем другого и оценка чужого внешнего облика даны без прямого участия в этом повествователя, то они не могут выразиться в *особой типической форме высказывания*. Таковы замечания Базарова о «щегольстве» Павла Петровича, о его ногтях, воротничках и подбородке. Все эти детали складываются для нас в некое целое только потому, что мы... проецируем их на портрет того же персонажа, который дан чуть раньше. Но как раз этот типичный портрет явно принадлежит повествователю: о «стремлении вверх, прочь от земли в облике аркадиева дяди», стремлении, «которое большею частью исчезает после двадцатых годов», вряд ли мог бы сказать кто-либо из персонажей.

В тех же двух направлениях должна быть уточнена и существующая трактовка понятия «характеристика». Если даже «в более узком значении», в качестве «компонента», она представляет собой «оценочные общие сведения о герое, сообщаемые им самим (автохарактеристика), другим персонажем или автором»[2], то перед нами определение, не имеющее в виду ни особой повторяющейся (типической) речевой структуры, ни специфической функции такого высказывания, связанной с типом речевого субъекта.

В романе «Отцы и дети» первые, видимо, «оценочные общие сведения» об Одинцовой сообщаются именно «другим персонажем»: «Например, mon amie Одинцова — недурна. Жаль, что репутация у ней какая-то... Впрочем, это бы ничего, но никакой свободы воззрения, никакой ширины, ничего... этого». Признаки характеристики как будто налицо: определяется именно внутренняя основа поведения человека, причем определяемое лицо — частный случай общего закона или

---

[1] См.: Маркович В.М. Человек в романах Тургенева. — Л., 1975. — С. 23.

[2] Тюпа В.И. Характеристика // КЛЭ. — М., 1975. — Т. 8. — С. 219.

типа. Выделенному фрагменту предшествует обобщающее суждение («Все они такие пустые») и заключает его такое же обобщение («Всю систему воспитания надобно переменить... наши женщины очень дурно воспитаны»). Но структура высказывания Евдоксии Кукшиной строится не столько на соотношении общего и частного, сколько на явном противоречии между традиционным желанием посплетничать и необходимостью выглядеть женщиной свободных взглядов, презирающей любые репутации: оттого и сами новые воззрения выражаются столь сбивчиво и неопределенно. Характеристика другого оборачивается автохарактеристикой. Иной случай «оценочных общих сведений» о той же Одинцовой — следующее замечание в речи повествователя: «Одинцова была немного старше Аркадия, ей пошел двадцать девятый год, но в ее присутствии он чувствовал себя школьником, студентиком, точно разница лет между ними была гораздо значительнее». Здесь само деление фразы на две противопоставленные части соотносит точки зрения повествователя и персонажа (Аркадия), которого выдает оценочность сравнения — «студентиком» (тут же сказано, что он «отошел в сторону, продолжая наблюдать за нею»). Но целью этого «сообщения сведений» объяснение или определение характера не является; поэтому отсутствуют отмеченные нами выше признаки высказывания-рассуждения. По этой же причине мы не можем считать характеристикой ни рассказ о прошлом героини, ни заключающую его фразу о сплетнях и о ее реакции — «характер у нее был свободный и решительный»; фразу, очевидно, соотнесенную автором с суждениями Кукшиной.

Подлинной характеристикой Одинцовой можно считать лишь фрагмент, который начинается словами: «Анна Сергеевна была довольно странное существо...» Он отличается ярко выраженной аналитической направленностью и в то же время, выявляя в предмете противоречия, включает их в контекст почти универсальных обобщений: «Как все женщины, которым не удалось полюбить, она хотела чего-то, сама не зная, чего именно». Субъектом высказывания, имеющего такую структуру и функцию, ни один персонаж в романе быть не может.

Наш небольшой экскурс в поэтику описания и характеристики у Тургенева показывает, что в этих двух случаях, как равно и тогда, когда мы говорим о собственно повествовании, понятия относятся к типической речевой структуре, имеющей двойственное назначение. В кругозоре повествователя, как и с точки зрения персонажей, такие высказывания преследуют жизненно-практические цели: наблюдения, объяснения, сообщения и оценки. С авторской же точки зрения, осу-

ществление этих задач необходимо для создания различных образов художественного пространства-времени или персонажа и для перехода от них к изображению событий.

Таким образом, ***повествование*** в узком и более точном (а заодно и более традиционном) значении, т. е. в соотнесенности с описанием и характеристикой, — *совокупность всех речевых фрагментов произведения, содержащих разнообразные сообщения*: о событиях и поступках персонажей; о пространственных и временны́х условиях, в которых развертывается сюжет; о взаимоотношениях действующих лиц и мотивах их поведения; и т. п.

3. Роль повествования в системе композиционных форм речи

Нетрудно заметить,что передача читателю различных сообщений — лишь один из возможных вариантов посреднической роли повествователя или рассказчика. Следовательно, необходимо уяснить место собственно повествования и других форм высказывания, связанных с точкой зрения повествователя или рассказчика (описания, характеристики), среди множества составляющих единую художественную систему «композиционно-речевых форм» (или «композиционных форм речи»).

Последний термин сводит воедино варианты, использовавшиеся В. В. Виноградовым («композиционно-речевые категории»[1]) и М. М. Бахтиным («формы речи», «формы передачи речей»; «типические формы высказывания», «речевые жанры»[2]). Он обозначает, во-первых, *фрагменты текста литературного произведения, имеющие типическую структуру и приписанные автором-творцом кому-либо из «вторичных» субъектов изображения* — повествователю, рассказчику, персонажу. С одной стороны, это «изображающие» высказывания (повествование-сообщение, описание, характеристика), с другой — высказывания изображенные, такие, как *монологи* и *диалоги*, а также вставные фрагменты текста, принадлежащие персонажам (рассказы, письма, стихи). Во-вторых, особыми композиционными формами речи являются высказывания, принадлежащие или приписанные другим авторам (*эпиграфы*, *цитаты*) или никому не приписанные (таковы, как правило, названия произведений, исключая случаи, когда оно

---

[1] См.: Виноградов В. В. О языке художественной прозы: Избр. труды. — М., 1980. — С. 70—82.

[2] См.: Бахтин М. ВЛЭ. — С. 113, 133 и др.; Он же. ЭСТ. — С. 237—280.

является цитатой, как например, название романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол»).

Все они обладают функциями, принципиально различными, если их рассматривать либо с точки зрения субъекта данного высказывания, либо в свете авторского замысла об этом субъекте. В первом случае можно говорить о предметной направленности высказывания, во втором — о его структуре, манифестирующей для читателя установку говорящего. Что касается всей системы «композиционно-речевых форм» или «композиционных форм речи», каждая из которых восходит к определенному жизненному *речевому жанру* (термин М. М. Бахтина), то она выражает именно общий авторский замысел об изображенном мире.

Не пытаясь дать сколько-нибудь полную и систематическую классификацию этих форм, заметим, что все они размещены между двумя полюсами. На одном из них находятся такие речевые фрагменты, как название произведения, его частей (глав), предисловие и эпиграфы. Как правило, они не входят в кругозор повествователя (рассказчика), не говоря уже о кругозоре персонажей, т. е. адресованы читателю как бы непосредственно автором; а главный предмет, о котором они говорят, — не вымышленная действительность, а текст произведения: всего или его части. На другом полюсе — высказывания персонажей, направленные на предмет, находящийся в их кругозоре, т. е. именно в вымышленной действительности, и учитывающие только адресата, который к ней принадлежит (персонажи не подозревают о существовании читателя, равно как и автора). Эти высказывания даются в формах прямой или несобственно-прямой речи.

Отсюда ясно, что посредническая функция повествующего субъекта должна быть направлена *не только на изображаемую действительность* (разного рода сообщения о ней), *но и на чужую* (*а иногда и собственную*) *речь об этой действительности*. И в самом деле, речи персонажей, произнесенные и непроизнесенные, вводятся с помощью типических формул, таких как «он сказал», «подумала она» и т. п. Но такого же рода шаблонные выражения используются и для перехода повествователя от одного своего сообщения (о событиях и поступках, месте, времени и причинах их свершения) к другому: «в то время как...», «между тем как...» или «обратимся теперь к ...». С помощью аналогичных специальных выражений вводятся в текст также описания и характеристики.

К области повествования относятся, следовательно, и такие фрагменты текста, посредством которых включаются в него и присоединяются друг к другу самые различные композиционно-речевые формы. Иначе говоря, в составе повество-

вания есть также фрагменты без предметной направленности, имеющие *чисто композиционные функции*.

В этой двойственности повествования, сочетающего функции *особые* (информативные, направленные на предмет) и *общие* (композиционные, направленные на текст) — причина распространенного мнения, согласно которому описание и характеристика — частные случаи повествования. В этом же — объективная основа частого смешения повествователя с автором. В действительности композиционные функции повествования — один из вариантов его посреднической роли. Учет и этих функций позволяет дать итоговое определение понятия.

Итак, ***повествование*** — *совокупность фрагментов текста эпического произведения, приписанных автором-творцом «вторичному» субъекту изображения и речи* (повествователю, рассказчику) *и выполняющих «посреднические»* (связывающие читателя с художественным миром) *функции, а именно: во-первых, представляющих собой разнообразные адресованные читателю сообщения этих лиц; во-вторых, специально предназначенных для присоединения друг к другу и соотнесения всех предметно направленных высказываний персонажей и повествователя-рассказчика*, т. е. для создания в произведении единой системы различных композиционных форм речи.

§ 3. Повествователь и рассказчик

Наша задача теперь — соотнести категорию повествования с основными субъектами изображения и речи. Прежде всего с повествователем и рассказчиком. Общей для них является функция посредничеств, т. е. общения с читателем; на этой основе возможно и установление различий.

1. Критерии и способы разграничения

Существует несколько путей решения этой проблемы, среди которых мы выделим три основных.

«Я-повествование» и «Он-повествование»

Первый и наиболее простой путь — противопоставление двух вариантов освещения событий: 1) дистанцированного изображения безличным субъектом персонажа, именуемого в третьем лице («Er-Erzählung»), и 2) высказываний о событиях от первого лица, как правило, участника событий («Ich-

Erzählung»). «Персонифицированных повествователей, высказывающихся от своего собственного, "первого" лица, естественно назвать рассказчиками», — считает, например, В.Е.Хализев[1]. Р.Уэллек и О.Уоррен также полагали, что рассказчик легко отличим от автора именно благодаря форме первого лица, а третье лицо они связывали с позицией «всеведущего автора»[2].

Но убедительность такого решения вопроса обманчива. Как показывают специальные исследования, «в повествовании от третьего лица может выражать себя или всезнающий автор, или анонимный рассказчик. Первое лицо может принадлежать и непосредственно писателю, и конкретному рассказчику, и условному повествователю, в каждом из этих случаев отличаясь разной мерой определенности и разными возможностями»[3].

Действительно, с одной стороны, к «Он-повествованию» (речи повествователя) по формальным признакам относятся столь разные случаи, как формы рассказывания у Л.Толстого и у Гоголя; но если в произведениях первого из авторов речь повествующего направлена только на предмет и на слушателя-читателя, то во втором сама эта речь является главным предметом изображения. Возьмем, например, следующую фразу из первой главы «Мертвых душ»: «Покой был известного рода, ибо гостиница была тоже известного рода, то есть именно такая, как бывают гостиницы в губернских городах, где за два рубля в сутки проезжающие получают покойную комнату с тараканами, выглядывающими, как чернослив, из всех углов, и дверью в соседнее помещение, всегда заставленную комодом, где устраивается сосед, молчаливый и спокойный человек, но чрезвычайно любопытный, интересующийся знать о всех подробностях проезжающего». Мы видим здесь неоднократные повторы: «покой» — «покойную» — «спокойный» и «известного рода» — «известного рода» — «такая, как бывают», с которыми связано переосмысление и переакцентирование говорящим собственных слов и оценок. Все сказанное тут же подвергается рефлексии, становится для говорящего предметом, тогда как предмет обычного описания (гостиница со всем, что к ней относится), несмотря на яркое сравнение тараканов с черносливом, вовсе не находится перед гла-

---

[1] Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н.Поспелова. — М., 1988. — С. 236.

[2] Уоррен О., Уэллек Р. Теория литературы. — М., 1978. — С. 239—240.

[3] Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. — М., 1994. — С. 5; Ср.: Ильин И.П. Нарративная типология // Современное зарубежное литературоведение. — С. 67—68.

зами в момент изображения, а только мыслится, представляется воображению.

С другой стороны, «Я-повествование» может быть и таким, как в обрамляющем тексте «Хаджи-Мурата» («История эта, так, как она сложилась в моем воспоминании и воображении, вот какая»), и таким, как, например, во многих рассказах М. Зощенко, где субъект изображения и речи весьма далек от занятий литературным творчеством. Таким образом, между типом речевого субъекта и названными двумя формами повествования нет прямой зависимости.

«Скрытый автор» и «рассказывающий персонаж»

Другой путь — идея неустранимого, хотя и опосредованного, присутствия в тексте автора, который выражает собственную позицию через сопоставление разных «версий самого себя» — таких, как «скрытый автор» и «недостоверный рассказчик»[1], или же разных «субъектных форм», таких, как «носитель речи, не выявленный, не названный, растворенный в тексте», т.е. «*повествователь* (порой его называют *автором*)» и «носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст», т.е. «рассказчик»[2].

Ясно, что с подобной точки зрения один и тот же тип субъекта может сочетаться с разными грамматическими формами организации высказывания. Например, субъект «сказа» (т.е. повествования, выдержанного в речевой манере человека из народной среды), безусловно, должен квалифицироваться как рассказчик, независимо от того, ведется ли рассказ от первого или от третьего лица (в «Аристократке» Зощенко, например, избран первый вариант, а в «Левше» Лескова — второй). Но в этом, более продуктивном, подходе есть собственное, не вполне оправданное, ограничение: весь текст любого художественного произведения считается выражением господствующей смысловой установки одного, а именно авторского, сознания.

Между тем текст может выражать взаимодействие двух разных, но равноправных сознаний и даже доминирование смысловой перспективы главного персонажа — при том, что она не совпадает с авторской («Журнал» Печорина в «Герое нашего времени» или «Записки из подполья» Достоевского), а также демонстрировать преимущество «внутренних» точек зрения нескольких ведущих героев над любым возможным восприятием событий и поступков извне (например, в «поли-

---

[1] Booth W.C. The Rhetoric of Fiction. — Chicago, 1961.

[2] Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. — С. 33—34.

фоническом романе» Достоевского). К структурам подобного типа трактовки понятий «повествователь» и «рассказчик», предложенные У. Бутом или Б. О. Корманом, без существенных коррективов не применимы.

Рассказ извне или изнутри изображенного мира

Третий путь — характеристика важнейших типов «повествовательных ситуаций», т.е. условий, в которых функция рассказывания осуществляется разными субъектами. В этом, наиболее плодотворном, на наш взгляд, направлении итоги научной традиции, восходящей к «новой критике» (П. Лаббок), подведены в исследованиях Ф. К. Штанцеля.

Опираясь на авторский самоанализ в «Теории повествования»[1], выделим некоторые наиболее важные моменты его концепции. Исходный пункт — противопоставление «*повествования* (курсив мой. — *Н.Т.*) в собственном смысле посредничества» и «изображения, т.е. отражения вымышленной действительности в сознании романного персонажа, при котором у читателя возникает иллюзия непосредственности его наблюдения за вымышленным миром». Соответственно, фиксируется полярность «повествователя (в личной или безличной роли) и рефлектора». Отсюда видно, что к проблеме повествования у Ф. К. Штанцеля прямо относятся лишь два варианта — «аукториальная ситуация» (безличная роль) и «я-ситуация» (личная роль), субъектов которых он обозначает с помощью терминов «повествователь» и «я-повествователь».

Разграничивая эти варианты, ученый придает определяющее значение «модусу» повествующего субъекта. Имеется в виду «идентичность или неидентичность области бытия (Seinsbereiche) повествователя и характеров»: «я-повествователь» «живет в том же мире, что и другие персонажи романа», тогда как аукториальный повествователь «существует вне вымышленного мира»[2]. Таким образом, несмотря на различие в терминологии, ясно, что исследователь имеет в виду именно те два типа повествующих субъектов, которые в нашей традиции принято называть повествователем и рассказчиком.

***Повествователь** — тот, кто сообщает читателю о событиях и поступках персонажей, фиксирует ход времени, изображает облик действующих лиц и обстановку действия, анализирует внутреннее состояние героя и мотивы его поведения, характеризует его человеческий тип* (душевный склад,

---

[1] См.: Stanzel F.K. Theorie des Erzählens. — Göttingen, 1991.

[2] Op. cit. — S. 71—72.

темперамент, отношение к нравственным нормам и т. п.), *не будучи при этом ни участником событий, ни* — что еще важнее — *объектом изображения для кого-либо из персонажей.* Специфика повествователя одновременно — во всеобъемлющем кругозоре (его границы совпадают с границами изображенного мира) и в адресованности его речи в первую очередь читателю, т. е. направленности ее как раз за пределы изображенного мира. Иначе говоря, эта специфика определена положением «на границе» вымышленной действительности.

Подчеркнем: повествователь — не лицо, а функция. Или, как говорил Томас Манн (в романе «Избранник»), «невесомый, бесплотный и вездесущий дух повествования». Но функция может быть прикреплена к персонажу (или некий дух может быть воплощен в нем) — при том условии, что персонаж в качестве повествователя будет совершенно не совпадать с ним же как действующим лицом. Такое положение мы видим, например, в пушкинской «Капитанской дочке». В конце этого произведения первоначальные условия рассказывания, казалось бы, решительно изменяются: «Я не был свидетелем всему, о чем мне остается уведомить читателя; но я так часто слыхал о том рассказы, что малейшие подробности врезались в мою память и что мне кажется, будто бы я тут же невидимо присутствовал». Невидимое присутствие — традиционная прерогатива именно повествователя, а не рассказчика. Но отличается ли хоть чем-нибудь способ освещения событий в этой части произведения от всего предшествующего? Очевидно, ничем. Не говоря уже об отсутствии чисто речевых различий, в обоих случаях субъект повествования одинаково легко сближает свою точку зрения с точкой зрения персонажа. Маша точно так же не знает, кто на самом деле та дама, которую она успела «рассмотреть с ног до головы», как и Гринев-персонаж, которому «показалась замечательна» наружность его вожатого, не подозревает, с кем в действительности случайно свела его жизнь. Но ограниченность кругозора персонажей сочетается с такими портретами собеседников (они даны формально с точек зрения Гринева и Маши), которые по своей психологической проницательности и глубине далеко выходят за пределы возможностей наблюдателя.

С одной стороны, повествующий Гринев — отнюдь не определенная личность, в противоположность Гриневу-действующему лицу. Второй — объект изображения для первого; такой же, как и все остальные персонажи. При этом ограничена условиями места и времени, включая особенности возраста и развития, тогдашняя точка зрения Петра Гринева на людей и события, но не точка зрения его как повествователя. С другой стороны, Гринева-персонажа по-разному воспринимают про-

чие действующие лица. Но в особой функции «я-повествующего» субъект, которого мы называем Гриневым, предметом изображения ни для кого из персонажей не является. Он — предмет изображения лишь для автора-творца.

2. Сравнительная характеристика

Повествователь в отличие от автора-творца, находится вне лишь того изображенного времени и пространства, в условиях которого развертывается сюжет. Поэтому он может легко возвращаться или забегать вперед, а также знать предпосылки или результаты событий изображаемого настоящего. Но его возможности вместе с тем определены из-за границ всего художественного целого, включающего в себя изображенное «событие самого рассказывания». «Всезнание» повествователя (например, в «Войне и мире») точно так же входит в авторский замысел, как в иных случаях — в «Преступлении и наказании» или в романах Тургенева — повествователь, согласно авторским установкам, отнюдь не обладает полнотой знания о причинах событий или о внутренней жизни героев.

В противоположность повествователю рассказчик находится не на границе вымышленного мира с действительностью автора и читателя, а целиком *внутри* изображенной реальности. Все основные моменты «события самого рассказывания» в этом случае становятся предметом изображения, «фактами» вымышленной действительности: «обрамляющая» ситуация рассказывания (в новеллистической традиции и ориентированной на нее прозе XIX — XX вв.); личность повествующего: он либо связан биографически с персонажами, о которых ведет рассказ (литератор в «Униженных и оскорбленных», хроникер в «Бесах» Достоевского), либо во всяком случае имеет особый, отнюдь не всеобъемлющий, кругозор; специфическая речевая манера, прикрепленная к персонажу или изображаемая сама по себе («Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя, миниатюры И. Ф. Горбунова и раннего Чехова).

«*Образ рассказчика*» — как *характер* или как «*языковое лицо*» (М. М. Бахтин) — необходимый отличительный признак этого типа изображающего субъекта, включение же в поле изображения обстоятельств рассказывания факультативно. Например, в пушкинском «Выстреле» — три рассказчика, но показаны только две ситуации рассказывания. Если же подобная роль поручается персонажу, рассказ которого не носит никаких признаков ни его кругозора, ни его речевой манеры (вставная история Павла Петровича Кирсанова в «Отцах и детях», приписанная Аркадию), это воспринимается как ус-

ловный прием. Его цель — снять с автора ответственность за достоверность рассказанного. На самом деле субъект изображения и в этой части романа Тургенева — повествователь.

Итак, ***рассказчик*** — *персонифицированный субъект изображения и/или «объективированный» носитель речи; он связан с определенной социально-культурной и языковой средой, с позиций которой* (как происходит в том же «Выстреле») *и ведется изображение других персонажей.* Напротив, *повествователь, деперсонифицирован* (*безличен*) *и по своему кругозору близок автору-творцу.* В то же время по сравнению с героями он — *носитель более нейтральной речевой стихии, общепринятых языковых и стилистических норм.* (Чем ближе герой автору, тем меньше речевых различий между героем и повествователем. Поэтому ведущие персонажи большой эпики, как правило, не бывают субъектами стилистически резко выделяемых вставных рассказов: ср., напр., рассказ князя Мышкина о Мари и рассказы генерала Иволгина или фельетон Келлера в «Идиоте».)

«Посредничество» повествователя помогает читателю прежде всего получить более достоверное и объективное представление о событиях и поступках, а также и о внутренней жизни персонажей. «Посредничество» рассказчика позволяет войти внутрь изображенного мира и взглянуть на события глазами персонажей. Первое связано с определенными преимуществами внешней точки зрения. И наоборот, произведения, стремящиеся непосредственно приобщить читателя к восприятию событий персонажем, обходятся вовсе или почти без повествователя, используя формы дневника, переписки, исповеди («Бедные люди» Достоевского, «Дневник лишнего человека» Тургенева, «Крейцерова соната» Л.Толстого). Третий, промежуточный вариант — когда автор-творец стремится уравновесить внешнюю и внутреннюю позиции. В таких случаях образ рассказчика и его рассказ могут оказаться «мостиком» или соединительным звеном: так обстоит дело в «Герое нашего времени», где рассказ Максима Максимыча связывает «путевые записки» Автора-персонажа с «журналом» Печорина.

«Прикрепление» функции повествования к персонажу мотивировано, например, в «Капитанской дочке» тем, что Гриневу приписывается «авторство» записок. Персонаж как бы превращается в автора: отсюда и расширение кругозора. Возможен и противоположный ход художественной мысли: превращение автора в особого персонажа, создание им своего «двойника» внутри изображенного мира. Так происходит в романе «Евгений Онегин». Тот, кто обращается к читателю со словами «Теперь мы в сад перелетим, / Где встретилась Татьяна с ним», конечно, повествователь. В читательском созна-

нии он легко отождествляется, с одной стороны, с автором-творцом (создателем произведения как художественного целого), с другой — с тем персонажем, который вместе с Онегиным вспоминает на берегу Невы «начало жизни молодой».

На самом деле в изображенном мире в качестве одного из героев присутствует, конечно, не автор-творец (это невозможно), а «*образ автора*», прототипом которого служит для создателя произведения он сам как «внехудожественная» личность — как частное лицо с особой биографией («Но вреден север для меня») и как человек определенной профессии (принадлежащий к «задорному цеху»). Но этот вопрос должен быть рассмотрен уже на основе анализа другого исходного понятия, а именно «автор-творец».

Глава 3

АВТОР И ГЕРОЙ. ГРАНИЦЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА

Начав рассмотрение структуры литературного произведения с проблемы читателя, т. е. с представления о художественном целом как предмете эстетического созерцания и продукте сотворчества, мы продолжили его изучением двух основных аспектов этого целого — рассказанного события и события самого рассказывания, а в итоге пришли к понятию «автор-творец», т. е. вновь к характеристике целого, но уже с точки зрения диалога читателя с создателем произведения. Таким образом, вопросы, составляющие содержание этой главы, оказываются естественным завершением всего круга проблем и понятий раздела.

Прежде всего необходим анализ взаимосвязи и различий между понятиями «автор-творец» и «субъект изображения и речи в произведении». На первый план выдвигается поэтому вопрос об образе автора. Затем возникает и проблема соотношения между автором и героем.

§ 1. Образ автора и автор-творец

Ф. М. Достоевский писал одному из своих корреспондентов по поводу повести «Двойник»: «Во всем они хотят видеть рожу сочинителя, я же своей не показывал». Повествование (рассказ) от лица персонажа или на его языке, а также освещение событий в нейтрально-безличной манере «невидимого духа

повествования» (характерно, например, для Флобера и теоретически им осмыслено) — разные способы *скрыть* авторский лик. Возможна, однако, и прямо противоположная творческая задача: выставить этот лик на всеобщее обозрение, т.е. ввести в «поле изображения» (М.М.Бахтин) особую *фигуру* или *маску* автора (писателя, художника, создателя того самого произведения, которое мы читаем). И эта задача также может быть разрешена разными способами.

Чаще всего в художественную действительность вводится автопортрет автора, а иногда персонаж-двойник автора включается в круг действующих лиц. В романах Пушкина и Лермонтова, а также в «Что делать?» Чернышевского есть и то (автор говорит о себе, о своей биографии, характере, занятиях, привычках) и другое (автор встречается со своими героями). Например, в «Евгении Онегине» присутствует не только тот, кто говорит «И даль свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Еще не ясно различал», но и особый персонаж, наделенный биографией создателя произведения и в то же время участвующий в некоторых его событиях: он дружит с Онегиным, беседует с ним на берегу Невы, безуспешно пытается обучить его стихосложению; он хранит и перечитывает письмо Татьяны и т.п. Но в «Мертвых душах» Гоголя нет второго, т.е. автора-персонажа, участвующего в сюжетных событиях.

Существует и еще один вариант присутствия «авторской личности» внутри произведения. В его речевую структуру может входить чисто словесная авторская маска, а именно высказывания, построенные таким образом и произнесенные с такой интонацией, что у читателя создается впечатление, что с ним «говорит сам автор». Наиболее очевидный пример произведения у Л.Толстого, главный субъект речи в которых обладает знанием истины и словом, авторитетным почти в такой же мере, как слово священных текстов. Такова, например, первая фраза романа «Воскресение»: «Как ни старались люди, собравшиеся в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и ни выгоняли всех животных и птиц, — весна была весною даже и в городе». Мы замечаем, что говорящий не только смотрит на жизнь людей откуда-то сверху (откуда видно, как несколько сот тысяч «жмутся» в одном небольшом месте), но он еще и чувствует себя внутренне чуждым тем человеческим делам и стремлениям, которые движут жизнью всех обитателей города, а близким только природе, т.е. земле в целом. Это позиция если не Бога, то во всяком случае Его пророка.

Ко всем приведенным случаям относится термин «образ автора». В русскоязычных справочниках нет специальных статей с таким названием, хотя в статье И. Б. Роднянской, посвященной проблеме автора в целом, есть замечания по этому поводу[1]. Зато распространены смешения этого понятия с понятиями *«повествователь»*[2], *«рассказчик»*[3]. В учебной литературе повествователь и автор часто практически отождествляются[4]. В научной традиции все три понятия — «повествователь», «рассказчик» и «образ автора» — свободно смешивал В. В. Виноградов[5]. Но их можно и должно различать.

Прежде всего, «образ автора», равно как повествователя и рассказчика, следует отграничить — именно в качестве «образов» — от создавшего эти образы *автора-творца*. То, что повествователь — «фиктивный образ, не идентичный с автором» (G. von Wilpert), «мнимый автор истории» (H. Shaw), достаточно очевидно. Не столь ясно соотношение «образа автора» с автором подлинным или «первичным». По М. М. Бахтину, «"образ автора", если под ним понимать автора-творца, является contradictio in adjecto; всякий образ — нечто всегда созданное, а не создающее»[6].

По-видимому, образ автора нужно соотнести (как и другие аналогичные понятия), с одной стороны, с *персонажами* художественного произведения, которые являются также субъектами изображения и речи, а с другой — с *автором-творцом*.

Дифференциация всех трех типов субъекта в художественном произведении проведена М. М. Бахтиным. Автора-создателя или творца произведения он называет «первичным», а

---

[1] См.: КЛЭ. — Т. 9. — Стлб. 30—34.

[2] См.: Тимофеев Л. И. Образ повествователя, образ автора // Словарь литературоведческих терминов. — М., 1974. — С. 248—249; Shaw H. Dictionary of Literary Terms. — New York, 1972. — P. 251.

[3] См.: Кожинов В. Рассказчик // Словарь литературоведческих терминов. — С. 310—311; Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. — 7. verbesserte und erweiterte Aufl. — Stuttgart, 1989. — S. 264.

[4] См.: Грехнев В. А. Словесный образ и литературное произведение: Книга для учителя. — Н.Новгород, 1997. — С. 167—168.

[5] «Повествователь [1] в "Пиковой даме", сперва не обозначенный ни именем, ни местоимениями, вступает в круг игроков как один из представителей светского общества. <...> Уже начало повести повторением неопределенно-личных форм создает иллюзию включенности автора [2] в это общество. К такому пониманию побуждает и порядок слов, в котором выражается не объективная отрешенность рассказчика [3] от воспроизводимых событий, а его субъективное сопереживание их, активное в них участие» (Виноградов В. В. Избр. труды. О языке художественной прозы. — М., 1980. — С. 203. Цифрами в квадратных скобках отмечено использование ученым в качестве синонимов трех разных терминов. — *Н. Т.*).

[6] Бахтин М. М. ВЛЭ. — С. 405.

образ автора, созданный автором-творцом, — «вторичным». Отсюда разграничение, использующее латинскую богословскую терминологию: «первичный автор — natura non creata quae creat (природа несотворенная, которая творит — так говорят о Боге. — *Н. Т.*); вторичный автор — natura creata quae creat (природа сотворенная, которая творит, т. е. не творец, а созданный им свой образ. — *Н. Т.*). Образ героя — natura creata quae non creat (природа сотворенная, которая не творит. — *Н. Т.*). Первичный автор не может быть образом: он ускользает от всякого образного представления»[1].

На практике понять, что образ автора не есть автор-творец, нетрудно. Вот, скажем, в конце первой главы пушкинского романа появляется субъект речи, которому приписано создание произведения: «Я думал уж о форме плана / И как героя назову; / Покамест моего романа / Я кончил первую главу». Почему нельзя считать это лицо подлинным «первичным автором», а следует видеть в нем лишь созданный автором-творцом «образ автора»? По той простой причине, что подлинный автор создал весь текст (в составе восьми глав), который перед нами и находится; напротив, персонаж, выдаваемый за автора-творца, пытается убедить нас в том, что «покамест» написана только первая глава. Ясно, что подлинный («первичный») автор ведет с читателем определенную литературную игру. Могут сказать, конечно, что перед нами реликт творческого процесса, запечатлевший момент истории создания романа и его публикации по главам. Но, во-первых, сохранение такого реликта в законченном тексте — одно из противоречий, которые автор, видимо, не случайно не захотел исправлять («Противуречий очень много, / Но их исправить не хочу»). А во-вторых, аналогичную картину мы видим и у тех авторов, чьи произведения не создавались по частям, например у Чернышевского. В романе «Что делать?» есть персонаж, который точно так же, как «вторичный автор» у Пушкина, убеждает читателя в том, что прочитанное им только что письмо «отставного медицинского студента» тут же, перед завтраком, и «переписано» этим «автором» и вставлено в роман, который, якобы, на наших глазах и создается.

Другая сторона проблемы — соотношение между автором-творцом и *прототипом образа автора*, каковым можно считать того же автора произведения «в жизни», в качестве исторического лица и частного человека. Здесь стоит обратиться к характерному для работ Бахтина сравнению образа автора с *автопортретом* в живописи: «Автора мы находим (воспри-

[1] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 353.

нимаем, понимаем, ощущаем, чувствуем) во всяком произведении искусства. Например, в живописном произведении мы всегда чувствуем автора его (художника), но мы никогда не *видим* его так, как видим созданные им образы. Мы чувствуем его во всем как чистое изображающее начало (изображающий субъект), а не как изображенный (видимый) образ. И в автопортрете мы не видим, конечно, изображающего его автора, а только изображение художника»[1]. По логике ученого, автопортрет художника может включать в себя с теоретической точки зрения не только его самого с мольбертом, палитрой и кистью, но и стоящую на подрамнике картину, в которой зритель, внимательно приглядевшись, узнает подобие созерцаемого им автопортрета. Иначе говоря, художник может изобразить себя рисующим этот самый, находящийся перед нами автопортрет (ср.: «Покамест моего романа / Я кончил первую главу»; близкую ситуацию находил, например, Ю. Н. Чумаков в «Менинах» Веласкеса). Но он не может показать, как создается эта картина в ее целом — с воспринимаемой зрителем двойной перспективой (с автопортретом внутри), так же как никто, за исключением барона Мюнхгаузена, не может поднять самого себя за волосы. Для создания «образа автора», как и любого другого, подлинному автору необходима точка опоры вне «поля изображения», вне произведения.

В этой связи и возникает потребность отграничить автопортрет писателя от его прототипа (реального человека-писателя или поэта, т. е. от так называемой «биографической личности автора»). Одним из первых, очевидно, это сделал Фридрих Ницше в знаменитом трактате «Рождение трагедии из духа музыки». Здесь сказано, что лирическое «я» «не сходно с *Я* бодрствующего эмпирически-реального человека (Ницше уподобляет художественное творчество сновидению. — *Н. Т.*), а представляет собою единственное вообще истинно-сущее и вечное, покоящееся в основе вещей *Я*, сквозь отображения которого взор лирического гения проникает в основу вещей» и что, в частности, он «среди этих отображений» может увидеть и «*самого себя* как не-гения» (имеется в виду, несомненно, «образ автора»). И вот пример, приведенный философом: «В действительности Архилох, сжигаемый страстью, любящий и ненавидящий человек, лишь видение того гения, который теперь уже не Архилох, но гений мира и символически выражает изначальную скорбь в подобии человека-Архилоха; между тем как тот субъективно-желающий и стремящийся человек-Архилох вообще никак и никогда не может быть по-

[1] Бахтин М. М. ЭСТ. — С. 295.

этом»[1] («подобие человека-Архилоха» — образ автора, созданный как автопортрет). Вскоре после Ницше на необходимость разграничивать личность художника как частного человека и те человеческие проявления, которые мы находим в его творчестве указал Б. Кроче[2]. В русском литературоведении XX в. отграничения автора как художественного образа от писателя-человека, а их обоих от автора-творца наиболее последовательно проводил в своих работах проф. Б. О. Корман[3].

Все такого рода противопоставления представляются вполне обоснованными и почти само собою разумеющимися. Однако, если мы вернемся к последнему замечанию Ницше об Архилохе, обнаружится, что в них скрыта весьма не простая проблема: каким же образом Архилох, который в качестве просто человека «никак и никогда не может быть поэтом», все же им становится?

Вопрос этот между тем разрешается прежде всего в самой литературе, а именно в поэзии. В стихотворении Пушкина «Поэт» оказывается, что вне самого события творчества поэт — обыкновенный человек («И меж детей ничтожных мира / Быть может всех ничтожней он»). Но тот, кто всего-навсего один из многих, становится Поэтом, как только начинает творить: «Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепенется, / Как пробудившийся орел». Эта же метаморфоза — превращение обыкновенного человека в Поэта — показана и в стихотворении «Пророк». Здесь происходит смерть первого и Воскресение его уже в качестве пророка: «Как труп в пустыне я лежал, / И Бога глас ко мне воззвал: / Восстань, пророк».

Иная трактовка той же темы — в известном стихотворении Пастернака: нужно не перестать быть собой, преобразившись в нечто необычайное, а отбросить любые роли и маски, вернувшись к подлинному, изначальному «я», так как творчество — не игра, а реализация внутренних глубин личности «Когда строку диктует чувство, / Оно на сцену шлет раба, / И тут кончается искусство, / И дышит почва и судьба». Но ведь и у Пушкина преображение героя стихотворения связано с Божьим словом, носителем которого он и становится. Если речь идет о художественном творчестве, то, стало быть, это означает, что поэта создает причастность к почве, иными словами, к традиции.

---

[1] Ницше Ф. Соч.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1. — С. 73—74.

[2] См.: Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Пер. с ит. В. Яковенко. — М., 1920. — Ч. 1. — С. 60.

[3] См. напр.: Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. — М., 1972. — С. 10.

§ 2. Герой, персонаж, характер и тип

Вопрос о литературном герое — в его соотнесенности с автором-творцом — естественное завершение всего раздела «Структура литературного произведения». Форма художественного произведения как целого, по М. М. Бахтину, представляет собой «тотальную реакцию» автора «на целое человека-героя»[1]. Другими словами, форма произведения — это граница героя (как целого — отсюда и понятие «завершения» героя), которая создается как его активностью (самоопределение), так и путем определения (ограничения) героя автором.

Ясно, что такое понимание не может относиться к *любому образу человека* в литературном произведении. Читатель интуитивно отличает «главных» изображенных лиц (персонажей) от второстепенных и тем более — только названных: как по степени участия в ходе событий, так и по степени близости их автору или авторской заинтересованности, так или иначе выраженной — в прямых или косвенных оценках — и тем самым управляющей читательским интересом (это заметнее всего, например, в авантюрной литературе).

Отсюда задача соотнести различные существующие обозначения изображенных в литературном произведении лиц или фигур — герой, персонаж, характер, тип — с реальной их множественностью и различием функций.

Обратившись к определениям, которые можно найти в справочной литературе, мы обнаруживаем две существующих параллельно и противоположных по смыслу тенденции. Понятия, обозначенные четырьмя терминами, смешиваются везде, где за их общую основу принимается «образ человека в литературе» и различаются лишь в тех случаях, когда героя, характер и тип соотносят с понятием «персонаж», принимая за исходное (как минимум) представление о действующем лице, имеющем определенные сюжетные функции.

Образ — одно из самых неопределенных и в то же время наиболее частотных литературоведческих понятий. Отметим, кстати, все еще популярное и по-прежнему безоговорочное употребление выражения «система образов» в смысле «системы персонажей», хотя и любое сюжетное событие, и любой элемент стилистической структуры (скажем, сравнение или метафора) тоже образы.

Неудивительно, что если исходить из термина «образ», литературный герой, характер и тип оказываются почти в равной мере образами и признаются взаимозаменяемыми[1].

---

[1] Бахтин М. М. ЭСТ. — С. 8.

Иногда «характером» считают даже и «образ повествователя» (Н. Владимирова)[2].

Разграничительную, дифференцирующую роль играет понятие ***персонаж***, под которым обычно подразумевается любой «субъект действия», «действующее лицо», а также любой субъект речи, говорящий. С этой точки зрения, во-первых, персонаж может быть отличим от ***главного героя*** *по степени участия в действии* — как *второстепенное* действующее лицо и, кроме того, от лирического субъекта, который может быть назван героем, но не персонажем, поскольку не является носителем действия. Во-вторых, ***характер*** может быть противопоставлен ***типу***: как *индивидуализированный* персонаж неиндивидуализированному или как персонаж, в котором *раскрыт «внутренний» аспект*, т.е. побудительные причины поведения и поступка, показана «самодеятельность», персонажу, показанному лишь «извне», через поведение и поступок.

Таким образом, необходимо учесть различия ролей изображенных лиц в сюжете или *типы* их *сюжетных функций*. Кроме того, следует различать сюжетную функцию персонажа (являющуюся объектом для других изображенных лиц либо только для автора и читателя) и «содержание» литературной личности, которое с этой ролью в сюжете может не совпадать (роль — возможный объект для нее самой). Отсюда значение понятий «точка зрения» и «кругозор» для классификации разновидностей героя.

1. Литературный герой как персонаж

Безусловно, любой герой в литературном произведении является персонажем, но не всякого персонажа признают «героем». Словом ***герой*** обычно обозначают *главное действующее лицо, «носителя основного события» (М.М.Бахтин) в литературном произведении, а также значимой для автора-творца точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей*; иначе говоря, того Другого, сознание и поступок которого выражают для автора сущность создаваемого им мира.

Произведение, особенно эпическое и драматическое, как правило, содержит иерархию изображенных лиц, так что «лица второго плана» воспринимаются как «служебные», необходимые не сами по себе, а для освещения и понимания «лиц пер-

---

[1] См.: Барышников Е.П. Литературный герой // КЛЭ. — Т. 4. — Стлб. 315—318; Масловский В.И. Литературный герой // ЛЭС. — С. 15.

[2] Словарь литературоведческих терминов. — С. 443—444.

вого плана». Такова, например, функция Фенички в «Отцах и детях». Именно с лицами первого плана связан так называемый «наивный реализм» и проистекающие из подобного восприятия искусства споры с героями, а то и суд над ними (см., напр., роман В. Каверина «Два капитана»). С ними же сопряжено и читательское ощущение полноправности и особой самостоятельности героя, с которой «автор вынужден считаться» (ср. известное признание Л. Толстого о том, что Вронский «вдруг и неожиданно стал стреляться» или апокрифическую пушкинскую фразу о Татьяне, которая «взяла, да выскочила замуж»).

Герой может быть отличим от иных персонажей в первую очередь по своей значимости для развития сюжета: *без его участия не могут состояться основные сюжетные события*. Так, в волшебной сказке только главному действующему лицу дано достигнуть цели (находящейся в ином мире) и вернуться живым; так же и в эпопее, где без Ахилла невозможна победа в войне или без Одиссея — решение судьбы Пенелопы и одновременно Итаки. Все ведущие персонажи, т.е. герои «Войны и мира» принимают прямое участие либо в Бородинской битве, либо в последовавшем за ней оставлении Москвы; но от других персонажей их отличает не только это: мировые события одновременно — и важнейшие события их внутренней жизни (так, Пьер именно в канун решающего сражения воспринимает слова солдата: «Всем миром навалиться хотят» как формулу того человеческого единения, которое он всегда искал).

Герой противостоит другим персонажам и как *субъект высказываний, доминирующих в речевой структуре произведения*. Второй критерий особенно важен в произведениях эпистолярной, исповедальной или дневниковой формы (герои — «авторы» писем, дневников и т.п.) или в случаях с героями-резонерами в эпике, где у них может и не быть сюжетных функций (ср., напр., Потугина в тургеневском «Дыме»). В лирике XIX — XX вв. кроме наиболее традиционного субъекта речи и носителя лирического события, которого считают литературным героем, но не персонажем («лирическое “я”», «лирический герой»), выделяют также «героя ролевой лирики», т.е., в сущности, персонажа — субъекта речи, чье высказывание для автора — не столько средство, сколько предмет изображения (ср., напр., ямщика в стихотворении Н. Некрасова «В дороге» или персонажей многих стихотворений В. Высоцкого, в которых он, по его собственному выражению, говорит «из шкуры героя»).

Таким образом, необходимо учитывать *различия ролей* изображенных лиц *в сюжете*. В волшебной сказке можно различать «частные» функции большинства персонажей — дарите-

лей, вредителей, помощников — и «общую» функцию одного-единственного героя: он должен попасть туда, куда живому человеку попадать не приходится и, что еще труднее, вернуться оттуда, откуда никто не возвращается. Эта сюжетная функция героя проистекает из структуры мира (двоемирие) и необходима для сохранения и восстановления всего нарушенного вначале миропорядка (не случайно «оттуда» приносят или привозят в наш мир не только такие вещи, как молодильные яблоки, но и невесту). А вернуть похищенную Ситу в «Рамаяне» необходимо для того, чтобы Земля продолжала плодоносить. Такое изначальное значение понятия «герой» в ходе истории отнюдь не утрачивается: например, встречи Онегина с Татьяной или преступление Раскольникова для исторического будущего изображенного национального мира не менее значимы, чем действия героев эпопей для судеб народов и государств.

Среди действующих в произведении лиц героя выделяет также *инициатива*, равно как и способность *преодолеть препятствия*, непреодолимые для других. В архаике (волшебная сказка, героический эпос) его инициатива неразличимо совпадает с осуществлением всеобщей необходимости — в этом основа героики. В литературе важнейшую формообразующую и смыслоразличительную роль играет вопрос о *выборе*. В сказке он отсутствует, а в эпопее выбор героя предопределен. Например, в качестве героя Ахилл не может отказаться от славы, несмотря на неизбежность гибели; так же как Одиссей, несмотря на смертельный риск, вынужден отказаться от своей хитрости с именем Никто после ослепления Полифема: героя нет без славы, и тем самым без имени. Эта несвобода имеет положительный характер, поскольку награждение или слава всегда соответствуют заслугам.

Инициатива литературного героя вовсе не обязательно должна быть активно-боевой; она может быть и пассивно-страдательной (герои греческого романа или житий) или сочетать в себе то и другое на равных правах («Стойкий принц» Кальдерона). Кроме того, эта инициатива может иметь в первую очередь *идеологически-языковой*, а не практически-действенный характер. Так, жизненная задача Печорина — философский поиск и духовный эксперимент, что находит в его поступках лишь непрямое и неадекватное отражение, в большей степени определяя характер повествования в его «Журнале» (непосредственно смыкается одно с другим только в сюжете «Фаталиста»). А в «Преступлении и наказании» убийство рассматривается как попытка «сказать новое слово», так что из области сюжета активность героя переключается во внесюжетный в значительной мере диалог.

2. Персонаж, не являющийся героем

Инициатива персонажей, не являющихся литературными героями, с одной стороны, или *служебна* (помощники волшебной сказки, ловкие слуги классической комедии или доктор Ватсон у А. Конан-Дойля), или имеет *отрицательный* характер (наряду с архаическими вредителями — литературные злодеи, носители противостоящих герою человеческих страстей и вызванных ими действий: интриг или хитростей, подмен и преследований).

Но персонаж может быть, наоборот, полностью лишен личной инициативы, превращен в персонификацию обстоятельств (иногда активных, являющихся социальными или мировыми «силами») или в часть предметного окружения («среды»). В народной сказке или эпопее такие персонифицированные враждебные обстоятельства — мать змеев, раскрывающая пасть от земли до неба или такое же морское чудище, из-за которого Хануман не может попасть на остров Ланка. В повести Гоголя «Тарас Бульба» персонификация враждебной герою среды — гайдук перед камерой Остапа.

Действия такого рода персонажей — вольные или невольные — не являются результатом выбора; когда вообще возникает вопрос об их внутренней основе, дело ограничивается элементарными страстями (завистью, например) или инстинктами (служебная страсть Жавера в «Отверженных» В. Гюго). В противном случае мы имели бы дело с характером.

При всех различиях между функциями второстепенных и главных персонажей (т. е. литературных героев) в архаических формах словесного творчества они сохраняют единую сущность, а именно — тождество «содержания» лица и его сюжетной функции (как правило, единственной). Ясно, например, почему «проводники» в иной мир волшебной сказки непременно должны быть стариками и старухами. Но даже и в главных архаических персонажах возможно лишь временное нарушение заданного единства поступка героя и того назначения литературной личности, которым и определяется ее сущность. Так, например, Одиссей может предупредить одного из женихов о возможной гибели, что отнюдь не мешает ему потом убить предупрежденного вместе со всеми остальными — в соответствии с предназначенной герою в этой истории жизненной ролью. Произведение Нового времени может, наоборот, исходить из отсутствующего тождества поступка и лица в литературном персонаже и делать обретение этого тождества конечной целью сюжета: одна из важнейших проблем романа XX в. — поиск героем собственной идентичности (на

этом, например, целиком строится сюжет романа Макса Фриша «Назову себя Гантенбайн»).

Сущность персонажа может быть отождествлена и с определенным устойчивым набором функций (кругом сюжетных возможностей). Таковы традиционные «амплуа»: воин-хвастун, плут в древних комедиях; инженю (простушка) в сентиментальном романе или ученый чудак в романе авантюрно-географическом. Возникает также возможность заданных взаимопротиворечащих функций, например: благородный разбойник, наделенная душевной чистотой проститутка. Этим создается как будто возможность выбора.

Но в таком контексте выбор необъясним. Отсюда любовь романтиков к традиционным амплуа, хотя они стремятся сочетать их в несовместимые пары и углублять, проецируя противоречивые внешние проявления на скрытую и непостижимую внутреннюю основу (социально-криминальный роман В. Гюго, А. Дюма, Ч. Диккенса). В итоге романтический герой сочетает в себе традиционное амплуа с таинственной, несовпадающей с ним сутью.

Итак, ***персонаж*** *— действующее лицо произведения, которое выполняет в нем заданные (традицией или автором) функции, т.е. совершает поступки, претерпевает невзгоды, перемещается в пространстве и времени изображенного мира. Его сущность либо исчерпывается совпадением инициативы поступков или иных действий и реакций с выполняемой сюжетной ролью, либо знаменуется (оставаясь нераскрытой) их принципиальным несовпадением.*

3. Персонаж-характер

В отличие от персонажа как такового, ***характер*** *— лицо самоопределяющееся, выбирающее собственную роль и в жизни в целом, и в качестве участника отдельного события. Такое самоопределение, независимо от того, входит ли оно в сюжет в качестве события или включено в предысторию, всегда связано с признаваемой персонажем системой ценностей и представляет собою поэтому не просто стереотип поведения, а соотнесенную с ним и в той или иной степени осознанную жизненную позицию.* И в этом случае необходимо заметить, что всякий характер является персонажем, но не наоборот: многие персонажи отнюдь не являются характерами.

Отвечающий такому пониманию термина «новоевропейский» характер строится, по мысли А. В. Михайлова, изнутри наружу: «“характером” именуется заложенная в натуре человека основа или основание, ядро, как бы порождающая схема всех человеческих проявлений, и расхождения могут касать-

ся лишь того, есть ли "характер" самое глубокое в человеке, или же в его внутреннем есть еще более глубокое порождающее начало»[1]. Как видно, «порождающая схема» никак не может совпадать с ее проявлениями (в частности, это сюжетные функции). Что касается «еще более глубокого», то это — как отмечено Гегелем — рефлексия, самосознание: «Ибо человек отличается тем, что он не только носит в себе противоречие многообразия, но и переносит это противоречие и остается в нем равным и верным самому себе»[2]. О зависимости категории характера от рефлексии героя мы скажем в дальнейшем.

Образ-характер строится, как видно, на *нетождественности «внутреннего» и «внешнего»*. Как то, так и другое могут быть *определенными* (*твердыми*) *и неопределенными* (*текучими*). Иногда единство и «твердость» внутри, а поведение — внешние и не до конца управляемые многообразие и изменчивость (ср. характеры у Пушкина и Лермонтова, например: способы изображения Онегина и Печорина). Возможна, наоборот, стереотипность только поведения, тогда ей будет противостоять внутренняя дробность и текучесть (таковы многие персонажи Л. Толстого: вспомним, с одной стороны, психологизм трилогии; с другой — знаменитое высказывание о «людях-реках» в романе «Воскресение»)[3]. Но в обоих случаях подобный образ человека совершенно иначе соотнесен с сюжетом, чем образ-персонаж.

Характер может быть, во-первых, связан с таким типом основной сюжетной ситуации, когда «всеобщие силы действия» (Гегель) мыслятся в области внутренней (духовной и душевной) жизни, а не внешних — наблюдаемых и зависимых от поступка — связей и отношений. Такой смысл имеет противопоставление внутреннего и внешнего в русском классическом романе от Пушкина до Толстого.

Во-вторых, характер органичен для драмы, поскольку в этом роде словесного искусства противостоят друг другу не сами по себе «всеобщие силы действия», а осуществляемые поступком и судьбой героев этические позиции («пафосы»). По этой же причине характеры свойственны авантюрно-историческому роману и криминальной литературе: и здесь в основе действия не столько ситуация, сколько ***конфликт***, т.е. *такое столкновение позиций, в котором возможно разрешение, победа одной из сторон.* (Отсюда заметная драма-

---

[1] Михайлов А.В. Из истории характера // Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры. — М., 1990. — С. 54.

[2] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1968. — Т. 1. — С. 248—249.

[3] Ср.: Гинзбург Л.Я. О литературном герое. — Л., 1979.

тизация и театрализация этих жанров.) Впрочем, более подробный разговор о драме и близких к ней эпических жанрах нам еще предстоит.

Если в драме или в названных разновидностях романа главная сюжетная функция персонажа-характера — *утверждение своей позиции,* то в классическом романе ее не так легко определить. Трудность связана с различием сюжетов *испытания* (авантюрный роман и драма) и *становления* (этот тип сюжета в русском классическом романе преобладает). Какова цель Татьяны или Онегина? — Стать собой или же измениться и вместе с тем сохранить себя. Специфичная для литературы Нового времени *служебная роль сюжета по отношению к характеру*[1] более очевидна там, где важнее момент испытания: ср., например, замечание М.М.Бахтина о характере «все сводится и служит ответу на вопрос: кто он?»[2] и роман Лермонтова, название которого содержит ответ на такой вопрос, а также романы Тургенева (например, «Рудин») и такие повести Л.Толстого, как «Отец Сергий» или «Хаджи-Мурат».

4. Персонаж-тип

Категория литературного героя находится также в сложных соотношениях с понятием «тип». ***Тип*** *— готовая форма личности.* Например, «маленький человек» как форма, данная почти от природы (Башмачкин при крещении «искривился и заплакал, как будто уже чувствовал, что будет титулярный советник»), — не характер, а тип. Необходимо различать тип как *форму*, представляющую собой элемент художественной традиции (фольклорные и литературные типы), и тип как *факт* самой исторической действительности (жизненные типы — психологические, социальные), поскольку и те и другие могут быть прообразами персонажей в одном и том же произведении, а иногда — одних и тех же персонажей.

Традиционные художественные типы — известные из мифа, фольклора и литературной классики и тесно связанные с определенными событиями, и ситуациями (мотивами), и заданным рядом событий (готовой фабулой) — часто фигурируют в специальных справочниках, посвященных многократно используемому в истории литературы «материалу» мотивов и фабул (*Frenzel E.* Stoffe der Weltliteratur; *Daemmrich H.S. und*

---

[1] См.: Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. — Т. 1. — М., 1962. — С. 351.

[2] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 151.

I.G. Themen und Motive in der Literatur). В архаике это маски народного театра, фигуры плута, шута и дурака. В дальнейшем возникают и множатся восходящие к этим прообразам и свойственные, в особенности драматическим, а также авантюрным, эпическим жанрам многообразные амплуа — вплоть до наполеонических парвеню (выскочек), «лишних», «маленьких» и «новых» людей, а также «людей из народа» (идиллического происхождения) в литературе последних двух столетий.

Жизненные типы в художественном изображении также чрезвычайно многообразны. Среди них можно различать типы *психологические* (темпераменты или господствующие страсти, называвшиеся некогда «характерами») — скупец, ревнивец или рогоносец, ханжа; *социальные* (положение или профессия) — например, бедный рыцарь, монах, разбойник, судья в ренессансной новелле и плутовском романе; *социально-исторические* (ср., напр.: типы чиновников у Гоголя, купцов и промотавшихся дворян у Островского и т.п.), *национальные* — цыгане у романтиков (В. Скотт, П. Мериме, В. Гюго), евреи у Гоголя, французы у Л. Толстого (непременно вспоминающие «ma pouvre mere»), поляки у Достоевского и т.п.

Амплуа, особенно в драме, предполагает *набор ситуаций и фабул* (ср. у Островского амплуа свахи, роли купца-обманщика или купца-самодура); ***характер*** же превращает ситуацию в конфликт, т.е. определяет *закономерное развертывание одного-единственного сюжета*, который, в свою очередь, полностью реализует характер (ср. у того же Островского Катерину Кабанову или Ларису Огудалову).

Таким образом, ***тип, как и персонаж, — функция, но не сюжета, а мироустройства или «среды»***. И то и другое дают человеку «роли». Но роль и актер не всегда одно и то же.

5. Проблема совпадения или несовпадения героя с типом и характером

В процессе исторического развития литературы готовым типам начинают противопоставлять формирующиеся и непредопределенные характеры; на этом различии в значительной степени и строится образ литературного героя. Таково, например, несовпадение пушкинских героев — Сильвио и Пугачева — с романтическим амплуа мстителя или благородного разбойника. Расхождение героя и его роли, присущее жанру романа изначально (его оформление относят к эпохе эллинизма), с XIX в. свойственно и другим литературным жанрам.

Так, герои пушкинского романа представляют собою определенные литературные и жизненные (социальные) типы, но

в то же время с этими типами не совпадают. И уездная барышня «С печальной думою в очах, / С французской книжкою в руках», и «законодательница зал», и героини «излюбленных творцов» Татьяны — все это типы. Многочисленные «маски» Онегина — «пасмурный чудак», а также Чайльд Гарольд и Мельмот — отнюдь не свидетельство того, что он всего лишь «чужих причуд истолкованье» или «слов модных полный лексикон».

Драматический характер отличается особой цельностью. Тем более художественно значимо воздействие на него самосознания, осмысленное уже Шекспиром. Давно уже замечено и оценено то обстоятельство, что Лаэрт и Гамлет, находясь в одинаковом, по сути дела, положении (необходимость мстить убийце отца), ведут себя глубоко различно: один естественно совпадает со своей ролью, другой рефлектирует. В чеховской «Чайке» проблема самоидентификации оказывается в центре сюжета: соотношение литературы и жизни здесь для героев — предмет рефлексии.

В эпической литературе XIX в. становится возможным раскрытие характера целиком через самосознание: в форме исповеди или дневника (поэма «Мцыри» и роман «Герой нашего времени» у Лермонтова, «Гамлет Щигровского уезда» и «Дневник лишнего человека» у Тургенева, «Крейцерова соната» у Л. Толстого и т. д.). Возможность *доминанты самосознания*, демонстрируемая всем творчеством Достоевского, означает, что даже и традиционный тип «маленького человека» становится предметом собственной рефлексии принадлежащего к нему персонажа, а попытки других в этом случае, как и в любом другом, предугадать и предопределить его поведение вызывают сомнения (разговор Алеши Карамазова и Лизы Хохлаковой о штабс-капитане Снегиреве).

Теперь мы можем обратить внимание на *относительность противопоставления* случаев совпадения и несовпадения героя с типом или характером, проницаемость границы между ними в живом процессе литературного развития. Происходит превращение жизненных типов в литературные (т. е. обобщение и одновременно схематизация первых), например «бедный чиновник» становится «маленьким человеком».

Возникает также обратный процесс «десхематизации» литературного типа, в котором определяющую роль играет именно *самосознание* литературного героя. Так, Базаров, оказавшись в традиционной ситуации «русского человека на рандеву», иронически осмысливает поведение в ней «лишнего человека»: «Э! да ты, я вижу, Аркадий Николаевич, понимаешь любовь как все новейшие молодые люди: цып-цып курочка, а как только курочка начинает приближаться, давай Бог ноги!

Я не таков». Другие примеры подобного явления находим у Достоевского. Мармеладов соотносит себя с типом «мудрого пьяницы» (Любим Торцов) у Островского: «...бедность не порок — это истина. Знаю я, что и пьянство не добродетель, и это тем паче»; Свидригайлов сознает свое внешнее сходство с демоническим преступником романтиков, как бы ссылаясь на обозначившую этот тип формулу «Пиковой дамы»: «Я вижу, что действительно могу показаться кому-нибудь лицом романическим».

У Достоевского, как показал М. М. Бахтин, в кругозор героев вводится не только их социальная и психологическая определенность (их собственные характеры и типы), но и их литературные прообразы. Раскольников очень настойчиво расспрашивает Разумихина, о чем именно он бредил, на что и получает следующий удивительный ответ (замечено в исследовании А. Л. Бема): «Уж не за секрет ли какой боишься? Не беспокойся: о графине ничего не было сказано» (ни о какой графине в романе больше нигде не упоминается: очевидно, она явилась прямиком из «Пиковой дамы»).

Подведем итоги. Рассмотренные понятия — обозначения различных видов (разновидностей) литературного героя. Ясно, что перед нами — определенный репертуар возможных способов изображения героев (или действующих лиц). Отсюда вопрос о системе персонажей как одной из форм выражения авторской позиции — оценки человека и действительности.

§ 3. Система персонажей и авторская позиция

В отдельном литературном произведении не всегда присутствуют одновременно все охарактеризованные нами виды и формы образа человека, а те из них, которые вошли в состав данной художественной системы, соотнесены друг с другом иерархически. При этом если в архаике существует только одна возможная система отсчета, то в литературе Нового времени совмещаются разные.

С точки зрения Печорина как действующего лица (в «Тамани»), странное содружество контрабандистов — воплощенные чрезвычайные обстоятельства, вторгшиеся в его достаточно ровную, лишенную разнообразия жизнь; но с их точки зрения, к которой он присоединяется уже ретроспективно, он сам — «камень», брошенный в их мирок и возмутивший его спокойное существование. С этой второй точки зрения Печорин — персонаж, а не герой. У Достоевского возможность художественного понимания человека как детали обстановки (ср. замеча-

ние на эту тему повествователя в одной из глав «Мертвых душ») или как воплощенного случая вообще не признается.

В драматическом произведении особый художественный эффект достигается сопоставлением самотождественных внесюжетных персонажей с действующими (сюжетно проявленными) и более сложными и противоречивыми характерами. Например, в «Горе от ума» первые в таком сочетании утрачивают свою однолинейность (ср. пушкинское замечание «Что такое Репетилов? В нем 2, 3, 10 характеров»), вторые — монолитность (ср. колебания между собственной позицией и чужой ролью в Чацком и Софье).

Почему именно в этом случае, т.е. в связи с системой персонажей, ставится вопрос об авторской позиции? Ведь выражением этой позиции является произведение как целое, а не какой-либо аспект его структуры. Приведем два известных определения понятия «автор»: во-первых, это «носитель концепции всего произведения» (Б.О.Корман)[1], т.е. тот, кому принадлежит понимание мира и человека, превышающее возможности любого субъекта речи и носителя точки зрения *внутри* произведения; во-вторых, автор — «эстетически деятельный субъект» (М.М.Бахтин) в отличие от субъектов, имеющих жизненные цели. Общая точка этих определений — идея «вненаходимости» творца художественного произведения.

Конечно, выражается авторская позиция любой «частной» формой (напр., портретом), причем наиболее непосредственно, как кажется, всей целостностью произведения («лабиринтом сцеплений», по выражению Л.Толстого). Но как определить и увидеть это единство и взаимосвязь всех форм? — В их целенаправленности, т.е. в их отнесенности автором к создаваемому герою. Однако перед нами, как правило, *ряд* героев, каждый из которых по-своему выражает авторское представление о человеке. И следовательно, по логике предшествующего рассуждения, непосредственнее всего это представление выражено именно системой образов человека или системой персонажей.

Отсюда задача: осмыслить «набор» этих лиц и их иерархию как способ выражения «авторской позиции», т.е. авторских представлений о сущности и назначении человека.

•

1. Определения основного понятия

В большинстве словарей и справочников определения этого понятия практически отсутствуют. На наш взгляд, термин

---

[1] Корман Б.О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. — М., 1971. — С. 199—207.

обозначает «художественно целенаправленную соотнесенность всех "ведущих" героев и всех так называемых "второстепенных" действующих лиц в литературном произведении. Через систему персонажей выражается единое авторское представление о человеке в его взаимоотношениях с природой, обществом и историей, а также о типах человека — в связи с различиями рас, национальностей, сословий, профессий, темпераментов, характеров, социальных ролей, психологических установок и идеологических позиций»[1].

В таком значении термин разъясняется в некоторых учебных пособиях (В. А. Грехнев, Ежи Фарыно, Л. В. Чернец). Среди специальных исследований выделяются теоретической глубиной и четкостью формулировок статья А. П. Скафтымова об авторской целенаправленности в «концепции действующих лиц, их внутренней организованности и соотношении между собою»[2] в романе «Идиот» и суждения на аналогичные темы в книге Л. Гинзбург «О литературном герое».

В работе Ю. М. Лотмана о происхождении сюжета показано, что множественность персонажей литературного произведения исторически развивается из первоначального единства (различенного тождества, например образа близнецов-антиподов)[3]. Следовательно, в литературе она может быть «возвращена» к единству, но уже не мифа, а авторского мировидения (к авторскому «мифу»). Примеры — авторские «человеческие вселенные» (роды, семьи, т. е. «природные» сообщества) у Бальзака, Золя, Щедрина, Толстого, Фолкнера и т. п. В системе литературных персонажей может отозваться не только высокая, сакральная, но и изнаночная, карнавальная традиция[4].

По-видимому, при всем внимании к проблеме в конкретных исследованиях она недостаточно теоретически осмыслена. Действительно, система персонажей изучалась практически в большинстве работ о важнейших романах и повестях русских классиков, существуют также исследования о «типологии героя» в творчестве Пушкина, Тургенева, Л. Толстого, Достоевского (большая литература). Однако ни на один жанр в пределах определенного этапа его развития, а тем более —

---

[1] Тамарченко Н. Д. Система персонажей // Литературоведческие термины: Материалы к словарю. — Коломна, 1997. — С. 36.

[2] Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. — М., 1972. — С. 23—87.

[3] Та же мысль высказана в ряде исследований Е. М. Мелетинского.

[4] См.: Тюпа В. И. Карнавальные пары в «Повестях Белкина» // Поэтика русской литературы. К 70-летию проф. Ю. В. Манна. — М., 2001. — С. 45—56.

на литературный род или литературу в целом такого рода изучение не распространяется.

2. Система персонажей и «язык» типологии героя в фольклоре и литературе

В литературных произведениях возможны самые разнообразные критерии сопоставления и принципы классификации, на основе которых выстраиваются различные системы персонажей.

Прежде всего это *варианты системы главных героев.* Их соотношение приобретает разные «конфигурации»: «пары», «треугольники», «четырехугольники». Первый, очевидно, можно считать древнейшим (ср. уже упомянутую статью Ю. М. Лотмана о происхождении сюжета). В ряде исследований Е. М. Мелетинского рассматривается пара (в частности, в «близнечном» варианте) «культурный герой» и «трикстер». Близнецов и двойников-антиподов находим не только в архаике, но и в литературе, особенно в классической драме («Двенадцатая ночь» Шекспира) и авантюрном романе (например, у Дюма и Стивенсона). Исторические варианты «пары» многообразны: отвлеченная духовность и приземленная телесность («Дон Кихот»), чувствительный и холодный (Карамзин), художник и филистер (Гофман), рефлектирующий герой и человек действия (Тургенев, Гончаров) и т. д. и т. п.

«Четырехугольник» иногда представляет собою сочетание («перекрещивание») двух пар. Например, рядом с основной (серьезной) помещается дублирующая (комическая) пара: любовники-господа и любовники-слуги в классической комедии. Возможно равенство двух пар («Избирательное сродство» Гёте или «Давай поженимся» Дж. Апдайка). «Треугольник» возможен в некоторых случаях как противостояние одного и пары. Такая группировка главных героев связана зачастую с ситуацией выбора для одного из них между полюсами, представленными двумя другими (например, в «Волшебной горе» Томаса Манна) или авторским противопоставлением полюсов и середины, крайностей и общей для них «меры» («Евгений Онегин»).

Далее речь может идти о *вариантах соотношения главных и второстепенных персонажей.* Здесь различимы две основные тенденции: центростремительная (иерархическая) и центробежная («демократическая»).

Первая представлена богатой традицией изображения героя, для которого все прочие персонажи — всего лишь «резонирующий фон». Таковы средневековая рыцарская эпика и

«моногеройные» структуры у романтиков (особенно в поэмах, таких, как байроновский «Корсар», но и в романах типа «Адольфа» Констана или «Исповеди сына века» Альфреда де Мюссе). В романе XX в. традицию «моногеройного» романа в связи с проблемой двойников находим, например, в «Степном волке» Г. Гессе.

Переход от центростремительной структуры к более разомкнутой можно увидеть в тех произведениях, где главному герою противостоит равноценный оппонент, занимающий, однако, место на втором плане изображения. В русской литературе таковы «Цыганы», а затем «Рудин» Тургенева и «Обломов» Гончарова (но не «Обыкновенная история», где вполне равноценная пара героев). Главенство героя, заметно превосходящего всех прочих, может быть «смягчено» за счет создания дублирующих пар в основных аспектах сюжетной ситуации. Например, в «Отцах и детях»: любовный аспект: Базаров — Одинцова и Аркадий — Катя; идейно-исторический аспект: Базаров и Аркадий — братья Кирсановы.

Полностью центробежная структура возникает в результате приравнивания персонажей «фона» главным. Сочетание этого исторически нового принципа с «моногеройностью» находим у Лермонтова. Тенденция к равноправию персонажей в многоплановом изображении характерна для произведений Л. Толстого и еще в большей степени для романов зрелого Достоевского. Ее непривычность для читателя проявилась в многократных попытках «моногеройного» прочтения «Преступления и наказания», начиная от переводов с заменой названия на «Раскольников» и продолжая интерпретациями, в которых значительная часть других действующих лиц превращалась всего лишь в «двойников» этого героя — при полном игнорировании «свернутого потенциала» таких персонажей, как Зосимов или Заметов. А между тем Зосимов высказывает очень проницательные суждения и о «мономании» Раскольникова, и о современном человеке в целом (ср. в «Идиоте» глубокие толкования Апокалипсиса жалким и пошлым чиновником Лебедевым).

Изучение различных вариантов «систем персонажей» и их функций в литературе необходимо для *адекватной интерпретации* произведений. К примеру, в «Капитанской дочке» антиподы Гринев и Швабрин соотнесены и сюжетно, и как носители точек зрения на мир, с одной стороны, с Пугачевым, с другой — с Машей Мироновой. В психологическом плане — это вариация (конечно, очень трасформированная) излюбленного Пушкиным противопоставления «двух типов

---

[1] Томашевский Б. В. Пушкин. Книга вторая. — М.; Л., 1961. — С. 517.

людей: с одной стороны, замкнутых в себе, эгоистически скупых и завистливых, с другой — непосредственно отдающихся своей страсти, "праздных гуляк", вроде Моцарта или поэта любви Дон Гуана»[1]. В историко-культурном аспекте перед нами противопоставление дворянства старинного и «нового» (фамилия «Швабрин» выдает принадлежность ее носителя к *парвеню*). Но то и другое — лишь предпосылки для противопоставления в этическом плане. Оба персонажа подвергаются испытанию войной и любовью, причем добровольно присоединившийся к Пугачеву Швабрин обнаруживает и внутреннее родство с ним как разбойником (по словам попадьи, услыхав «про больную племянницу... так взглянул на меня, как бы ножом насквозь»), что и проявляется в дальнейших его взаимоотношениях с Машей. Гринев — при всей симпатии к Пугачеву и благодарности ему как человеку великодушному — осознает невозможность для себя нравственно примириться с его историческим авантюризмом и кровопролитием, неизбежным следствием этой жизненной позиции, что и сближает его в итоге с изначальной непосредственной верой Маши в Провидение.

Раздел третий
ТИП ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

Если в первом разделе второй части учебника литературное произведение рассматривалось как явление искусства и тем самым возникал вопрос о специфике литературы в сравнении с другими видами художественного творчества, а во втором разделе этой части предметом изучения стали состав и структура именно литературного произведения как такового, то теперь в центре внимания будут типические свойства и важнейшие разновидности литературных произведений. Основные категории, связанные с таким подходом к предмету, — род, жанр и стиль.

В общей системе понятий поэтики они занимают промежуточное положение, образуя переход от синхронии к диахронии, т.е. от теоретической поэтики к исторической.

§ 1. Постановка проблемы. Термины и понятия

Что ***род*** и ***жанр*** — это «тип» произведения, очевидно. Но далеко не общепризнано, что сформулированная проблема касается и категории ***стиль***. Распространено мнение, согласно которому стиль как особый «способ выражения» мыслей и чувств характеризует именно творческую личность, индивидуальность. Как правило, при этом вспоминают знаменитую фразу Бюффона «Le stile s'est de l'homme même» («Стиль — это и есть человек»). Но в то же время не менее распространены понятия «стиль эпохи», «стиль направления» (например, романтический) и даже «национальный стиль». В этих случаях имеется в виду, наоборот, сверхиндивидуальная общность. Со всей ясностью эта двойственность в понимании стиля определена в одной из работ Б.А.Успенского. Это определение

мы приведем и прокомментируем несколько ниже. Сейчас для нас важнее проблема индивидуального и типического в литературном произведении в целом, в единстве всех его аспектов.

Любое произведение реально (существует) лишь в качестве явления определенного жанра, а также стиля. Например, «Крейцерова соната» обладает всеми «типическими» свойствами определенного жанра и стиля, а не является ни «художественным произведением вообще», ни «литературным произведением, не похожим на что бы то ни было». И живут исторической жизнью (усваивают и обновляют традицию, влияют на читателей, переосмысливаются) произведения именно в качестве жанровых и стилевых явлений (например, «Евгений Онегин» в качестве романа в стихах). Иначе говоря, их типические свойства во многом определяют их историческую судьбу.

Почему же мы уделили столько внимания предшествующему разделу, т. е. на время приняли условное представление о «произведении вообще»? Потому, что понятие «тип произведения» (а не интуитивный «образ») может сложиться только на основе сравнения и обобщения. А для сравнения нужны критерии. Скажем, чтобы сравнить эпос и драму в аспекте сюжета, например, с помощью понятий «ситуация» и «конфликт» (такое сравнение нам еще предстоит), нужно предварительно владеть этими понятиями.

Теперь необходимо специально рассмотреть вопрос о типе произведения и прежде всего о соотношении понятий рода и жанра, использование которых в этой связи более традиционно и общепринято. Далее предстоит охарактеризовать структуры эпического, драматического и лирического произведений, а затем соответствующие группы жанров (с учетом различия *канонических* и *неканонических* форм). И наконец, мы поговорим об авторском стиле и о чужом стиле в произведении (явления и понятия стилизации, пародии и др.).

Начнем как раз с терминологических замечаний. Два термина, традиционных для нашей поэтики: «род» и «жанр» — имеют одинаковое основное значение: тип литературного *произведения*. Семантическая общность двух терминов не исключает значительного различия между понятиями, которые этими терминами обозначаются. Существуют два способа выделять типы литературных произведений — основываясь на разновидностях, сложившихся исторически, и опираясь на теоретическое осмысление возможностей словесного искусства[1]. Отсюда ясно, что необходимы и два понятия; количество

[1] Le dictionnaire du Littéraire / Publié sous la direction de P. Aron., D. Saint-Jacgues, A. Viala. — Paris, 2002. — P. 248.

же терминов зависит от той или иной языковой и культурной традиции.

Во французском литературоведении термин «жанр», будучи по своей этимологии идентичен русскому слову «род», по традиции в сфере своей культуры означает и буквально то же самое, и одновременно такие исторически сложившиеся виды произведений, как эпопея, роман, комедия, баллада, ода и т. п.[1] В немецкой науке аналогичный термин «Gattung» также имеет двойное значение[2], тогда как в польском, как и в русском литературоведении — два термина: «rodzaj literacki» (литературный род) и «gatunek literacki» (литературный жанр)[3], причем второе из них, по-видимому, иноязычного (немецкого) происхождения.

Основываясь на высказанных соображениях, мы в дальнейшем под литературным «родом» будем понимать одну из трех (для некоторых исследователей — бóльшего числа) групп произведений, которые выделяются по традиции на основе устойчивых, повторяющихся структурных особенностей, взаимосвязанных и характеризующих основные аспекты художественного целого: тематическую сферу произведения (типические свойства хронотопа и сюжета), его речевую структуру (место, роль и основные формы авторской речи и речи персонажей) и границу (в основном временну́ю и смысловую) между миром героев и действительностью автора и читателя. Таково наиболее общее содержание традиционных понятий «эпоса» (эпики), лирики и драмы. Гёте называл их «естественными формами поэзии».

Понятие «жанр», также имеющее в виду тип словесно-художественного произведения как целого, само по себе двойственно.

Во-первых, оно соответствует той или иной разновидности произведений, сложившейся в истории национальной литературы или ряда литератур и обозначенной каким-либо традиционным термином: эпопея, роман, повесть, новелла, Kurzgeschichte, short story и т. п. — в эпике; комедия, трагедия, мелодрама, Lustspiel и др. — в области драмы; ода, элегия, баллада и пр. — в лирике; а также и более конкретно —

---

[1] См.: Lexique des termes littéraires. Sous la direction de Michel Jaretty. — Paris, 2001.

[2] См. об этом, напр.: Knörrich O. Einleitung // Formen der Literatur: in Einzeldarstellungen / Hrsg. von O. Knörrich. — 2., überarb. Aufl. — Stuttgart, 1991. — S. 1—2.

[3] Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Podróżny słownik terminów literackich. — Warszawa, 2001. — S. 99—100, 263—264.

исторический роман, классицистическая трагедия, романтическая баллада.

Во-вторых, это понятие подразумевает «идеальный» тип или логически сконструированную модель произведения, которые основаны на сравнении конкретных литературных произведений и рассматриваются в качестве их инвариантов.

Второе значение термина присутствует прежде всего в таких «исследовательских» (а не возникших и ставших традиционными в самой художественной практике) обозначениях исторических жанров, как «роман-трагедия», «роман-эпопея», «лирический роман», а также «лирическая драма», «ролевое стихотворение» (Rollengedicht) и т.п. Кроме того, в любом научном определении исторически существующего типа литературного произведения, т.е. тогда, когда мы не только констатируем принадлежность к нему того или иного творения, но и объясняем, какая общая, устойчивая структура и ее семантика позволяют нам это сделать. Это значение термина мы имеем в виду и в том случае, когда сравниваем различные произведения в качестве реализаций одного и того же исторически существующего жанра или одной и той же его разновидности (например, относим произведения Вальтера Скотта, Гюго и Пушкина к жанру авантюрно-исторического романа)[1]. В любом варианте этого второго значения — так же, как и в связи с категорией «рода», — возникает вопрос о теоретической модели литературного произведения, которая должна соответствовать структурной основе его исторически сложившихся разновидностей и быть критерием их сопоставления.

Литературный род — категория, необходимая, с одной стороны, для обозначения *группы жанров*, обладающих сходными и при этом доминирующими структурными признаками; с другой — для выявления основных и как бы «естественных» *возможностей словесно-художественного творчества* и, следовательно, *дифференциации важнейших «надысторических» инвариантов* структуры литературного произведения. Отсюда ясно, что предмет, обозначаемый у нас словом «род», — теоретический конструкт. Его соотносят — в целях проверки адекватности как природе искусства, так и его истории, — с одной стороны, с «произведением как таковым» («род» — один из основных вариантов «произведения вообще»), с другой — с общими структурными признаками ряда близких друг другу жанров («род» — абстрактно представленное единство этих признаков или свойств).

---

[1] См.: Тамарченко Н.Д. «Капитанская дочка» Пушкина и жанр авантюрно-исторического романа // Russian Language Journal. — Vol. 53. — 1999. — № 174—176. — P. 119—139.

§ 2. «Теоретические» и «исторические» типы произведений

Мы уже говорили о различиях между возможностями и приемами, с одной стороны, изучения исторически сложившихся разновидностей литературных произведений (жанров), с другой — конструирования «идеальных типов» или создания теоретических моделей словесно-художественных произведений (к каковым принадлежат, в частности, и традиционные представления о трех «родах»). Хотя такое различие представляется очевидным, в качестве методологической проблемы оно впервые, по-видимому, сформулировано лишь в знаменитой книге Б. Кроче «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1902, рус. пер. 1920). Решение этой проблемы здесь — нигилистическое отрицание «универсального» в пользу «индивидуального».

Кроче прежде всего противопоставляет эстетическое как непосредственно индивидуальное постижение логическому, т. е. отвлеченному и обобщающему, познанию, причем первое служит фундаментом для второго: «Человеческий дух может перейти от эстетического к логическому, разрушить выражение или мышление индивидуального мышлением универсального, разрешить выразительные факты в логические отношения именно потому, что эстетическое является первой ступенью по отношению к логическому». В результате научные понятия оказываются неприменимыми для характеристики художественных произведений: «Заблуждение начинается тогда, когда из понятия хотят вывести выражение, а в замещающем факте открыть законы замещенного факта, — когда не замечают различия между второй ступенью и первой и вследствие этого, поднявшись до второй, утверждают, что находятся в сфере первой. Это заблуждение носит название **теории художественных или литературных родов**»[1].

При этом философ не отрицает саму возможность «связи по подобию между выражениями или произведениями искусства. <...> ...Такие подобия существуют, и благодаря им произведения искусства могут быть располагаемы по тем или иным группам. Но все это такие подобия, которые обнаруживаются между индивидуумами и которых нельзя никоим образом зафиксировать в абстрактных характеристиках... и состоят они просто-напросто в том, что называется **семейным сходством** и вытекает из тех исторических условий, при ко-

---

[1] Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. — Ч. 1: Теория / Пер. с ит. В. Яковенко. — М., 1920. — С. 40—41.

торых родятся различные произведения искусства, и из внутренней душевной родственности артистов»[1].

Более объективную и принципиальную постановку вопроса содержит ряд исследований 1950—1960-х годов. Например, в книге Э. Лэммерта «Структуры повествования» (1955) различение «исторических» и «философских» жанров возводится к Гердеру, причем эпика, лирика, драма «как устойчивые и охватывающие главные группы, которые размещаются во всяком случае *над* жанрами» как «*типические формы* поэзии обозначают именно — не принимая во внимание возможное преобладание одного из типов в данное время, у данного народа или поэта — ее *всегдашние возможности*». «Жанры для нас — ведущие исторические понятия, типы — аисторические константы. Их открытие поэтому — собственная задача науки о поэзии»[2].

В конце 1960-х годов проблема была четко сформулирована Цв. Тодоровым: «Чтобы избежать всякой двусмысленности, следует постулировать существование, с одной стороны, *исторических жанров*, с другой — *теоретических жанров*. Первые суть результат наблюдений над реальной литературой, вторые — результат теоретической дедукции. Наши школьные знания о жанрах всегда относятся к историческим жанрам; так, мы говорим о классической трагедии, потому что во Франции были созданы произведения, в которых открыто провозглашалась их принадлежность к этой форме литературы. Примеры же теоретических жанров можно найти в античных поэтиках. Диомед (IV в. до н.э.), вслед за Платоном, разделил все произведения на три категории: те, в которых говорит только рассказчик; те, в которых говорят только персонажи; наконец, те, в которых говорят и рассказчик, и персонажи. Эта классификация основана не на сопоставлении произведений различных эпох (как в случае исторических жанров), а на абстрактной гипотезе, в которой утверждается, что субъект сказывания есть наиболее важный элемент литературного произведения и что в зависимости от природы субъекта можно выделить логически исчислимое количество теоретических жанров»[3].

Наряду с методологически принципиальным разграничением «теоретических» и «исторических» типов литературных

---

[1] Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. — Ч. 1: Теория. — С. 83.

[2] Lämmert E. Bauformen des Erzählens. — 8., unveränderte Aufl. — Stuttgart, 1991. — S. 13—16.

[3] Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. — М., 1997. — С. 9—10.

произведений в поэтике XX в. существует (и даже более популярна) тенденция игнорировать и обходить различие между ними.

Во-первых, в пользу создания неких «синтетических» — как в формальном, так и в содержательном отношении — конструкций. Большую популярность и значительное влияние приобрел такой способ решения проблемы «род — жанр», для которого принципиального различия между этими категориями как бы не существует, поскольку «эпическое», «драматическое» и «лирическое» считаются универсальными «началами», выступающими всегда в комплексе и присутствующими в любом жанре, но в различных сочетаниях и пропорциях.

Такова позиция Э. Штайгера в его широко известном исследовании «Основные понятия поэтики» (1948): «...у меня есть идея о лирическом, эпическом и драматическом. Эта идея пришла ко мне когда-либо на примере. Примером предположительно явилось определенное поэтическое произведение. Но не только это необходимо. Пользуясь выражением Гуссерля, "идеальное значение" "лирического" я могу узнать, находясь перед ландшафтом; что такое эпическое, может быть, — перед потоком беженцев; смысл слова "драматический" запечатлеет во мне, возможно, некий спор. Такие значения несомненны. <...> ...Идея "лирического", которую я однажды постиг, так же незыблема, как идея треугольника или как идея "красного", объективна, независима от моего желания. <...> Никто не думает при словах "лирическое настроение", "лирический тон" об эпиграмме; но каждый думает при этом о песне. Никто не думает в связи с "эпическим тоном", "эпической полнотой" о "Мессиаде" Клопштока. Думают ближайшим образом о Гомере, и даже не обо всем Гомере, а о некоторых преимущественно эпических местах, к которым можно присоединить другие, более драматические или более лирические. На таких примерах необходимо разрабатывать понятия рода. <...> Кардинальные примеры лирического предположительно будут найдены в лирике, эпического в эпопеях. Но то, что где-то может встретиться произведение, которое было бы чисто лирическим, чисто эпическим или драматическим, об этом нельзя договариваться с самого начала. Напротив, наше исследование придет к результату, что каждое подлинное поэтическое произведение уделяет место всем родовым идеям в различной степени и разными способами и что многообразие долей лежит в основе необозримого изобилия исторически становящихся видов»[1].

---

[1] Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. — 8 Aufl. — Zürich und Freiburg, 1968. — S. 8—11.

Характеристики литературных жанров по таким принципам (правда, не всегда достаточно отрефлектированным) весьма распространены: балладу, рассказ в стихах и романтическую поэму называют «лироэпическими» жанрами; часто выделяют жанры лирической и эпической драмы. Если на такой основе различаются, скажем, «эпический», «драматический» и «лирический» романы[1], то очевидно, что перед нами не те исторически существующие жанры, каковыми являются, например, романы готический, авантюрно-исторический или социально-криминальный. В то же время, если попытаться отделить от любого из созданных подобным образом квазижанров одно из входящих в его структуру «родовых начал», то в результате мы никак не получим те конструкции эпоса и драмы, т.е. те *типы художественного целого*, которые четко отграничивали друг от друга Шеллинг и Гегель или Гёте и Шиллер. У Штайгера и его последователей ни род, ни жанр не считаются существенными и своеобразными типами художественного целого, т.е. не мыслятся в качестве самостоятельных структур, каждая из которых имеет особую эстетическую функцию в общей системе литературы.

Таким образом, принципиальные отличия друг от друга исторически существующих или теоретически создаваемых структур, а также их вариантов — родовых и жанровых — оказываются полностью растворены в их общности, а изучение первых и моделирование вторых подменено, если можно так выразиться, лепкой (из всегда трехсоставной, но по-разному замешанной пластической массы) конструкций одновременно и наджанровых, и межродовых.

Во-вторых, существует и другой способ обойти интересующую нас методологическую проблему — подменив вопрос о типе художественного целого вопросом о типе текста.

В нашей науке есть весьма яркий пример попытки доказать, что категория рода точно так же опирается на фактически существующие внешние признаки текста, как и категория жанра (особенно канонического). При этом реальные основы «родовой содержательности» усматриваются в самых внешних, формальных особенностях трех основных вариантов строения литературного текста. Авторы раздела о содержательности литературных форм в академической трехтомной теории литературы пишут: «Предположим, мы лишь взяли в руки три книги, содержащие литературные произведения. Раскрыв их, мы увидим, что одно из произведений целиком представляет собой прозаическую речь какого-то лица с вкрапленными в

---

[1] См.: Днепров В.Д. Роман — новый род поэзии // Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. — М., 1980. — С. 100—133.

нее репликами других лиц; другое — совокупность коротких реплик ряда лиц; третье — небольшие отрезки стихотворной речи. Этого достаточно, чтобы мы поняли: перед нами роман, драма и сборник лирических стихотворений. А из этого осознания вытекает целый комплекс весьма существенных представлений. Мы как бы незаметно для себя уже знаем некое — пусть очень общее — *содержание* лежащих перед нами произведений»[1].

Для того чтобы, например, описание первого типа текста относилось не только к роману, но и к эпопее, следует, казалось бы, всего лишь допустить, что «речь какого-то лица с вкрапленными в нее репликами других лиц» может быть не только прозаической, но и стихотворной. Иначе говоря, «родовым» признаком эпического текста здесь считается доминирование «авторской» речи (повествования) над прямой речью персонажей.

Однако существуют образцы героической эпики, в которых господствуют как раз речи персонажей (фрагменты сказаний о Сигурде в «Старшей Эдде»). Если руководствоваться теми критериями родовых различий, которые мы только что цитировали, эти эпические песни следует признать драмами. В эпической прозе (романе и повести) Нового времени также возможно преобладание прямой речи героя: в эпистолярном романе, в используемых для организации речевого целого произведения формах монолога-исповеди («Записки из подполья», «Крейцерова соната») или монолога-дневника («Дневник лишнего человека»). Наконец, отказ от доминирующей роли повествования характерен для столь влиятельной в XX в. большой эпической формы, как роман-монтаж (Б. Пильняк, Дж. Дос Пассос, А. Дёблин, В. Кёппен).

Дело, правда, осложняется крайней нечеткостью, расплывчатостью самой категории повествования в современной поэтике: этим словом называется практически любое сообщение о событиях, независимо от того, какому субъекту речи оно принадлежит (например, «всезнающему автору» или герою — участнику событий) и какова композиционная форма высказывания (от прямой беседы с читателем до внутреннего монолога героя). Тем не менее достаточно очевидно, что приведенная нами исследовательская конструкция текста «повествовательного рода», с одной стороны, не определяет границы родовых структур, с другой — нивелирует различия композиционных форм существующих эпических жанров.

---

[1] Гачев Г.Д., Кожинов В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. — М., 1964. — С. 19.

Итак, существование и соотношение понятий рода и жанра методологически необходимо и оправдано. Заметим попутно, что опыт построения типологии стилей свидетельствует о той же научной ситуации: *типы* стилей — исследовательски конструируемые возможности, так же отличимые от реальных стилей, как роды от жанров. Каждое из трех понятий, по-видимому, соотнесено в произведении с определенной повторяющейся системой свойств или признаков. Как можно *разграничить* — и эти понятия, и обозначаемые ими структуры или аспекты произведения — друг с другом? Как определить *тип* одного и того же произведения *в аспектах* (или в измерениях) *рода, жанра и стиля*?

Для того чтобы ответить на эти вопросы, необходим предварительный раздельный анализ родовых, жанровых и стилевых структур.

I. РОД

Проблема рода как литературоведческой категории проистекает из сложных и противоречивых взаимоотношений философской эстетики и поэтики в процессе исторического развития этих дисциплин. Начиная с Античности и до рубежа XVIII—XIX вв. (от Платона и Аристотеля до Шеллинга и Гегеля), осмыслить природу художественного произведения было задачей философии искусства, а выявить свойства конкретных жанров — поэтики. Первая определяла теоретически мыслимые возможности реализовать сущность и задачи искусства в отдельном творческом акте; вторая описывала существующие признанные образцы литературных произведений (вплоть до XIX в. поэтика черпала эти образцы в первую очередь, конечно, из древних классических литератур — греческой и римской).

Принято считать, что философия искусства и поэтика первоначально находились в состоянии синкретического единства, возрожденного на некоторое время в конце XVIII — начале XIX в. Определенные предпосылки их нового синтеза усматриваются в эстетической мысли рубежа XIX—XX вв. Но расхождение между этими дисциплинами в обозначенном таким образом историческом промежутке выразилось в том, что категория литературного рода заняла место и приобрела функции, в сущности, маргинальные.

Любопытно в этой связи, что если, например, у Гегеля акцент явно лежит на этой категории, хотя значимость конкретных исторических жанров в его системе идей вполне со-

храняется, то Бахтин говорит почти исключительно о жанрах. Указывая первоначально основные направления, по которым творческая энергия идеального «прообраза» отливается в ряд известных традиционных (жанровых) форм, категория рода могла органически сочетаться с нормативной (устанавливающей нормы и правила) поэтикой, но не с характерным для поэтики начиная с XIX в. объективно-научным изучением исторической жизни конкретных жанров.

В ходе исторического развития поэтики «теоретический» характер категории рода выразился в следующей дилемме.

Либо, как это происходило в традиционной философии искусства, связанной с традиционной же поэтикой, структурные особенности изображенного мира в классических (канонических) жанрах и связанное с ними «жанровое содержание» экстраполировались на ряд других, более поздних жанров, таких, как роман, рассказ, новая драма, лирический фрагмент и превращались тем самым в «родовое содержание». Либо, как это сложилось в поэтике XX в., отказавшись от «метафизических» попыток эксплицировать «родовое содержание» (долженствующее — по неизвестной причине — быть общим, например, для эпопеи и романа), приходится сосредоточиваться на особенностях текста произведений, относимых обычно к эпике, драме или лирике, чтобы именно в них найти надежные и убедительные признаки «родовой» общности.

Задача современной теории литературного рода — найти методологически продуманное и обоснованное сочетание двух этих подходов. Пока эта задача не решена, отсутствует единый метод определения структур произведений, относимых к эпике, драме и лирике, а следовательно, и критерий сравнения этих структур друг с другом.

В истории поэтики, с одной стороны, действительно, сложилась тенденция экстраполировать — в той или иной форме — структурные особенности одного из трех литературных родов на другие.

Ранее всего возникла теория драмы, причем наиболее разработанной — под именем «ка́тарсиса» — оказалась концепция эстетического переживания катастрофы героя. Отсюда попытки использовать эту особенность драмы для объяснения структуры других литературных родов. Так, например, Л. С. Выготский в своей «Психологии искусства» применяет понятие «катастрофы» для анализа эпических произведений (басни, новеллы).

В начале XX в. активизировались исследования в области теории новеллы и в то же время внимание переместилось с предмета изображения на его субъект. В силу этих обстоя-

тельств в роли универсального ключа ко всем родовым структурам стало использоваться (в частности, тем же Л. С. Выготским) понятие «пуант». Это понятие, на наш взгляд, также имплицитная основа теоретической модели лирического стихотворения, предложенной Т. И. Сильман[1].

С другой стороны, эволюция поэтики свидетельствует о том, что родовая структура многомерна, так что необходимо осмыслить сам принцип взаимосвязи тех особенностей, которые характеризуют различные аспекты художественного целого.

С этой точки зрения знаменательны выводы С. Н. Бройтмана о трех исторически сменяющихся теориях лирики: «Исполнительская форма и тип высказывания, при котором говорящий «не меняет своего лица»; литературный род, характеризующийся структурно-содержательным принципом «субъективности»; наконец, род литературы, отличающийся специфическим типом отношения («нераздельностью — неслиянностью») автора и героя — таковы в самом общем виде три предложенные научные дефиниции лирики»[2]. Но если в первом случае речь шла о субъекте высказывания, во втором — о его предмете («внутренний мир»), а в третьем — о границе между миром героя и действительностью автора-творца, то перед нами *три разных аспекта лирического произведения как целого.*

Аналогичным образом мы можем выделить три концепции и в истории теорий драмы. Во-первых, это идея особого эмоционального контакта зрителя с героем в момент сюжетной катастрофы (т. е. идея ка́тарсиса), которая разрабатывалась от Аристотеля до Ницше; во-вторых — теория драматического действия, которое основано на конфликте и ведет к его разрешению (от немецкой классической эстетики до современности); в-третьих — новейшая концепция, согласно которой специфика драмы как рода заключается в особенностях драматического слова[3].

Параллельно этому сменяли друг друга доминирующие аспекты художественного целого и в теории эпики. А именно: античная эстетика акцентировала ценностно-временну́ю дистанцию по отношению к герою и событию, эстетика Гегеля сосредоточилась на проблемах эпической ситуации и сюжета,

---

[1] См.: Сильман Т. И. Семантическая структура лирического стихотворения // Сильман Т. И. Заметки о лирике. — Л., 1977. — С. 5—45.

[2] Бройтман С. Н. Три концепции лирики: Проблема субъектной структуры // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1995. — № 1. — С. 28.

[3] См. одну из первых работ этого направления в нашей поэтике: Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Чехов. — Л., 1927.

а затем — уже в XX в. — специфику рода стали усматривать прежде всего в повествовании.

Логика научного развития свидетельствует о том, что стимулом к решению важнейших проблем теории литературного рода могла стать новая концепция структуры литературного произведения. Такая концепция сложилась в поэтике XX в. на почве теории жанра. Мы имеем в виду жанровую теорию Бахтина, о которой речь впереди.

Глава 1

ЭПИКА

Введение

Слово «эпос» в русской культурной традиции обозначает и литературный род, и один из жанров, относимых к этому роду, — эпопею (иногда в этом случае употребляется термин «героический эпос»). Двойственность значения вынуждает к оговоркам: «в широком смысле», «в узком смысле». В западноевропейской традиции, как свидетельствует справочная литература, существует аналогичное двузначное выражение «эпическая поэзия»[1]. В то же время используются термины «эпика» для обозначения одной из трех основных групп литературных произведений или одной из трех «естественных форм поэзии» (Гёте) и «эпопея» — для характеристики определенного исторически сложившегося типа художественной структуры (жанра)[2]. Этот подход к литературоведческой терминологии представляется нам более предпочтительным.

Двузначность слова «эпос» или выражения «эпическая поэзия» сложилась исторически, а потому при всех ее неудобствах ее нельзя игнорировать. Эпопея в течение многих веков считалась наиболее адекватным воплощением одной из основных возможностей или одного из направлений развития всякого словесно-художественного творчества. Следовательно, и сам этот тип творчества именовался так же, как его величайшие образцы. Обнаруженные в них структурные особенности

---

[1] The Longman Dictionary of Poetic Terms / Ed. by J. Myers, M. Simms. — N.Y. and London, 1989. — P. 99.

[2] См.: Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Podróczny słownik terminów literackich. — Warszawa, 2001. — S. 79—80, 82—83; Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. — 7., verbesserte und erweiterte Aufl. — Stuttgart, 1989. — S. 244.

или «законы» строения послужили меркой для оценки и исходным пунктом для изучения близких к эпопее жанров, включая и роман.

Лишь к середине XX в., как мы уже говорили, различие между описанием исторически сложившихся разновидностей (жанров) и конструированием «идеальных типов» литературных произведений было осознано как принципиально значимая методологическая проблема.

1. Эпический мир или эпический текст?

Сформулированная нами выше дилемма изучения литературного рода применительно к «эпосу» принимает следующий вид: либо структурные особенности *изображенного мира* в эпопее и воплощенное в них «эпическое миросозерцание» экстраполируются на ряд других, более поздних и в разной степени близких к эпопее жанров (роман, иногда — повесть, еще реже — рассказ). Либо, отказавшись от идеи особого «эпического миросозерцания», сосредоточиваются на особенностях *текста* произведений, относимых обычно к эпике, чтобы в них найти надежные и убедительные признаки «родовой» общности.

Первый подход к решению проблемы характерен для традиционной философии искусства, связанной с традиционной же поэтикой; второй — для поэтики XX в. Первый подход «в чистом виде» сохранился лишь в некоторых, уже явно устаревших, определениях эпоса как рода[1]. Однако он продолжает оказывать существенное влияние на поэтику в другой области: в исследованиях, посвященных проблеме так называемого *романа-эпопеи*.

На общем фоне чрезвычайно популярных у нас в XX в. описанных работ такого рода немногие более продуманные исследования выделяются благодаря идее, согласно которой историческое назначение романа состоит как раз в том, чтобы он стал подобием эпопеи («роман — эпос нового времени»). И следовательно, осуществившие это назначение «синтетические» или «открытые» формы должны быть противопоставлены другим формам этого жанра, не являющимся «подлинными», «настоящими» романами[2].

---

[1] См.: Айхенвальд Ю. Эпос // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. — Т. 1—2. — М.; Л., 1925. — С. 1128—1134.

[2] См.: Кожинов В.В. Роман — эпос нового времени // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. — М., 1964. — С. 137—139; Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. — М., 1975. — С. 13—15, 26—27.

Второй подход отражен в более современных определениях понятий «эпос» (в «широком смысле») или «эпика», в которых сделан акцент на *повествовании* («эпос — повествовательный род»), причем учитывается не только место «повествования» как речевой формы в тексте произведения, но и его функции посредничества и вместе с тем создания временно́й дистанции (событие рассказывания во времени всегда позже рассказываемого события)[1].

Проблема «эпики» заключается, таким образом, в отсутствии закономерной связи между традиционными представлениями о типе художественного *образа мира* и современными представлениями о типе художественного *текста*. При этом недостаток первых (моделируемый тип произведения соотносится почти исключительно с одним эпическим жанром — эпопеей) компенсируется тем достоинством, что этот подход имеет в виду *содержательное* (смысловое) *целое*. И наоборот, преимущество второго подхода — опора на вполне определенные, поддающиеся наблюдению и точному фиксированию особенности текста — снижает тот недостаток, что признаком «родового» типа текста признается только *одна* особенность: преобладание повествования над прямой речью персонажей и, следовательно, доминирование функций, связанных с этой формой.

Казалось бы, напрашивается поиск золотой середины. К ней ближе, по-видимому, характеристика эпики у Геро фон Вильперта, где наряду с несводимостью полноты изображенной жизни к действиям героя, отсутствием ограничений в пространстве и времени и необходимой для драмы устремленности к развязке (все это не всегда бывает даже и в романе, не говоря уже, например, о новелле) отмечены также собственная весомость каждого эпизода и вообще самостоятельность частей[2].

Однако решение интересующей нас проблемы одним только стремлением удержаться от крайностей не обеспечивается. Суть дела в том, что два противостоящих, как мы только что заметили, аспекта проблемы эпики (создает ли ее специфику изображенный «мир героя» или текст как носитель «события рассказывания») в действительности представляют собой взаимообусловленные и взаимодополняющие грани словесно-ху-

---

[1] См.: Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Podróczny słownik terminów literackich. — S. 79—80; Мелетинский Е.М. Эпос // КЛЭ. — Т. 8. — М., 1975. — Стлб. 927—933; Хализев В.Е. Эпос (как род литературный) // ЛЭС. — М., 1987. — С. 513—514.

[2] См.: Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. — S. 244—245.

дожественного произведения «как такового». Речь идет о соотношении события, о котором говорится в произведении, и события самого рассказывания. Презумпция их единства не мешает ему оставаться, как мы убедились, не раскрытым в теории эпического произведения.

В этой связи вряд ли стоит отказываться от попытки определить исторически устойчивые структурные особенности текста эпических произведений. Если бы такая попытка оказалась успешной, она могла бы стать исходным пунктом сопоставления жанров, которые принято относить к эпике, и, следовательно, отправной точкой для создания теоретической модели эпического произведения.

2. Постановка проблемы единства эпических жанров

Характеристика рода должна соответствовать всем жанрам, которые принято к этому роду относить, независимо от того, насколько различными кажутся их свойства или структуры. Эпика представляет в этом отношении особые трудности. Если взять формы, обычно противопоставляемые либо в аспекте синхронии (большая и малая), либо в диахроническом плане (эпопея и роман), то, на первый взгляд, они обладают противоположными, даже несовместимыми свойствами.

Что касается первого из этих противопоставлений, то здесь прежде всего необходимы некоторые уточнения. «Малыми» формами у нас принято считать новеллу и рассказ, средней — повесть; к большой форме относят эпопею и роман.

С такой классификацией можно согласиться лишь отчасти. Поскольку точные количественные критерии (каким количеством страниц, например, ограничивается малая форма или начиная с какого количества средняя форма уступает место большой) невозможны, приходится говорить лишь о тенденциях или о тяготениях к максимальному либо к минимальному объему. К максимуму тяготеют действительно эпопея и роман (при том, что бывают эпико-героические песни или былины, объем которых меньше даже одной из двадцати четырех песен «Илиады» или «Одиссеи», не говоря уже о «Махабхарате», включающей двенадцать книг; бывают также и небольшие романы, как, например, «Адольф» Констана или «Рудин» Тургенева). Но минимум объема текста в эпике демонстрируют отнюдь не новелла и рассказ, хотя встречаются и очень маленькие рассказы («Спать хочется» или «Студент» Чехова), а также новеллы («Завещание» Мопассана), т. е. такие, тексты которых не превышают 5—6 страниц. Однако существуют произведения значительно большего объема, причисляемые к этим двум жанрам.

В то же время нам известны три эпических жанра, для которых характерен действительно минимальный объем текста (вплоть до нескольких строк): анекдот, притча и басня. Если считать именно их разновидностями «малой формы», тогда средними окажутся повесть, новелла, рассказ (не говоря об очерке, так как чаще всего этот жанр принадлежит литературе, но не искусству слова), а также новая, так называемая «лироэпическая» (точнее — неканоническая) поэма.

Сравнивая *свойства и структуры большой и малой эпики* в таком уточненном понимании их жанрового состава, нетрудно заметить, что они *во многом противоположны*.

Те характеристики предмета изображения, которые обычно акцентировали в эпике читатели и исследователи: «широту охвата», многообразие явлений жизни и многосторонность характеров, полноту и конкретность в обрисовке и объяснении обстоятельств, поступков и событий (вкус к подробностям, что связано и с самостоятельным значением эпизодов), — характеристики, популярные и поныне, неосознанно ориентированы лишь на большую эпическую форму и совершенно непригодны для малой. В то же время можно заметить и другое: малые жанры и по объему, и во многом по содержанию аналогичны эпизодам больших; а иногда такие эпизоды прямо представляют собой малые или средние жанры, например вставные анекдоты, притчи, новеллы, повести.

Этот факт говорит о родстве различных по объему текста форм эпики. Задача и состоит в том, чтобы отобразить это родство в наших понятиях и определениях.

По поводу второго, исторического противопоставления уже *внутри большой эпической формы*, а именно жанров эпопеи и романа, достаточно упомянуть о научной традиции, существующей с середины XVIII в.

Итак, искомая характеристика родовой структуры литературного произведения должна преодолеть различия, существующие между жанрами эпики в синхронии и диахронии. Мы можем исходить при этом из идей немецкой философской эстетики, особенно Гегеля, который считал эпопею и роман жанрами, одинаково репрезентирующими общие свойства большой эпики. Что же касается соотношения больших и малых форм, то выскажем следующую рабочую гипотезу: в первых проявлены в основном свойства *эпического объекта* (мира и сюжета), а во вторых акцентированы особенности *эпического субъекта*.

В обоих направлениях предлагаемые далее пути и способы решения проблемы неизбежно имеют предварительный характер. В наше время специальные работы об эпосе как роде практически отсутствуют (ср. положение дел в теории лирики и

драмы). Соответствующая проблематика полностью перешла в исследования по теории повествования (теоретическое обоснование такого перемещения дал Цв. Тодоров в своей книге «Poetique de la prose» с помощью категории «повествовательных трансформаций»).

Охарактеризованная научная ситуация во многом объясняется тем, что отсутствуют достаточно убедительные и обоснованные критерии сопоставления различных жанровых структур. Для этого необходима такая теоретическая модель литературного произведения, которая могла бы рассматриваться в качестве их инварианта. Между тем подобная научная задача, как мы уже говорили, решена бахтинской концепцией жанра как «трехмерного конструктивного целого». Эта концепция (которую мы в дальнейшем рассмотрим подробнее) и положена в основу нашей характеристики структуры эпического произведения.

§ 1. «Родовые» свойства текста эпического произведения

1. Взаимоосвещение авторской и чужой речи

Независимо от того, какая форма речи в подобных произведениях *количественно* преобладает, их текст всегда строится на *качественных различиях* между ***в основном изображенной*** («объектной») речью персонажей и ***в основном изображающей*** речью повествователя или рассказчика. Как бы ни был высок «ценностный ранг» героя в произведении и велик удельный вес его высказываний в тексте, именно его речь для читателя-слушателя выступает в качестве «чужой». И наоборот, в тех случаях, когда изображающая речь наделена высокой степенью «чуждости» читателю-слушателю (сказ), это ее качество воспринимается как свидетельство близости говорящего к миру персонажей.

В драме же это качество «чуждости», возможное для всякой введенной в литературный текст прямой речи, видимо, не имеет определяющего значения (несмотря на используемые в ней иногда приемы так называемой «речевой характеристики»). Основная изображающая функция принадлежит здесь как раз слову персонажей (ср. специальное сопоставление эпического повествования и драматического изображения)[1], а те фрагменты текста, которые не являются прямой

[1] См.: Федоров В.В. О природе поэтической реальности. — М., 1984. — С. 149—150.

речью, играют по отношению к ней служебную роль (усиливают ее значение, комментируют и т. п.).

Такое соотношение речевых структур эпики и драмы находится в очевидной связи с присущими той и другой *«объемлющими» временны́ми* структурами (реальная картина художественного целого, как мы увидим далее, сложнее).

Мы уже упоминали общепринятое мнение, согласно которому в эпике событие, о котором рассказывается, и событие самого рассказывания разделены временно́й дистанцией: условное время восприятия рассказа слушателем-читателем всегда *позже* времени события, совершающегося в действительности героя. Напротив, в драме оба события и обе действительности — героя и читателя-зрителя — совпадают в настоящем драматического действия и сопереживания: точка их совпадения — катастрофа драмы и ее ка́тарсис.

Итак, предварительно мы можем определить ***инвариантную для эпики речевую структуру*** как *сочетание речи изображающей* (т. е. так называемой «авторской», принадлежит ли она повествователю или рассказчику) и *речи изображенной*, которую изображающий речевой субъект — посредник между двумя действительностями — либо включает в свое высказывание (бо́льшая часть классической эпики), либо, наоборот, дополняет ее своей речью (все приведенные выше примеры разновидностей эпических жанров Нового времени, где повествование почти отсутствует: эпистолярные романы и повести; повести в форме дневника, исповеди; роман-монтаж).

Можно ли говорить и об особой, свойственной эпическому роду, содержательности так понятого основного структурного принципа? Очевидно, для этого необходимо выявить возможные его художественные функции или эстетические задачи, которые разрешимы с его помощью.

Обратимся для этого к изданной под именем В. Н. Волошинова книге М. М. Бахтина «Марксизм и философия языка». Прежде всего мы имеем в виду предложенное им определение чужой речи: «Чужая речь» — это *речь в речи, высказывание в высказывании*, но в то же время это и *речь о речи, высказывание о высказывании*»[1].

Как видно, первая часть этой формулы относится к обрамленному или вставному тексту, а вторая — к тексту обрамляющему. Структура же характеризуемого типа текста в целом заключает в себе, по-видимому, *предпосылки* для создания **образа чужого слова.** В то же время решение подобной

---

[1] Волошинов В.В. (Бахтин М.М.) Марксизм и философия языка. — М., 1993. — С. 125 (далее — МФЯ, с указанием страниц в скобках, в тексте).

художественной задачи, видимо, как-то влияет на характер самого изображающего авторского слова.

Казалось бы, специфику подобной структуры исчерпывающе определяет понятие «диалог». Но хотя в то время, когда книга Бахтина-Волошинова создавалась, желающих придавать этому слову весьма неопределенное и одновременно вполне универсальное значение было, надо полагать, неизмеримо меньше, чем в наши дни, автор позаботился о том, чтобы предупредить такого рода прочтение: «Перед нами явление *реагирования слова на слово*, однако резко и существенно отличное от диалога. В диалоге реплики грамматически разобщены и не инкорпорированы в единый контекст. Ведь нет *синтаксических форм, конструирующих единство диалога*. Если же диалог дан в объемлющем его авторском контексте, то перед нами случай прямой речи, т.е. одна из разновидностей изучаемого нами явления» (МФЯ, 126). Явление, охарактеризованное ученым как «реагирование слова на слово», здесь четко отграничено от драматического диалога, состоящего из реплик персонажей без «объемлющего авторского контекста»[1]. По-видимому, с точки зрения Бахтина, ремарки такого контекста не создают. Отсюда понятно, что и в «Старшей Эдде», и, например, в комических фольклорных диалогах, таких как «Хорошо, да худо», перед нами отнюдь не драматические формы.

Следовательно, родовой признак текста эпического произведения — не какая-то определенная композиционная форма речи (будь то повествование или диалог), а, как формулирует Бахтин, «взаимоориентация авторской и чужой речи», т.е. *взаимодействие двух принципиально различных субъектно-речевых установок*, каждая из которых может представать *в разнообразных композиционных формах*.

Содержательность этой структурной особенности (взаимодействия двух речевых систем) выявлена ученым посредством противопоставления — со ссылкой на Г. Вёльфлина — двух исторически сменяющих друг друга стилей передачи чужой речи — линейного и живописного. Приведем наиболее важные положения.

Возникновение двух стилей обусловлено двумя возможными типами реакции на чужую речь. Первый из них охарактеризован следующим образом: «основная тенденция активного реагирования на чужую речь может блюсти ее целостность и автентичность». Такое отношение к чужому слову может объясняться тем, что оно «воспринимается лишь как целостный

---

[1] Ср.: Koschmal W. Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. — Wien, 1992. — S. 23—28.

социальный акт, как некая неделимая смысловая позиция говорящего». Именно в подобном случае прямая речь оказывается «обезличенной (в языковом смысле)». При этом степень обезличенности прямо зависит от «степени авторитарного восприятия чужого слова, степени его идеологической уверенности и догматичности». В *линейном* стиле «при полной стилистической однородности всего контекста (автор и герои говорят одним и тем же языком) грамматически и композиционно чужая речь достигает максимальной замкнутости и скульптурной упругости».

В стиле *живописном*, напротив, «авторский контекст стремится к разложению компактности и замкнутости чужой речи, к ее рассасыванию, к стиранию ее границ. <...> При этом самая речь в гораздо большей степени индивидуализирована... воспринимается не только его (высказывания. — *Н.Т.*) предметный смысл... но также и все языковые особенности его словесного воплощения». Отмечено, что для такого отношения к чужому слову «чрезвычайно благоприятен» «некоторый релятивизм социальных оценок».

В рамках живописного стиля возможен и прямо противоположный вариант стирания границ между авторской и чужой речью: «речевая доминанта переносится в чужую речь, которая становится сильнее и активнее обрамляющего ее авторского контекста и сама как бы начинает его рассасывать». «Для всего второго направления характерно чрезвычайное развитие смешанных шаблонов передачи чужой речи: несобственной косвенной речи и, особенно, несобственной прямой речи, наиболее ослабляющей границы чужого высказывания» (МФЯ, 129—132).

В целом противопоставление двух стилей действительно достаточно близко идеям знаменитой книги Г. Вёльфлина «Основные понятия истории искусств» (1915). В частности, следующим положениям: «В одном случае делается акцент на границах вещей, в другом — явление расплывается в безграничном. Пластическое и контурное видение изолирует вещи, для живописно видящего глаза вещи сливаются вместе»[1]. Как и у Вельфлина, сформулировавшего историческую закономерность «отречения от материально-осязательного в пользу чисто оптической картины мира»[2] у Бахтина вытеснение одного стиля другим мотивировано исторически.

---

[1] Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. — СПб., 1994. — С. 23—24.

[2] Там же. — С. 389; ср.: Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. — М., 1991.

Вместе с тем смена для воспринимающего взгляда четких границ «предметов» слиянием их друг с другом в истории живописи и переход от четкого разграничения авторской и чужой речи к «рассасыванию» границ между ними в истории литературы имеют, по-видимому, разный смысл. По крайней мере во втором случае эта динамика обусловлена типом авторского отношения к герою.

В основе линейного стиля передачи чужой речи, как видно, *приобщение* изображающего слова и сознания к авторитарной смысловой позиции другого, т.е. изображение чужого высказывания как бы с *внутренней точки зрения*, которое, конечно, препятствует восприятию его внешней языковой оболочки. В то же время поскольку воспринимаемая смысловая позиция именно авторитарна, ее чуждость требует четкого *формального дистанцирования*, т.е. грамматического и композиционного обособления чужой речи от речи авторской. Так происходит, в частности, в текстах гомеровских эпопей.

В основе же стиля живописного — слияние в чужой речи относительно истинной смысловой позиции с ее особым языковым выражением («лицом»), на которое авторская речь реагирует опять-таки сочетанием *формального приобщения* (с помощью смешанных шаблонов передачи чужой речи) с *внутренним дистанцированием* (т.е. включением и чужого, и своего высказывания в общую плоскость мировоззренчески-языкового релятивизма). Такой способ передачи чужой речи в высшей степени характерен для романа как жанра (примеры можно найти в различных образцах русского классического романа XIX в.).

В таком противоположении обнаруживаются факт и смысл взаимоосвещения авторской и чужой речи; до этого тезис о «взаимоориентации» того и другого мог бы показаться декларативным. В речевой структуре эпического произведения при всех исторических переменах остается неизменным сочетание внешней и внутренней «языковых точек зрения», что и создает образ чужого слова, а тем самым и образ слова авторского.

Теперь мы можем определить ***инвариантную структуру эпического текста*** более точно: она представляет собой не просто сочетание, а именно *взаимоосвещение авторского и чужого слова с помощью сочетания внешней и внутренней языковых точек зрения*. Вместе с тем понятно, что существуют два исторических варианта образов чужого и авторского слова, связанные с определенными меняющимися историческими же свойствами самого этого слова. По-видимому, если линейный стиль органичен по отношению к чужому автори-

тарному слову, то стиль живописный соответственно призван передавать слово внутренне убедительное. Но два названных (различаемых Бахтиным в работе «Слово в романе») исторических типа высказывания, как свидетельствует анализ, связаны, с его точки зрения, с переходом от эпопеи к роману, заменившему ее в роли ведущего жанра. «Линейный» стиль, несомненно, стиль, характерный для первого жанра; точно так же, как именно в процессе развития романа вырабатываются различные формы стирания границ между авторской и чужой речью и типологические варианты их новой взаимоориентации. Так, противоположные *пределы* всепроникающей активности авторского контекста и, наоборот, перенесения речевой доминанты в чужую речь могут быть соотнесены соответственно с «монологическим» романом Л. Толстого и с «полифоническим» романом Достоевского.

2. Фрагментарность

Наряду с отмеченным инвариантным для эпики сочетанием внешней и внутренней языковых точек зрения на авторское и чужое слово текст эпического произведения отличает также фрагментарность, тем более заметная, чем ближе произведение к большой эпической форме.

Понятия композиционно-речевых форм и речевых жанров, разработанные в 1920—1930-х годах В. В. Виноградовым и М. М. Бахтиным (с ориентацией, во втором случае — явно полемической, на учение о формах речи в классической риторике), позволяют увидеть в эпическом художественном тексте по крайней мере Нового времени множество различных типов высказывания.

Напомним, что они разделяются на две основные группы: высказывания, созданные автором произведения и приписанные им «вторичным» речевым субъектам (включая повествователя), с одной стороны, и высказывания, не включенные в кругозор персонажей и повествователя (полностью или частично), а иногда и не созданные автором, — с другой. Первые — это прямая речь персонажей, внешняя и внутренняя; собственно повествование, описание, характеристика; вставные рассказы и письма, а также, «произведения» героев (например, стихи). Вторые — эпиграфы, названия частей или глав, а также всего произведения; вставные тексты, принадлежащие другим авторам, — как, например, «Жил на свете рыцарь бедный...» в «Идиоте» или «Анчар» в тургеневском «Затишье».

Различие между ними связано с границами кругозора персонажей (ср., например, значение вставного евангельского

текста в чеховском «Студенте» для выявления границ ви́дения героя, изнутри сознания которого ведется изображение во всем обрамляющем тексте)[1]. Формы первого типа объединяются в более сложные единства *эпизода* или *сцены*, которые соотнесены со структурой изображенного пространства-времени и сюжета. Наконец, в такие «образования» более высокого уровня, как предыстория или пролог, экспозиция, основная история, эпилог или послесловие, а также «отступление», могут входить не только любые композиционно-речевые формы, но и различные сцены и эпизоды.

С изложенной точки зрения эпический художественный текст состоит из фрагментов, вычленяемых на разном уровне и по разным критериям. Эта его особенность вполне кореллирует с издавна отмечавшейся в качестве признака «эпичности» самостоятельностью частей или элементов самого изображенного мира (самодовлеющего значения отдельных событий или целых историй, мест действия или целых «миров», моментов времени или эпох, периодов, возрастов героя и т. д.), между которыми преобладают чисто *сочинительные* связи.

Отсюда и особенности читательского восприятия эпических произведений, наиболее очевидные в случаях большого и среднего объема текста: неосознанные пропуски одних фрагментов, нейтральное отношение и суммарные впечатления от других, детальное ви́дение и ацентирование значения третьих. Отсюда же и традиция литературоведческого анализа эпического произведения через фрагмент. При этом в центре внимания оказываются различные аспекты: единая сюжетная ситуация или характерный тип общения персонажей[2], субъектная структура и стилистика[3].

Если философская эстетика рубежа XVIII — XIX вв. видела в органической фрагментарности эпики выражение особого мировосприятия или проявление особого образа мира, сочетающего внутреннее единство бытия с его эмпирическим многообразием, то теория художественной прозы 1920 — 1930-х годов, ориентированная лингвистически или металингвистически, усматривала в ней связь с практикой речевого общения. Соотношение двух трактовок соответствует историческому пе-

---

[1] См.: Тамарченко Н.Д. Усилие Воскресения: «Студент» А.П.Чехова в контексте русской классики // Литературное произведение: Слово и бытие: Сб. науч. трудов к 60-летию М.М.Гиршмана. — Донецк, 1997. — С. 37 — 54.

[2] См.: Бочаров С.Г. «Война и мир» Л.Н.Толстого // Три шедевра русской классики. — М., 1971.

[3] См.: Ауэрбах Э. Мимесис / Пер. А.В.Михайлова. — М., 1976; Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопоэтики русской литературы XVIII — XIX веков. — М., 1999.

реходу от эпопеи к роману (в роли ведущего литературного жанра) и связанному с этой переменой перемещению центра художественного внимания от предмета к субъекту изображения. Неизменной остается установка большой эпики на предметный и субъектный универсализм.

§ 2. Эпический мир и большая форма. Тип события, структура сюжета

Постановку проблемы «родового» для эпики образа мира мы находим у Гегеля и Шеллинга. С точки зрения первого, «целостность мира, в котором совершается индивидуальное действие», самостоятельность эпизодов, а также «целостность миросозерцания и взгляда на жизнь» равно необходимы для эпопеи и для романа[1]. По мнению второго, родство романа с эпосом — в «универсальной» форме изложения и в равноправии необходимости и случайности[2]. Предполагает ли эпика (в своей большой форме) непременно количественную полноту всего в изображенном мире или впечатление полноты достигается сочетанием эмпирического многообразия явлений с единством основных противоположностей бытия?

Примеры — как из русского классического романа, так и из древней эпики («Одиссея», «Илиада») — показывают, что для большой эпической формы специфично именно качественное (а не количественное) многообразие явлений в пространстве и времени. Полнота бытия выступает как *взаимодополнительность* основных его аспектов: земного и небесного, далекого и близкого, сиюминутного и вечного, внутреннего и внешнего. Отдельные жанровые разновидности романа могут, конечно, специализироваться на пространственных или временны́х вариантах этого «универсального единства в наличном многообразии».

Так, стремление охватить весь спектр пространственных условий жизни характерно для географического романа (например, у Жюля Верна), а социально-криминальный роман Диккенса или Э. Сю представляет читателю многообразие быта и ценностных ориентиров различных слоев общества; тогда как исторический роман В. Скотта и его последователей сосредоточен на соотношении эпох, поколений и возрастов, биографической жизни и жизни исторической. Но в магистраль-

---

[1] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 459, 463, 475.

[2] См.: Шеллинг Ф.В. Философия искусства. — М., 1966. — С. 352—355, 380, 383.

ной линии развития романа в центре внимания — идеологическая жизнь в ее универсальности и национально-историческом своеобразии, а следовательно, ценностные аспекты противопоставления столицы и провинции, природы и цивилизации, и т.п. (ср. произведения Бальзака, Стендаля, Тургенева).

Характер изображенных событий зависит не только от цели действий или передвижений персонажа (присутствие таковой, по Гегелю, отличает событие от происшествия)[1], но и от того, какого рода границы, разделяющие пространственно-временны́е и ценностные сферы изображенного мира, персонаж пересекает[2]. Поэтому сказанное нами о качественном многообразии в структуре эпического мира позволяет поставить вопрос об особом типе события в нем.

1. Эпический тип события

Можно утверждать, что инвариантное для эпики событие — *встреча* персонажей, представляющих противоположные части (сферы) эпического мира, причем это событие имеет два основных исторических варианта: в древней эпике — поединок, в романе — диалог-спор. Мысль о родстве того и другого, «диалога тел и поединка идей» в науке уже высказывалась[3]. Обоснованность этой идеи видна хотя бы из того, что поединки древних эпопей и героических песен Средневековья сопровождаются ритуальными диалогами, а идейные дискуссии русского романа XIX в. зачастую переходят в дуэли.

Заметим, что в обоих своих исторических вариантах встреча персонажей раскрывает *родство противоположностей*: событие обнаруживает *противоречивое единство мира*.

Уже диалог, предшествующий поединку волшебной сказки (Змей и богатырь), свидетельствует о том, что противники предназначены друг другу как воплощения противоположных мировых начал. Об этом же говорит равенство противников в эпопее, а в романе — взаимодополнительность не столько индивидуальных идеологических позиций, сколько стоящих за ними сверхличных сил (так, в «Преступлении и наказании» равноценны слово Евангелия и «новое слово»).

Эпопея показывает войну и ее центр — поединок — как мировую катастрофу, момент гибели-возрождения всего кос-

---

[1] См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — Т. 3. — С. 470.

[2] См.: Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 282.

[3] См.: Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. — М., 1968. — С. 102—108.

моса; но и в романе центральные духовные события представляют собой моменты радикального обновления мира. Так, в упомянутом произведении Достоевского два главных события — убийство и признание — предстают в свете эпилога «пробами» себя одновременно героем и миром: герой решает вопрос «кто я?», но и мир находится в состоянии выбора своего будущего исторического бытия, на пути к возможному спасению или возможной гибели.

Нераздельность-неслиянность мира и героя в событии, видимо, одна из важнейших особенностей эпики. В ограниченной форме события, т.е. конкретного целенаправленного действия героя, проявляется сущность мира, его бесконечность. Гегель различал *«всеобщее состояние мира»* и *«индивидуальное действие»* как две стороны эпического произведения, подчеркивая их взаимное опосредование и самостоятельность[1]. Речь, очевидно, идет о *раздельно существующем тождестве* этих сторон. Отсюда — характерное для большой эпической формы сочетание безусловности мировых связей с самостоятельностью и объективностью всего частного, которое отличает эпику от драмы, где мир, как говорил М.М.Бахтин, «сделан из одного куска».

2. Структура эпического сюжета

Высказанные соображения позволяют рассмотреть вопрос о типических особенностях строения событийного ряда в эпике. На наш взгляд, сравнительный материал позволяет выделить несколько таких взаимосвязанных особенностей, которые в конечном счете определяются единым источником развертывания сюжета — основной (и обладающей «родовой» спецификой) сюжетной ситуацией.

Первая особенность: удвоение центрального события

Для древней эпики характерно дублирование всех важнейших событий. По формулировке одного из ведущих специалистов в этой области, «дупликация в принципе является структурообразующим элементом эпического сюжета»[2].

Таковы основное и предварительное испытания (подвиги); поражение-победа героя и его двойника (два боя Лакшманы с Кумбхакарны и бой Рамы с Раваной в «Рамаяне»; в «Илиаде» победа Гектора над двойником Ахилла, т.е. выступающим в его доспехах Патроклом, и поражение Гектора в поединке с

---

[1] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — Т. 3. — С. 459—462.

[2] Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. — М., 1974. — С. 222.

Ахиллом); дублирование события победы на брачных состязаниях похищением жены победителя, которое совершает побежденный соперник, и т. п.

В общем и целом принцип дупликации может быть объяснен тем, что каждое отдельное событие выявляет сущность мира, которая заключается в единстве и равноправии противоположных сил или начал, одинаково необходимых для бытия как целого. Поэтому временный перевес одной из этих сил в конкретном событии должен быть компенсирован другим событием, совершенно подобным, но имеющим противоположный результат. Наглядный образ такой концепции мироустройства и хода событий — «золотые весы» Зевса в «Илиаде».

Таким образом, в ***основе эпического сюжета*** — *ситуация, представляющая собой неустойчивое равновесие мировых сил; действие в целом — временно́е нарушение и неизбежное восстановление этого равновесия.* Именно такова теория эпического действия, созданная Гегелем в результате осмысления природы древней эпопеи.

Прямое перенесение ее на роман вряд ли целесообразно. Однако принцип удвоения главного события (хотя и не дублирования всех событий) в русском классическом романе несомненно присутствует. А в некоторых других жанрах русской эпики XIX в. заметна и традиционная дупликация *всех* важнейших событий-мотивов.

Сначала о романе. Наряду с общеизвестной «зеркальной композицией» пушкинского романа (которую принято объяснять особенностями творческой личности и мироощущения автора) можно указать на не часто отмечаемое в научной литературе аналогичное явление у другого писателя, весьма далекого от какой бы то ни было гармоничности: на уподобление двух главных и противоположных друг другу событий (убийство и признание) в «Преступлении и наказании»[1]. В «Войне и мире» мы видим контраст и в то же время подобие двух войн и двух ранений одного из ведущих героев в решающих сражениях этих войн. Присоединим сюда два свидания Базарова с Одинцовой у Тургенева, где второе — явный корректив к первому[2].

Именно природой основной сюжетной ситуации объясняется симметричность всей мотивной структуры или тематической композиции (речь идет об обратной симметрии, т. е. как раз о «зеркальности»). Она наиболее заметна в древней

---

[1] См.: Чирков Н. М. О стиле Достоевского. — М., 1967.

[2] См.: Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. — М., 1997. — С. 188—189.

эпике, например в «Илиаде»[1], а также в жанре повести[2], поскольку и в нем проявляется тенденция к дублированию всех основных событий, а не только к удвоению главного.

Полную симметрию такого рода мы видим в пушкинском «Выстреле». В повести Л. Толстого «Отец Сергий» четыре основных события: уход — искушение — второе искушение — второй уход, причем парные элементы этого ряда прямо противоположны по своему значению. Обратно-симметричное строение событийного ряда в чеховской «Дуэли». Такого же рода структуру можно выявить и в повести В. Набокова «Машенька».

Благодаря этим конструктивным принципам основная эпическая ситуация получает наглядное выражение. *Удвоение главного события и обратно-симметричную мотивную структуру* можно считать поэтому достаточно надежными признаками принадлежности произведения к эпическому роду. Древнейшее их происхождение и смысл (равноправие миров и сил жизни и смерти в кругообороте бытия) ощутимы в таком прообразе литературной эпики, как волшебная сказка, и показаны в специальных исследованиях[3].

Итак, эпический сюжет говорит о единстве и равноправии всех, и в первую очередь важнейших противоположностей.

Вторая особенность: закон эпической ретардации

По формулировке Гегеля относительно «эпоса в собственном смысле слова» (в качестве примеров приводятся «Илиада», «Одиссея» и «Энеида»), эпическое изображение всегда «ставит препятствия перед конечным разрешением», благодаря чему возникает «повод представить нашему взору всю целостность мира и его состояний, которая иначе никогда не могла бы быть высказана»[4]. Иначе говоря, если бы цель героя достигалась беспрепятственно, эпос не мог бы осуществить свою главную задачу. Но это лишь означает, что для эпоса равно важны и деятельность героев в достижении цели, и «все то, что героям встретится на пути»: «за обстоятельствами и внешними случайными происшествиями сохраняется та же значимость, что и за субъективной волей», «в эпосе характер и необходимость внешнего имеют одинаковую силу»[5]. Следовательно, ретардация — результат равноправия двух несовпадающих факторов сюжетного развертывания: инициативы

---

[1] См.: Лосев А.Ф. Гомер. — М., 1960. — С. 131—141.

[2] См.: Тамарченко Н.Д. О смысле «Фаталиста» // Русская словесность. — 1994. — № 2. — С. 27—28.

[3] См.: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 227.

[4] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — Т. 3. — С. 468.

[5] Там же. — С. 450—451, 464.

героя и «инициативы» обстоятельств, которые здесь, по словам Гегеля, «столь же деятельны», как и герои, «а часто даже более деятельны».

Ясно, что в явлении ретардации выражается то характерное для эпики соотношение между «всеобщим состоянием мира» и конкретным событием, о котором мы уже говорили. А потому помимо событий, связанных с целью героя, в этом роде литературы должно быть отведено место происшествиям, стечению обстоятельств (поэтому Гегель и противопоставляет событие «происшествию»). Но то же самое соотношение присуще и более современным образцам большой эпической формы, а отчасти и жанру повести.

Противоречия «планов» персонажей и «стихии жизни», которые выражаются в ретардации, можно обнаружить — в различных вариантах — в таких романах, как «Мертвые души» (задержанный визит Чичикова к Собакевичу), «Война и мир» (отложенное сватовство князя Андрея), «Преступление и наказание» (ретардируются оба главных события, в особенности очевидно — второе). Возможность такого же принципа сюжетного развертывания в средней эпической форме показывает пример пушкинской «Метели».

По мысли Гёте, уделившего этому вопросу специальное внимание (в «Годах учения Вильгельма Мейстера»), в романе в отличие от драмы «мысли главного героя обязательно должны любым способом сдерживать, тормозить устремление целого к развитию»[1]. Примечательно, что эта идея принципиального несовпадения уже не внешней (как в размышлениях Гегеля), а внутренней, духовной стихии с какой бы то ни было частной целью высказана героями романа в связи с обсуждением «Гамлета».

Отсутствие в эпике необходимого для драмы сквозного напряжения и, следовательно, единой кульминации и, наоборот, *важнейшая роль* в ней в отличие от драмы *ретардации* («Гамлет» как раз — показательное исключение из правила) также можно считать родовым структурным признаком. Характерно, что такая заметная особенность криминальной литературы — в первую очередь детектива — как «остросюжетность» («spannend erzählt») неразрывно связана с ее значительной драматизацией и театрализацией. (Вспомним мотивы переодеваний; смены облика, имени и жизненной роли; разыгрывания предназначенных для определенного зрителя сцен; специально подброшенных улик, театральных признаний, потрясений и обличений — все это есть в любой пьесе и в любом криминальном романе.)

[1] Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1978. — Т. 7. — С. 251.

Третья особенность: равноправие и равноценность случая и необходимости

Постановку и этой проблемы находим у Гегеля. Подчеркивая, что в «эпосе в собственном смысле слова» все «пронизывается необходимостью», он тут же отмечал, что «игре случая предоставляется известный простор»[1].

Действительно, в эпических сюжетах — и не только древних — Провидение и Рок играют первостепенную роль, что для читателя как раз менее очевидно, чем присутствие в них немотивированного случая. Укажем в этой связи на исторический роман, в частности на значение провиденциальной необходимости в сюжете «Капитанской дочки» и власти рока в сюжете «Собора Парижской Богоматери». Особое влияние на структуру романных сюжетов Нового времени оказывает, по-видимому, проблема теодицеи[2].

Необходимость и случай связаны с категориями Хаоса и Порядка. Для эпики в целом характерно равноправие этих начал, а иногда — прямое осмысление их противостояния в качестве основной сюжетной ситуации. Любое из них может по отношению к другому выступать и как случай, и как необходимость. В художественной рефлексии эта особенность отражается в характерных эпических темах фатализма и теодицеи.

В то же время поскольку общая сюжетная ситуация *статична*, причем ее неизменность расценивается как непреложная необходимость, случай должен выступить в качестве элемента *динамики*: без этого невозможна *смена* временно́го нарушения основной эпической ситуации ее последующим восстановлением.

Четвертая особенность: равноправие и взаимосвязь циклической и кумулятивной сюжетных схем

Опираясь на существующую традицию разграничения — под различными наименованиями — двух типов сюжетных схем[3], выражающих взаимодополнительные концепции мира

---

[1] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — Т. 3. — С. 452.

[2] См.: Тамарченко Н.Д. Теодицея и традиционные сюжетные структуры в русском романе // Русская литература XIX века и христианство. — М., 1997.

[3] См.: Зелинский Ф. Из жизни идей. — 3-е изд. — Пг., 1916. — С. 366; Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. — Таллинн, 1992. — Т. 1. — С. 224—242.

и стратегии человеческого поведения в нем[1], можно увидеть специфику эпического сюжета именно в равноправии и взаимодействии этих принципов сюжетостроения[2].

Как правило, циклическое «обрамление» (начальная и конечная ситуации подобны, хотя вторая отличается от первой повышением статуса героя или внутренним изменением, «возвышением» его) сочетается с «нанизыванием» событий внутри рамки. Так происходит в эпопее, в греческом авантюрном и плутовском романах, в «Мертвых душах». Кумулятивная часть сюжета играет при этом ретардирующую роль. Вместе с тем взаимодействие двух принципов сюжетостроения, как это показал в особенности Ю. М. Лотман, непосредственно связано с соотношением случая и необходимости: в циклической господствует Закон, в кумулятивной — немотивированный случай (казус).

Пятая особенность: случайность и условность границ сюжета

По словам Шеллинга, «случайный характер начала и конца в эпосе есть выражение его бесконечности и абсолютности»[3]. Здесь необходимы некоторые уточнения. Следует, по-видимому, различать два варианта. Во-первых, возможна полная случайность или неожиданность (немотивированность) начальных и/или заключительных событий, с точки зрения читателя: если к основным событиям его не подвели и не подготовили или логика их развертывания в итоге внезапно нарушается, границы сюжета могут представиться ему результатом авторского произвола. Во-вторых, читатель может осознавать условность даже и таких начал и концов, которые представляются ему естественными (авторски непреднамеренными): когда все события кажутся лишь частью безначального и бесконечного жизненного процесса.

Примерами случайных начал могут служить как гнев Ахилла, о котором сообщается в первых строках «Илиады», так и первая (французская) фраза «Войны и мира» вместе с той обстановкой, в которой она произнесена. Не менее исторически устойчивы и популярны финальные «обрывы»: такие, как

---

[1] См.: Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М., 1988. — С. 47—54.

[2] Подробнее об этом см.: Тамарченко Н.Д. Генезис форм «субъективного» времени в эпическом сюжете («Книга пророка Ионы») // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1995. — № 5. — С. 39—40.

[3] Шеллинг Ф.В. Философия искусства. — С. 356.

внезапное сюжетное завершение пушкинского романа. Традиционность подобных приемов оформления границ эпического сюжета осознавалась уже в конце XVIII и в начале XIX в., о чем свидетельствуют пародии на них в «Сентиментальном путешествии» Стерна и «Песочном человеке» Гофмана[1].

Иного рода — такие начала, как глава «Колодец времени» в романе Т. Манна «Иосиф и его братья», либо такие финалы, как последние события «Преступления и наказания» или «Воскресения». В этих случаях демонстрируется как раз естественная открытость границ сюжета во времени, особенно очевидная там, где конец рассказанной истории одновременно является началом новой. Поскольку подобные приемы связаны с идеей *непрерывности и бесконечности линейного времени,* ясна принадлежность их к «романной» стадии развития эпики.

Наконец, вполне условной формой сюжетных границ может быть их закругленность, т. е. как раз неслучайность, связанная с циклической схемой. Поскольку циклическое развертывание говорит прежде всего о таком общем законе миропорядка, как постоянная смена и постоянное равновесие жизни и смерти, то в этом смысле внешняя случайность обрамляющих звеньев сюжета по отношению к воле и целям героев может сочетаться с закономерностью тех же событий по отношению к миру в целом.

Таковы изображения «гибели народов» и похоронных обрядов в начале и конце «Илиады». Случайные разговоры, с которых начинается роман Л. Толстого, содержат, однако, предвестия войны; а выдержанное в традиционном духе «medias in res» начало «Преступления и наказания» рассказывает о «пробе» предстоящего убийства. Таковы же и многократно отмеченные в научной литературе мотивы «воскресения к новой жизни» или сочетание мотивов смерти и рождения, а также образы детей в финалах различных романов.

Своеобразие границ эпического сюжета находит свое объяснение в природе той сюжетной ситуации, которая определяет логику его строения. Ни каким-либо отдельным событием, ни

---

[1] Вот начало романа Л. Стерна: «Во Франции, — сказал я, — это устроено лучше». Заключительная же фраза произведения такова: «Так что, когда я протянул руку, я схватил fille de schambre за ...» (пер. А. Франковского). В новелле Гофмана автор-повествователь перебирает варианты возможного начала, особо останавливаясь на приеме введения читателя "medias in res": «"Проваливай ко всем чертям", — вскричал студент Натанаэль, и бешенство и ужас отразились в его диком взоре, когда продавец барометров Джузеппе Коппола..." Так я в самом деле и начал бы, когда б полагал, что в диком взоре студента Натанаэля чуется что-нибудь смешное, однако ж эта история нисколько не забавна» (пер. А. Морозова).

всей их совокупностью эпическая ситуация не создается, а также не преодолевается или отменяется. Это и составляет ее принципиальное отличие от драматического конфликта. Первую создает соотношение мировых сил, существующее до и после действия, а в нем лишь проявляющееся; второй образован столкновением позиций героев, возникших в результате их самоопределения по отношению к противостоящим мировым силам.

Вопрос о праве и правоте, составляющий стержень драматического сюжета, может быть решен. Но сущность мира, которая раскрывается в эпической ситуации, остается неизменной, так что никакие окончательные оценки здесь невозможны. Отсюда и дублирование главного события в эпике, и необязательность или отсутствие в ней развязки.

Именно с упоминания этой последней (пятой) особенности эпического сюжета начинается замечательная формула эпического мира в «Возмездии» Блока: «Жизнь — без начала и конца. / Нас всех подстерегает случай. / Над нами — сумрак неминучий, / Иль ясность Божьего лица».

§ 3. Малые жанры и проблема эпического субъекта

Вспомним определение специфики эпического изображения у Гегеля: в центре внимания здесь — «индивидуальное событие», т. е. нечто частное, особенное и в известной мере случайное; однако в этом событии выражается «целостность мира».

Если полярную противоположность большой форме (жанрам эпопеи и романа) составляют полуфольклорные-полулитературные жанры анекдота, басни и притчи, то допустимо ли предположить, что и в этих жанрах «целостность мира» выражается в индивидуальном событии? Только событие в данном случае находится *в сфере субъекта* — в сознании героя, повествователя (или рассказчика) и читателя.

Вначале мы проверим это предположение, сопоставив структуры трех упомянутых малых жанров, затем попробуем найти точки соприкосновения между ними и большой формой.

1. Точки зрения субъектов в структуре малых жанров

Из названных нами жанров анекдот и притчу можно считать полярными[1], а басню — некой «серединой» между ними. Общий для всех трех структурный принцип — акцент не на

[1] См.: Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. — М., 1989. — С. 13—31.

изображенном событии, а на *событии самого рассказывания.* Это последнее представляет собой *столкновение* — в той или иной форме — *противоположных точек зрения.* В анекдоте это так называемый «пуант», в притче — осуществленный персонажем выбор одного из возможных подходов к жизни или одного из жребиев, в басне, по Л.С.Выготскому, противоречие двух «аффективных моментов», «сконцентрированных»[1] в действующих лицах.

Но событие, которое совершается в субъектной сфере этих жанров, в сущности, «пересоздает» предмет изображения. В анекдоте «случай из жизни» именно благодаря финальной смене точки зрения неожиданно становится демонстрацией странности мироустройства[2]. В притче (например, в истории о блудном сыне), наоборот, раскрывается правильность, обнаруживается неявный ранее смысл предустановленного порядка. «Острота» же басни, как показывает анализ Л.С.Выготского, порождена несовпадением внешней точки зрения, с которой «мораль» вполне однозначна, и точек зрения участников изображенного события (скажем, Вороны и Лисицы): тем самым известный мир и в этом случае оборачивается неизвестной стороной.

Во всех этих жанрах можно увидеть определенное родство с драмой: не столько в том, что все они активно используют диалог (диалог здесь вполне эпический), сколько в «сценичности», т.е. в отсутствии временно́й дистанции и приобщении читателя непосредственно к точке зрения действующего лица. Вместе с тем каждая из внутренних точек зрения должна быть сделана предельно весомой, и с этой целью продвижение сюжета к финальной катастрофе или пуанту все время тормозится[3] — подобие ретардации в большой эпике.

Таким образом, малые жанры при всей ограниченности их предметного содержания характеризуются принципиальной *множественностью* точек зрения на мир и *творческим характером* их взаимодействия.

2. Родство больших и малых эпических форм

Сравнивая структуры больших и малых эпических форм, мы замечаем определенное родство между ними, которое проявляется, между прочим, и во встречных тенденциях жанро-

---

[1] Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1968. — С. 133—134, 156.

[2] См.: Курганов Е. Литературный анекдот пушкинской эпохи. — Helsinki, 1995.

[3] См.: Выготский Л.С. Психология искусства. — С. 158.

образования. Первые членятся на фрагменты-жанры — вплоть до такого предела, на котором произведение кажется «циклом» («Герой нашего времени»). Вторые (анекдоты, притчи и, в меньшей степени, басни) действительно объединяются в циклы, образуя в результате некое подобие большой формы.

Такого рода взаимное тяготение противоположностей явно возрастает в ходе истории словесного искусства (поэтому мы оставляем в стороне вопрос о циклизации эпических произведений — обычно большой или средней формы — вокруг фольклорных или исторических персонажей, а также некоторых иных образов[1]; такая циклизация имеет, по-видимому, исторически локальную природу и значение).

«Вставные истории», всегда присущие большой эпике, — третий, «средний», вариант сосуществования двух видов эпических форм. Такие вставки благодаря взаимоотражению обрамляющих и обрамленных сюжетов (игра в кости Юдхиштхиры и Наля в «Махабхарате», рассказ Нестора о Мелеагре в «Илиаде») и форм рассказывания (подобие между рассказом поэмы Гомера об Одиссее и рассказом самого Одиссея о себе, а также Демодока о нем) создают впечатление бесконечности мира и в предметной, и в субъектной сферах. Подобную же роль играют вставные истории и в романе: с их помощью *размыкаются* не только пространство или время изображенного действия, но и спектр возможных *точек зрения* на события настоящего.

3. Эпическая «зона построения образа»

Позиция персонажа-субъекта в малых жанрах вполне аналогична «внутринаходимости» героя как созерцателя в большой эпике. Но только в последней мы находим — как определенный предел — *деперсонифицированного субъекта* изображения, воспринимающего событие не изнутри изображенного мира, но и не целиком из действительности автора и читателя, а как бы с границы между ними. Отсюда вопрос о принципиальном *дуализме* возможностей *эпического изображения*.

Традиционное мнение о том, что природа эпики определяется дистанцией между «временем рассказывания и рассказываемым временем», сложившееся к началу XX в., было оспорено «новой критикой», идеи которой повлияли на формирование теории «повествовательных ситуаций» Ф. Штанцеля. По его концепции, так понятое *эпическое* («сообщающее») *повествование* дополняется — прежде всего в романе —

---

[1] См.: Герхардт М. Искусство повествования. — М., 1984. — С. 374—375.

сценическим изображением, осуществляемым с позиции действующего лица: «В сообщающем повествовании имеются указания на процесс сообщения, которые позволяют являться повествуемому с точки зрения рассказчика и в качестве прошедшего. В сценическом изображении выступают вместо этого данные о месте и времени, делающие возможной точную ориентацию читателя, который считает себя современным на сценической площадке события. Как следствие этого эпический претеритум изображения может здесь отказаться от своего значения прошлого и обозначать событие, которое представлено как современное, в то время как при сообщающем способе повествования значение прошедшего у эпического претеритума изображения не отменяется»[1].

Самое наглядное свидетельство взаимодополнительности этих способов эпического изображения — произведения автобиографического типа, т.е. построенные как будто на «конвенции» воспоминания («Капитанская дочка» или трилогия Л. Толстого) и долженствующие, следовательно, выдерживать «эпический претеритум». В действительности, в обоих случаях, как известно, ретроспективная позиция сочетается с точкой зрения участника события, совмещенной во времени с предметом изображения.

Но такого же рода ситуацию двойственного повествования-изображения можно найти хотя бы и в «Илиаде»: временна́я дистанция здесь иногда отмечается (Диомед поднимает камень, который «ныне», как сообщает повествователь, и два могучих мужа не могли бы поднять), но описания многочисленных ранений героев даны с позиции рядом стоящего очевидца. То же можно сказать о встрече Елены с Афродитой или со старцами на стене.

Итак, по-видимому, для эпического изображения характерна взаимодополнительность двух противоположных позиций: максимально дистанцированной и максимально «приближенной» *к событию*.

«Сообщающая» позиция может варьироваться: различны, например, рассказ рассказчика и рассказ повествователя. Но ее специфике в большей степени соответствует второй случай, когда говорящий находится на границе двух действительностей: реальности мира, где происходило событие, и реальности, в которой происходит общение со слушателем рассказа. Здесь ощутим *предел* «сообщающей» позиции, *а именно приближение к границе изображенного мира*. Признак такого приближения — деперсонификация субъекта изображения

---

[1] Stanzel F.K. Typische Formen des Romans. — 12. Aufl. — Göttingen, 1993. — S. 14.

(превращение рассказчика в «невидимый дух повествования», по выражению Т. Манна).

«Сценическая» позиция также варьируется, но и для нее характерно тяготение к своему *пределу* — к *отождествлению субъекта изображения с действующим лицом, персонажем.* (Таков рассказ персонажа, «восстанавливающий» его ви́дение происходящего в момент свершения события, т. е. как бы «разыгрывающий» заново его роль действующего лица. Так, например, происходит во многих эпизодах «Капитанской дочки».)

Бахтин характеризует «эстетически-творческое отношение к герою и его миру», *в сущности, как эпопейное.* Обреченность героя эпопеи смерти равна его величию и славе. Подвиг неотделим от гибели; смерть — апофеоз: не случайно перед нею отступает вражда и в «Илиаде» (Ахилл и Приам), и в «Махабхарате» (смерть Дурьодханы, не говоря уже о Бхишме). Хотя ученый указывает и на то, что автор-творец причастен жизни героя, речь, естественно, заходит о «божественности» художника, т. е. о такой его «приобщенности вненаходимости высшей»[1], которая по традиции виделась именно в эпопее.

Однако по мере исторического перемещения центра художественного внимания на событие рассказывания доминирующим в большой эпике становится тот тип «завершения», который характерен для малых эпических жанров, т. е. творческое взаимодействие точек зрения разных субъектов. Именно в этом взаимодействии, а не в каких-либо внешних «значительных» событиях теперь обнаруживается, по мысли Э. Ауэрбаха, «стихийная общность жизни всех людей»[2].

Мы будем ближе к родовой специфике, если соотнесем двойственную позицию изображающего субъекта с особой эпической предметностью, т. е. с эпической ситуацией. Чем более непосредственно и адекватно выражена сущность подобной ситуации в произведении (удвоение центрального события и особенно принцип обратной симметрии), тем более необходимо в эпическом изображении сочетание значимости для героя вневременно́го содержания его жизни и, наоборот, значения жизни героя для вечности. Отсюда и восполнение внутренней точки зрения (персонажа) свойственной повествователю позицией «вненаходимости». Ибо последняя находится на равном удалении от любого из противоположных начал бытия и причастна к столкновению борющихся сторон вне зависимости от вре́менного результата этой борьбы. Такая позиция воистину

---

[1] Бахтин М. М. ЭСТ. — С. 165—166.

[2] Ауэрбах Э. Мимесис. — С. 543.

«внежизненно активна», поскольку встреча противоположностей раскрывает сущность жизни.

Теперь понятно тяготение «сообщающей» позиции в эпике к пределу «вненаходимости». Ясно и то, почему с нею всегда ассоциировалась специфика эпоса как рода: в драме такого изображающего субъекта нет. Зато в ней, конечно, есть сценичность, присутствующая, как мы убедились, и в эпике. Но это не означает, что если на одном полюсе своей субъектной структуры эпика резко отличается от драмы, то на другом — тождественна ей.

На самом деле в драме «сценичность» осуществляется не рассказом или восприятием действующего лица, а «представлением» персонажа как говорящего и действующего (которое осуществляет актер или читатель, мысленно разыгрывающий роль этого персонажа)[1]. Поэтому когда актеры, произнеся реплики своих персонажей, добавляют: «сказал он» или «сказала она» («Монолог о браке» Э. Радзинского), это воспринимается как резкое нарушение сценической условности.

«Содержательность» позиции эпического субъекта (в ее «сообщающем» варианте) принято связывать с вопросом об «эпическом миросозерцании», свойственном, как полагают многие современные исследователи, эпопее, а также и роману, который на нее ориентирован, но отнюдь не роману в целом: коль скоро этот жанр изображает современность, временна́я дистанция не должна в нем доминировать.

Однако дистанция может и не зависеть так непосредственно от времени. Например, у Толстого пассаж, оценивающий исторические события в начале третьего тома «Войны и мира» («И началась война...»), можно, разумеется объяснить исторической дистанцией, хотя это и будет не совсем точно; но другой — в «Воскресении» («Как ни старались люди, собравшись в одно место несколько сот тысяч...») — такому объяснению уже никак не поддается. Нельзя приписать его и тяготению романа к эпопее; наоборот, тип художественного времени в этом высказывании, по-видимому, восходит к таким малым эпическим жанрам, как проповедь, басня, притча[2]. Следовательно, *в варианте*, условно говоря, *«вненаходимости» содержательность позиции эпического субъекта в боль-*

---

[1] См. главу о драме в кн.: Федоров В. О природе поэтической реальности. — М., 1984.

[2] См.: Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — 3-е изд. — М., 1979. — С. 275—276; Тамарченко Н.Д. «Монологический» роман Л. Толстого // Поэтика реализма. — Куйбышев, 1984; Волкова Т. Воскресение Слова: Функции жанра проповеди в последнем романе Л. Толстого // Критика и семиотика. — Новосибирск, 2000. — Вып. 1/2. — С. 136—154.

ших и малых формах аналогична. Еще более очевидно это родство противоположных эпических форм относительно *предельно внутренней* точки зрения.

Итак, ***ситуация рассказывания в эпике*** — постоянное разрешение *фундаментального* для нее *противоречия* между *полярными возможностями: ограниченной причастностью к событию* (внутренняя, «драматическая» позиция субъекта) *и безграничной* от него *отстраненностью* (позиция «эпической объективности»), между *«частной» заинтересованностью и безразличной всеобщностью.*

§ 4. К проблеме эпического героя

При всей своей традиционности проблема эта крайне далека от разрешения: и в этом плане не найден еще единый подход к разным эпическим жанрам, особенно к эпопее и роману. Препятствует решению также многообразие эпических жанров и существенные исторические различия между ними. Существуют работы о типах героев у отдельных авторов (Пушкин, Тургенев, Толстой, особенно Достоевский), реже — в отдельных жанрах и в некоторые литературные эпохи (романтические индивидуалисты в поэме, романе и повести; «лишние» и «новые», а также «маленькие» люди — в тех же жанрах).

Работы о своеобразии героя в эпике по сравнению с другими родами литературы нам не известны; в этом отношении она изучена меньше, чем драма (здесь существенные замечания высказаны уже в «Лекциях по эстетике» Гегеля) и лирика (работы о лирическом субъекте — у С. Н. Бройтмана[1], лирическом герое — от Тынянова до современности, персонаже «ролевой лирики», например, в ряде исследований Б. О. Кормана, в частности в его книге «Лирика Некрасова»).

К нашей теме имеют некоторое (не вполне прямое) отношение такие исследования обобщающего характера, как, например, различение персонажей «разных модусов» от мифа до литературы нашего времени у Нортропа Фрая[2] или противопоставление двух основных типов мифологических и фольклорных персонажей (культурный герой и трикстер) в работах Е. М. Мелетинского[3], а также мысли Ю. М. Лотмана о расщеп-

[1] См.: Бройтман С. Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. — М., 1997.

[2] См.: Фрай Н. Анатомия критики / Пер. А. С. Козлова и В. Т. Олейника // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. — М., 1987. — С. 232—233.

[3] См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 1976.

лении изначально единого мифологического персонажа в процессе формирования сюжета[1].

Методологически обоснованный подход к проблеме видится в опоре на установление сюжетных функций героя в различных эпических жанрах: эти функции должны быть связаны с природой (и спецификой) основной эпической ситуации.

Действие героя (в конечном счете или в целом) нарушает и восстанавливает *объективное мировое равновесие*. Такова, например, не только роль Ахилла в свершении мирового события (в падении Трои), но и роль Раскольникова в событии выбора миром своего будущего статуса. Но аналогична и роль смены точки зрения героя или героя-рассказчика в малой эпике: благодаря этому преодолевается замкнутость или ограниченность сознания и восстанавливается *общечеловеческая* полная и бесконечная *субъективность* (либо посредством смеха, как в анекдоте; либо «примерным» актом этического выбора, как в притче; либо «сатирическим» возвышением над обеими точками зрения, как в басне).

Исходя из этих соображений, можно, во-первых, различать *героя поступка* и *героя сознания*. Это различие значимо в соотношении больших и малых форм, а также в историческом соотношении эпопеи и романа. В романе, а затем и в литературе Нового и Новейшего времени в целом возникает несовпадение героя со своей сюжетной ролью (функцией), которое непосредственно выражается в мотивах отказа от поступка или совершения неадекватного поступка. Такова, например, гамлетовская тема в русской литературе, связанная с типом «лишнего» человека. Противоположный вариант героя — носитель эпического поступка, не совпадающий с миром своим сознанием (не признающий и не понимающий его): Дон Кихот. В обоих случаях и мир не совпадает с должным, с самим собой, а потому происходит историческая смена «героического» комическим или трагическим.

Во-вторых, в эпическом герое литературы Нового времени может быть акцентирована приобщенность к другим людям или, наоборот, отъединенность от них. Это противопоставление связано, например, у Толстого и Достоевского, с мотивами *духа* и *тела*. Отвлеченно-индивидуалистическая «героика» и претензии на власть снижаются телесностью и непреодолимой телесной общностью людей, так что «настоящие властелины», вроде Наполеона, выглядят изъятыми из общего «родового тела» человечества: «На этаких людях, видно, не

---

[1] См.: Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. — Таллинн, 1992. — Т. 1. — С. 224—242.

тело, а бронза», — думает Раскольников (ср. с этим реакции князя Андрея в эпизодах купания солдат в ручье во время отступления от Смоленска, на перевязочном пункте под Бородиным, где он видит «то же самое тело»).

Другой аспект — воплощенность и невоплощенность героя. Полностью воплощенному и «овнешненному» герою эпопеи противостоит герой романа с его неполной воплощенностью или невозможностью окончательного воплощения, как, например, в Базарове, в героях Достоевского. Видимо, отсюда двойная ориентация романного героя: на языческую и на христианскую традицию героики.

Глава 2

ДРАМА

Введение

1. Вопрос о константной структуре и исторических изменениях

В изучении драмы сложилась исторически совершенно иная, чем в случае с эпикой, научная ситуация: наличие константной «родовой» структуры и даже «нерушимых правил» всегда — от Аристотеля до XX в. — признавалось, хотя и в разной мере. Это не означает, что структура драмы вполне убедительно определена. В одной из книг по теории драмы цитируется замечательная фраза Тристана Бернара: «Драматургия строится по железным законам, которые решительно никому не известны». Тем не менее определению этих законов посвящена огромная литература на разных языках. Кроме того, существуют специальные работы по истории учений о драме (в том числе в отечественном литературоведении — капитальный труд А. А. Аникста); в области же исследования эпики и лирики нет ничего подобного.

Однако исторические различия между классической и неклассической или «новой» драмой (разделяющий их рубеж — XVIII век) важны в не меньшей степени, чем разница между эпопеей и романом. Неучет этих различий, попытки увидеть в драматургии XIX—XX вв. ту же художественную логику, на которой строилась драма древности, Средневековья и эпохи классицизма, ведут к неадекватным трактовкам. Вот, например, суждения одного из исследователей, убежденного в существовании вечных и неизменных «железных законов» драмы, и в частности закона борьбы в ней друг с другом пер-

сонажей-антагонистов, о чеховском "Вишневом саде": «...нелегко установить две группы в пьесах со слабо развитым внешним и вялым внутренним действием. Так, например, в "Вишневом саде" Чехова идет сложная борьба за вишневый сад, которым хочет завладеть Лопахин. Лаской и дружественной беседой хозяева пытаются отстоять свое гнездо; в последнем действии пытаются свести Лопахина с Варей, чтобы не порвать связи с вишневым садом; но ничего не помогает. Лопахин не поддается на соблазн — жениться на Варе. Сад утрачен бесповоротно». И далее: «Утверждали, что в пьесах Чехова "нет действия". Это, конечно, неверно. Пьесу без действия нельзя играть на сцене. У Чехова действуют и борются люди деликатные, сдержанные, скрытные, ласковые»[1].

2. Театроведческий и литературоведческий подходы к драме

Драматическое произведение, как правило, предназначено для театральной постановки. С такой точки зрения подлинной драме противопоставляют в качестве отклонения от нормы «пьесы для чтения» (Lesedrama, Buchdrama). Правомерно ли на этом основании считать литературный текст драматического произведения, по сути дела, «сценарием», а полноценным осуществлением изначально заданной художественной функции лишь «режиссерский вариант» (или «сценическую редакцию») пьесы? В зависимости от ответа на этот вопрос возникают два противоположных пути изучения драмы — «чисто» театроведческий и «чисто» литературоведческий, предполагающий возможность исследования драматического литературного произведения как такового, вне зависимости от того или иного варианта его театрального воплощения. (Заметим, что тенденция растворения литературности драмы в «синтетическом» искусстве театра идет от Вагнера и в свое время встретила резкие возражения Толстого.) Наш последующий разговор будет строиться на основе литературоведческого подхода, но с учетом двойственной (театрально-литературной) природы драмы.

3. Три варианта теорий драмы

В истории поэтики и философской эстетики мы находим, во-первых, теорию драмы как произведения, создающего особого рода переживание события и судьбы героя читателем-

[1] Волькенштейн В. Драматургия. Метод исследования драматических произведений. — М., 1929. — С. 24.

зрителем. Это переживание обозначается понятиями катастрофы и катарсиса (Аристотель, Шиллер, Ницше, Выготский). Во-вторых, от немецкой философской эстетики рубежа XVIII—XIX вв. (Гегель, Гёте) до XX в. развивалась теория драматического действия, использующая понятия конфликта и сюжета. В-третьих, в XX в. возникла теория драматического слова. Естественно, речь идет о *доминировании* в той или иной теории определенных сторон художественного целого и соответствующих понятий. Понятно также, что во многих работах мы встретим сочетание разных подходов.

Перейдем к рассмотрению основных аспектов структуры драматического произведения.

§ 1. «Зона построения образа» в драме. Катастрофа и катарсис

Двойственная, «театрально-литературная» природа драматического произведения проявляется прежде всего в следующем: здесь, в отличие от эпики и лирики, заданы *особые пространственно-временны́е условия восприятия события,* которые одинаково актуальны как в сценическом воплощении, так и при чтении. Особенности чтения драмы состоят в непроизвольном разыгрывании читателем реплик персонажей и их жестов, которые читатель стремится вписать в воображаемое пространство сцены; в сочетании перевоплощений в персонажей (внутренней точки зрения) с воображаемой зрелищностью целого, воспринимаемой внешним наблюдателем. Ведь здесь все слова — поступки, а все точки зрения опредмечены.

1. Пространство-время драматического события и позиция зрителя

Театр как особый мир и художественную модель Вселенной характеризует наглядно выраженное *двоемирие.* По отношению к миру героев (сцене) читатель-зритель находится в другом, хотя и вплотную примыкающем, пространстве, вне их жизни и в принципе — на время чтения или спектакля — вне жизни вообще. Это положение не только пространственно-наглядно, но и принудительно по отношению к времени: роман можно отложить, а восприятие лирического стихотворения очень кратковременно; драма же требует непрерывной длительности восприятия, так сказать прикованности. Позиция читателя-зрителя в этом смысле аналогична воображаемому нами божественному ви́дению земной жизни и челове-

ческих действий. Так, у Тютчева античный мир — театр, где боги созерцают борьбу смертных с Роком:

Пускай олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком,
Тот вырвал из рук их победный венец.

Организация пространства в античном и классическом европейском театре — амфитеатр, ярусы — создает условия именно для такой позиции «вненаходимости» зрителя (мы уже говорили о том, что читатель создает аналог театрального пространства в своем воображении)[1].

Однако в истории европейской культуры известен и принципиально иной вариант пространственной структуры театрального представления: это площадной театр кукол и масок. Говоря о нем в работе «Формы времени и хронотопа в романе», М. М. Бахтин замечает, что главные фигуры этого театра — шут и дурак — «не от мира сего» и что все их бытие — «отраженное чужое бытие, — но другого у них и нет», это «форма бытия человека — безучастного участника жизни, вечного соглядатая и отражателя ее».

Итак, в отличие от героев серьезного классического театра, жизнь которых наблюдает читатель-зритель, здесь скорее он сам становится объектом наблюдения.

Откуда же смотрят на человеческую жизнь, в частности и на жизнь зрителей театрального представления, шут и дурак? Они, по мнению ученого, — «метаморфоза царя и бога, находящихся в преисподней, в смерти»[2]. Если классический театр строится на *прямой перспективе*, то для народного площадного театра характерна перспектива *обратная*.

Но при всей значимости замеченного различия в обоих вариантах сохраняется важнейшая отличительная особенность театрального хронотопа. Какие бы реальные или вымышленные времена ни становились предметом изображения в драме, все, что в ней происходит (составляя ее сюжет), свершается на глазах у зрителя в особом настоящем — «настоящем сопереживания».

Временная дистанция отсутствует и полностью замещена пространственно отдаленной позицией эмоционально и интеллектуально заинтересованного свидетеля того, что совершается целиком на его глазах — «здесь и сейчас».

---

[1] По словам Г. Д. Гачева, «зрители, как бы с небес, взирают на комедию человеческой жизни» (Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. — М., 1968. — С. 212).

[2] Бахтин М. М. ВЛЭ. — С. 309, 311.

Эта главная особенность была глубоко осмыслена в статьях Шиллера по теории трагедии («Все повествовательные формы переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим»), в переписке его с Гёте («То, что эпический поэт воплощает свое событие как абсолютно законченное, а трагический поэт как абсолютно сопереживаемое, представляется мне совершенно очевидным») и заметках Гёте, основанных на этой переписке: «...эпический поэт излагает событие, перенося его в прошедшее, драматург же изображает его как совершающееся в настоящем»[1].

Внимание к этому объединяющему героя и читателя-зрителя *вневременно́му настоящему* позволяет более адекватно понять сформулированную эстетикой классицизма идею «трех единств». Аристотель действительно отмечал, что «трагедия старается уложиться в круг одного дня и выходить из него лишь немного» (49b9) и, по всей вероятности, имел при этом в виду ту же необходимость создать «настоящее сопереживания», о которой говорят слова третьей песни трактата Буало:

> Одно событие, вместившееся в сутки,
> В едином месте пусть на сцене протечет;
> Лишь в этом случае оно нас увлечет[2].

В этом отношении и современный театр без всякой принудительности и без какого-либо ущерба для себя может придерживаться тех же трех единств. В XX в. теоретики драмы приводят «Опасный поворот» Дж. Б. Пристли как пример совпадения времени действия пьесы с временем ее восприятия[3].

2. Событие «завершения» в драме. Катастрофа и катарсис

Специфика драмы, как видно из сказанного, состоит прежде всего в том, как в этом роде литературных произведений создается художественное «завершение», т. е. как строится и воплощается смысловая граница между мирами героев, с одной стороны, автора и читателя-зрителя — с другой. Это событие «встречи» сознаний героя и читателя-зрителя на смысловом рубеже двух действительностей в объединяющем их переживании «предела» активности героя и всей его жизни обо-

---

[1] Гёте И.В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. — Т. 1 / Пер. И.Е.Бабанова // История эстетики в памятниках и документах. — М., 1988. — С. 468; Гёте И.В. Об эпической и драматической поэзии / Пер. Н.Ман // Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1980. — Т. 10. — С. 274—276.

[2] Буало Н. Поэтическое искусство / Пер. В.Л.Линецкой; Под ред. А.А.Смирнова. — М., 1957. — С. 76.

[3] См.: Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт — композиция — сценическая жизнь. — Л., 1969. — С. 129.

значается и осознается в истории эстетики и поэтики с помощью понятий «катастрофа» и «катарсис».

Первое из них представляется достаточно ясным и бесспорным. Определения различаются тем, смешивается ли ***катастрофа*** с развязкой драмы, или, что, на наш взгляд, более точно, она считается моментом разрешения конфликта, составляющего основу сюжета драмы, независимо от того, заканчивается ли на этом моменте развитие сюжета. Второе понятие, впервые предложенное в «Поэтике» Аристотеля, имеет почти пятисотлетнюю историю разнообразных толкований[1]. По А. Ф. Лосеву, ***ка́тарсис*** (греч. — «очищение», «прояснение») — термин др.-греч. философии и эстетики, обозначающий «сущность эстетического переживания»[2]. К этому нужно добавить, что исторически сложились два варианта основного значения этого термина: 1) характерный для драмы, в особенности трагедии, эмоциональный контакт читателя-зрителя с героем в момент его катастрофы; 2) свойственная любому произведению словесного творчества «встреча» сознаний читателя и героя, читателя и автора, создающая смысловую границу произведения и его эстетическую «завершенность». Нас в данном случае, т. е. в связи с проблемами специфики драмы как литературного рода, будет интересовать в основном первое значение термина.

Смысл завершающего события драмы, несомненно, рождается в его соотнесенности с логикой развертывания сюжета. Ход действия создает предпосылки катастрофы героя (подчеркнем, что она может быть и трагической, и комической), обусловливает необходимость ее свершения и демонстрирует вытекающие из нее последствия («Вот злонравия достойные плоды!»); он не самоценен, а всецело подчинен задаче подготовки и осуществления катастрофы, а следовательно, и катарсиса.

Интересны с этой точки зрения высказывания Ф. Шиллера о *противоречии* между «высшей целесообразностью», которая воплощена в форме трагедии, и «нецелесообразностью» действий героя (его «моральным несовершенством» — односторонностью или нецельностью). Это противоречие и разрешается катастрофой. (Несовершенство героя — условие по-

---

[1] См. об этом: Петровский Ф. А. Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве // Аристотель. Об искусстве поэзии. — М., 1957. — С. 29—33; Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. — М., 1965. — С. 85—99; Миллер Т. А. Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература. — М., 1978. — С. 12—14.

[2] Лосев А. Ф. Катарсис // Философская энциклопедия. — М., 1962. — Т. 2. — С. 469.

стижения им и зрителем высшей целесообразности или достижения ими совершенства.) Эти положения подкрепляют мнение многих исследователей жанра трагедии о лежащем в основе ее сюжета ***архетипе жертвы***. Следовательно, речь идет о столкновении (продуктивном противоречии) точек зрения героя и читателя-автора, о переходе в момент «эстетического переживания» (катарсиса) с точки зрения героя на «высшую» — и уже не эмоционально-этическую, а *эстетическую — точку зрения*.

Применимость этих суждений и к комической катастрофе достаточно очевидна: ведь для комедии характерно различие внутренней точки зрения (героя) и внешней (созерцателя пьесы). А это означает, что *читатель-зритель драмы как таковой на сопереживании не останавливается*: катарсис включает в себя дистанцирование, возвышение над героем, т.е. создание смысловой границы героя и его мира.

Катарсис — переход на новую, причем «вненаходимую» точку зрения. *Единство действия* состоит в *подготовке катастрофы*, а его развитие в настоящем необходимо для *сопричастия к событию*, т.е. для того чтобы реакция на это событие у героя и зрителя была одновременной, хотя и не идентичной.

Интересный пример — катастрофа трагедии Софокла «Эдип-царь» в трактовке Вяч. Иванова. По его мнению, когда Эдип, узнав в итоге своего поиска убийцы царя Лая, что это — он сам, признает свою, казалось бы, совершенно невольную вину и безоговорочно себя осуждает, эта реакция равнозначна его ответу на загадку Сфинкса: слову «человек». Признание ответственности возможно при условии прозрения в смысле не только более адекватного ви́дения и понимания событий прошлого, но и более высокого, чем прежнее, понимания человека и его назначения. В этом новом ви́дении и переживании истории Эдипа герой и созерцатель трагедии объединяются: катарсис как очищение от эмоций жалости и страха, по мысли А. Ничева, обычно связан с освобождением от ложных мнений[1].

Таким образом, оба понятия в области драмы имеют универсальное значение: применимы и к трагедии, и к комедии; равно важны и для классической драмы, и для неклассической. Например, мы находим катастрофу и катарсис в «Вишневом саде»: тут и ожидание «обвала дома», и «принесение жертвы» (забытый в доме Фирс), и переживание «несчастья», связанного с «волей» (чувством освобождения от прошлого). В то же время оба понятия характеризуют особый контакт созерцателя с героем: катастрофа переживается ими вместе;

[1] См.: Миллер Т.А. Аристотель и античная литературная теория. — С. 14.

катарсис — характеристика природы совместного переживания катастрофы, хотя в итоге этого процесса и устанавливается *граница* двух миров и сознаний.

3. Аспекты «завершающего» события (варианты перехода границ)

Граница, разделяющая *сцену* и *зал*, может быть интерпретирована как рубеж, разделяющий «частную» и публичную жизнь: завершающее событие драмы предстает в таких случаях в качестве «опубликования» частной жизни. Таковы финальные монологи некоторых персонажей (обычно — резонеров), обращенные к зрителю, в классической драме, например, у Шекспира или реплики «на публику» в «Горе от ума», в «Ревизоре».

Отсюда интерес драмы к *частной жизни исторических лиц*, с одной стороны, к *формам суда и расследования* — с другой: театральность в смысле ориентации на зрителя в таких случаях заложена в самом предмете изображения. Известны пьесы, в которых драматическое действие в целом имеет вид судебного процесса («Адам и Ева» П. Когоута или «Свидетель обвинения» А. Кристи) или расследования (от «Эдипа-царя» до «Визита инспектора» Дж. Б. Пристли). Чаще события драмы рассматриваются как предмет возможного суда и следствия, а сюжет включает в себя отдельные эпизоды такого рода («Власть тьмы», «Живой труп», «На дне»). Наконец, *мотивы преступления, признания вины и возмездия* (*наказания*) распространены в драме очень широко: они присутствуют, например, в «Грозе», в «Вишневом саде» («Уж слишком много мы грешили», — говорит Любовь Андреевна). Не случайно, с такой точки зрения, театральность присуща также различным разновидностям эпической криминальной литературы.

Предметом драматического изображения могут быть также и другие, некриминальные формы публичной жизни и театрального поведения: бал или званый вечер, маскарад в драме прошлого века; в советской жизни — собрание или заседание («Протокол одного заседания» А. Гельмана, «Гараж» Э. Брагинского и Э. Рязанова).

Наконец, переход границ «театральной» и «нетеатральной» действительностей возможен и *внутри сцены*, когда создается «двойная перспектива». Таков прием вставной пьесы, зрителями которой являются персонажи обрамляющего драматического произведения, или мотив «сцены на сцене» («Гамлет», «Чайка»). Менее очевидное явление той же природы — демонстративное или «ролевое» поведение персонажей (персонаж в своей действительности, в расчете на реакцию дру-

гих персонажей играет какую-то роль): от актера это требует, так сказать, *двойной игры* («Ревизор»). Близки этому патетические, подчеркнуто театральные монологи персонажей в их обычной жизни (Чехов). Возможно также сценическое изображение жизни актеров, включающее эпизоды их игры на сцене (Пиранделло).

Будучи связан с противопоставлением и одновременно взаимным уподоблением театральной и внетеатральной действительностей, катарсис представляет собой, помимо уже отмеченного, еще и *преодоление героем и зрителем внутренней двойственности и расхождения изображенного поступка и судьбы с высшей целесообразностью.*

§ 2. Сюжет драмы: выбор судьбы. Завязка, развязка и перипетия

Прежде всего попытаемся выяснить, насколько специфичны для драмы понятия «выбор» и «судьба»? В какой степени характеризуют своеобразие драматического сюжета понятия «завязки» и «развязки»? И, наконец, может ли аристотелевское понятие «перипетии» быть истолковано в качестве «родового» или оно приложимо только к сюжету трагедии?

1. Свобода выбора и необходимость

Определяющее значение такого поступка, который проистекает из принятого ответственного решения и основан на *выборе*, мы можем найти в любой драме. Но очевидней эта особенность драматического сюжета там, где произведение ближе к трагедии, как в «Грозе» А. Н. Островского.

Если поставить вопрос таким образом: с какого момента дальнейшее развитие событий в этой пьесе оказывается *предопределено*, то читатель безусловно укажет на сцену с ключом. Но именно в этой сцене и совершается выбор: откажись Катерина от возможности свидания с Борисом, не было бы всех последующих событий.

Иначе говоря, выбор в драме — это *выбор* героем собственной *судьбы*. В этот момент герой проявляет максимум свободной инициативы; но как только выбор сделан, дальнейший ход событий становится неизбежен, т. е. подчиняется уже внеличной необходимости, часто предчувствуемой, но непредотвратимой (в той же «Грозе»). Как сказано в подзаголовке драмы Л. Толстого «Власть тьмы», «Коготок увяз — всей птичке пропасть».

Героический эпос знал необходимость, осуществляемую героем по собственному свободному решению; но здесь речь о необходимости, осуществляемой вопреки воле героя, хотя и *вследствие* его поступка. Для драмы обязательно *противоречие между намерением, волевой инициативой и их результатом*: это и есть ***судьба***, комическая или трагическая. В таком значении она для эпики не характерна. В этом направлении идут размышления о драме Гёте и Гегеля. Согласно мнению героев романа «Годы учения Вильгельма Мейстера», «...судьба, толкающая людей без их участия, силой не связанных между собой внешних причин к непредвиденной катастрофе, вводится только в драму». По Гегелю же, «...действие есть исполненная воля, которая вместе с тем *осознается* как с точки зрения своего истока и исходного момента во внутреннем мире, так и с точки зрения конечного результата. То, что получается из деяния, обнаруживается и для самого индивида, оказывая обратное воздействие на субъективный характер и его состояние. <...> Драматический индивид сам пожинает плоды своих деяний»[1].

В эпопее волевая инициатива героя и ее результат совпадают. В романе расхождение между ними не обязательно означает опровержение замысла героя, так что возмездие здесь возможно не вопреки собственной воле героя, а в согласии с его собственным внутренним устремлением: так происходит в «Преступлении и наказании» Достоевского, в произведении, которое неоднократно сближали с трагедией.

Важно отметить, что противоречие между волевой инициативой героя и ее результатом одинаково характерно для трагедии (которой близка «Гроза») и комедии: вспомним, например, героев «Ревизора», которые сами себя подвергли ревизии, подтвердив своим поведением и судьбой фразу об унтер-офицерской вдове[2]. С этим внутренним противоречием драматического действия связано различение действия и «противодействия» (*контракции*) или (у Гегеля) «акций» и «реакций».

2. Характеристика понятий, описывающих драматический сюжет

Отметим вначале, что специальная статья «действие» присутствует в справочных изданиях рядом со статьями «сюжет» и «фабула» (у нас) либо аналогичными (например, в словаре

---

[1] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 541.

[2] См. об этом: Фуксон Л.Ю. Комическое литературное произведение. — Кемерово, 1993. — С. 32—33, 66.

Г. фон Вильперта). Достаточно очевидна также специфичность для драмы понятий «перипетия» (практически в анализах эпических произведений это понятие никто не использует!) и «развязка», в меньшей степени — «завязка».

Чем объясняется такое положение? Обратившись к справочным статьям, описывающим действие драмы в целом, мы видим, что ***завязка*** — пункт, с которого начинается нарастание напряжения, ***развязка*** же, напротив, завершает его снижение или окончательно его «снимает». Что же касается ***перипетии***, то это и есть переход от восходящей линии действия к нисходящей. Итак, всего три основных момента определяют общий контур (схему) драматического сюжета; следует учесть еще, что вторая линия бывает очень короткой, но бывает и так, что перипетия оказывается в середине сюжета.

В этой связи стоит обратить внимание на одну особенность нашей литературоведческой традиции. Спецификаторство после разгрома формализма, т.е. с начала 1930-х годов, было не в моде; искали универсальные (точнее, пригодные на все случаи жизни) схемы. Отсюда повсеместное использование схемы «экспозиция — завязка — нарастание напряжения — кульминация — развязка» (т.е. пятиэлементной схемы драматического действия, созданной в конце XIX в. писателем и теоретиком драмы Густавом Фрайтагом[1]) в качестве ключа к любому сюжету и, разумеется, при полном забвении первоисточника. Зато ключ к сюжету драматическому, к его специфике оказался утраченным.

Необходимо поэтому установить и осмыслить связь между спецификой драматического сюжета и структурой мира (пространства-времени) в драме. Это означает в первую очередь попытку определить своеобразие источника действия драмы — конфликта.

§ 3. Пространство-время драматического действия и конфликт

Связь между структурой пространства-времени и характером сюжета мы уже рассматривали; в эпике последнее определяется через первое. Но в центре (не обязательно в геометрическом его понимании) сюжета драмы — единственное поворотное событие, разделяющее сюжет на две части (т.е. служащее основой перипетии). Особая функция этого события,

---

[1] См.: Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. — Stuttgart, 1989. — S. 207—208.

как и его единственность, должны быть объяснены из специфики пространства-времени.

1. Ограничение пространства-времени действия и природа конфликта

Когда говорят о ***конфликте***, обычно подчеркивают остроту противоречия, лежащего в основе драматического сюжета, в отличие от сюжета эпического произведения, в основе которого может быть *ситуация*. Острота, о которой идет речь в подобных случаях, противостоит обычному ходу жизни с его медленно текущим временем, незаметностью перемен и открытым (неограниченным) пространством. Она связана, по-видимому, не только с чрезвычайностью основных событий, но и с сосредоточенностью действия в пространстве и времени.

Более существенно для понимания своеобразия драматического сюжета сравнение природы конфликта с природой эпической ситуации. Напомним, что ситуация, являющаяся источником развития сюжета в эпическом произведении, не нуждается в разрешении, ибо представляет собой противостояние сил, равно необходимых для изображаемого бытия. Конфликт — противостояние не мировых сил, а человеческих позиций, которые возникают в результате самоопределения человека по отношению к существующим мировым силам.

Скажем, сюжет эпического произведения строится на столкновении сил Хаоса и Порядка (характерно для готической и криминальной литературы, а также для многих жанров авантюрной фантастики XX в.), а осложняющий эту основную ситуацию *конфликт заключается в противостоянии персонажей, по собственному выбору поддерживающих одну из этих сил*. Это второе противоречие в эпике дополнительно; драма же без него просто не существует — именно оно составляет основу драматического сюжета. В драме испытывается и порождает неожиданные следствия лишь определенная и связанная с ответственностью жизненная позиция.

Теперь мы подошли к тому, что *между ограничением пространства-времени и самоопределением персонажа, в результате которого он занимает ответственную позицию, в драме существует необходимая связь.*

Рассмотрим в качестве примера кинодраму, а именно кинокомедию «Гараж». Исходная ситуация здесь — собрание членов гаражного кооператива, мероприятие по определению исключающее индивидуальную инициативу и потому бессмысленно-утомительное: все обдумано и решено заранее руководящими товарищами, включая способы создания иллюзии коллективного обсуждения и решения, так что нормальная реак-

ция присутствующих рядовых членов организации состоит в пожелании (при отсутствии надежды), чтобы все это как можно скорей кончилось. Однако, когда дверь помещения оказывается запертой на ключ, который спрятан, а открыть ее обещают при условии, что вопрос будет решен по справедливости, положение меняется радикально: о том, что справедливо, а что нет, мнения расходятся, вплоть до момента, когда все персонажи выстраиваются друг против друга в две шеренги, наглядно демонстрируя существование драматического конфликта. Итак, ограничение пространства-времени действия необходимо как раз для того, чтобы на почве определенной внутренне противоречивой ситуации возникло противостояние позиций самоопределившихся в этой ситуации персонажей. Кстати, «Гараж» — одно из современных произведений, в которых присутствуют все три пресловутых «единства».

Конфликт в изложенной трактовке этого понятия обусловливает структуру драматического сюжета. В его развертывании реализуется инициатива героя — плод его самоопределения, но осуществляется также либо стремление других персонажей к противоположной цели, либо противоположная позиция, также свойственная тому же герою (как в «Грозе»). Поэтому в классической драме, по словам Гёте (в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера»), «герой ничего с собой не сообразует, все ему противится и он либо сдвигает и сметает препятствия со своего пути, либо становится их жертвой»[1]. Противоречие между «акциями и реакциями» ведет к *перипетии*; сущность этой перемены в том, что она заставляет персонажа отрефлектировать свою «исполненную волю» и осознать ее истоки и результаты, т. е. ее односторонность (отсюда связь перипетии с узнаванием). Это и означает, что, как говорит Гегель, «драматический индивид сам пожинает плоды своих деяний» и, добавим, в конечном счете — своего выбора.

2. «Обрамляющие» ситуации и мир драмы

Та часть драматического произведения, которую обычно называют экспозицией, содержит определенные взаимоотношения персонажей друг с другом и с миром, т. е. *исходную* сюжетную ситуацию. Последняя, конечно, заключает в себе предпосылки последующего «обострения» (самоопределения и, следовательно, противостояния ведущих персонажей), но не завязку в собственном смысле.

Так, в «Гамлете» появление Призрака вначале воспринято как «знак / Грозящих государству потрясений», а именно

[1] Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1978. — Т. 7. — С. 251.

возможного вторжения отряда Фортинбраса. И только после рассказа Горацио, Марцелла и Бернардо об этом событии Гамлету появляется мотив преступления, требующего возмездия:

...Засыпь хоть всей землею
Деянья темные, их тайный след
Поздней иль раньше выступит на свет.

Это и есть переход к завязке — к открытию тайны Призрака. Теперь обратим внимание на то, что финал трагедии Шекспира возвращает нас к мотивам начальной ситуации: появляется Фортинбрас с английскими послами, и Горацио собирается рассказать всем «про все случившееся», включая и «козни пред развязкой». Таким образом, сюжет «Гамлета» как целое, от завязки до развязки, *обрамлен* двумя ситуациями — начальной и конечной.

Существует ли устойчивая инвариантная функция обрамляющих ситуаций в драме? По-видимому, если сюжет в этом роде литературы связан с ограничением пространства и времени, то роль «рамки» состоит в размыкании этих границ и приобщении области жизни, охваченной конфликтом, к миру, частью которого она является и который открыт и бесконечен во времени и пространстве.

Так, с иным временем и пространством, чем цепь основных сюжетных событий, связаны начальная и конечная ситуации в «Горе от ума», в «Ревизоре» или в «Вишневом саде». Как раз поэтому они могут содержать мотивы, резко отличные от тех, которые включены в сюжет. Так же и в «Грозе» первая реплика Катерины: «А для меня, маменька, все одно, что родная мать, что ты, да и Тихон тоже тебя любит» — не только ничего не предвещает, но даже всему дальнейшему противоречит. Приобщение исключительного момента — обычному времени, замкнутого мирка — широкому миру проясняет для читателя-зрителя сущность конфликта: на фоне сохранения или восстановления равновесия героя с миром обнаруживаются причины и смысл нарушения этого равновесия.

В таком контексте становится понятным тяготение драмы к особому и характерному для нее варианту времени действия, а именно *иллюзорному времени*: оно позволяет соотнести обычную и вре́менную («конфликтную») жизнь как бытие и *инобытие* (причем и тем и другим могут оказаться в равной мере обычное и драматически напряженное существование). В прямой форме этот тип художественного времени мы находим как в мировой драматургической классике — у Кальдерона («Жизнь есть сон»), так и в драматургии XX в. («Визит инспектора» Дж. Б. Пристли). Косвенным образом присутствует

этот своеобразный хронотоп во многих других, на первый взгляд, вполне «реалистических» произведениях: такова, по Ю. В. Манну, «миражная интрига» гоголевского «Ревизора».

3. Проблема единства действия в «неклассических» вариантах драматических структур

Особый случай, по сравнению с уже рассмотренными, — такие произведения, текст которых членится не на акты, а на сцены, чему сопутствует многообразие временны́х моментов и мест действия. Конечно, все три единства сохраняются в рамках каждой такой сцены, но зато единство действия драмы в целом оказывается под вопросом.

В русской литературе яркий пример такого произведения — пушкинский «Борис Годунов». В литературе об этой пьесе вопрос о единстве действия, по нашему мнению, до сих пор не решен и даже сама возможность такого единства достаточно часто (особенно в американской пушкинистике) решительно отвергается. Отметим, однако, что хронологическая растянутость не мешает всему времени действия в трагедии быть тематически однородным (период «настоящей беды Российскому царству») и представлять собой на фоне устойчивого обычного хода истории единый и краткий момент отклонения от нормы. Точно так же и все разнообразные места действия вписываются в две противопоставленные пространственные сферы — Русь и Польша с Литвой. По наблюдениям исследователей, «польские сцены» находятся в композиционном центре произведения.

Особую роль в этой провоцируемой автором читательской реконструкции событийного единства «Бориса Годунова» играет соотнесенность обрамляющих сюжет ситуаций: как давно уже замечено, исходное положение — всенародное согласие на власть, связанную с убийством невинного младенца, — роковым образом повторяется в финале, что свидетельствует о характерном для драмы, по Гегелю, *противоречии инициативы и ее результатов*. Время действия трагедии — это время испытания, обмана и самообмана (иллюзий). Подвергаются проверке в ходе событий две возможные в заданных условиях позиции (каждая из них представлена разными персонажами, а некоторые из них меняют свою позицию): попытка согласовать мирскую власть и мирской суд с Божьей волей и правдой (идея праведной власти, образцом которой представляется царь Феодор Иоаннович) и убеждение в том, что власть требует лишь «смелости» или «отваги», а также умения либо «очаровать» народ (страхом, любовью, славой), либо сдерживать его неусыпной строгостью. Противостоят друг другу опо-

ра на Провидение и воля к исторической авантюре. Это и есть конфликт, лежащий в основе единого сюжета пушкинской трагедии.

Другой и не менее важный и сложный случай — вопрос о единстве действия в «неклассической» чеховской драме. Заметим, что и здесь автор стремится побудить читателя к реконструкции неочевидного единства. В «Вишневом саде», например, знаменитый звук лопнувшей струны — указание на присутствующую в сюжете перипетию: напряженные ожидания развязки всеми персонажами («натянутые как струна») разрешаются продажей имения с торгов и тем самым принудительной необходимостью для всех изменить свою жизнь; от восходящей линии действие переходит к нисходящей. Главное событие, по слову Фирса, — «несчастье», но такое, которое связано с «волей»: катастрофа приносит героям пьесы чувство освобождения.

4. Итоговое определение драматического конфликта

В драматическом произведении, если учитывать противоположность жанров трагедии и комедии, *сталкиваются* — в поступках и волевых устремлениях ведущих персонажей — *разные нормы* (*правды*) *или правда и ложь* (*обман*). Этому «родовому» содержанию конфликта органически соответствует диалогическая форма: происходит тяжба, дискуссия; обсуждаются правомерность действий и решений, их предпосылки и их последствия. К характеристике речевой структуры драмы мы теперь и перейдем.

§ 4. Текст драмы. Сценический эпизод и композиция

«Родовые» свойства слова, или, иначе говоря, специфику текста, в драматическом произведении можно изучать в двух направлениях: либо на основе противопоставления драмы эпике, либо через сложившуюся традиционную систему терминов речи в драме (*диалог, монолог, реплика, ремарка,* а также *вставной текст*). В непосредственной связи с особенностями текста находится и своеобразие композиции в этом роде литературы, так как мы условились считать композицией «систему фрагментов текста произведения, соотнесенных с точками зрения субъектов речи и изображения, которая организует изменение точки зрения читателя и на текст, и на изображенный мир».

Следует сказать, что если речь в драме — один из традиционнейших предметов изучения, то о специфике драматической композиции в большинстве словарей вообще ничего не

говорится. Редкое исключение — «Словарь театра» Патриса Пави (М., 1991). Не продумана также связь между проблемами речи в драме и драматической композиции.

1. Специфика речи в драме в сравнении с эпикой (два подхода к проблеме)

Начнем с соотношения драмы — в аспекте ее речевой структуры — с другими литературными родами. Если в тексте эпического произведения мы находим два вида речи с явно противоположными и взаимодополняющими функциями (на условиях известного равноправия), то в драме — безраздельное господство одного.

Отсюда идея ***полифункциональности***, попытки решить проблему путем перечисления или характеристики ряда функций. Одна из первых в нашей научной традиции работ, в которых специфика драмы определяется через речь — книга С. Балухатого «Проблемы драматургического анализа. Чехов». Здесь сказано, что в драме прямая речь присутствует «и как средство характеристики лица говорящего, и как прием наглядного развертывания речевой темы, и как носитель силовых драматических моментов. Драма к тому же работает с произносительным словом и на этом строится ее расчет на большую выразительную силу слова»[1].

Самое неясное в этой характеристике — выражение «силовые драматические моменты» — проясняется последующими замечаниями об «эмоциональном динамическом слове». Такое слово, видимо, роднит драму с лирикой. Об этом же говорит и роль слова как средства «наглядного развертывания речевой темы» (если учесть к тому же «эмоциональную природу драматических тем»[2]). Сюда же примыкает и замечание о «произносительном слове»: «разыгрывание» речи и связь слова с жестом в восприятии лирического стихотворения отмечены, например, Н. Гумилевым в статье «Жизнь стиха»[3]. Из всех перечисленных функций речи в драме остается «сред-

---

[1] Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Чехов. — Л., 1927. — С. 8.

[2] Там же. — С. 9. Ср. замечание в книге В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений»: «Каждое слово, употребляемое поэтом, есть уже тема и может быть развернуто в художественный мотив» (Цит. по: Жирмунский В. М. Теория стиха. — Л., 1975. — С. 434).

[3] «...читающий стихотворение невольно становится в позу его героя, перенимает его мимику и телодвижения и, благодаря внушению своего тела, испытывает то же, что сам поэт, так что мысль изреченная становится уже не ложью, а правдой» (Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. — Пг., 1923. — С. 23).

ство характеристики лица говорящего», что, наоборот, сближает ее с эпикой (ср., например: «тае» Акима во «Власти тьмы» и «баба, слышь, не робкого десятка» в «Капитанской дочке»). И все же необходимо признать продуктивность понятия *речевого тематизма* — например, в таких случаях, когда в высказывании персонажа драмы пересекаются и контрастируют его собственная смысловая направленность и авторский голос: как в реплике из «Ревизора» «все как мухи выздоравливают».

Несколько иной вариант разработки идеи полифункциональности — в исследованиях современного теоретика драмы В. Е. Хализева. Своеобразие драматических произведений определяется, по мысли автора, «прежде всего их речевой организацией», а именно доминированием «непрерывной линии» словесных действий персонажей и особой активностью этих речевых действий, «часто превышающей ту, которая присуща поведению людей в первичной реальности» (обилие и пространность высказываний; информативные функции, не оправданные обстоятельствами; декламационность произнесения, связанная с форсированием, утрированием[1]). Кроме того, высказывания персонажей драмы должны быть их исчерпывающим самораскрытием, адекватным изображаемой ситуации, в отличие от эпического произведения, где эта соотнесенность с ситуацией может быть раскрыта комментарием повествователя[2].

Конечно, понятие «словесные действия» (ср. выражение Пиранделло «azione parlata») важно и продуктивно, при том, что цепь их на самом деле *прерывна* (ср. значение *пауз* в драме[3]). Эпическое же изображение отличается не только наличием комментариев, но также иной структурой времени, в контексте которой существует и осмысливается конкретная ситуация.

С этой точки зрения более адекватным представляется тот подход к интересующей нас проблеме, который предложен В. В. Федоровым. По мысли ученого, «...сцена является необходимой формой развертывания драматического содержания произведения. Но это не означает, что "сцены" нет в драме как художественном произведении. <...> *Драматической* (видовой) формой изображения является *исполнение*... Изображающее слово исполнителя совпадает с изображаемым сло-

---

[1] См.: Хализев В. Е. Драма как явление искусства. — М., 1978. — С. 8, 10—13.

[2] Там же. — С. 62—63.

[3] См.: Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт — композиция — сценическая жизнь. — С. 127—129.

вом героя, и таким образом возникает "эффект отсутствия" исполнителя»[1].

Иначе говоря, осуществленное читателем или актером высказывание (реплика диалога или монолог) персонажа пьесы — это высказывание, разыгранное и адресованное зрителю (реальному или потенциальному), который *призван видеть одновременно и «реального человека» (изображаемого в произведении персонажа), и эту изображающую персонажа игру читателя или актера*. Но ведь столь же двойственно по сути, сочетая ви́дение текста извне и мира героя изнутри — только в иных формах, и любое иное литературное изображение, например эпическое. Однако при восприятии драмы подобная *двойственность реализации* («прочтения») текста чрезвычайно редко осознается. Именно через нее в драме передается авторское отношение к герою, тогда как с односторонне внешней (например, чисто лингвистической) точки зрения таким выражением авторской позиции может представиться соотношение ремарки с репликой[2].

2. Основные понятия: их взаимосвязь, определения и применимость

Перейдем к предварительной характеристике набора понятий, с помощью которых описывается речь в драме: насколько убедительно и корректно они определены и образуют ли они определенную систему?

Два из них — ***монолог*** и ***диалог*** — обозначают противоположные формы речи; в чем состоит эта противоположность, насколько она значима для драмы? Как соотносятся два основных понятия с третьим (***реплика***)? Можно ли предположить, что последнее указывает на некие общие свойства диалогов и монологов в драме? Нет ли определенного соответствия между понятиями «вставного текста» и «ремарки», а также общности в их соотношении с понятиями, обозначающими прямую речь героев?

Принято считать, что сюжетные функции в первую очередь имеет диалог, функции же монолога — в самораскрытии и рефлексии персонажей по отношению к действию (Г. фон Вильперт, П. Пави и др.). В таком случае реплика — *монолог, входящий* в действие и, очевидно, менее развернутый. Отсюда

---

[1] Федоров В.В. О природе поэтической реальности. — М., 1984. — С. 147—149.

[2] См.: Винокур Т.Г. О языке современной драматургии // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. — М., 1977. — С. 131.

ясно, что границы между монологом и репликой в таких случаях четко не определены, а потому два явления часто смешиваются: монологом называют реплику «длинную» или изолированную от процесса общения: произносимую «в сторону» или образующую «отдельную сцену». Реже указывают отличительные структурные особенности. Для монолога это — *устойчивый контекст* и тематическое единство, неизменность «ролей» участников коммуникативного акта, связанная с различием их рангов, адресованность «всему социуму», а не собеседнику на сцене. Для реплики — *динамический контекст* и эллиптичность, синтаксическая взаимосвязь с другими репликами.

Лингвистическая сравнительная характеристика диалога и монолога в статье Л. П. Якубинского «О диалогической речи» акцентирует в «крайнем случае диалога» («отрывистый и быстрый разговор на какие-нибудь обыденные или бытовые темы») «быстрый обмен речью», состоящей из «в высшей степени кратких» и взаимообусловленных реплик, «вне какого-либо предварительного обдумывания», «заданности» и «предумышленной связанности» (поэтому «взаимное прерывание характерно для диалога вообще»). «Соответственно этому для крайнего случая монолога будет характерна длительность и обусловленная ею связанность, построенность речевого ряда; односторонний характер высказывания, не рассчитанный на немедленную реплику; наличие заданности, предварительного обдумывания и пр.». (Выше сказано о таких «бесспорных случаях монологической речи, как речь на митинге, в суде и т. п.».) Наряду с описанными крайними случаями ученый указывает и на существование ряда промежуточных, центром которых является «обмен монологами»[1].

Достаточно соотнести приведенные положения с речевой структурой «Горе от ума», а также драм Пушкина и Гоголя, чтобы увидеть, что именно к указанному центру тяготеет речевая структура классической драмы, тогда как крайние случаи, столь характерные для жизненного общения, в ней более или менее очевидно маргинальны. Это соотношение изменяется у Островского и особенно у Чехова, однако и в чеховских пьесах неожиданно велика роль подчеркнуто театральных риторических монологов, а естественный для повседневного жизненного диалога «двоякий смысловой контекст» (Я. Мукаржовский) разрушается, так что общение превращается в тот же «обмен монологами», только редуцированными до объема реплик.

---

[1] См.: Якубинский Л. П. Избр. работы. Язык и его функционирование. — М., 1986. — С. 36—37.

Несколько слов о понятиях ***ремарка*** и ***вставной текст.*** Две обозначаемые ими формы речи противоположны и в то же время родственны: одна представляет собой единственный в драме вид прямого авторского слова, другая — не принадлежит или не приписывается автору; но обе не являются прямой речью персонажей. Определения ремарки элементарны и единообразны, хотя присутствуют не во всех справочниках; определений или характеристик функций вставного текста в драме известные нам словари не дают.

3. Сюжетные и внесюжетные функции слова

Все сказанное подводит нас к тому, что слово в драме может быть элементом как сюжета (особенно реплика, хотя отнюдь не всегда), так и внесюжетных структур (монолог, хоть также не всегда, ремарка и вставной текст). Рассмотрим это соотношение слова и сюжета в драме специально.

Сращенность слова и сюжета

Она, по общему мнению, характерна для диалогов классической драмы. В первую очередь в ней персонажи своими репликами «откликаются на развертывание событий и влияют на их дальнейшее течение». Примером может служить взаимосвязь диалога и действия в «Грозе».

Если поставить вопрос так: в какой точке сюжета этой пьесы впервые возникает та необходимая логика развития действия, которая в конечном счете приводит Катерину к гибели, — то мы неминуемо придем к одной реплике Тихона. В самом деле, как мы уже говорили, ход событий произведения предопределен с момента, когда героиня сделала свой выбор, т.е. сценой с ключом. Но что побудило ее принять именно такое решение? Вот заключительный фазис ее колебаний:

...Что я так испугалась! И ключ спрятала... Ну, уж знать там ему и быть! Видно, сама судьба того хочет! Да какой же в этом грех, если я взгляну на него раз, хоть издали-то! Да хоть и поговорю-то, так все не беда! А как же я мужу-то!.. Да ведь он сам не захотел...

Последние слова возвращают читателя к сцене прощания героини с мужем. Отказываясь взять ее с собой (чего ему никто не запрещал), Тихон говорит, между прочим:

Да не разлюбил; а с этакой-то неволи от какой хочешь красавицы жены убежишь! Ты подумай то: какой ни на есть, а я все-таки мужчина, всю жизнь вот этак жить, как ты видишь, так убежишь и от

жены. Да как знаю я теперича, что недели две никакой грозы надо мной не будет, кандалов эких на ногах нет, так до жены ли мне?

Здесь обнаруживается не личный, а, говоря современным языком, «ролевой» характер взаимоотношений Тихона с женой, с его собственной точки зрения: она для него — не эта, *особенная* женщина, а «красавица жена» (которую за то и любят, но ведь семья означает «кандалы»); а сам он — «все-таки мужчина» и, следовательно, вправе загулять, хоть на две недели. Поэтому-то Катерина отвечает ему тут же: «Как же мне любить-то тебя, когда ты такие слова говоришь?» И уж коли на ее попытку вопреки всему вызвать в себе и в муже личное чувство, которое могло бы остановить и уберечь от беды, Тихон отвечает полным непониманием, остается надеяться только на формальный запрет: «Ну, так вот что! Возьми ты с меня какую-нибудь клятву страшную...» Здесь готовится ее будущий выбор.

Таким образом, в «Грозе» действительно, слово оказывается поступком, реплика поворачивает ход действия. Но, например, в чеховской драме с ее общепризнанным преобладанием «внутреннего действия» диалоги и уж тем более отдельные составляющие их реплики, как кажется, не могут иметь сюжетного значения. Дело, однако, обстоит сложнее.

Рассмотрим несколько случайно выбранных реплик из первого действия «Вишневого сада». Вот Варя объясняет Ане, каковы в действительности ее отношения с Лопахиным: «...Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, все как сон... (*Другим тоном.*) У тебя брошка вроде как пчелка». Понятно, что она хочет уйти от тяжелой для нее темы, переключиться на другое. Аня, отвечая ей, говорит сначала *печально*: «Это мама купила», а потом: «(*Идет в свою комнату, говорит весело, по-детски.*) А в Париже я на воздушном шаре летала!» И здесь видно, чем мотивирована смена тона: она перешла в свою комнату. Но вот несколько позже, Любовь Андреевна, не говоря, как будто, ни о чем сложном и не двигаясь с места, произносит следующий маленький монолог:

Неужели это я сижу? (*Смеется.*) Мне хочется прыгать, размахивать руками. (*Закрывает лицо руками.*) А вдруг я сплю! Видит Бог, я люблю родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, все плакала. (*Сквозь слезы.*) Однако же надо пить кофе...

Тон здесь меняется дважды. И если попытаться найти общее во всех трех случаях, то приходится говорить о внутренней дробности и неслаженности в человеке, об отсутствии внутренней цельности. И это касается любого персонажа пье-

сы. Не всегда так очевидны перебои не только тона, но и стиля, как, например, в монологе Епиходова: «Судьба относится ко мне, как буря к небольшому кораблю...», как не все герои «Вишневого сада» — «двадцать два несчастья». Но все они, по сути дела, «недотепы», как говорит Фирс. И поскольку та же самая нескладица характеризует и диалоги произведения, что давно и хорошо известно, в итоге мы приходим к мысли, что речевая его структура — не что иное, как *образ* того общего состояния жизни (с точки зрения поэтики — *основной сюжетной ситуации*), о котором Фирс говорит: «...теперь все вразбродь, не поймешь ничего».

В чеховской драме сюжет составляют вовсе не «словесные действия», т.е. не цепь слов-поступков, а именно постоянное, не связанное с поступком, *осмысление, рефлексия* над общим складом жизни (персонажи — сплошные Гамлеты); эта рефлексия и является предметом авторского изображения.

Автономность драматической речи

Внесюжетный характер имеют в драме прежде всего монологи персонажей-идеологов. Таковы, например, в «Грозе» в равной степени рассуждения Кулигина и Феклуши, при всей противоположности их идей и оценок. Чем больше обобщений и риторической выстроенности, тем более очевиден такой характер высказывания. Это же можно сказать и о такой разновидности диалогов, как *диспуты*. Достаточно очевидно эмансипированы от сюжетных функций, например, разговоры о «гордом человеке» в «На дне». Исследователи говорят об особой разновидности пьесы-диспута, разработанной Ибсеном и Шоу.

От того, что мы нашли у Чехова, этот вариант отличается тем, что в его персонажах переживание собственного и общего жизненного неустройства и постоянные попытки осознать это положение дел ни в каких интеллектуально отстоявшихся и риторически оформленных высказываниях не выражаются (все риторические монологи — всегда не о том, а потому и некстати). Не случайно в «Вишневом саде» никакого разговора на предложенную тему о «гордом человеке» не получается, хоть Петя Трофимов, по-видимому, и читал в отличие от Симеонова-Пищика Ницше.

Чем более необходимо автору сделать предметом осмысления читателя сюжет пьесы в целом, тем значимее в ней *вставные тексты*. Таков не только прием «пьесы в пьесе», о котором мы уже говорили, но и другие, аналогичные ему: чтение отрывка из «Sur l'eau» Мопассана в «Чайке», стихотворение Беранже, притча о праведной земле и песня в «На дне».

Все сказанное приводит к выводу: в слове драмы автор выражает устойчивые, зачастую неизменные *позиции* персонажей, *а не только их сиюминутные реакции* на то или иное положение. Нужно учесть, конечно, что у Чехова, например, сознательно избранные позиции, как правило, искусственны, фальшивы; главное и подлинное высказывается невольно.

4. Сценический эпизод в качестве компонента

Говоря о композиции любого произведения, следует, как мы выяснили во втором разделе учебника, исходить из того, как соотнесены друг с другом членение текста и членение пространства-времени (и то и другое производится с позиции автора и читателя, а не героя).

По мнению Патриса Пави, «описание *точки зрения* (или *перспективы*), которую избирает драматург, чтобы организовать события пьесы и распределить текст между персонажами» означает «поиск изменения точки зрения, самой техники изменения намерений и речи персонажей, а также структурных принципов подачи действия: предстает ли оно единым блоком и как органическое возрастание? Или же оно раздроблено на куски и представляет собой монтаж эпических эпизодов? Перебивается ли действие лирическими интермедиями или комментариями? Есть ли внутри акта простои и кульминационные моменты? <...> Поиск композиции включает в себя также проблемы обрамления (*рамки*) фабулы, закрытия или открытия представления, развития перспективы и фокусировки»[1].

Вольфганг Кайзер считает, что необходимо рассмотреть «...как автор очертил и оформил экспозицию, т. е. расположение персонажей и обстоятельств, вместе с предысторией, от которой действие берет свое начало. Затем следует пронаблюдать **инициирующие моменты**, которым противостоят **ретардирующие моменты**, которые стимулируют или предотвращают катастрофу. <...> Далее следует учесть при построении, какие сцены главные, какие побочные, как складывается и подготавливается кульминация, как построены акты»[2].

Основываясь на этом, мы можем определить ***драматическую композицию*** как *членение текста пьесы на части по времени и месту действия и художественно целесообразную соотнесенность этих частей.* Примерами ее анализа в таком значении могут служить статьи О. Вальцеля «Архитекто-

---

[1] Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. — М., 1991. — С. 159.

[2] Цит. по: Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия. — М., 2002. — С. 332—333.

ника драм Шекспира» и А. П. Скафтымова «К вопросу о композиции пьес Чехова».

Одно из замечаний П. Пави имеет отношение к вопросу о *типах* драматической композиции: действие может «представать единым блоком», но может «представлять собой монтаж сценических эпизодов». В русской классической драме мы видим в основном первое; второе относится, например, к «Борису Годунову». В. Кайзер использует популярное в европейском литературоведении противопоставление «замкнутой» и «открытой» форм, а В. Е. Хализев выделяет два типа композиции: «дробление действия на многочисленные и короткие сценические эпизоды, развертывающиеся в разное время и в различных местах» (характерное, по его мнению, «для классической восточной и средневековой европейской драматургии») и «сосредоточение действия в немногих и достаточно крупных эпизодах, приближенных друг к другу в пространстве и во времени» (свойственное «преобладающим формам европейского (в том числе русского) театрально-драматического искусства последних столетий»[1].

Между этими полюсами возможны, по-видимому, и промежуточные варианты. Так, в «Грозе» при основном делении на акты с последовательно развивающимся действием один из них, а именно третий, разделяется на две сцены, с точки зрения событийного их содержания скорее параллельных.

§ 5. Герой в драме: драматический характер, роль, тип, амплуа

Соотношение драмы с эпикой и лирикой в этом аспекте в научной литературе почти не затрагивалось, но ряд терминов, обозначающих «родовую» специфику героя, разработан именно в теории драмы. Понятия «роли» и «амплуа» всегда были специальными; категория характера первоначально возникла применительно к драме и лишь впоследствии значение термина расширилось. Однако если комические или трагические характеры не слишком органичны для эпики, то драме чужда традиционная эпическая героика. Следовательно, различие достаточно значительно и остается ощутимым.

Как мы уже говорили, в целом вопросы «родовой» специфики героя почти не изучены. До XX в. это не казалось научной проблемой, затем формалисты занимались произведением как вещью, а вульгарные социологи — классовой психоло-

[1] Хализев В. Е. Драма как явление искусства. — М., 1978. — С. 161—164.

гией авторов. У нас именно в отношении проблемы литературного героя ярче всего проявилось пренебрежение наукой — эстетикой и поэтикой — в пользу политической идеологии: бесконечные рассуждения о том, каким должен быть литературный герой в свете «наших идеалов» и, в особенности, как он должен быть связан с народом и правильным мировоззрением, разумеется, исключали интерес к различиям между героем драмы и романа. Но и в западном литературоведении дело обстоит, насколько мы можем судить, не лучше.

На этом фоне заметно единодушие исследователей в том, что специфичны для драмы прежде всего роль (амплуа) и тип. У Г. фон Вильперта и Патриса Пави они понимаются одинаково — без четкого различения между этими формами. Первое — «маски-характеры», к тому же соответствующие физическим данным актера (готовый, как бы данный природой образ-облик — ср. нынешний культ звезд в западном кинематографе). Второе — готовый, традиционный «образ поведения», «застывший характер» (при менее фиксированном облике). В первом случае внутреннего наполнения может вообще не быть; во втором, например в серьезной драме, возможно несовпадение между внешней формой и содержанием. Наконец, и амплуа, и тип означают заданность сюжетных действий, связь с «интригой». О прочной связи «речей и поступков» с «типическим» характером в драме говорит и Б.В. Томашевский[1].

Такая общепризнанная особенность драматического персонажа несомненно объясняется его более полной, чем в эпике, сюжетной воплощенностью. Именно поэтому многосторонность характера в драме, несовпадение персонажа с основной его сюжетной функцией связаны с неизбежной ретардацией в развертывании событий. Так, в «Борисе Годунове» подобное замедление совпадает с моментом объяснения Самозванца с Мариной Мнишек и в конечном счете с его стремлением отказаться от своей роли и связанной с нею необходимости «делиться с мертвецом / Любовницей, ему принадлежащей».

Там, где к традиционным, восходящим к архаике готовым формам персонажа добавляется характер, с новоевропейской точки зрения глубоко от них отличный, перед теорией драмы возникают сложные проблемы; начинаются и расхождения в трактовках.

Гегель противопоставляет схематичным «типам» необходимые для подлинной драмы характеры — цельные, но тесно связанные с коллизией (лишенные эпической широты).

---

[1] См.: Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. — М., 1996. — С. 215.

С. Д. Балухатый, напротив, не разграничивает в области драмы характер и «лицо-схему, лицо-тип», приписывая и тому и другому в равной мере признаки «единства, собранности, цельности». О приверженности драмы к «однолинейным персонажам "дореалистического" искусства» говорит и В. Е. Хализев[1].

С одной стороны, в драме персонаж целиком проявлен — в репликах и монологах, в жестах и мимике, в поступках; все внешние проявления его прямо или косвенно связаны с развертыванием действия. При таком господстве *внешнего* над внутренним и *типового* (повторяющиеся формы поведения) над своеобразным вполне понятно тяготение этого литературного рода к формам «роли» и «типа» (в смысле особом, специфическом для драмы и театра). С другой стороны, как показал анализ структуры текста и слова, установка драмы на *внесюжетные* функции высказывания связана с ее стремлением изображать столкновение позиций, а не просто взаимодействие сиюминутных душевных движений или готовых волевых импульсов. Позиции же — результат самоопределения персонажа в данной ситуации (т. е. его «самодеятельности»), а не готовая, заранее известная форма его личности.

По отношению к этим двум полюсам и различаются, как увидим в дальнейшем, роли (типы) и различные варианты драматического характера. Представляется возможным и целесообразным объединить под общим названием *амплуа* не только театральную специализацию актера на определенных *ролях* (трагик, комик), но и повторяющиеся социальные *роли-типы* и противопоставить герою, сущность которого неотделима от сюжета, драматический характер, не совпадающий с сюжетом до конца.

Амплуа, например, у Островского (свахи, купцы-обманщики или купцы-самодуры) предполагает ряд ситуаций, соединенных по сходству или по контрасту, т. е. *определенный набор сюжетов*; но никаким сюжетом не исчерпывается. ***Характер*** же превращает ситуацию в конфликт, т. е. *определяет закономерное развертывание одного и единственного сюжета*, который, в свою очередь, *полностью реализует характер* (у того же Островского — Катерина Кабанова или Лариса Огудалова).

Амплуа означает полное совпадение действия (поступка) и внутреннего наполнения персонажа (ср. героев Фонвизина); характер — возможность расхождения между позицией и ролью, вольного или невольного (Борис и Самозванец у Пуш-

---

[1] См.: Хализев В. Е. Драма как род литературы. — М., 1986. — С. 114—115.

кина: оба по-разному отступают от избранной роли, оба подражатели, оказываются в несогласии с собой).

Отчуждение от собственного и, вообще, любого амплуа в литературном герое, будь то в эпике или драме, стимулируется самосознанием. В его свете и несовпадающий с готовой ролью персонаж может отчужденно рассматриваться как *новое амплуа*. Когда у Достоевского Мармеладов говорит, что «бедность не порок, это истина. Знаю я, что и пьянство — не добродетель, и это тем паче. Но нищета... порок-с», он явно имеет в виду Любима Торцова и амплуа добродетельного пьяницы. Следовательно, уйти от готовой роли возможно лишь через постоянное самоосознание. Так, у Островского же видим «маленького человека», не выносящего собственной роли (Карандышев), и «карьериста», подвергающего собственный карьеризм постоянному анализу (Глумов в «На всякого мудреца...»).

Как ни склонна драма к использованию традиционных амплуа, сложилась и другая традиция: построения сюжета именно на решении героем проблемы самоидентификации (истоки этого типа структуры, по-видимому, в «Гамлете»). С нею, очевидно, связана чеховская «Чайка».

Основные ситуации здесь подчеркнуто литературны. Это их качество включено в кругозор персонажей: как читателей («Гамлет» и отношения Треплева с матерью и ее любовником; с Ниной — обратное подобие ситуации Гамлет — Офелия) и как авторов собственных произведений: «пьеса в пьесе», соотнесенность сюжета собственной жизни с сюжетом, придуманным и вводимым в литературное творчество («сюжет для небольшого рассказа»).

Но пьеса Чехова, в отличие от шекспировской, не об убийстве, а именно о творчестве, хотя оно может быть и связано с убийством или самоубийством, а также с рабством («На воде» Мопассана). Соотношение литературы и жизни — предмет рефлексии, особенно для Треплева, Тригорина и Нины. При всей противоположности двух персонажей-писателей оба не могут пробить преграду «литературности», оказываются под властью старых или новых приемов. У обоих творчество убивает жизнь: в известной степени приравнены самоубийство Треплева и судьба «отставшего от поезда», фальшивого во всем, кроме пейзажа, Тригорина. «Внежизненные» авторские позиции у них не выстраданы, не оплачены прожитой жизнью. Необходимость по-настоящему прожить роль, чтобы стать выше нее, осознает Нина: «Я — чайка. Нет, я — актриса» — это самоидентификация не с ролью, а с творчеством. Не это ли имел в виду поэт, говоря о «полной гибели всерьез»?

Глава 3

ЛИРИКА

Если эпос как род литературы почти не изучался как целое, то лирике в этом отношении повезло больше. Но ее теоретическое осмысление долго затруднялось неразработанностью проблемы отношений автора и героя в литературе вообще и в лирике в частности. Дополнительные трудности создавал господствующий до сих пор неисторический подход к ней самой и к нашим представлениям о ней. А ведь лирика, как и вся литература, прошла, по свидетельству исторической поэтики, три большие стадии развития. Свой путь прошла и теория лирики, и анализ его может стать хорошим введением в теорию интересующего нас литературного рода.

§ 1. Три теории лирики

В античности под лирикой понимали не род литературы, а одну из простых исполнительских форм — *пение* (с музыкальным сопровождением) стихотворного произведения, в отличие от рассказа и ролевой игры[1]. В таком видении предмета античная теория лирики опирается на опыт фольклора, или поэзии эпохи синкретизма, обобщением которой она и была. Но античный подход к проблеме формировался не только на этой основе. На глазах своих первых интерпретаторов лирика выделялась из фольклора и рождались ее ранние, уже литературные формы. Античная теория и размышляла над поэзией с позиций рождающейся риторики, а потому понимание лирики, как исполнительской формы связалось с категориями «подражания» (мимесис) и «выражения».

Именно по этому принципу разграничивали литературные роды Платон и Аристотель. По Платону, автор может идти «или путем простого повествования, или посредством подражания, либо того и другого вместе». Соответственно «один род поэзии и мифотворчества весь целиком складывается из подражания — это... трагедия и комедия; другой род весь состоит из высказываний самого поэта — это ты найдешь преимущественно в дифирамбах; а в эпической поэзии и во многих других — оба этих приема»[2]. Близкое понимание родов у Аристотеля: «<Автор> или то ведет повествование со сторо-

---

[1] См.: Asmuth B. Aspekte der Lyrik. — Opladen, 1976. — S. 133.

[2] Платон. Государство // Соч.: В 3 т. — Т. 3. — Ч.1. — М., 1971. — С. 174—176.

ны, то становится в нем кем-то иным, подобно Гомеру; или <все время остается> собой и не меняется; или <выводит> всех подражаемых <в виде лиц> действующих и деятельных»[1].

И у Платона, и у Аристотеля, таким образом, лирика связана с «простым» повествованием («высказывание самого поэта», «поэт остается самим собой»). Последующая теория родов некритически исходит из этого положения (к тому же вырванного из античной системы взглядов), поэтому оно должно быть подвергнуто критическому анализу. Действительно ли в лирике с самого ее начала перед нами высказывание самого поэта?

Изучение ритуальных форм речеведения, в частности пения, с которым генетически связана лирика, показало, что пение — «способ маркировать чей-то голос, передать прямую речь какого-то персонажа». Точнее, это своего рода «персонологическое двуголосие», своеобразная «несобственная прямая речь», необходимая для общения с духами и воспроизводящая их голос одновременно с голосом автора[2]. Как показывает специальное исследование, даже в древнегреческой лирике перед нами еще не чистое и беспримесное высказывание самого поэта, ибо «в каждой лирической песне не один, а двое участников: тот, кто поет, и тот, кому он поет. И оба эти лица нерасторжимы, хотя их раздельность вполне осознана»[3]. Очевидно, что античное представление о единоличном носителе высказывания в лирике — не соответствует ее древнейшим формам и является результатом нового подхода к этому роду литературы.

Но такое понимание лирики в античности только начинает складываться — в ней еще достаточно живо сознание неотделимости поэта от «другого»: «И один поэт зависит от одной Музы, другой — от другой. Мы обозначаем это словом “одержим”, и это отчасти то же самое: ведь Муза держит его»[4]. Согласно такому взгляду, в лирике по меньшей мере два субъекта (или субъект и сверхсубъект) высказывания — поэт и Муза, а связь между ними определяется как «одержание», т. е. как синкретическое и неразвито-напряженное отношение.

Заметим, что и при новом, и при более архаическом (фольклорном) подходе к проблеме, в античной теории упор делался не на изображении чувств, переживаний, вообще не на «субъек-

---

[1] Аристотель. Соч.: В 4 т. — Т. 4. — М., 1984. — С. 648.

[2] См.: Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур. — М., 1984. — С. 30.

[3] Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. — М., 1978. — С. 425.

[4] Платон. Ион // Соч.: В 3 т. — Т. 1. — М., 1968. — С. 140.

тивности» предмета или способа изображения (как это будет в новоевропейской эстетике), а на том, что в лирике иное, чем в других родах, отношение субъекта высказывания к «другому»: в ней не происходит превращение говорящего в героя, что обязательно в драме и возможно в эпосе. С учетом этого новоевропейская лирика, выдвинувшая совершенно новый родовой критерий «субъективности», является не столько продолжением, сколько почти полным переосмыслением античного подхода.

Известно, что исторической заслугой новоевропейской мысли было открытие автономной личности. Античное допущение о поэте, который остается самим собой, и стало искомой точкой отсчета для становящейся новой теории лирики, но при этом потребовалось существенное переосмысление и интериоризация («овнутрение») лирического субъекта. Когда в возрожденческой Европе после долгого перерыва заговорили о родовых свойствах лирики, то она в представлении теоретиков уже была прикреплена не просто к поэту, но специально к его *внутреннему миру*. Складывается некая парадигма, общая для эстетиков позднего Возрождения, барокко, классицизма, но также для просветителей, предромантиков и романтиков. Движение внутри этой парадигмы состояло во все большей интериоризации лирики.

Первоначально речь шла о том, что она есть выражение *чувств*[1], которые, однако, для возрожденческого, барочного и даже классицистского человека еще «недостаточно укоренены внутри него»[2]. Затем, у предромантиков и романтиков, речь начинает идти о «внутреннем человеке» (Жуковский), единичном и индивидуальном (Ф. Шлегель), особенном (Шеллинг), субъективном (Шеллинг, Гегель). Но романтизм далее свяжет лирику не просто с внутренним, но и с «внутреннейшим». Ф.Шлегель соотнесет лирику с «духом», заявив, что «подлинно духовные поэтические создания мыслимы, вероятно, только в лирическом роде»[3]. Одна из вершин этого процесса интериоризации лирики — эстетика Гегеля.

В лирике, согласно Гегелю, «не объективная совокупность всего и не индивидуальное действие, а именно субъект как субъект определяет форму и содержание». Философ подчер-

---

[1] См.: Смирнов А.А. Литературная теория русского классицизма. — М., 1981. — С. 78; Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. — М., 1989. — С. 27—28.

[2] Михайлов А.В. Поэтический мир Шефтсбери // Шефтсбери А. Эстетические опыты. — М., 1975. — С. 14.

[3] Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. — М., 1983. — Т. 2. — С. 333.

кивает, что «не внешний повод и не его реальность создает собственно лирическое *единство*, а субъективное внутреннее движение души и способ восприятия предмета»; «чувство и рефлексия вовлекают *внутрь* себя наличный мир, переживают его в своей внутренней стихии и уже только после того, как этот мир стал чем-то внутренним, выражают его, находя для него слова»[1].

Эти определения получают свой смысл в контексте всей эстетики философа, согласно которой в поэзии — в отличие от других искусств — «духовное содержание уходит... из чувственного материала», а «роль внешнего и объективного элемента» играет «само *внутреннее представление и созерцание*». Иначе говоря, в поэзии вообще «дух становится предметным на почве самого же духа».

Но в лирике дух делает еще один шаг в сторону интериоризации — он «нисходит внутрь самого себя, созерцает собственное сознание». Это и есть излечение духа, освобождение его от бессознательного единства с субъектом. Благодаря такому акту содержание лирического сознания превращается в «объект, очищенный от всякой случайности настроения, объект, в котором освобожденный внутренний мир свободно, в удовлетворенном самосознании, возвращается к себе и пребывает у себя самого»[2].

Перед нами не что иное, как «дух, выходящий за пределы субъективности ego»[3]. Показательно, однако, что *преодоление субъективности лирического духа достигается у Гегеля на путях его истолкования как объекта.*

В концепции Гегеля идея *субъективности лирики*, основополагающая для новоевропейской теории литературных родов, получила наиболее законченное выражение. Но в ней же встал и роковой для этой теории вопрос об обосновании лирической субъективности. Роковым он был потому, что новоевропейская мысль вплоть до конца XIX — начала XX в. исходила из гипотезы некоего абсолютного (и в силу этого «объективного») сознания.

Реальное множество эмпирических («субъективных») сознаний с точки зрения такого «сознания вообще» — «случайно и, так сказать, излишне. Все, что существенно в них, входит в единый контекст сознания вообще и лишено индивидуальности. То же, что отличает одно сознание от другого и от других сознаний, — познавательно несущественно и относит-

---

[1] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 504, 500, 514.

[2] Там же. — С. 347, 492, 493.

[3] Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991. — С. 26.

ся к области психической организации и ограниченности человеческой особи»[1]. Как показывает специальное исследование, в классической философии в силу подобной установки «анализ тяготеет к образу "чистого" и "универсального сознания", преследуя цель десубъективизации внутреннего опыта, обнажения его общезначимого, воспроизводимого, разумно контролируемого содержания, которое именно вследствие этого считалось объективным»[2].

Как мы видим, решение, казалось бы, частного вопроса о лирике упирается в исходные предпосылки новоевропейской мысли. Лишь в XX в. будет осознано, «что из самого понятия единой истины вовсе не вытекает необходимости одного и единого сознания. Вполне можно допустить и помыслить, что единая истина требует множественности сознаний, что она принципиально невместима в пределы одного сознания, что она, так сказать, по природе социальна и событийна и рождается в точке соприкосновения сознаний»[3]. Такое *обоснование* субъективности принципиально отличается от ее традиционного *оправдания*. Субъективность перестает казаться случайной и излишней, требующей десубъективизации. Она оказывается необходимым моментом *со-бытия* сознаний.

Но такая постановка вопроса, рождающая новую теорию лирики, еще впереди. Послегегелевская же эстетика и теория литературы надолго принимают идею о том, что лирика — выражение субъекта, нуждающегося в объективации. Определения типа «эпос — объект, лирика — субъект» становятся общими местами[4]. Сложившихся представлений не могут поколебать даже те идеи, которые не вполне вписываются в них.

Так, романтики начали говорить о безличности и безымянности поэта. По Д. Китсу, у поэта «отсутствуют характерные признаки», он — «безымянен, безличен». «Стыдно признаться, но ни одно слово мое не может быть принято на веру как выражение моего собственного "я"»[5]. Романтикам же принадлежит мысль об относительности родовых дефиниций. Новалис спрашивал: «Не являются ли эпос, лирика и драма только тремя различными элементами, которые присутствуют в каждом произведении, — и не там ли мы имеем собственно

---

[1] Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. — Л., 1929. — С. 77.

[2] Мамардашвили М.К., Соловьев Э.Ю., Швырев В.С. Классическая и современная буржуазная философия: Опыт эпистемиологического анализа: Статья первая // Вопросы философии. — 1970. — № 12. — С. 29.

[3] Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. — С. 78.

[4] См.: Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 271.

[5] Китс Д. Письмо к Вудхаусу // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — М., 1980. — С. 358.

эпос, где всего лишь преобладает эпос, и т. д.»[1]. Ср. у Жан Поля: «Если чувствование принять за общее, за обращающуюся кровь всей поэзии, то литературные роды будут отрывочные, сами по себе живущие члены исполинских тел поэзии»[2].

Тогда же заговорили о множественности родовых критериев. Так, Ф. Шлегель помимо определения лирики как «поэзии чувства», в отличие от эпоса — «поэзии созерцания», устанавливает дефиниции родов по признаку «праисточника чувства»: эпос — чистое воспоминание, лирика — внутреннее томление, драма — истинное вдохновение. Затем основанием деления родов выступает их соотнесение с телом (драма), душой (эпос) и духом (лирика). Наконец, подходя к литературным родам с точки зрения их места в структуре целого (поэзии), он выделяет: исходный пункт (эпос), среднюю область (лирика) и вершину органического развития в поэзии (драма)[3]. Позже на этой основе возникнут попытки пересмотреть традиционную триаду родов, либо вообще отказаться от деления на роды[4].

Не преодолел до конца устоявшихся взглядов на лирику и предложенный А. Н. Веселовским исторический подход к проблеме литературных родов, хотя возражения, сделанные им традиционной теории, были чреваты далеко идущими последствиями.

Почвой, на которой возник пересмотр оснований теории лирики, стал кризис классического представления о чистом и универсальном «сознании вообще» и об индивиде, «способном возвыситься до абсолютного мышления, воспроизвести и удержать в своей духовной организации (как в некоей привилегированной монаде) все сложное устройство мира». В открывшейся художнику и мыслителю конца XIX — начала XX в. картине мира не оказывается привилегированного «субъекта, который мог бы ощущать себя находящимся в абсолютной перспективе видения реальности»[5].

---

[1] Новалис. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. — Л., 1934. — С. 130.

[2] Жан Поль. Подготовительная школа эстетики. — М., 1984. — С. 275.

[3] См.: Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. — Т. 2. — С. 61, 368—369, 331—332, 335.

[4] См. об этом: Верли М. Общее литературоведение. — М., 1957. — С. 98—111; Овсянико-Куликовский Д.М. Лирика как особый вид творчества // Вопросы теории и психологии творчества. — Харьков, 1911. — Т. 2. — Вып. 2.; Тимофеев Л.И. О систематизации основных понятий теории литературы // Литература в школе. — 1955. — № 2.

[5] Мамардашвили М.К., Соловьев Э.Ю., Швырев В.С. Классическая и современная буржуазная философия: Опыт эпистемиологического сопоставления: Статья вторая // Вопросы философии. — 1971. — № 4. — С. 36, 70.

Если А. Н. Веселовский пытался найти выход из этого кризиса на путях историзма, то Ф. Ницше пережил его метафизически и воспринял крушение идеалистического объективизма как ситуацию «смерти Бога». Уже в ранней работе «Рождение трагедии из духа музыки» место объективного духа занял у философа «Первохудожник мира», «единый и истинно сущий Субъект», по самой своей природе не овнешняемый и не объективируемый. Именно на такого субъекта ориентирован лирик: «Сначала он, как дионисийский художник, вполне сливается с Первоединым... и воспроизводит изображение этого Первоединого в виде музыки». В этом акте поэт преодолевает свою ограниченную индивидуальность и, освобождаясь от индивидуальной воли, «делается как бы медиумом, через каковой медиум единый истинно сущий Субъект празднует свое освобождение в иллюзии». «Я» такого лирика-медиума «звучит из бездны бытия: его "субъективность" в смысле новейшей эстетики — фантазия»[1].

Усвоенные академической наукой, идеи Ницше породили новое понимание субъекта и автора лирики. Ницшеанские акценты отчетливы в термине «лирическое я», введенном в науку в начале XX в. М. Зусман и сыгравшем важную роль в современной теории. В классической эстетике господствовало, как известно, наивно-реалистическое представление, согласно которому лирическое стихотворение является непосредственным высказыванием субъекта — «в конечном счете более или менее автобиографическим высказыванием поэта»[2]. М. Зусман же, опираясь на Ницше, начала понимать лирическое «я» не как персональное, а как «дионисийское», преступившее границы «субъективности» и в «вечном возвращении живущее "я", обретающее в поэте свое обиталище: лирическое "я" является формой, которую поэт создает из данного ему "я"»[3].

Здесь важны два момента.

1. Лирическое «я» — *образ*, несущий в себе новое содержание, формой для которого служит то, что было содержанием эмпирического «я». Иначе говоря, прежнее содержание стало здесь формой нового содержания. В чем же суть этого обогащенного содержания?

2. Содержание лирического «я» составляет не субъективность биографического автора, но и не обобщенная («типическая») субъективность собирательного «я». По существу, со-

---

[1] Ницше Ф. Происхождение трагедии: Метафизика искусства. — СПб., 1899. — С. 41—42, 35—36.

[2] Asmuth B. Aspekte der Lyrik. — S. 130.

[3] Susman M. Das Wesen der modernen Lyrik. — Stuttgart, 1910. — S. 16.

держание лирического «я» *интерсубъектно*, ибо оно — своеобразный медиум между эмпирическим «я» и первоединым субъектом Ницше.

Начатый здесь пересмотр оснований лирики был продолжен М. М. Бахтиным. Мы уже отмечали, что им были заложены философско-эстетические предпосылки нового понимания лирики: субъективность, а точнее субъектность, была осознана им не как нечто, нуждающееся в оправдании и десубъективации, а как самостоятельная ценность. Принципиально отличается от традиционных представлений и утверждение Бахтина, что лирика выражает «не отношение переживающей души к себе самой, но ценностное отношение к ней другого как такового». В другом месте ученый замечает: «Не высказать свою жизнь, а высказать о своей жизни устами другого необходимо для создания художественного целого, даже лирической пьесы»[1]. Этими тезисами поставлена под сомнение новоевропейская концепция моносубъектности лирики.

Качества, роднящие лирику с другими родами литературы, вытекают, как показал исследователь, из особенностей эстетического ви́дения, условием и предметом которого является человек в первом случае в его авторской ипостаси, во втором — в качестве героя. Поскольку «каждое видение заключает в себе тенденцию к герою, потенцию героя», то «можно утверждать, что без героя эстетического видения и художественного произведения не бывает и должно только различать героя действительного, выраженного, и потенциального, который как бы стремится пробиться через скорлупу каждого предмета художественного видения»[2].

Таким образом, герой присутствует и в лирике, и он-то является тем «другим», устами которого высказывается лирик о своей жизни. Своеобразие же этого рода литературы в том, что здесь «автор растворяется во внешней звучащей и внутренней живописно-скульптурной и ритмической форме, отсюда кажется, что его нет, что он сливается с героем или, наоборот, нет героя, а только автор. На самом же деле и здесь герой и автор противостоят друг другу и в каждом слове звучит реакция на реакцию»[3]. Столь специфические отношения могут быть определены иначе: в лирике есть и автор, и герой, но в ней нет четких внешних «границ героя, а следовательно, и *принципиальных границ между автором и героем*», а пото-

---

[1] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 145, 77.

[2] Он же. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. — М., 1986. — С. 154—155.

[3] Там же. — С. 146—147.

му автор «должен утончиться до чисто внутренней вненаходимости герою»[1].

Итак, анализ трех концепций лирики привел нас к пониманию того, как менялись подходы к этому роду литературы. Исполнительская форма и тип высказывания, при котором говорящий «не меняет своего лица»; литературный род, характеризующийся содержательно-структурным принципом «субъективности»; наконец, род литературы, отличающийся особой субъектной структурой и специфическим типом отношений автора и героя — таковы три предложенные научные дефиниции лирики. Критический учет этих концепций требует рассмотрения в историческом плане субъектной и образно-речевой структуры интересующего нас рода литературы.

§ 2. Субъектная структура лирического произведения

Как показывают факты, исходной формой отношения субъектов в лирике был *субъектный синкретизм*, порожденный нечеткой отчлененностью в фольклорно-мифологическом сознании и тексте «я» и «другого», автора и героя, легкостью пересечения субъектных границ, еще не успевших отвердеть. Этот синкретизм, уходящий корнями в хоровое прошлое лирики, проявляется и в более поздней народной поэзии в особой форме высказывания — в возможности его немотивированного перехода от одного лица к другому:

Шел детинушка дорогою,
Шел дорогою, шел широкою.
Уж я думаю-подумаю,
Припаду к земле, послушаю[2].

«Я» здесь, конечно, не «автор», а герой («детинушка»), бывший в начале третьим лицом. Но совершенно очевиден синкретизм этого героя и субъекта речи, выполняющего роль, которая позднее станет чисто авторской.

Пережиточно проявляющийся в подобных формах высказывания субъектный синкретизм, исторически общий для лирики и повествовательного фольклора, в лирике имел особую судьбу. В повествовательном фольклоре со временем автор (субъект) четко отделил себя от героя (объекта). Но именно этого не произошло в лирике: в ней не совершилось такое

---

[1] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 161, 147.

[2] Собрание народных песен П.В.Киреевского. Записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях: В 3 т. — Т. 1. — Л., 1977. — С. 139.

разделение, а вместо четких субъект-объектных отношений между автором и героем сохранились отношения субъект-субъектные. Платой же за сохранение субъектности оказался надолго сохранившийся в лирике синкретизм автора и героя, во многом определивший внутреннюю меру ее. Он сам изменялся, принимал разные формы, заставляющие нас относительно иных эпох говорить не о собственно синкретизме, а о нераздельности-неслиянности либо дополнительности, но лирика никогда не знала чистой объективации героя.

Во вторую большую эпоху истории поэтики — эпоху эйдетической (риторической) поэтики — синкретизм автора и героя принимает в лирике форму *«нераздельности-неслиянности»*. В отличие от фольклорной поэзии субъекты теперь не только одноприродны («нераздельны»), но и разноприродны («неслиянны»).

Особенно очевидно это в литургической поэзии. В ней автор уже трансцендентен герою, ибо он выражает точку зрения сверхсубъекта (Бога). Но при этом автор не претендует на роль Бога-творца и осознает себя лишь посредником между Богом и «другим» (героем). В светской поэзии автор тоже посредник и носитель авторитетной точки зрения, которая освящена традицией и очень медленно и постепенно интериоризуется. Еще для Данте гарантом «самости» человека был Бог, восхождение к которому невозможно без божественных посредников, и только в эпоху барокко складывается представление, согласно которому божественное начало «непосредственно присутствует в человеке», изнутри него изливается «на все внешнее и возвращается к самому себе»[1]. Это изменяет характер лирики — она все более обращается на себя, что находит выражение в смене господствующих форм (вытеснении сольной лирики, обращенной к аудитории, лирикой медитативной, углубленной в «я»)[2]. Тем не менее еще в барокко «я» не осознает своей автономности и не воспринимает себя как «свободную индивидуальность, а свою натуру — как противостоящую традиционным нормам»[3].

Автономный и самоценный субъект рождается в третью эпоху истории поэтики — в поэтике художественной модальности (неканонической поэтике), переход к которой совершается с середины XVIII по начало XIX в. В это время в лирике складывается новая форма отношений между субъектами:

---

[1] Pestalozzi K. Die Entstehung des lyrischen Ich. Studium zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. — Berlin, 1970. — S. 348—349.

[2] См.: Johnson W.R. The Idea of Lyrik. — Berkeley, 1982. — P. 13.

[3] Gnüg H. Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit. — Stuttgart, 1983. — S. 3.

наряду с синкретизмом и нераздельностью-неслиянностью возникает *дополнительность* автора и героя.

Наиболее дифференцированно субъектная сфера современной лирики описана Б.О.Корманом, который различает автора-повествователя, собственно автора, лирического героя и героя ролевой лирики[1]. Заметим, что термин «собственно автор» представляется неудачным, ибо он подталкивает к отождествлению автора и субъекта речи, поэтому мы им не будем пользоваться, а будем употреблять вместо него термин *лирическое «я»*.

Если представить себе субъектную сферу лирического произведения как некую целостность, двумя пределами которой являются авторский и геройный планы, то ближе к авторскому будет располагаться повествователь, ближе к геройному (почти совпадая с ним) — герой ролевой лирики, промежуточное положение займут лирическое «я» и лирический герой.

Достаточно очевидна природа ***героя ролевой лирики***: тот субъект, которому здесь принадлежит высказывание, открыто выступает в качестве «другого», героя, близкого, как принято считать, к драматическому, хотя и тут могут быть тонкие градации авторского и геройного планов, как в «Зеленом шуме» Н.Некрасова или в «Личинах переживаний» Ф.Сологуба (в его книге «Пламенный круг»).

В стихотворениях с ***повествователем*** характерная для лирики ценностная экспрессия выражается через внесубъектные формы авторского сознания: высказывание принадлежит третьему лицу, а субъект речи грамматически не выражен:

> Когда пробьет последний час природы,
> Состав частей разрушится земных:
> Все зримое опять покроют воды,
> И Божий лик изобразится в них.
>
> (*Ф.Тютчев. «Последний катаклизм»*)

Именно при такой форме высказывания создается наиболее полная иллюзия неразделенности говорящего на автора и героя, а сам автор растворяется в своем создании, как Бог в творении.

В отличие от повествователя *лирическое «я»* имеет грамматически выраженное лицо, но при этом «не является объектом для себя. <...> На первом плане не он сам, а какое-то событие, обстоятельство, ситуация, явление»[2]:

---

[1] См.: Корман Б.О. Лирика Некрасова. — Ижевск, 1978.

[2] Он же. Литературоведческие термины по проблеме автора. — Ижевск, 1982. — С. 13.

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,
Свет небес высоких,
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег.

(*А. Фет*)

В подобных случаях лирическая личность «существует как форма авторского сознания, в которой преломляются темы... но не существует в качестве самостоятельной темы»[1].

Стихотворения с ***лирическим «я»*** в ряде случаев трудно отличимы от стихотворений, в которых появляется другая форма выражения — ***лирический герой***[2]. Критерием здесь будет статус субъекта: лирическое «я» — субъект-в-себе, тогда как лирический герой — еще и субъект-для-себя, т. е. он становится собственной темой.

Здесь нужно оговорить, что в существующих определениях лирического героя есть одна неточность, чреватая далеко идущими последствиями. По одному определению, он «является и субъектом, и объектом... Это и носитель сознания, и предмет изображения»[3]. По другой формулировке, он «не только субъект, но и объект изображения»[4]. Именно понятия «предмет», «объект» не адекватны природе лирического героя и провоцируют понимание его по аналогии с эпическим, объектным художественным образом, каковым он на самом деле не является. Поэтому мы предпочитаем называть его не субъектом и объектом одновременно, а субъектом-в-себе и субъектом-для-себя. Это позволяет избежать многих неточностей, например, возникающих при сравнении его с образом-характером.

Такое сравнение приводит Л. Я. Гинзбург к выводу, что лирического героя «не следует отождествлять с характером... Лирическая личность, даже самая разработанная, все же суммарна. Лирика вызывает ассоциации, молниеносно доводящие до читателя образ, обычно уже существующий в культурном сознании эпохи. Лирика обогащает и варьирует этот образ, она может совершать психологические открытия, по-новому трактовать переживания человека. Но построение индивидуального характера оставалось обычно за пределами целей, которые ставила себе лирика, средств, которыми она располагала»[5].

---

[1] Гинзбург Л. Я. О лирике. — М.; Л., 1964. — С. 165.

[2] См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 118.

[3] Корман Б. О. Литературоведческие термины по проблеме автора. — С. 9.

[4] Гинзбург Л. Я. О лирике. — С. 165.

[5] Там же. — С. 163.

При акцентировании *необъектной* природы лирического героя такое сопоставление стало бы более строгим. Стало бы ясно, что главное различие здесь не в «суммарности», степени «разработанности» и индивидуальности, а в самом подходе к образу человека. Ведь *характер* — это «объектный образ», увиденный со стороны. Напротив, «*образ личности* (т.е. не объектный образ, а слово)» — это человек, увиденный изнутри в качестве «я» и не поддающийся «объектному познанию»[1]. Лирический герой — не образ-характер, а образ-личность, по терминологии М.М.Бахтина, и это объясняет многие его особенности, непонятные с точки зрения традиционной характерологии.

Сказанное помогает лучше понять парадокс лирического субъекта, совмещающего в себе, казалось бы, несовместимое: он именно герой, изображенный субъект (образ), не совпадающий с автором, но условием его восприятия является «постулирование в жизни его двойника» (Гинзбург), «самого поэта» (Корман), притом речь идет «не о читательском произволе, а о двойном восприятии, заложенном в художественной системе»[2]. Для адекватного описания такого рода образа необходим категориальный аппарат, основанный не на формальной логике, ибо закон исключенного третьего тут не действует. В данном случае нельзя поставить вопрос: либо (автор) — либо (герой). Как только мы закрываем глаза на авторскую ипостась лирического субъекта, то оказываемся вынужденными понимать его по аналогии с эпическим или драматическим персонажем, что стирает специфику лирики. Но если мы игнорируем его геройную ипостась, то перестаем видеть отличие образа от его творца, т.е. стираем специфику искусства. Обе операции чреваты невосполнимыми потерями смысла, и обе они уже были неоднократно испробованы в науке.

Но если здесь не действует формально-логический закон исключенного третьего, то действует другая логика, при помощи которой издавна выражали отношение творца и творения — логика принципа «нераздельность-неслиянность», или же принципа дополнительности. Созданию дополнительности автора и героя в поэтике художественной модальности служат чрезвычайно развитые в ней формы косвенного представления лирического субъекта, при которых он смотрит на себя как на «другого» — как на «ты», «он» — обобщенно-неопределенное лицо, состояние, не совпадающее со своим носителем. Так, в строках «Оправдания» М.Лермонтова:

---

[1] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 324, 326.

[2] Гинзбург Л.Я. О лирике. — С. 167; Корман Б.О. Литературоведческие термины по проблеме автора. — С. 9.

Когда одни воспоминанья
О заблужденьях страстей
На место славного названья
Твой друг оставит меж людей —

«твой друг» — это именно лирический герой, видящий и судящий себя как «другого», но именно лирического «другого» — субъекта, а не объект изображения. И при косвенном представлении субъекта он не оказывается увиденным только со стороны, а потому не становится характером, а остается личностью, в том смысле, который вкладывал в эти слова М. М. Бахтин.

Важнейшей особенностью современной лирики и является эта ее направленность на «другого» — сначала на «другого» в самом «я», а потом на реального, но не объектно понятого «другого», благодаря чему между лирическими субъектами могут возникать диалогические отношения. Классический образец этого — стихотворение Пушкина «Что в имени тебе моем?». Ориентация субъекта речи на реального «другого» дорастает здесь до взаимообратимости их ролей, и самая поразительная особенность стихотворения в том, что «другим» (данным в третьем лице) оказывается сам субъект речи, а единственным «я» текста становится его героиня[1].

Такое изменение лирического субъекта (ставшее возможным потому, что он по своему происхождению — хоровой и «межличностный) приводит к необходимости пересмотреть понятие субъективности, которую мы привыкли соединять с лирикой: «ее уже нельзя больше определять через понятие “внутреннего (Innerlichkeit)” (Х. Гнюг). В западной поэзии выход лирики за пределы внутреннего мира — в сферу именно межличностных отношений — факт творчества Бодлера, Малларме, Ницше, в России — Фета, Некрасова, Апухтина и Случевского, не говоря уже о более поздних поэтах. Новые формы отношения автора и героя породили «лирику чужого я»[2], «поэтическое многоголосие» (Корман), субъектный неосинкретизм и лирический диалог (Бройтман).

Завершаются эти процессы в лирике XX в., отмеченной своеобразной революцией в субъектной сфере: наряду с традиционными теперь появляются субъектные структуры, не умещающиеся в рамки классических представлений, — в них исходным началом становится нерасчленимость субъектов.

---

[1] Подробнее об этом см.: Бройтман С. Н. Русская лирика XIX — нач. XX в. в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. — М., 1997. — С. 123.

[2] Берковский Н. Я. Мировое значение русской литературы. — Л., 1975. — С. 172—173.

Так, в циклах А.Блока «На поле Куликовом», «Итальянские стихи», «Кармен» возникает межсубъектная целостность «я» и «другого» (участника Куликовской битвы, «проходящего», героя мифа о Кармен), не обнимаемая понятием «внутренний». Вообще здесь возможны разные варианты вплоть до прямого неосинкретизма:

По улице меня везут без шапки...
И никогда он Рима не любил...
Царевича везут, немеет страшно тело...
(*О.Мандельштам. «На розвальнях, уложенных соломой...»*)

Подобного рода субъектные метаморфозы (немотивированный переход от первого лица к третьему в изображении одного и того же персонажа) напоминают субъектный синкретизм архаической лирики. И если в фольклоре он был результатом наивной субъектной нерасчлененности, то теперь неосинкретизм художественно сотворяет вновь обретенную дополнительность и единораздельность «я» и «другого». Но и здесь сохраняется внутренняя мера лирики: между автором и героем устанавливаются субъект-субъектные отношения, а герой, даже перестав быть только «внутренним», не становится объектным.

§ 3. Мир лирического произведения: пространство-время, событие и сюжет

Характерным признаком своеобразия лирики часто считается «бессюжетность» или «бесфабульность». Так, в одном из авторитетных немецких справочников решительно утверждается, что этот род литературы отличает от эпики и драмы «непосредственное воплощение душевной встречи с миром без вмешательства события»[1], а в одном из отечественных отмечается более осторожно, что лирика «не связана с сюжетностью как конструктивным признаком, хотя не исключает в частных случаях простейшей сюжетной организации, пунктирно намеченной событийной линии»[2].

Близкие мнения находим и в учебной литературе. Правда, если в лекциях В.М.Жирмунского прямо сказано, что лирика — «несюжетный жанр»[3], то в классическом учебнике Б.В.Томашевского по этому вопросу были высказаны более

---

[1] Meyers kleines Lexicon. Literatur.— Leipzig, 1986.

[2] Тимофеев Л.И. Лирика // КЛЭ. — Т. 4. — Стлб. 208—213.

[3] Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. — СПб., 1996. — С. 375.

осторожные и тонкие суждения[1]. По мнению автора, в лирике *возможны* действие, поступок, событие, но «мотив этого действия не вплетается в причинно-временну́ю цепь и лишен фабульной напряженности, требующей фабульного разрешения».

Это звучит более убедительно, чем мнения, приведенные прежде; но ведь аналогичные случаи можно найти и в эпике, например в рассказе и даже в романе. Тема лирического стихотворения, сказано далее, «неподвижна», но все же и «развивается путем нанизывания на эти основные мотивы побочных». Но не является ли в таком случае «нанизывание мотивов» лирическим сюжетом? Ведь для того чтобы признать его существование, вовсе не нужно, чтобы лирический сюжет был таким же, как сюжет эпики или драмы. Важно также замечание ученого о «пуанте», т.е. проведенная им аналогия между лирическим и новеллистическим сюжетами.

Причина того, что вопрос о лирическом сюжете разработан явно недостаточно, — господство популярной идеи об изображении в лирике не события, а переживания или о создании в ней «образа переживания». Однако такие образы можно найти и в эпике, и в драме. Пусть в лирике этот тип образа доминирует. Но в чем же его собственная *родовая специфика*?

Нам известны только две работы, в которых проблема сюжета в лирике решается на совершенно иных основаниях. Это соответствующий раздел в книге Ю.М.Лотмана «Анализ поэтического текста» и статья Т.И.Сильман «Семантическая структура лирического стихотворения».

Первый исследователь признает присутствие в лирике и события, и сюжета (правда, сюжет при этом приравнивается к повествованию). Главной особенностью изображенного в лирике События (с большой буквы) Ю.М.Лотман считает его единственность и непосредственную проявленность в нем «сущности лирического мира», в чем сказываются близость лирики к мифу[2].

В концепции Т.И.Сильман мы выделим три пункта. Во-первых, она считает главным в лирическом стихотворении «момент постижения» субъектом высказывания «того или иного явления или события, составляющего определенную веху в поэтической биографии». Как видим, акцент смещен с события, о котором говорится, на событие самого рассказывания. Во-вторых, именно последовательность развертывания второго события определяет динамику «явления или собы-

---

[1] См.: Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. — С. 230—232.

[2] См.: Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. — Л., 1972. — С. 103—104.

тия», о котором идет рассказ: «...попавшие в стихотворение скупо отмеренные эмпирические факты и подробности возникают и излагаются не столько в своей естественной последовательности (принцип традиционного эпического повествования), сколько «излучаются» в порядке воспоминания, суммирующего обобщения, предположения или пожелания, наконец, непосредственного ви́дения все тем же переживающим субъектом. Сюжет, таким образом, развертывается не своим естественным путем, не первично, а отраженно, через переживания героя...»

В третьих, четко разделены две сферы: положение лирического субъекта, «который с точки зрения перспективы изображения находится в некоей пространственно-временно́й точке, соответствующей в психологическом плане состоянию лирической концентрации» и пространственно-временны́е планы всего, что может быть изображено с этой «фиксированной точки»: «общий принцип подвижного соотношения между различными пространственно-временны́ми планами и фиксированной точкой отсчета все же может считаться для лирики постоянным»[1].

Таким образом, в этом исследовании сформулирована идея о *соотнесенности двух* лирических *ситуаций — фиксированной* (в рассказывании, в субъекте — точка отсчета) и *меняющейся*, а главное *событие* (постижения) представлено итогом этого «подвижного соотношения». Из этих идей Ю. М. Лотмана и Т. И. Сильман мы и будем исходить.

Итак, общепринятое мнение о бессюжетности или по крайней мере бесфабульности лирики не единственно возможное и недостаточно обоснованное. Можно высказать для начала следующее предположение: по-видимому, стоит говорить об отсутствии в лирике не фабулы, т. е. события, о котором рассказывается, а взаимной обособленности и автономности его и события самого рассказывания, а вместе с тем и об отсутствии фигуры осуществляющего наррацию посредника (повествователя, рассказчика).

Возможность благодаря этому *непосредственного и полного приобщения читателя к субъекту высказывания* напоминает драму (отсюда и применимость к финалу лирического стихотворения понятия катарсис). Акцент же на *субъекте* и *изменение его точки зрения* на исходную ситуацию (пуант) напоминают малые эпические жанры. Это, разумеется, не означает, что лирика — «нечто среднее» между драмой и, например, новеллой. Но по аналогии одновременно с тем и другим можно, как кажется, установить специфику ее события.

---

[1] Сильман Т. И. Заметки о лирике. — Л., 1977. — С. 8—9.

1. Рефлексия и лирическое событие

Субъект лирического высказывания, конечно, захвачен определенным переживанием, но в то же время не только отдельные моменты этого переживания, но и сама его динамика входят в его кругозор. Движется, собственно, *рефлексия* лирического «я», по отношению к которой и обретает свой смысл завершающее событие.

Рассмотрим вначале такой вариант, когда фабула в стихотворении явно отсутствует, т.е. когда в нем «нечего пересказывать». Таковы, например, «Я вас любил...» Пушкина и «И скучно, и грустно...» Лермонтова. На школьный вопрос «О чем говорится в этом стихотворении?» приходится отвечать что-нибудь вроде такого: «О том, что я вас любил и что любовь еще, быть может...»; «о том, что и скучно, и грустно...» В то же время событие в смысле перемены в сознании говорящего, перехода им определенной границы, в обоих случаях также вполне очевидно.

В первом стихотворении обозначена некая *ситуация* в прошлом, к которой происходит в настоящем неоднократный возврат. Речь идет о взаимоотношениях «я» и той, кому адресовано это воспоминание-признание. Эта ситуация — «точка отсчета» в прошлом, подвергаемая, конечно, переосмыслению, но данная все же как реальная; в отличие от нее настоящее представляет собой переход к будущему на основе этого возврата и переосмысления.

Во втором стихотворении взята *типическая*, характерная (для лирического субъекта, но и не только для него) ситуация: особое отношение к миру («минута душевной невзгоды»). Она не в прошлом, а дана как бы вне определенного времени в качестве всегда возможной. И она тоже переосмысливается: не меняется, но берется с разных сторон, поворачивается разными гранями. И здесь настоящее — момент перехода. Но не к будущему, а к обобщению, пригодному также на все времена.

Отсюда очевидно, что в обоих стихотворениях налицо *две ситуации*: одна из них — предмет осмысления, осознания; другая — само отношение говорящего к этому предмету. Каждая из них связана с переживанием. У Пушкина в прошлом — «Я вас любил»; есть переживание и в настоящем, и оно заключается в переосмыслении прежних чувств. У Лермонтова переживание скуки и грусти — предмет осмысления: дистанция не временная, а чисто смысловая (раздвоение «я», самосознание). В обоих случаях налицо *рефлексия как сюжет*.

Теперь обратим внимание на то, что развертывание стихотворений от начала к концу что-то меняет в каждой из соот-

несенных друг с другом ситуаций, а главное — их соотношение. В результате возникает именно событие.

У Пушкина это *выход за пределы* вообще субъективной ограниченности и исключительности, с которой было связано *внутреннее противоречие*. В точке самого высокого накала — «так искренно, так нежно», когда воспоминание обернулось утверждением непреходящей ценности, казалось бы, почти изжитого чувства перед лицом той, у которой оно, как видно, вызывало лишь тревогу, происходит поворот — отказ от каких бы то ни было претензий на признание. У Лермонтова возникает неожиданное ироническое обобщение, которым как бы *отменяется острота* (драматизм) целого ряда противоречий «ума и сердца» (ясно теперь, почему скучно и грустно, но не более того — не трагично, например).

В чем же общий характер двух разных событий? — *В восстановлении единства субъекта, целостности его «я»*. Модель лирического сюжета, видимо, такова: исходная ситуация — внутренний разлад — обретение цельности, т. е. *разрушение-восстановление* «я». В историю «я» эта модель развернута, например, в стихотворении «Я помню чудное мгновенье...», где достаточно ощутим мотив *смерти-воскресения* («В глуши, во мраке заточенья... без жизни... и для него воскресли вновь...»).

Ясно теперь, что с драмой и малыми эпическими жанрами у лирики всего лишь поверхностное сходство. Главное — в том, что финальное событие произведения именно *преодолевает границу между аспектами события, о котором говорит лирический субъект, и события самого рассказывания.*

Рассмотрим теперь другой вариант — лирическое стихотворение, в котором есть фабула. Таковы «Размышления у парадного подъезда» Некрасова.

Фабульное событие очевидно: «Раз я видел, сюда мужики подошли, / Деревенские русские люди». Кажется, что и все дальнейшее вполне можно пересказать. Но изображенный вполне обыкновенный, казалось бы, «факт» на самом деле — всего лишь повод для размышлений лирического «я». Он избран из многих подобных («А в обычные дни этот пышный подъезд / Осаждают убогие лица...») не случайно. В этом, на вид вполне рядовом, «факте» есть особый и, как выясняется, даже *вечный* и абсолютно далекий от прозаической реальности смысл.

Отсюда целый ряд странностей: «пилигримы» (о мужиках, идущих отнюдь не к святым местам, а к министру), «скудная лепта» (о попытке «дать на лапу»), и наконец, «И пошли они, солнцем палимы» (это об утреннем Петербурге!). Участники изображенного события одновременно единичны (инди-

видуальны) и обобщены: мужики — это *народ*, а не принявший их чиновник — *власть*.

Прозаический факт преображается в поэтическое событие: в несостоявшуюся в действительности, но разыгранную при посредничестве поэта встречу власти и народа.

Поэт разговаривает сначала с одной стороной («Ты, считающий жизнью завидною... Что тебе эта скорбь вопиющая...»), потом с другой («Что же значит твой стон бесконечный?»), демонстрируя необходимость для них услышать друг друга. Эта, главная для лирического субъекта, сторона происходящего события связана у каждого из персонажей-участников с *мотивами сна-пробуждения*, т.е. возможной смерти или возможного Воскресения. О представителе власти: «...еще сном был глубоким объят»; «Пробудись! Есть еще наслаждение: / Вороти их! в тебе их спасение». И когда пробуждения не происходит: «Ты уснешь, окружен попечением...» О народе: «Ты проснешься ль, исполненный сил... / И духовно навеки почил?..»

Видимо, *главное событие* свершается *на грани небытия* и показано автором с точки зрения *иного* мира: этим объясняются уже отмеченные особенности взгляда субъекта высказывания на происходящее, к которым теперь можно добавить авторский комментарий «деревенские русские люди». Он живо напоминает гоголевских «двух русских мужиков» и необходим, как и у Гоголя, разве что для иностранцев (кто же, кроме них, не знает, что мужики — это русские люди, живущие в деревне?). Да и сам лирический субъект — нечто вроде *внутреннего голоса* обеих сторон.

Главное событие поэтому — единение в «я» противостоящих друг другу сил жизни. Оно, конечно, связано с преображением того эмпирического «я», которое мы видели в исходной ситуации.

При всем отличии стихотворения Некрасова от пушкинского и лермонтовского (фабульное событие и персонажи), главное, собственно поэтическое, событие и здесь не поддается пересказу: его можно лишь осмыслить, определить, но не воспроизвести «другими словами». В то же время и здесь мы видим соотнесенность двух ситуаций, разделенных не столько во времени, сколько самой рефлексией. И в этом случае такая разделенность преодолевается длящимся моментом совместного (для изображающего субъекта и изображенных персонажей) *выбора возможного будущего*. Этот момент и представляет собой завершающее событие стихотворения, его открытый финал (заметим, что такой тип события и такой финал характерны для жанра романа, так что перед нами одно из проявлений романизации лирики).

Лирическое высказывание, по-видимому, всегда раскрывает определенное событие, совершающееся в сознании говорящего при участии (сопереживании) читателя, а иногда и других персонажей; в этом событии благодаря смене точки зрения говорящего *преодолевается граница* между изображаемым временем и пространством (этот аспект заметнее у Некрасова) и пространством-временем самого высказывания. Поскольку событие в лирике — всегда результат некоего процесса, возникает и вопрос о лирическом сюжете. Но коль скоро событие одно, то допустимо следующее предположение: поэтический сюжет — *не ряд событий, а процесс «рождения», возникновения единственного события.*

2. Проблема лирического сюжета

Условия возникновения лирического события заданы структурой пространства-времени, особенности которых определяются неотделимостью изображенного мира от воспринимающего сознания.

Субъективность в этом смысле изображенного *пространства* заметна, например, в стихотворении Фета «Облаком волнистым...»: приближение наблюдаемого предмета и узнавание здесь связаны с внутренним преображением — расширением мира «я». Аналогичное свойство *времени* мы видим в стихотворениях «Прости! Во мгле воспоминанья...» или «На кресле отвалясь...»: здесь преодолевается граница между настоящим и прошлым, и момент внутреннего преображения совпадает с этим событием. Наконец, субъективность самого рассказанного (фабульного) события можно увидеть, например, в стихотворении Блока «О доблестях, о подвигах, о славе...». Бросается в глаза странный повтор:

Но час настал, и ты ушла из дому.
Я бросил в ночь заветное кольцо.
Ты отдала свою судьбу другому,
И я забыл прекрасное лицо.

и

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.
Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из дому ушла.

Если это дважды рассказанный один и тот же уход, то уж слишком различны версии события: там резкий и решительный разрыв, тут с обеих сторон расставание дается нелегко. Если это два ухода, то между ними должен быть возврат, а не

просто мучительный, хотя и быстрый, ход времени («Летели дни, крутясь проклятым роем»). Но тут-то и проявляется особенность фабульного лирического события: пережитое по-новому, оно становится другим, по-другому свершается.

Все сказанное приводит к мысли, что развивается в лирическом стихотворении не фабульное событие (там, где оно есть), но и не рассказывание само по себе (которое ведется с «фиксированной точки»), а именно то самое «подвижное соотношение» между ними, которое представляет собою не что иное, как рефлексию. Логика и закономерность сложения лирического сюжета — это логика рефлексии и ее закономерность.

С такой точки зрения для теории лирического сюжета очень важны размышления Гегеля. Сущность лирики, по его мнению, — *самосознание*, а не просто «переживание». В ней «доводит себя до сознания душа...» В другом месте: поэзия «не только освобождает сердце от такого пленения, делая его предметом для него самого, но... превращает его (содержание переживания. — *Н. Т.*) в объект, очищенный от всякой случайности настроения, объект, в котором освобожденный внутренний мир свободно, в удовлетворенном самосознании, возвращается к себе и пребывает у себя самого»[1]. Вспомним у Пушкина: «Прошла любовь, явилась муза / И прояснился темный ум». Акт самоосознания и есть лирический *катарсис*.

Далее философ говорит о двух разных возможностях самоосознания и «размыкания души»: во-первых, это углубление в ситуацию, раскрытие ее сущности (всеобщего в ней) и, во-вторых, — воплощение уже имеющейся «широты взглядов и высказываний» в «ряде» «особенных черт, состояний, настроений, происшествий»[2]. Напрашивается следующая трактовка этих положений: первый путь означает циклический вариант поэтического сюжета, второй — кумулятивный. Например, в стихотворении «Я помню чудное мгновенье» налицо углубление в исходную ситуацию, а затем возврат к ней на новом уровне. Примером же кумуляции может служить стихотворение Фета «Это утро, радость эта...»:

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня, и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод,

---

[1] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — Т. 3. — С. 493—494.
[2] Там же. — С. 495.

Эти ивы и березы,
Эти капли — эти слезы,
Этот пух — не лист,
Эти горы, эти долы,
Эти мошки, эти пчелы,
Этот зык и свист,

Эти зори без затменья,
Этот вздох ночной селенья,
Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели,
Это все — весна.

(Нанизывание с явным нарастанием, подготовка события «узнавания» и тем самым обретения единственного, наиболее адекватного слова.) Возможно, конечно, и сочетание двух сюжетных принципов: например в стихотворении Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...».

§ 4. Лирическая речь и образные языки лирики

Специфическая для лирики форма отношений автора и героя породила своеобразие ее образного языка, что недостаточно учитывают современные теории художественной речи.

Так, на сегодняшний день можно считать общепризнанным, что художественная речь — это «подражание», «разыгрывание» или *образ* речи: содержание речи первичной становится в ней «формой *другого* содержания, не имеющего особого звукового оформления»[1]. Но при этом теоретики обычно отвлекаются от субъектов, участвующих в акте высказывания. Если же учесть субъектный фактор, станет ясно, что данный акт — результат взаимодействия автора и героя. Именно авторская интенция есть то новое содержание, которое не имеет собственного выражения, а разыгрывает речь героя как художественную форму.

Специфика лирики при таком понимании проблемы будет заключаться в том, что в ней — в силу необъективируемости героя и отсутствия его жестких границ — *субъект-субъект-*

[1] Винокур Г.О. Понятие поэтического языка // Избранные работы по русскому языку. — М., 1959. — С. 390; Кожинов В.В. Художественная речь как форма искусства слова // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. — М., 1965; Жинкин Н.И. Проблема художественного образа в искусствах: Тезисы к докладу // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1985. — № 1.

ное напряжение создает особого рода концентрированную форму речеведения и взаимопроникновение двух голосов в слове. Результатом этого являются давно замеченные особенности лирического высказывания: выдвижение на первый план проявленного по сравнению с выраженным (Анандавардхана); речь, высказанная лишь наполовину (Анаксимен) и значащая не то, что в ней говорится (Аристотель); сжатость и «внутренняя глубина выражения» (Гегель), семантическая осложненность (Б. А. Ларин), рефлексивность (Г. О. Винокур)[1].

Такого рода двуголосие заложено в самых «ядерных» глубинах языка лирики. В свое время М. М. Бахтин утверждал, что и в лирике всякий подлинно творческий голос может быть только *вторым* голосом в слове. Сегодня, после открытия знаковой функции пения в архаическом искусстве, ясно, в чем исторические истоки этого второго голоса. Оказывается, синкретическим носителем его первоначально была неотделенная от пения субстанция стихотворной речи, позднее трансформированная в собственно стихотворный ритм.

Ритм, как и пение, «возможен как форма отношения к другому, но не к самому себе». Поскольку «отношение к самому себе не может быть ритмичным, найти себя в ритме нельзя»[2], то лирик в ритмической речи находит и формирует «другого», который в древней поэзии синкретичен с «я». Так же он обращен к «другому» в звуковой организации стихотворения: поэтическая эвфония, понятая в эпоху риторики как «украшение», изначально была, подобно ритму, «реакцией на реакцию» и представляла синкретического «другого».

Вообще звук — предел оформленности и выраженности материи стиха. Известно, что в поэтической речи (в отличие от бытовой) «звук может быть непосредственно (не через систему лексических и грамматических значений) связан со смыслом»[3]. Как и все в поэтике, это — исторически возникшее качество, многое объясняющее в последующей истории лирики и само коренящееся в том, что звук — граница выраженного и проявленного, смысла и внесмысловой активности, авторской интенции и формируемого «другого».

---

[1] См.: Анандавардхана. Дхваньялока. — М., 1974. — С. 71; Анаксимен. Реторика // Античные теории языка и стиля. — М.; Л., 1936. — С. 171; Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — Т. 3. — С. 514; Ларин Б. А. О лирике как разновидности художественной речи: Семантические этюды // Русская речь. Новая серия. 1. — Л., 1927. — С. 72; Винокур Г. О. Понятие поэтического языка. — С. 392.

[2] Бахтин М. М. ЭСТ. — С. 105, 106.

[3] Панов М. В. Современный русский язык: Фонетика. — М., 1979. — С. 236.

В наиболее архаической форме звуковой организации — анаграмме — и непосредственная связь звука со смыслом, и его ориентация на «другого» особенно очевидны. Многократно повторяя звуки, составляющие имя духа или божества, к которому обращен гимн, анаграмма семантизировала эти звуки и через них весь текст, оформляя его как своеобразное заклинание[1]. Впоследствии непосредственная связь звука со смыслом распалась (хотя и не была совсем забыта), сплошная звуковая вязь стиха расчленилась на отдельные формы — звукоподражания, аллитерации, ассонансы, рифмы, ставшие всего лишь «украшениями», затвердевшей формой, в которой смысл дремал, ожидая своего пробуждения. Показательно, что современная поэзия по-своему возвращается к сплошной звуковой вязи, возрождает анаграмму и актуализирует непосредственно семантизирующий вид звуковой организации — паронимию[2].

Тем не менее существует точка зрения, согласно которой слово в лирике — «довлеет одному языку и одному языковому сознанию», а многозначность лирического слова качественно иная, чем у слова прозаического: «Как ни понимать взаимоотношение смыслов в поэтическом символе (тропе), это взаимоотношение во всяком случае не диалогического рода, и никогда и ни при каких условиях нельзя себе представить троп... развернутым в две реплики диалога, то есть оба смысла разделенными между двумя разными голосами»[3]. Последнее, несомненно, так. В то же время замечено, что «диалог свойствен поэзии не меньше, чем прозе, но направлен не на реальное, а на собственно поэтическое разноречие»[4]. И действительно, потенциальное многоголосие лирики укоренено в ее исторических образных языках.

Впервые к идее двух качественно разных языков поэзии подошел А.Н.Веселовский, точнее — эта идея вытекала из его анализа параллелизма и тропа, хотя не была теоретически развернута. По существу, ученый показал, как из первоначального синкретического рядоположения (двучленного параллелизма) развились исторически более поздние тропеические формы образности, принципиально отличающиеся от него своей поэтической модальностью. В последнее время наука

---

[1] См. об этом: Соссюра Ф. де. Труды по языкознанию. — М., 1977; Топорова В.Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по структуре текста. — М., 1987.

[2] См.: Григорьев В.П. Паронимия // Языковые процессы современной художественной литературы. Поэзия. — М., 1977; Он же. Поэтика слова. — М., 1979.

[3] Бахтин М. ВЛЭ. — С. 99, 141.

[4] Хаев Е.С. Болдинское чтение. — Н.Новгород, 2001. — С. 125.

начала нащупывать еще более древний, чем параллелизм, образный язык ***кумуляции***, основанный на сочинительном присоединении друг к другу внешне самостоятельных, но внутренне семантически тождественных друг другу слов-образов[1]. В этом сплошном перечислительно-сочинительном ряду природа и человек выступали нерасчлененно; отдаленным подобием такого образа могут послужить известные строки А. Фета:

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,
Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица...

К образному языку кумуляции наука только начала подступаться. Лучше (благодаря А. Н. Веселовскому) изучен второй исторический тип образа — ***параллелизм***. Самой архаической его формой, по Веселовскому, был двучленный параллелизм, в котором из сплошного перечислительного ряда кумуляции уже выделены и соположены картина природы и картина из человеческой жизни:

Тонкое деревце свирельчатое,
Нет его тончее изо всей рощи,
Умная девушка Еленушка,
Нет ее умнее изо всей родни.

Для понимания образного смысла такой формы важно увидеть, что в ней «дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природною, и не о сравнении, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о сопоставлении по признаку действия, движения»[2].

После двучленного параллелизма, как показал ученый, возникли другие его формы — многочленный, одночленный, отрицательный. Последний стоит у самой границы эпохи синкретизма. Ведь когда в народной песне поется

Не белая березка нагибается,
Не шатучая осина расшумелася,
Добрый молодец кручиной убивается, —

---

[1] См. об этом: Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. — М., 1978; Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. — М., 1972; Бройтман С.Н. Историческая поэтика. — М., 2001 и др.

[2] Веселовский А.Н. ИП. — С. 125—126.

то перед нами еще синкретизм. В самой форме отрицательного параллелизма запечатлено усилие, которое предпринимает сознание человека, чтобы начать четко различать предметы. В нашем примере певец, как бы не умея сразу назвать именно молодца, все же называет его с третьей попытки. В конце концов отрицательная формула (хотя и с трудом) подчеркивает «одну из двух возможностей: не дерево хилится, а печалится молодец; она утверждает, отрицая, устраняет двойственность, выделяя особь»[1].

Последующее появление сравнения и метафоры из отрицательного параллелизма было настоящей духовной революцией, значение которой трудно переоценить. В лице тропов, т. е. слов, имеющих не буквальное, а переносное значение, человеческое сознание — впервые в истории — выработало тот язык, который позволил ему, по словам Веселовского, выйти из «смутности сплывающихся впечатлений к утверждению единичного». Не случайно ученый назвал сравнение «прозаическим актом сознания, расчленившего природу»[2]. Очевидно, исторический смысл тропа и состоит в том, что в нем исходной точкой, подразумеваемым принципом стало различение, единичное и потенциально личное начало.

Завершая исследование развития форм образности, основатель исторической поэтики писал: «Метафора, сравнение дали содержание некоторым группам эпитетов; с ними мы обошли весь круг развития психологического параллелизма, насколько он обусловил материал нашего словаря и его образов»[3]. Учитывая же приведенные новые данные, можно констатировать, что уже в первую большую эпоху поэтики — в эпоху синкретизма и его разложения — возникли архетипические формы кумуляции, параллелизма и тропа, данные последующим эпохам художественного развития как имманентно содержательные образные языки. Подчеркнем, однако, что сложилась не просто *совокупность* поэтических языков — сформировался и определенный *тип отношений* между ними.

С возникновением своих первичных форм лирический образ перестал быть моноструктурным, он получил возможность заговорить на взаимосоотнесенных языках — *мифопоэтических* (кумуляция, параллелизм) и *понятийном* (троп). В лирике эпохи синкретизма перед нами только начало этого процесса.

В интересующем нас аспекте эпоха риторической поэтики — время, когда фигуральный язык тропа приобретает самостоя-

---

[1] Веселовский А.Н. ИП. — С. 188.
[2] Там же. — С. 189.
[3] Там же. — С. 194.

тельную ценность и даже совершает экспансию, претендуя на то, чтобы стать единственным языком поэзии. Эта экспансия отразилась и на самосознании литературы: не случайно античные и средневековые риторики и поэтики — теории именно тропов и фигур. На самом же деле троп (осознающийся в эпоху риторики как субстрат поэтического языка) никогда не был изолированным художественным явлением, а тропеическое слово всегда было более или менее открыто и чувствительно к своей подпочве — синкретическому образному языку кумуляции и параллелизма.

Решающим событием в процессе взаимодействия образных языков стало рождение — уже в третью (неканоническую) эпоху поэтики — «простого» или «нестилевого» слова (Л. Я. Гинзбург). По определению другого ученого, «простое слово вообще выходит за границы какого-либо определенного стиля, уже не является "стилем", но именно противостоит ярко выраженному стилю как простой язык самой реальности»[1]. В терминах исторической поэтики это означает появление качественно нового типа образного языка. Если троп имел заранее предрешенную условно-поэтическую модальность и предписанную стилевую окраску, то «простое» слово свободно от предписанного стилевого ореола (который рождается в нем каждый раз заново из контекста) и имеет не переносное (условно-поэтическое), а прямое значение, претендуя на то, чтобы быть воспринятым как некая безусловная реальность. Этим «простое» слово перекликается с мифологическим, по существу же они выступают по отношению друг к другу как дополнительные противоположности, представляя собой два предела исторического развития поэтического языка.

Трансформировав замкнутую систему риторического языка, «простое» слово активизировало взаимодействие и взаимоосвещение исторических языков лирики. Встретившись с «простым», традиционно-поэтическое слово потеряло свой самодовлеющий характер и оказалось лишь одним из мыслимых языков. Оно перестало быть только изображающим, но вольно или невольно предстало и как изображенное. Но и «простое» слово на этом фоне оказалось вынужденным увидеть себя не как саму реальность, а как определенный язык этой реальности. Впервые в истории лирики складывается ситуация, когда в ней нет единого языка, внутри которого было бы локализовано творческое сознание автора: оно напряженно живет на границах «простого», условно-поэтического и вновь актуализированного (особенно в поэзии XX в.) мифологического слова.

---

[1] Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. — М., 1974. — С. 28.

II. ЖАНР

Введение

Вначале сформулируем основные трудности, с которыми сталкивается в изучении литературы в этом аспекте теоретическая поэтика, а затем более подробно рассмотрим пути их преодоления.

Первая проблема современной теории литературных жанров — соотношение между двумя значениями термина «жанр» (о них мы говорили выше), а вместе с тем между теоретической моделью жанровой структуры и реальной историей литературы. Вторая из главных методологических проблем этой теории — причины и следствия смены канонических жанров неканоническими, произошедшей на рубеже XVIII—XIX вв. и представляющей собою важнейший переломный момент истории жанров в европейской литературе.

Две эти проблемы на самом деле связаны друг с другом, что и выявилось в момент своеобразного кризиса жанрологии — в эпоху русского формализма 1920-х годов. Показательны суждения Ю.Н.Тынянова. С его точки зрения, те структурные особенности, которые связаны с местом и функцией данного произведения в рамках определенного направления или литературной системы эпохи в целом, т.е. признаки, отличающие один исторический вариант жанра от других — предшествующих и последующих — гораздо существеннее, чем константные свойства жанра. А потому нецелесообразно и даже невозможно «изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся». Особенно необходимым и адекватным представляется ученому такой подход к жанру романа: «Роман, кажущийся целым, внутри себя на протяжении веков развивающимся жанром, оказывается не единым, а переменным, с меняющимся от литературной системы к системе материалом, с меняющимся методом введения в литературу внелитературных речевых материалов, и самые признаки жанра эволюционируют». Отсюда тезис: «Исторический роман Толстого не соотнесен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой»[1].

Как видно, с одной стороны, отсутствует надежный критерий сравнения разных исторических форм жанра друг с другом. Таким критерием может быть, по-видимому, *теоретическая модель жанровой структуры произведения*, так что по-

[1] Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. —М., 1977. — С. 275—276.

зиция Ю. Н. Тынянова свидетельствует о ее отсутствии. С другой стороны, ситуация, когда «в изолированном же от системы произведении мы жанра и вовсе не в состоянии определить, ибо то, что называли одою в 20-е годы XIX века, или, наконец, Фет, называлось одою не по тем признакам, что во время Ломоносова»[1], характеризует, конечно, существование жанров (той же оды) отнюдь не в эпоху классицизма и вообще не в длительный исторический период твердых жанровых норм («канонов»). В этом отношении позиция Ю. Н. Тынянова означает сомнения либо в том, что неканонические жанры сохраняют собственное тождество, либо в том, что мы обладаем таким научным методом, который мог бы это тождество определить.

К приведенным положениям, пожалуй, самого глубокого теоретика русского формализма близка оценка результатов упомянутого перелома в истории жанров В. М. Жирмунским: «...изменение эстетических установок в XIX веке, в сущности, приводит к снятию понятия жанров в том строгом смысле, в каком это понятие употреблялось в XVII — XVIII веках, в эпоху классицизма, да и во всей старой традиции литературы»[2]. Приведенное высказывание, очевидно, можно понимать двояким образом: в литературе XIX в. жанров либо вовсе нет, либо их нет «в строгом смысле». Аналогично мнение об этом же повороте Г. Маркевича: «...если в предромантический период жанровая принадлежность литературного произведения была творческой предпосылкой автора, регулировалась нормами... то позже она стала заранее непредсказуемой равнодействующей жанровых традиций и свободно их претворяющего творческого замысла»[3].

Таким образом, литературоведение оказывается перед необходимостью либо вообще не считать структуры, впервые формирующиеся или выходящие на авансцену литературы со второй половины XVIII — начала XIX в. (роман, романтическая поэма, новая драма, лирические формы фрагмента или рассказа в стихах), жанрами, либо найти новые, адекватные им научные понятия и методы. Острота проблемы видна из сформулированного Г. Мюллером методологического парадокса: «Дилемма каждой истории литературного жанра основана на том, что мы не можем решить, какие произведения к нему относятся, не зная, что является жанровой сущностью, а од-

---

[1] Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции. — С. 275.

[2] Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. — СПб., 1996. — С. 397.

[3] Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. — М., 1980. — С. 186. О противопоставлении в науке этих двух этапов истории жанров см. также: Чернец Л.В. Литературные жанры. — М., 1982. — С. 5—20.

новременно не можем также знать, что составляет эту сущность, не зная, относится ли то или иное произведение к данному жанру»[1].

Отсюда стремление опереться на такое объективное и доступное точным наблюдениям свойство текста, как его «величина», и установить определенную зависимость между нею и содержанием. Особенно популярен этот подход в изучении эпических жанров: «В области нарративных текстов, — пишет, например, современный исследователь, — существуют две такие противостоящие друг другу формы содержания, одна из которых налагает ограничения на число элементов, участвующих в образовании текста, а другая эти ограничения отменяет. Первая из форм манифестируется в разного типа рассказах, очерках, притчах, анекдотах новеллистического характера, баснях, балладах и тому подобных жанрах, которые составляют корпус коротких нарративов. Вторая форма находит воплощение в пространных повествовательных текстах — в житиях, стихотворном эпосе, поэмах, романах и пр.»[2].

Интересно, что хотя Ю. Н. Тынянов, к работам которого восходит высказанная идея, действительно утверждал, что «отличительной чертой, которая нужна для сохранения жанра» (речь идет о поэме) «будет в данном случае *величина*», он в то же время показал, что одна и та же величина текста в различных литературно-исторических контекстах может означать совершенно разное: «Отрывок поэмы может ощущаться как отрывок *поэмы*, стало быть, как поэма; но он может ощущаться и как *отрывок*, т. е. фрагмент может быть осознан как жанр. <...> ...В XVIII веке отрывок будет *фрагментом*, во время Пушкина — *поэмой*»[3].

Итак, возможна ли универсальная модель жанровой структуры, т. е. такая, которая улавливала бы устойчивый «каркас» в неканонических жанрах и позволяла бы их сравнивать с жанрами каноническими?

§ 1. Универсальная модель жанровой структуры

В традиционных жанрах такой инвариантной структурой был ***канон***, т. е., по определению А. Ф. Лосева, «совокупность законов и правил, которые являются нормой и образцом для

---

[1] Цит. по: Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. — С. 188.

[2] См.: Смирнов И. П. На пути к теории литературы // Studies in Slavic Literature and Poetics. — Vol. X. — Amsterdam, 1987. — С. 108—109.

[3] Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — С. 256—257.

всех художественных произведений данного рода»[1]. Канон представал полностью осуществленным, воплощенным и улавливался простым эмпирическим наблюдением и описанием (в области скульптуры, например, подсчетами, с помощью которых выяснялось «правильное» соотношение частей изображенной человеческой фигуры)[2]. Воспроизведение было зримой, очевидной *вариацией* воспроизводимого образца, так что русскому читателю второй половины XVIII — первой трети XIX в. не нужно было ничего анализировать, чтобы опознать в стихотворении того или иного автора оду или идиллию.

В жанрах, которые приобрели ведущую роль или впервые возникли на рубеже XVIII—XIX вв., т. е. ***неканонических*** (роман, романтическая поэма), напротив, «порождающая модель» данного, продолжающего традицию произведения *не* была *тождественна структурной основе произведения-образца*, выделенной путем наблюдения и описания.

Так, в известной монографии В. М. Жирмунского о романтической (байроновской) поэме у Пушкина и его современников «единство литературного жанра» усматривается, как и в доромантической литературе, во взаимосвязи «элементов тематических и композиционных»[3]. Но вот оказывается, что Пушкин, воспроизводя созданные Байроном образцы подобного единства, в то же время радикально изменяет субъектную структуру произведения (наиболее очевидно в самой значительной из «южных поэм» — «Цыганах»). Как формулирует ученый, «герой по-прежнему остается наиболее существенной фигурой, но рядом с его душевным миром появляются другие, самостоятельные душевные миры»; «поэма Байрона написана с точки зрения любовника Гяура, поэма Пушкина — с точки зрения покинутого мужа — Гассана или Алеко. Благодаря подобному перемещению точки зрения байронический сюжет совершенно меняет смысл»[4]. Не случайно именно в эпоху романтизма возникла тенденция (сказавшаяся уже в теории романа Гегеля и Шеллинга) «накладывать» на реальную жанровую структуру произведения модель литературного рода или видеть в ней сочетание признаков разных родов:

---

[1] Лосев А. Ф. Канон // Философская энциклопедия: В 5 т. — Т. 2. — С. 418—419.

[2] См.: Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973; Он же. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. — М., 1964. — Вып. 6.

[3] Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы. — Л., 1978. — С. 178.

[4] Там же. — С. 45—46.

это был поиск *нового инварианта* для неканонических жанровых форм.

Решению этой проблемы не могла помочь та концепция литературного произведения, которая сложилась в классической эстетике. Она успешно применялась — Гегелем и Шеллингом или Гёте и Шиллером — для сравнения именно *родовых* свойств произведений: эпики и драмы, а также в характеристике лирического произведения «как такового». Она могла сочетаться (у того же Гегеля) с философским историзмом[1]. Но она не могла быть перенесена в теорию жанра с того момента, как последняя перестала быть нормативной, и особенно когда она (примерно с середины XIX в.) начала складываться заново на почве исследования реальной истории литературы или истории культуры. Например, у А. Н. Веселовского — при изучении зависимости структуры фольклорных жанров от бытовых и исторических условий их функционирования.

На рубеже XIX—XX вв. возникли предпосылки синтеза философско-эстетической концепции произведения с историческим изучением жанров. Об этом свидетельствует замечательная статья Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1916), в которой заметно воздействие эстетики и философии истории Ницше: в первую очередь его трактата «Рождение трагедии из духа музыки» (второе изд., включающее «Опыт самокритики», 1886). Но вскоре в связи с мощным развитием европейского и русского формализма представления об исторически устойчивых и содержательных структурах произведений отошли, как тогда казалось, в область метафизики, а поэтика переориентировалась на лингвистическую реальность текста, в частности на критерий его величины.

Однако в поэтике XX в., несмотря на это, не только актуализировались плодотворные тенденции в жанрологии, складывавшиеся иногда на протяжении столетий, но и был осуществлен их синтез и создана универсальная теоретическая модель жанровой структуры.

Каждое из основных направлений теории жанра в XX в. опиралось на один из традиционных подходов к словесно-художественному произведению в его целом. С этой точки зрения можно выделить несколько парадигм, возникших как формы литературного самосознания, затем создававших целые направления в поэтике и, наконец, откристаллизовавшихся в более частные и определенные научные концепции.

---

[1] См.: Тамарченко Н. Д. Эпос и драма как «формы времени»: К проблеме рода и жанра в поэтике Гегеля // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1994. — № 1. — С. 3—14.

Во-первых, жанр предстает в неразрывной связи с жизненной *ситуацией*, в которой он *функционирует*, в частности, с такими типическими моментами жизни аудитории, как разного рода ритуалы. Отсюда акцентирование установки на аудиторию, определяющей *объем* произведения, его *стилистическую тональность*, устойчивую *тематику* и *композиционную* структуру. От поэтик и риторик древности и средневековья такой подход на рубеже XIX — XX вв. перешел в научное изучение канонических жанров (А. Н. Веселовский, Ю. Н. Тынянов)[1].

Во-вторых, в литературном жанре видят картину или *образ мира*, запечатлевшие определенное миросозерцание: либо традиционально-общее, либо индивидуально-авторское. Такое понимание переходит от критики и эстетики эпохи преромантизма и романтизма к мифопоэтике XX в. (ср. теорию жанра у О. М. Фрейденберг)[2], а также в концепцию жанра как «содержательной формы» (Г. Д. Гачев)[3], приводя в иных случаях к разграничению «жанрового содержания» и «жанровой формы» (Г. Н. Поспелов)[4].

В-третьих, на почве теории трагедии от Аристотеля до Шиллера и Ницше формируется представление об особом аспекте структуры художественного произведения — границе между эстетической реальностью и внеэстетической действительностью, в которой находится читатель-зритель, и о специфическом *пространстве-времени взаимодействия* двух миров.

Условия такого взаимодействия с точки зрения этой концепции наглядно воплощены в организации пространства театра: граница между сценой и зрительным залом представляет собой смысловой рубеж двух действительностей. В этой точке происходит «встреча» сознаний героя и читателя-зрителя и преодоление разделяющей их пространственной границы во вневременно́м настоящем переживания катастрофы героя (катарсиса). Вместе с тем катарсис означает новое внутреннее отстранение зрителя от героя, возвышение над его точкой зрения, т. е. возникновение эстетической границы.

Гёте (в «Примечании к “Поэтике” Аристотеля») распространил понятие «катарсис» на произведения других литера-

---

[1] См.: Веселовский А. Н. ИП.; Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — С. 227 — 252.

[2] См.: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997.

[3] Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. — М., 1968.

[4] Поспелов Г. Н. Типология литературных родов и жанров // Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики: Сб. статей. — М., 1983.

турных родов, предложив считать, что это слово означает уравновешенность и умиротворенность, к которым приводится выявленное в произведении противоречие[1]. В трактате Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» возникла идея своеобразного равновесия дионисийской стихии и аполлонического порядка ограничивающей ее формы. В России новый взгляд на структуру произведения через эстетику символизма (полемика Вяч. Иванова с Ницше) перешел в концепцию «зоны построения образа» как определяющего аспекта художественного целого у М. М. Бахтина.

В итоге появилась возможность понять *форму целого* как результат *взаимодействия эстетической активности* автора-творца и *внеэстетической закономерности* сознания и поступка героя. Тем самым был решен вопрос о внутренней динамике многомерной художественной структуры.

Разработанная М. М. Бахтиным теория жанра как «трехмерного конструктивного целого» синтезирует все три традиции европейской поэтики. Выдвигая идею «двоякой ориентации жанра» — в «тематической действительности» и в действительности читателя, ученый дает соответственно два взаимосвязанных определения «типического целого художественного высказывания». В одном случае акцентирована «сложная система средств и способов понимающего овладения действительностью»; в другом — сказано, что «все разновидности драматических, лирических и эпических жанров» определяются «непосредственной ориентацией слова как факта, точнее, как исторического свершения в окружающей действительности». Оба аспекта объединяются *установкой на завершение*: «Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется именно типами завершения целого произведения. Каждый жанр — особый тип строить и завершать целое»[2].

Теперь мы можем сказать, что созданное таким образом представление о трехмерном художественном целом — не формулировка мыслимых возможностей художественного изображения (как в случае с литературным родом), а *способ ви́дения любого конкретного произведения в качестве типического целого*, своего рода *оптика*, необходимая для «рентгеновского снимка» его константной структуры. Каждый из трех выделяемых ученым аспектов жанровой структуры содержит и позволяет увидеть всю его целостность, но взятую в одном из своих важнейших ракурсов или измерений. Поэтому и воз-

---

[1] См.: Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1980. — Т. 10. — С. 399.

[2] Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. — М., 1993. — С. 144—151.

можна характеристика *реально* (*исторически*) *существующего* «типа целого художественного высказывания» через любой из них или с акцентом на нем[1].

§ 2. Жанровый «канон» и «внутренняя мера» жанра

Означает ли переход от канонических жанров к неканоническим разрушение каких бы то ни было константных структур?

Можно сказать, что поэтика XX в. переосмысливает конфликт между романтизмом и нормативной поэтикой: и защита твердых правил в искусстве, и их решительное отвержение оказываются одинаково исторически обоснованными и одновременно лишь относительно, т. е. также исторически, правыми позициями. В свете такой точки зрения ясно, что *каноны* были естественным следствием представлений о том, что в истоках любого творчества — определенные вечные идеи-эйдосы. Литературная традиция складывалась на основе сознательной ориентации авторов на такие произведения предшественников, которые лучше всего «подражали» неизменным прообразам и как раз в этом смысле стали, в свою очередь, образцами[2]. Произведения неканонических жанров, напротив, не строятся с ориентацией на готовые, унаследованные формы художественного целого; стало быть, их в той или иной степени очевидное подобие друг другу должно иметь другую основу.

Два эти вида жанровых структур сосуществуют в течение многих веков (главным неканоническим жанром считается роман, историю которого принято начинать с эллинизма), но до середины XVIII в., пока доминируют в литературе именно

---

[1] О концепции жанра у Бахтина см.: Чернец Л.В. Вопросы литературных жанров в работах М.М.Бахтина // Филологические науки. — 1980. — № 6. — С. 13—21; Лейдерман Н.Л. Жанровые идеи М.М.Бахтина // Zagadnienia Rodzaiow Literackich. — 24 (XXIV). — Z. 1(46). — Lodż (1981). — S. 67—85; Тамарченко Н.Д. М.М.Бахтин и А.Н.Веселовский: Методология исторической поэтики // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 1998. — № 4 (25). — С. 33—44.

[2] См.: «Логика подобной трактовки такова: если цель трагедии заключается, скажем, в том, чтобы "очищать" души зрителей, то, следовательно, с необходимостью должна существовать некая образцовая трагедия, наилучшим образом достигающая этой цели, то есть идеально воплощающая трагедийный эйдос» (Косиков Г.К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г.К.Косикова. — М., 1987. — С. 10).

канонические жанры, сохраняется представление о том, что жанр — постоянно воспроизводимая система признаков произведения, причем признаков, свидетельствующих о некой устойчивой содержательности. За характерными для эпохи романтизма декларациями об отказе от «правил» поэтики стоит разрушение прежних *традиционных взаимосвязей* между композиционными и стилистическими особенностями произведения, с одной стороны, и его тематикой — с другой. Поэтому именно с эпохи романтизма обычно и начинают отсчет периода, в который литературный жанр — в прежнем и, как часто кажется, единственно возможном его понимании, т. е., по формулировке В. М. Жирмунского, как «исторически сложившаяся, традиционная» «связь элементов содержания (тематики) с элементами композиции, языка и стиха»[1] — как будто перестает существовать. Однако это не исключает возникновения устойчивых и содержательных структурных связей и зависимостей иного рода.

Согласно развернутому определению А. Ф. Лосева, канон «есть воспроизведение некоторого определенного оригинала и образца, являясь в то же время и оригиналом и образцом для всевозможных его воспроизведений и даже принципом их художественной оценки»[2]. В средневековом искусстве жанровый канон — часть более широкого, свойственного культуре этого периода явления, которое, например, в работах Д. С. Лихачева именуется литературным этикетом и означает как объективную устойчивость художественных структур, так и «условно-нормативную связь содержания с формой»[3].

Примером такого понимания жанра может служить описание эпопеи у Буало:

Еще возвышенней, прекрасней Эпопея.
Она торжественно и медленно течет,
На мифе зиждется и вымыслом живет.
Чтоб нас очаровать, нет выдумке предела.
Все обретает в ней рассудок, душу, тело...
<...>
Предвестник ливня, гром раскатисто-гремучий
Рожден Юпитером, а не грозовой тучей...
<...>
Прекрасных вымыслов плетя искусно нить,
Эпический поэт их может оживить...
<...>

---

[1] Жирмунский В. М. Введение в литературоведение. — С. 384.

[2] Лосев А. Ф. О понятии художественного канона. — С. 6—15.

[3] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — 3-е изд. — М., 1979. — С. 80—81.

Без этих вымыслов поэзия мертва,
Бессильно никнет стих, едва ползут слова.
Поэт становится оратором холодным,
Сухим историком, докучным и бесплодным[1].

Каждая из охарактеризованных здесь особенностей эпопеи, равно как и их взаимосвязь, принадлежат, с точки зрения Буало, единому и неизменному прообразу произведений этого типа, одновременно являясь одним из возможных «индивидуальных» воплощений этого прообраза.

Для того чтобы выявить *константные структуры неканонических* жанров, также необходимо, с нашей точки зрения, специальное понятие, аналогичное по своему предмету и функции понятию «канон». По Бахтину, найти инвариант различных романов означает попытаться «нащупать основные структурные особенности», определяющие «направление собственной изменчивости» неканонического жанра[2]. Механизм, сохраняющий одно и то же «направление собственной изменчивости» романа, следовало бы, как нам представляется, называть «внутренней мерой» этого жанра[3]. Последняя, в отличие от канона, не является готовой структурной схемой, реализуемой в любом произведении данного жанра, а может быть лишь *логически реконструирована на основе сравнительного анализа* жанровых структур ряда произведений.

Например, можно сопоставить различные реально существующие варианты одного и того же устойчивого соотношения полярных художественных «языков» в каждом из трех параметров русского классического романа XIX в. Так, его сюжет сочетает в себе архаические схемы — циклическую и кумулятивную — с новым (возникшим, по Л.Е.Пинскому, впервые в «Дон Кихоте»[4]) типом сюжетной ситуации; в его стилистической структуре создается взаимоосвещение «общего слова» (авторитарного или поэтического) и социального разноречия; наконец, эстетическое завершение строится в нем на взаимодополнительности эпопейной «зоны памяти» и романной «зоны контакта»[5].

---

[1] Буало Н. Поэтическое искусство / Пер. Э.Л.Линецкой. — М., 1957. — С. 83.

[2] Бахтин М. ВЛЭ. — С. 454.

[3] См.: Tamarčenko N. Problem «unutarnje mjere» realističkog romana // Književna smotra (Zagreb). — 1998. — B. 107 (1). — S. 29—37 (Резюме на русском языке).

[4] См.: Пинский Л.Е. Сюжет-фабула и сюжет-ситуация // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. — М., 1989. — С. 322—338.

[5] Подробнее об этом см. в кн.: Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. — М., 1997.

Таким образом, понятие «внутренней меры» фиксирует возможность *образца выбора* (а не воспроизведения), причем цель этого выбора — создание *нового варианта соотношения константных для жанра противоположностей*. Роман, по Бахтину, создает не творческая сила памяти, а сила опыта, познания и практики, реализующаяся в «художественно-намеренном выборе».

Устойчивые признаки других неканонических жанровых структур могут быть определены с помощью их соотнесения с ведущей структурной особенностью романа — принципиальным для него *несовпадением героя как субъекта изображения с его сюжетной ролью* (по Бахтину, как известно, герой романа всегда «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности»). Так, на основе этой главной особенности и под несомненным прямым влиянием романа возникает и развивается «внутреннее действие» в неканоническом жанре драмы. Именно такого рода трансформации традиционных жанров Бахтин предлагал обозначать термином «романизация».

Возможность единого подхода к каноническим и неканоническим жанрам и общего критерия их сравнения обеспечена в первую очередь созданной этим ученым теоретической моделью «трехмерной» жанровой структуры. Впечатляющая демонстрация ее продуктивности — сравнение «каноничнейшего» жанра эпопеи (по мнению М.М.Бахтина, мы находим его в глубочайшей древности «уже совершенно готовым, даже застывшим и почти омертвевшим») и «пластичнейшего» из неканонических жанров — романа («жанровый костяк» которого, по словам ученого, «далеко еще не затвердел»).

В романе при этом выделяются следующие три «основные особенности», «принципиально отличающие» его от «всех остальных жанров»: стилистическая трехмерность, хронотоп незавершенного настоящего и «зона контакта» автора и читателя с этой незавершенной современностью, в которой строится образ героя. В эпопее названным особенностям соответствуют слово предания, абсолютное эпическое прошлое и абсолютная эпическая дистанция[1]. (К анализу этого сопоставления мы обратимся в следующей главе.)

К каноническим и неканоническим жанрам одинаково относится идея «памяти жанра», сформулированная М.М.Бахтиным. Это понятие выявляет следующее живое противоречие: с одной стороны, благодаря постоянному *воспроизведению* структурного *инварианта* в разных произведениях *со-*

---

[1] См.: Бахтин М. ВЛЭ. — С. 454—461. Подробнее см.: Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. — М., 2001.

хранятся единая смысловая основа жанра («отвердевшее содержание», по Г. Д. Гачеву); с другой стороны, благодаря постоянному *варьированию* этой *структуры* происходит *обновление смысла*. «Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении этого жанра»[1]. Поэтому характеристика структуры жанра в связи с его функцией в данной литературной (в первую очередь жанровой) системе, т. е. в аспекте синхронии, на чем настаивал, как мы помним, Ю. Н. Тынянов, должна быть предпосылкой освещения этой же структуры в диахронической перспективе. Именно таков, например, подход М. М. Бахтина к проблеме жанровой структуры романов Достоевского. Вначале охарактеризованы основные аспекты «полифонического романа» и его соотношение с иными вариантами романной формы («монологический» роман) в рамках современной ему классической литературы XIX в. А затем исследователь возвращается к истокам жанра романа (его «диалогической линии»), к формам «сократического диалога» и «менипповой сатиры» и прослеживает судьбу этих форм и связанных с ними содержательных концептов в истории европейских литератур — вплоть до романа Достоевского[2].

И в канонических, и неканонических своих разновидностях жанр не просто репродуцирует либо готовую и неизменную структуру, либо творческий принцип, порождающий все новые вариации своего воплощения. Одновременно жанр являет собой непосредственную форму литературного самосознания. Тезис М. М. Бахтина «жанр всегда помнит свое прошлое» имеет вполне буквальное значение: воспроизводящая структура — переосмысление и переоценка воспроизводимой. Авторам, создающим образцы канонических жанров, это позволяет не повторять друг друга буквально, а неканоническим жанрам — сохранять, при всей их изменчивости, собственное тождество.

Глава 1

«ТВЕРДЫЕ» И «СВОБОДНЫЕ» ВАРИАНТЫ ЭПИЧЕСКОЙ ФОРМЫ

Вопрос о системе эпических жанров мы уже отчасти затрагивали в связи с проблемой общих для них родовых признаков. Теперь мы должны обратить внимание на другую сторо-

[1] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963. — С. 142.
[2] Там же. — С. 142—183.

ну этого вопроса: в чем *специфические* признаки и особая содержательность каждого из эпических жанров и как на практике можно их разграничивать?

Необходимо сказать, что с такой точки зрения проблема сущности и взаимоотношений основных эпических жанров — особенно в литературе Нового и Новейшего времени — очень далека от разрешения. Более того, не во всех своих аспектах она хотя бы должным образом поставлена.

Устойчивая и авторитетная традиция существует только в освещении одного вопроса: о соотношении двух исторических разновидностей большой эпической формы — романа и эпопеи. Их противопоставление ведет свое начало еще с XVIII в.: об этом говорится с первых строк трактата Ф. фон Бланкенбурга «Опыт о романе» (1774). Итоговой на сегодня можно считать работу М. М. Бахтина «Эпос и роман» (1941), а между названными крайними точками должны быть упомянуты по крайней мере еще два источника: «Лекции по эстетике» Гегеля (начало XIX в.) и книга Г. Лукача «Теория романа» (1920).

Однако в справочной литературе эта традиция отразилась явно недостаточно. Два варианта большой эпической формы характеризуются и определяются, как правило, не по отношению друг к другу, а в отдельности; это вряд ли содействует установлению и осмыслению их специфики.

По отношению к *эпопее* задача такого рода изданий состоит обычно в том, чтобы создать перечень более или менее значимых, но выделенных интуитивно и относящихся к разным аспектам произведения признаков этого жанра, связь между которыми, вероятно, существует, но должным образом не отрефлектирована и не прояснена. Таковы отмеченные в разных справочных статьях следующие особенности: *стиховая форма; возвышенный язык, торжественный тон, постоянные эпитеты и устойчивые формулы; сюжетно-тематические повторы, большие исторические события и мифические деяния богов и героев, равное внимание к великим свершениям и к мелким подробностям обыденной жизни* и т. д.[1]. При таком подходе не просто обнаружить собственно жанровую структуру и понять ее содержательность; не случайно специальная статья французского справочника, посвященного литературным жанрам, утверждает, что единственное пригодное для всех случаев определение эпопеи — «длинная повествовательная поэма»[2].

---

[1] См.: Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия. — М., 2002. — С. 373—383.

[2] Yoshida Atsuhico. L'öpopée // Littérature et genre littéraires / Par J. Bessiére et al. — Paris, 1978. — P. 199—201.

Еще более характерны аналогичные трудности в определении жанра романа. Если роман — «фабулярное произведение большого объема, написанное прозой», допускающее тематическое разнообразие и свободную композицию[1], то существуют романы в стихах, а также маленькие романы с узкой тематикой («Адольф» Б. Констана) и большие повести с тематикой весьма разнообразной («Село Степанчиково и его обитатели» Достоевского). Если этот жанр — «повествование, представляющее собой выдуманную историю, в то же время глубоко историчное»[2], то это прекрасно подходит для исторических и реалистических романов, но не относится к большей части авантюрных романов (например, к рыцарским, плутовским, готическим, в значительной мере — к детективным и т. д.). Утверждение, согласно которому, отнеся термин «роман» к «какой-либо воображаемой истории, возбуждающей интерес в читателе изображением страстей, живописью нравов или же увлекательностью приключений, развернутых всегда в широкую и цельную картину», мы «вполне определим» отличия этой формы «от повести, сказки и песни»[3], не слишком убедительно: если бы это было так, никто не считал бы повестями, например, «Капитанскую дочку» или «Тараса Бульбу». Наконец, если роман — эпическое произведение, в котором «повествование сосредоточено на судьбе отдельной личности в процессе ее становления и развития»[4], то с такой точки зрения не существуют античные авантюрные, средневековые рыцарские и плутовские романы XVI—XVIII вв., созданные до того, как возник в литературе сюжет становления характера, а также и любой *авантюрный* роман двух последних столетий, так как в подобных романах нет *становления* героя, а есть *испытание* уже сложившейся личности.

Вся эта картина — яркое подтверждение мысли М. М. Бахтина: «исследователям не удается указать ни одного определенного и твердого признака романа без такой оговорки, которая признак этот, как жанровый, не аннулировала бы полностью»[5] (стоит лишь добавить, что такого рода «честно присоединенные оговорки» не всегда делаются самими авторами).

Отсюда не менее популярное в наше время стремление вообще отказаться от какого бы то ни было определения рома-

---

[1] Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. — Wrocław, 1966. — S. 201.

[2] Zeraffa M. Le roman // Litérature et genre littéraires. — P. 87.

[3] Гроссман Л. Роман // Словарь литературных терминов: В 2 т. — Т. 2. — Стлб. 724—727.

[4] Богданов В. А. Роман // КЛЭ. — С. 329—333.

[5] Бахтин М. ВЛЭ. — С. 452—453.

на. Так, новейший предназначенный массовому читателю французский литературоведческий словарь содержит статьи о двадцати (!) различных исторических формах романа: средневековом, античном, артуровском, идеологическом («roman a thèse»), барочном, куртуазном, романе-цикле, романе приключений, романе воспитания, романе нравов, эпистолярном и готическом, героическом и историческом, черном и пасторальном, пикарескном (плутовском) и полицейском, народном и психологическом. Но он не содержит статьи «Роман»[1]. И наоборот, статья «Роман» в современном немецком словаре жанровых форм начинается с утверждения, что в невозможности дать «постоянную и пригодную для всех случаев дефиницию заключается одно из выдающихся свойств этой литературной формы»: нет романа вообще, но есть много романов[2].

Что же касается средней формы, к которой мы выше отнесли *новеллу*, *повесть* и *рассказ*, то в этой области существует не меньшая неопределенность. Даже относительно новеллы, несмотря на большое количество ярких исследований, в справочной литературе иногда высказываются сомнения в том, что этот жанр имеет четкие границы[3]. Что такое рассказ, если этот термин не синоним новеллы, вообще неизвестно. А в определениях повести господствует представление о ее «промежуточности» — во всех отношениях — между романом и новеллой или романом и рассказом[4]. Отсюда, начиная с эпохи формализма и по сию пору, ряд прямых утверждений о взаимной синонимичности всех трех жанровых обозначений: «***Новелла*** см. повесть»[5]; «***Повесть.*** Определение, трактуемое часто как синоним рассказа, новеллы, романа, — относится обычно к эпическим произведениям средних размеров с установкой на пространность и структурами, находящимися на границах новеллы и романа»[6]; «***Новелла*** см. *Рассказ*»[7].

---

[1] См.: Lexique des termes littéraires. — Paris, 2001. — P. 371—384.

[2] Neuhauser T. Der Roman // Formen der Literatur: in Einzeldarstellungen / Hrsg. von O. Knörrich. — Stuttgart, 1991. — S. 297.

[3] См.: Deloffre F. La nouvelle // Littérature et genre littéraires / Par J. Bessiere et al. — P. 77.

[4] См.: Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия. — С. 389—398. Ср. также: Энциклопедия литературных терминов и понятий. — М., 2001. — Стлб. 752.

[5] Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. — Т. 1. — М.; Л., 1925. — Стлб. 516.

[6] Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. — Wrocław, 1966.— S. 177.

[7] Энциклопедия литературных терминов и понятий. — Стлб. 657.

Понятно, что все жанровые обозначения в той или иной мере условны. Задача не в том, чтобы «упорядочить словоупотребление». Это решается не декретами и даже не научными разработками, а исторической практикой и складывающейся на этой почве традицией. Задача состоит в выработке понятий, а не в достижении договоренности о том, в каких ситуациях какие слова использовать (этот второй вопрос каждый вправе решать с помощью словарей по собственному разумению и выбору).

С целью прояснить жанровые понятия в области эпики рассмотрим теперь именно соотношения важнейших исторических типов эпического произведения.

§ 1. Варианты большой формы: эпопея и роман

Обратимся вначале к той традиции сопоставления этих жанров, о которой мы выше упоминали. Конечно, здесь можно сказать об этом лишь очень коротко и, возможно, недостаточно основательно, но историографические работы в этой области по крайней мере в отечественной науке отсутствуют.

То, что два жанра аналогичны по своей функции, но связаны с исторически различными и даже противоположными мирами, состояниями человека и общества, это было вполне ясно сформулировано еще Ф. фон Бланкенбургом[1], так что знаменитое гегелевское определение романа как «der modernen *bürgerlichen* Epopöe» («современной эпопеи *гражданского общества*». — пер. А. В. Михайлова) представляет собой скорее цитату из известного автора, чем возвещение собственного открытия. Зато у Гегеля соотнесение романа с новой исторической эпохой оборачивается определенной трактовкой противоречия, лежащего в основе нескольких вариантов сюжета, типического для этого жанра, т. е. разработкой поэтологической категории *коллизии*.

Однако в центре его внимания все же не поэтика, а философско-историческая проблема «отчуждения»: органически цельному миру и человеку «изначального эпоса» противопоставляется современный мир, в котором противостоят друг другу готовый (а потому «прозаический») строй внешних жизненных отношений и независимая от него внутренняя жизнь личности («поэзия сердца»). Роман рассматривается как форма искусства, призванная восстановить утраченное единство

---

[1] См.: Blanckenburg F. von. Versuch über den Roman (1774) // Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart / Hrsg. von H. Steineke und F. Wahrenburg. — Stuttgart, 1999. — S. 181—194.

внутреннего и внешнего, человека и мира. Отсюда и трактовка сюжета как изображения духовной активности или становления личности героя, вплоть до перехода его на иную, более высокую точку зрения на мир[1].

Именно этот аспект гегелевской теории романа получил продолжение и развитие в концепции выдающегося венгерского философа Г. Лукача. С его точки зрения, «роман — эпопея эпохи, для которой экстенсивная тотальность (всеобщность) жизни перестала быть очевидной, а потому тотальным становится образ мыслей»; «эпопея воплощает замкнутую в себе жизненную тотальность, роман пытается вскрыть и восстановить формирующуюся скрытую всеобщность жизни». Очевиден перенос — вслед за Гегелем — акцента на активность «познающего» и «ищущего цели» субъекта. «Формоопределяющей основой романа» признается «психология героев: она является искомым»; герой романа «возникает из этой чуждости внешнему миру»[2].

Принципиальное отличие теории романа, созданной М. М. Бахтиным, от концепций его предшественников состоит в том, что структура романа для него не художественная иллюстрация к философско-историческому противопоставлению античного мира и «гражданского общества». Наоборот, различные «ценностно-временные координаты» героя и его мира характеризуют, с точки зрения этого ученого, кругозор самих творцов эпопеи или романа. Историческое время здесь впервые становится категорией поэтики и рассматривается как предмет эстетического «освоения» жанром. Исходной точкой в определении специфики жанра становится не герой и не сюжет, а речевая структура — романное разноречие: в первую очередь в нем для М. М. Бахтина проявляется непосредственная связь жанра с незавершенным историческим настоящим. Впервые для романа ставится вопрос о «зоне построения образа» — это «зона максимально близкого контакта» автора и читателя с героем. Наконец, жанр как многосторонняя целостность — это и есть форма, воплощающая «тотальную реакцию автора на целое героя» (как сказано в работе ученого «Автор и герой в эстетической деятельности»). А потому вопрос о герое романа и о его отличии от героя эпопеи рассматривается в статье «Эпос и роман» лишь в итоге анализа трех структурных особенностей романа.

---

[1] См.: Тамарченко Н. Д. Эпос и драма как «формы времени»: К проблеме рода и жанра в поэтике Гегеля // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1994. — № 1. — С. 3—14.

[2] Lukács G. Die Theorie des Romans. Ein Geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. — München, 1994. — S. 47—57.

Все указанные особенности разработанной М. М. Бахтиным теории романа (в его противопоставленности эпопее) сделали ее применимой практически в анализе конкретных художественных произведений. Между тем основные понятия, на которые опирается сравнение двух жанров у этого автора, не разъяснены им подробно и недостаточно изучены. Это вынуждает нас специально рассмотреть предложенные ученым сравнительные характеристики трех аспектов структуры романа и эпопеи, иллюстрируя его положения примерами.

Что такое «абсолютное прошлое» и «незавершенное настоящее»? Что такое «слово по преданию» и «стилистическая трехмерность»? Чем отличаются друг от друга «абсолютная эпическая дистанция» и «зона контакта»? Говоря об этом, мы будем идти от более к менее — для нас — известному, т. е. попытаемся взглянуть на эпопею «глазами романа».

1. Незавершенное настоящее и абсолютное прошлое

«Незавершенное настоящее» — это настоящее как незаконченное для нас (открытое в неизвестное нам будущее) движение истории, как момент непрерывного и однородного, линейного и необратимого, бесконечного временно́го потока. Понятно, что такое настоящее связано с особой точкой зрения воспринимающего время субъекта: это позиция внешнего наблюдателя, притом что мы считаем себя самих частью исторического процесса. Это противоречие проистекает из двойственной оценки взаимоотношений человека с историей: она, конечно, определяет нашу жизнь и судьбу, а также наше миропонимание; но в то же время в любой момент ход истории может быть изменен нашими действиями и даже высказываниями. Мы и субъекты истории, и объекты ее: всегда возможен выбор реального исторического будущего, но мы и наши потомки всегда пожинаем плоды нашего выбора. Таково присущее человечеству в последние два-три столетия понимание *исторического времени*.

С точки зрения наших представлений о времени, никакого «абсолютного» прошлого просто не может быть. Любой момент прошлого находится на линии непрерывного и необратимого движения времени, «становления»; ему предшествовало «свое» прошлое, а то, что последовало за ним, является прошлым для нас, а с «тогдашней» точки зрения было будущим.

Итак, все моменты времени относительны. Но подобное представление о времени в истории культуры — далеко не единственное, и возникло оно достаточно поздно: основы концепции исторического времени, по Бахтину, были заложены

в эпоху Возрождения. Исторически же исходной была совершенно иная модель времени. Концепция времени, характерная для мифов, например для скандинавской мифологии, приписывает ему свойства, прямо противоположные всем перечисленным: оно конечно, прерывно и обратимо (циклично)[1]. И эта концепция в трансформированном виде сохраняется в течение многих веков.

С такой точки зрения время имеет начало и конец; начало — это создание мира, а конец — его гибель. Оба эти момента лежат вне хода времени, в плоскости вневременно́го, внеземного и надчеловеческого бытия. Поэтому эпическое «время начал, героев, основателей государств и родоначальников» со всем обычным ходом времени не имеет ничего общего. От этой эпохи «первых и лучших» осталось, по мнению создателей и слушателей эпопеи, все, на чем строится их жизнь: страна, государство, законы, ремесла и т. п., но никакого *прямого перехода* от людей того времени к людям современным нет. В ту эпоху действовали главным образом боги и полубоги; в современной жизни полубогов нет, а боги в нее непосредственно не вмешиваются.

Это означает, что между эпическим прошлым и текущей современностью находится непереходимая грань; эпическое прошлое в этом смысле абсолютно, так же как грань, о которой идет речь. Идея М. М. Бахтина заключается в том, что жанр романа сопри́роден историческому времени (конечно, оно, по мысли ученого, в разные эпохи понимается не одинаково, есть процесс углубления в его сущность, от чего мы в данном случае отвлекаемся), тогда как эпопея строится в основном на мифическом понимании времени.

Примером первого может служить образ времени у Тургенева, в частности, в романе «Отцы и дети». В судьбах и мироощущении героев этого романа от начала к концу все меняется: разрушается или, наоборот, прочно устанавливается. Автор стремится укоренить героя в том или ином культурно-историческом слое (такова одна из функций вставных биографий, предысторий). Устойчивые формы приобретает жизнь многих героев в эпилоге. Но вместе с тем даже и предыстории взяты под знаком перемен, свидетельствуют о неумолимом ходе времени и содержат жизненные катастрофы, настоящее же целиком занято процессом перестройки жизни. Роман как целое прежде всего создает образ времени, единого и сложного исторического движения, по воле которого могут быть мощно развернуты или, наоборот, ограничены масштабы человеческой личности и судьбы. С этим связано разделение поверх-

[1] См.: Стеблин-Каменский М. И. Миф. — Л., 1976. — С. 43—57.

ности жизни и ее глубины. Процесс постоянного обновления то может проявиться в смене «научных» интересов Кукшиной, то сказывается в смутном ощущении «широкой жизненной волны, непрерывно катящейся и кругом нас, и в нас самих».

В таком смысле незавершенное настоящее — форма времени, типичная и основная для русского классического романа. Конечно, она предстает в сочетании с другими, инородными ей формами. Например, в «Войне и мире», в так называемых философско-исторических авторских отступлениях, ход истории предстает не изнутри, а извне с вневременно́й точки зрения. Или когда в «Бесах» один из героев Достоевского говорит другому: «Мы с вами — два существа, сошедшиеся в беспредельности», — смысл встречи сознаний и позиций в незавершенное настоящее явно не вмещается. И все же главные события романов всех названных авторов представляют собою моменты *выбора* героями *реального исторического будущего.*

Прошлое эпопеи «абсолютно» (термин, возникший в переписке Гёте и Шиллера) в силу его сходства с прошлым мифа: «...мифическое время предполагает не эшелонирование событий в глубину прошлого, но, наоборот, их телескопирование в неопределенное “некогда”, т.е. в эпоху, в которой вообще нет “до” или “после”». «Миф переносит в эпоху, когда все приобретало свое естество, когда создавалось все то, что продолжает существовать, т.е. в максимально реальную эпоху. <...> Мифическое прошлое вневременно потому, что оно так же реально, как настоящее, т.е. максимально реально»[1]. Или, в другой формулировке: «*Священное время по своей природе обратимо*, в том смысле, что оно буквально является *первичным мифическим Временем, преобразованным в настоящее.* Всякий церковный праздник, всякое Время литургии представляют собой воспроизведение в настоящем какого-либо священного события, происходившего в мифическом прошлом, “в начале”»[2].

Подобно этому, прошлое, в котором свершаются события эпопеи, также не имеет ничего общего с линейно текущим настоящим, не переосмысливается в связи с событиями настоящего, оставаясь всегда равным себе (в этом и состоит его «*абсолютность*»), т.е. существует по отношению к ходу истории вне времени (этим радикально отличаясь от относительного, существующего лишь как момент непрерывного процесса, прошлого исторического романа)[3]. Но, с точки зрения со-

---

[1] Стеблин-Каменский М.И. Миф. — С. 51.

[2] Элиаде М. Священное и мирское. — М., 1994. — С. 48.

[3] Ср.: «Это в высшей степени онтологическое “парменидово” время: оно всегда равно самому себе, не изменяется и не утекает» (Там же).

здателей произведений этого жанра, оно обладает такой же реальностью, как настоящее, и к тому же неизмеримо большей ценностью: оно *сакрально*, тогда как настоящее обыкновенной жизни *профанно*.

Циклическая замкнутость эпопейного времени в себе по сравнению, например, с летописным временем, включающим простую линейную последовательность разнообразных «аномалий и казусов»[1], связана с космически-вневременным характером главного события: посредством боя и победы герой восстанавливает миропорядок государственно-природный, ибо его нарушение увязывается сразу с возможной или осуществившейся потерей и царства, и жены (олицетворяющей плодородие, как Сита и Елена). Как показали исследования О. М. Фрейденберг и П. А. Гринцера, именно такую семантику имеет сюжетообразующий комплекс мотивов древней эпопеи: «исчезновение — поиск — нахождение» или «утрата — поиск — обретение»[2].

2. Стилистическая трехмерность и слово предания

Стилистическая трехмерность — речевая структура или «речевое целое» романа, которое характеризуется сочетанием преобладающего в этом жанре «двуголосого слова» и вообще диалогического взаимоосвещения различных языков и речевых манер с «отодвинутостью от авторских уст» всей этой структуры: как любого отдельного элемента «языка» романа, так и любой из двух его плоскостей — изображающей речи или речи изображенной. Соотношение последних с авторским «интенциональным» (т.е. смысловым) центром и образует третью плоскость.

Наиболее развернутая и конкретизированная характеристика обозначаемой интересующим нас термином речевой структуры дана М. М. Бахтиным в статье «Из предыстории романного слова» (имеется в виду «Евгений Онегин»), хотя сам термин здесь и отсутствует: «Язык романа нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну линию. Это система пересекающихся плоскостей. <...> Автора (как творца романного целого) нельзя найти ни в одной из плоскостей языка: он находится в организационном центре пересечения плоскостей.

---

[1] См. об этом: Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. — Таллинн, 1992. — Т. 1. — С. 224—226.

[2] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 225—229; Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос: Генезис и типология. — М., 1974. — С. 246—279.

И различные плоскости в разной степени отстоят от этого авторского центра»[1].

К этому нужно добавить, что понятие стилистической трехмерности связано в первую очередь с разработанной ученым типологией прозаического слова[2]: два противоположных типа — ***прямое авторское слово и слово объектное*** — образуют соответственно плоскости стилистической структуры, характерные для эпики как таковой (ср. первые две главы части третьей в книге В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка»). Третий тип — ***«двуголосые слова»*** — специфичен именно для романной прозы: при его господстве в речевом целом произведения границы между первыми двумя типами размываются[3]. Слова этого типа и создают третью плоскость стилистической структуры.

Именно поэтому Бахтин говорит о «стилистической трехмерности» исключительно по отношению к роману. В исторической поэтике с понятием стилистической трехмерности связано разграничение двух стилистических линий развития европейского романа: трехмерна лишь структура романов второй линии. Для романов первой линии характерен минимум внутренней диалогичности; ее недостаток компенсируется здесь соотнесенностью речевой структуры с фоном разноречия вне произведения[4].

Нельзя не обратить внимания на сходство между определениями, с одной стороны, стилистической организации романа, а с другой — литературного жанра как такового у Бахтина. В обоих случаях речь идет о «трехмерности». По-видимому, с точки зрения ученого, уникальность стилистики романа заключается и в том, что, являясь лишь одним из аспектов или «параметров» жанра, она в то же время непосредственно воспроизводит все три определяющие структурные особенности этого «типического целого художественного высказывания».

Какова же основная особенность эпического слова, соотносимая со «стилистической трехмерностью» романа, т. е. с реализующимся в этом жанре многоязычным сознанием? Об этом М. М. Бахтин говорит так: «...имманентная эпопее авторская установка (то есть установка произносителя эпического слова) есть установка человека, говорящего о недосягаемом для

---

[1] Бахтин М. ВЛЭ. — С. 415—416.

[2] См.: Он же. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963. — С. 249—253, 266—267.

[3] См.: Волошинов В. Н. (Бахтин М. М.) Марксизм и философия языка. — М., 1993. — С. 131—132.

[4] См.: Бахтин М. ВЛЭ. — С. 186.

него прошлом, благоговейная установка потомка. Эпическое слово по своему стилю, тону, характеру образности бесконечно далеко от слова современника о современнике, обращенного к современникам («Онегин, добрый мой приятель, / Родился на брегах Невы, / Где, может быть, родились вы, / Или блистали, мой читатель...»)»[1].

3. «Зона контакта» и абсолютная эпическая дистанция. Образ человека

Этот же пример разъясняет понятие «зона максимально близкого контакта» (иногда его синонимом оказывается выражение «фамильярный контакт»). Эпическое же (эпопейное) прошлое воспринимается, наоборот, «дистанцированно», поскольку для создателей эпопеи и ее слушателей оно бесконечно более ценно, чем их собственная современность. Такое восприятие ученый иногда называет «далевым образом»; и это, конечно, не просто отдаленность во времени, а недосягаемость в ценностном отношении. Отсюда полярные варианты системы «автор — герой — читатель» в двух жанрах. Автор романа приравнивает себя герою и читателю как своим современникам; автора эпопеи приобщает к величию прошлого Муза, в качестве современника своих слушателей он так же отдален от героев — людей и богов абсолютного прошлого.

Лишь в итоге характеристики трех структурных особенностей романа — на фоне эпопеи — М. М. Бахтин формулирует принципиальные различия между образами человека в этих жанрах. Герой эпопеи «сплошь завершен и закончен». «Он завершен на высоком героическом уровне, но он завершен и безнадежно готов, он весь здесь от начала до конца, он совпадает с самим собою, абсолютно равен себе самому... он сплошь овнешнен... все его возможности до конца реализованы в его внешнем социальном положении, во всей его судьбе, даже в его наружности... Он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал... Его точка зрения на себя самого полностью совпадает с точкой зрения на него других — общества (его коллектива), певца, слушателей». Напротив, «одной из внутренних тем романа является тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы или меньше своей человечности». «Самая зона контакта с незавершенным настоящим и, следовательно, с будущим создает необходимость такого несовпадения человека с самим собою»[2].

---

[1] См.: Бахтин М. ВЛЭ. — С. 457.

[2] Там же. — С. 476—480.

Однако, при всей противоположности этих форм завершения (способов создания границы, разделяющей мир героев и действительность читателя) в двух жанрах и соответственно героев романа и эпопеи, возможны такие случаи, когда романные и эпопейные принципы художественного изображения взаимодействуют в пределах одного произведения.

4. Исторический пример «встречи» двух жанров в одном произведении

Весьма ярким примером здесь может служить повесть Гоголя «Тарас Бульба». На первый взгляд, в этом произведении не только «аукториальное», по Ф.К.Штанцелю, повествование (ведущееся с позиции всезнающего безличного повествователя) исходит из той системы оценок действующих лиц и событий, которая свойственна национальному преданию, но и сами персонажи строят свое поведение и слово как бы в свете будущей *героизации* того и другого потомками. И извне, и изнутри изображаемого мира создается реконструкция эпопейного универсума — своего рода национальный (и даже националистический) миф о праведной войне за веру.

Это впечатление не разрушают даже замечания повествователя о жестокости и варварстве чужой для него эпохи, так как в основном дистанция оказывается не столько исторической, сколько психологической и даже как бы возрастной (таково неоднократно повторенное сравнение казаков с загулявшими школьниками). По точному замечанию В.И.Тюпы, «героично само патетически гиперболизированное и в сущности хоровое слово этого текста, где речевая инициатива авторства неотделима от риторической позы излагателя народного предания»[1].

Подобному восприятию авторской установки явно и принципиально противоречит лишь один фрагмент текста гоголевской повести. Зато этот фрагмент — в несомненной связи с особенностями его речевой и субъектной структуры — занимает в произведении центральное место.

Речь идет о том эпизоде «Тараса Бульбы», который следует непосредственно за убийством Андрия и новыми известиями о прибывшей большой подмоге ляхам, о скорой гибели запорожцев и их желании проститься перед смертью со своим атаманом. Содержание же эпизода — сражение Остапа и Тараса с неприятельской силой, которое заканчивается взятием в плен первого и смертельным ранением второго. Ина-

---

[1] Тюпа В.И. Модусы художественности: Конспект цикла лекций // Дискурс. — 1998. — № 5/6. — С. 165.

че говоря, частная ситуация дублирует для главных героев общую ситуацию этого момента, что характерно для жанра эпопеи (война всегда предстает в ней как цепь поединков). Однако в этом случае действия героев впервые показаны не с безлично-коллективной, а с индивидуально-определенной точки зрения.

С самого начала фрагмента перед нами особый, можно даже сказать — уникальный для произведения, образ пространства: «Но не выехали они еще из лесу, а уж неприятельская сила окружила со всех сторон лес, и меж деревьями везде показались всадники с саблями и копьями». Лес, о котором раньше лишь упоминалось, внезапно оказывается пространством, отделяющим Тараса и Остапа от других запорожцев (пространство тех других — поле), со всех сторон ограниченным и воспринимаемым изнутри. Судя по следующей фразе «"Остап!.. Остап, не поддавайся!.." — кричал Тарас...», эта индивидуализированная внутренняя точка зрения принадлежит Тарасу.

Его глазами и видит далее читатель две стычки Остапа с неприятелями. Конечно, последовательность этих «микрособытий» (Остап успешно отбивается от шестерых ляхов, а потом не может противостоять превосходящей силе) воспроизводит общий для повести сюжетный переход от победы к поражению. Но поскольку эпопейное событие совершается в неэпопейном пространстве, оно в какой-то степени утрачивает свою суть. Действительно, и бой Остапа с врагами, и «едва-не-смерть» Тараса происходят — в отличие от всех предшествующих подобных событий — *не на миру*. В то же время Тарас до самого последнего мгновения не думает о себе, так что финальный поворот в этом эпизоде совершается одновременно по отношению и к главному предмету изображения — им становится сам Тарас, и к способу освещения завершающего события.

В кругозоре героя впервые ближайшее к нему пространство и случайные детали предметного окружения, которые даны здесь крупным планом (как бы наездом снимающей камеры) и подчеркнуто субъективированно: «Все закружилось и перевернулось в глазах его. На миг смешанно сверкнули перед ним головы, копья, дым, блески огня, сучья с древесными листьями, мелькнувшие ему в самые очи». Один этот «кадр» с его вполне кинематографической техникой вступает в резкое противоречие с доминирующей формой «эпопейного» повествования, предвосхищая аналогичное изображение последних мгновений сознания у Л. Толстого.

Но значение его этим не исчерпывается. Новая, а именно «персональная», по терминологии Ф. К. Штанцеля, точка зрения

входит в последующий текст повести, определяя принципиальную новизну восприятия действительности пережившим «временную смерть», как бы «воскресшим» Тарасом. В частности, те образы «вечного пира души» и «тесного круга школьных товарищей», которые появились в начале главы III, в X главе повторяются в новом освещении — в кругозоре Тараса.

Итак, благодаря «персональной» повествовательной ситуации наиболее значимый выход за пределы замкнутого на себе героического мировосприятия осуществляется не в исторических комментариях повествователя, а в *самосознании героя*. И в полном соответствии с законами исторической эстетики внутренний кризис героики (расхождение между целью героя и его внеличным назначением) порождает трагизм. Героическому миру, который осознал, что вечный пир должен быть закончен, ничего не остается, как устроить по себе пышные поминки.

Переход к новой эпохе, допускающей возможность разных «правд», действительно открывается внутри эпохи старой. И не только в развертывании сюжета «Тараса Бульбы» и в системе персонажей, как будто изображающей исторически неизбежное распадение родовой цельности (эпопейный Остап и романный Андрий), о чем уже достаточно было сказано, но и в том, как включается в эпопейное повествование романная точка зрения главного героя, самого Тараса. Не переход от старого миропонимания к новому, а внутренний кризис изначально единой — цельной и самодостаточной, авторитарной и коллективной — точки зрения на мир как выражение исторического кризиса эпопейного миросозерцания народа: именно такова основная тема повести Гоголя[1]. Обнаруживается внутренняя исчерпанность эпопейного мира, его ограниченность и всего лишь относительная правота (этическая самодостаточность этого мира равносильна его внеэтичности). Но показана и невозможность для него примириться с сознанием собственной ограниченности и относительности. Авторская же позиция основана на вере в этический смысл истории, в свете которого ясна бессмысленность консервации исторического состояния «детства» народа, разумна неизбежность его «взросления».

Именно по этой причине гоголевская эпопея, как и «Слово о полку Игореве» или «Песнь о Роланде», — не песнь о победе, а песнь о поражении: та разновидность древнего жанра,

---

[1] См.: «Гоголь изображает мир в то время, когда он переходит из героического состояния в прозаическое, и эти состояния находятся как бы в некотором колеблющемся равновесии» (Федоров В.В. О природе поэтической реальности. — М., 1984. — С. 130).

которая, по Бахтину, знаменует процесс его разложения и переход к роману[1].

§ 2. Средние формы: новелла, повесть, рассказ

Соотношение этих трех жанров целесообразно, как кажется, рассмотреть, исходя из следующей гипотезы: новелла — жанр канонический, канон повести складывается в литературе XIX—XX вв., а рассказ, как и роман, — неканонический жанр. Порядок же рассмотрения может быть таков: сопоставление повести с новеллой, а затем попытка определить специфику рассказа, соотнося его типическую структуру с комплексом структурных признаков, с одной стороны, повести, а с другой — новеллы. Главная проблема тем самым — в повести: *каковы ее структурные особенно́сти* (тут господствует почти полная неопределенность)[2] и *можно ли в этом случае выявить их инвариантную взаимосвязь*?

---

[1] См.: Бахтин М.М. «Слово о полку Игореве» в истории эпопеи // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1996. — Т. 5. — С. 39—40.

[2] Ср. определения: «...жанр, который отличается менее значительным объемом, меньшим количеством фигур, жизненным содержанием и широтой от эпоса, романа, саги, менее искусным и тектонически строгим строением от новеллы, меньшим пуантированием от анекдота и *короткого рассказа* <Kurzgeschichte>, избеганием нереального от саги и сказки и тем самым охватывает все недостаточно отчеканенные в жанровом отношении формы повествовательного искусства, часто пересекающиеся с другими; они ознаменованы децентрализованным, рыхлым, иногда заторможенным, лишенным повествовательного напряжения развертыванием повествовательного материала» (Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. — Stuttgart, 1989. — S. 266); «Обращаясь теперь к жанру "повести" как промежуточному между новеллой и романом, можно сказать, что в эту группу следует относить те произведения, в которых, с одной стороны, не обнаруживается полного объединения всех компонентов вокруг единого органического центра, а с другой стороны, нет и широкого развития сюжета, при котором повествование сосредоточивается не на одном центральном событии, но на целом ряде событий, переживаемых одним или несколькими персонажами и охватывающих если не всю, то значительнейшую часть жизни героя, а часто и нескольких героев... Устанавливать нормы композиции для повести поэтому гораздо труднее, да и принципиально не имеет смысла. Повесть — наиболее свободный и наименее ответственный эпический жанр, и потому она получила такое распространение в новое время» (Петровский М. Повесть // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. — М.; Л., 1925. — Т. 2. — Стлб. 596—603); «Повесть как жанр занимает срединное положение между романом и рассказом. <...> Повесть и в самом деле... раскачивается между романом и рассказом, сдвигаясь в сторону то интенсивного, то экстенсивного построения» (Скобелев В.П. Поэтика рассказа. — Воронеж, 1982. — С. 47).

Все эти сопоставления мы попытаемся провести на конкретном историко-литературном материале, выбирая произведения, представляющие собой разработку в различных жанровых формах близких жизненных проблем.

1. Канон новеллы и стереотипы повести

Канон новеллы оформляется, по общему мнению многих исследователей, в период от эпохи Возрождения до конца XVIII в.; теория же этого жанра складывается в европейском литературоведении, в особенности немецком, под воздействием идей Гёте. Многократно приводилась краткая формула новеллы в разговоре с Эккерманом: «Что же иное представляет собой новелла, как не случившееся неслыханное происшествие?» — и суждения персонажей «Разговоров немецких беженцев», где отмечен целый ряд признаков жанра: «новизна» события, «остроумный поворот», сходство с анекдотом; роль случая в разрешении противоречий как внутри персонажей, так и между их намерениями и обстоятельствами жизни; отсутствие моральной оценки и сочетание традиционности с современностью («приятно встретить давних знакомцев в новом обличье»)[1].

Исследования, осуществленные в русле этой традиции, показали, что комплекс структурных признаков этого жанра так или иначе связан с основной ее особенностью — пуантом. Как сказано в одной из лучших работ на эту тему в русской поэтике, «новелла должна строиться на основе какого-нибудь противоречия, несовпадения, ошибки, контраста и т. д. Но этого мало. По самому своему существу новелла, как и анекдот, накопляет весь свой вес *к концу*». «В романе огромную роль играет техника торможения... неожиданные концы — явление очень редкое в романе... большая форма и многообразие эпизодов препятствуют такого рода построению, между тем как новелла тяготеет именно к максимальной неожиданности финала, концентрирующей вокруг себя все предыдущее. <...> Новелла — подъем в гору, цель которого — взгляд с высокой точки»[2].

---

[1] См.: Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1978. — Т. 6. — С. 135—139.

[2] Эйхенбаум Б.О. Генри и теория новеллы // Звезда. — 1925. — № 6 (12). — С. 292. Ср. выводы об этом жанре, сделанные на основе анализа обширного и разнообразного исторического материала немецкой прозы конца XVIII — первой трети XIX в.: «...она остается у романтиков “неслыханным происшествием”, взятым из “частной жизни”. Она “сюжетна”, сосредоточена вокруг центрального эпизода, содержание ее можно передать как цепь эпизодов, устремляющихся к развязке. В новелле есть момент, резко нарушающий ход повествования и бросающий новый свет на происходящее» (Бент М.И. Немецкая романтическая новелла. — Иркутск, 1987. — С. 112).

При сравнении новеллы с повестью мы будем учитывать все три аспекта жанровой структуры: во-первых, доминирующую сюжетную схему, связанную с определенным хронотопом; во-вторых, тип композиционно-речевой организации (включая проблему повествователя или рассказчика); в-третьих — характер границы между миром героев и миром автора и читателя, а также тип контакта между этими действительностями.

«Рассказанное событие» в новелле и повести

Общепринятая мысль об определяющем значении пуанта для структуры новеллы означает, между прочим, и органичность для новеллистического сюжета *принципа кумуляции*. Ведь ***пуантом***, как правило, называют *финальную перемену точки зрения (героя, читателя) на исходную сюжетную ситуацию, причем этот поворот может быть связан с новым, неожиданным событием, которое явно противоречит логике предшествующего сюжетного развертывания*. Кумуляция же, как мы помним, немотивированное (последующее событие не проистекает по необходимости из предыдущего) и нарастающее (приближающее к катастрофе) нанизывание-присоединение друг к другу однородных событий и персонажей, наделенных аналогичными функциями. В сущности, пуант как перемена точки зрения отражает в себе именно этот принцип сюжетостроения.

Типичнейшую новеллистическую структуру мы видим, например, в чеховской «Смерти чиновника». История развертывается путем присоединения-нарастания попыток извинения, причем финальная катастрофа связана с резкой сменой точки зрения одного из персонажей, а вместе с тем и читателя: меняется позиция и роль генерала, благодаря чему в новом освещении предстает исходная сюжетная ситуация.

Менее очевидна такая структура в «Толстом и тонком». Но и в этой новелле в рамках одного события встречи развертывается нарастающая цепочка «микрособытий» все более откровенного и дружеского общения, пока после реплики толстого «поднимай повыше» с его собеседником не происходит катастрофическая метаморфоза. В результате также радикально переосмысливается исходная ситуация: «приятно ошеломлена» теперь уже только одна сторона — семейство тонкого.

В обоих случаях сюжетная структура *асимметрична*: *нисходящая линия неизмеримо короче восходящей*, а одно финальное событие по своей значимости равно всей предшествующей цепи событий. По формулировке Б. Эйхенбаума, новел-

ла «должна стремительно лететь книзу, чтобы со всей силой ударить своим острием в нужную точку»[1].

Как свидетельствует материал русской литературы XIX в., в повести преобладает *циклическая сюжетная схема*: изображенный мир состоит из двух сфер, противопоставленных по признакам «своего-чужого», в основе сюжета — ситуация неустойчивого равновесия противоположных мировых сил, а судьба героя связана с его удалением от исходной точки (места действия, а также первоначального положения и/или статуса) и последующим возвратом к ней — как в пространственно-временно́м, так и в ценностном планах. В результате асимметричности новеллы противостоит в повести структурный принцип ***обратной симметрии.***

Почти полностью симметрична (при одновременном контрасте составляющих частей), например, сюжетно-композиционная структура пушкинского «Выстрела»: к взаимодополнению первой и второй дуэлей добавляется явное сопоставление рассказов о них двух участников событий и аналогичность условий, в которых рассказываются эти истории. При этом как раз сами вставные истории по своей структуре вполне новеллистичны, так что произведение как целое наглядно демонстрирует различие форм новеллы и повести[2].

Аналогичный принцип мы видим и в строении сюжета «Отца Сергия» Л. Толстого: уход из мира — два искушения с противоположными результатами — уход в мир. Не столь очевидны другие случаи, например чеховская «Дуэль»: начальная ситуация — необычный и проблемный, чреватый разрывом и разъездом брак — раскрывает свой драматический потенциал, в чем поворотную роль играют события центральных XII—XIII глав, и в итоге меняется на противоположную (циклическая структура). Странным образом осуществляются высказываемые в самом начале некоторыми персонажами пожелания свадьбы и брака, основанного на взаимном уважении.

Интересный вариант — сочетание кумулятивной структуры событийного ряда каждой из двух составных частей с обратной симметричностью главных событий в них и цикличностью объединяющего их сюжета — находим в толстовском «Фальшивом купоне». В другой поздней повести писателя,

---

[1] Эйхенбаум Б. О. Генри и теория новеллы. — С. 292.

[2] Вопрос о соотношении жанров новеллы и повести в связи с пушкинским циклом в целом рассмотрен в статье Н. Я. Берковского «О "Повестях Белкина"» (Берковский Н. Я. Статьи о литературе. — М.; Л., 1962. — С. 257—341). Стоит заметить, что в цитируемой нами статье Б. М. Эйхенбаума «О. Генри и теория новеллы» все произведения, составляющие этот пушкинский цикл, без всякой специальной аргументации считались новеллами.

«Хаджи-Мурат», симметричны восходящая и нисходящая сюжетные линии (обе имеют кумулятивную структуру) и соответственно — смерть солдата Авдеева в начале и смерть Хаджи-Мурата в конце.

Событие рассказывания в повести и новелле

Повесть и новелла отличаются друг от друга и по способу рассказывания. Новелла, как правило, изображает определенное стечение обстоятельств, послужившее поводом для рассказывания той или иной истории, и выделяет так или иначе личность рассказчика. Такая установка присуща не только новеллистическим циклам с четко организованным обрамлением («Декамерон»), но и произведениям, не включенным в циклы. Новеллистическая история представляет собой или развернутую ответную реплику в споре, которая сама, в свою очередь, не бесспорна («После бала» Л.Толстого), или, наоборот, повод для последующего обсуждения, оставляющего вопрос открытым: как история Беликова в «Человеке в футляре» или Чимши-Гималайского в «Крыжовнике».

Но и там, где обстоятельства рассказывания не изображены, событие рассказывания все-таки может быть *опредмеченным*, как это сделано в начале «Смерти чиновника»: «Но вдруг... В рассказах часто встречается это “но вдруг”».

Подобный способ повествования в любом своем варианте *приравнивает* героя и события его жизни к действительности читателя и рассказчика: акцентируется чисто *пространственная* (лишенная какой бы то ни было заданной ценностной иерархии) дистанция между ними, а следовательно, и возможность «прямого наблюдения». Отсюда оформление некоторых новелл как «сценок из жизни» (ср. «Толстый и тонкий»). В то же время он означает, что возвыситься от эмпирики незавершенного настоящего к обобщению, имеющему по своей природе вневременно́й характер, может лишь наблюдатель со стороны (да и то в ограниченной мере, поскольку любой вывод может быть оспорен), но отнюдь не сам участник событий.

Напротив, в уже названных образцах русской повести ситуация рассказывания *основной* истории (иное дело — вставные рассказы) специально не изображается. Повесть предпочитает *временну́ю* дистанцию пространственной (в частности, в варианте воспоминаний героя), а «сообщающее повествование» — «сценическому изображению»[1]: речь, конечно, идет

---

[1] Эти термины см.: Stanzel F. K. Typische Formen des Romans. — 12 Aufl. — Göttingen, 1993. — S. 14.

о доминировании, а не об исключительном использовании одной формы. И вариант «Я-повествования», и не менее популярная форма рассказа безличного повествователя создают — благодаря временно́й дистанции по отношению к завершенной жизни героя — возможность авторитетной резюмирующей позиции. Кстати, если эти формы повествования вполне возможны и в новелле, то некоторые другие — переписка, воспоминания, дневник (все названное — в повестях Тургенева), — вполне естественные для повести, в новелле вряд ли возможны (временну́ю дистанцию создает даже переписка).

«Изображающая» действительность и изображенный мир героя в этой связи неравноценны. Иногда прошлые события иерархически выше условного настоящего рассказывания (как, например, в «Асе» И. С. Тургенева). Бывает и обратная иерархия — особенно там, где сюжет содержит мотив прозрения (как в «Дуэли» А. П. Чехова или в «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстого). Вместе с тем ограниченность кругозора действующего лица обычно противопоставляется причастности к истине лица повествующего.

Граница кругозоров героя и повествователя (рассказчика) — очень существенный для жанра смысловой рубеж. Переход его героем иногда оказывается важнейшим сюжетным событием и притом весьма проблематичным: находящимся на грани, а то и за пределами того, что в обычной реальности считается возможным (ср. фантастическое «преображение» героя «Шинели» с аналогичными событиями повести Л. Толстого «Хозяин и работник» или той же «Дуэли» Чехова).

Мир героя и действительность читателя в повести, новелле и притче

Новелле, как и анекдоту, к которому она, по мнению исследователей, принадлежащих к так называемой германской традиции, восходит, присуща установка на «казус» — странный случай текущей современности или удивительный исторический факт (но не переосмысленный преданием, не мифологизированный, а сохраненный в качестве достоверного́ благодаря мемуарам или хронике). С помощью кумулятивного сюжета она осваивает неуправляемое и неподводимое под общий закон эмпирическое богатство жизни. Поэтому новелла создает новое ви́дение житейской ситуации, убеждая в то же время читателя в неполноте и относительности всяких готовых норм и моральных критериев. Возвыситься над путаницей и странностями жизни рассказчику и слушателю-читателю помогает не какая-либо готовая истина, а юмор — адекватная реакция на парадоксальность существования и на тор-

жество своевольной жизненной стихии над человеческими целями, планами и схемами.

Повести в целом, напротив, присуще серьезное отношение к судьбе героя и к жизни в целом. Циклический сюжет вообще говорит о законе и норме, которые могут проявляться и через случай[1]. Его источники — народное предание, а также жанры притчи, волшебной сказки. Поэтому приуроченность события повести к определенному историческому моменту всегда достаточно условна: это событие — лишь частный случай и даже пример, одно из возможных и повторяющихся проявлений неизменных условий человеческого бытия. Кстати, в романе, напротив, акцентируется своеобразие главного события, которое связано с особой *исторической ситуацией*. (Отсюда, например, совершенно различные трактовки поведения «русского человека на rendez-vous» в «Асе» и в «Рудине».)

Поэтому жанру повести казусы неинтересны, а отклонения от нормы в нем временны. Центральное событие — *испытание* (в архаике ядро циклического сюжета — прохождение через смерть), которое для героя повести означает необходимость *выбора* и, следовательно, вызывает *этическую оценку* его поступка автором и читателем. Но органическая симметричность структуры повести в то же время говорит о *равновесии* противоположностей, устанавливает полную смысловую *исчерпанность* и *замкнутость* изображенного мира, что, конечно, итоговую оценку делает излишней.

Чтобы разрешить это противоречие, повести либо приходится вводить в свой состав параллельный вариант собственного сюжета (иногда архаический, как правило, *притчевый*, иногда литературный, но имеющий образцово-назидательный смысл), либо она дополняет основной сюжет таким финальным событием, которое позволило бы отобразить и переосмыслить ход событий в целом. Бывает и так, что повесть использует оба эти приема.

Такие функции имеют: в «Станционном смотрителе» А. С. Пушкина — история блудного сына и заключительный рассказ мальчика о приезде «барыни» на могилу смотрителя, а в «Выстреле» — отсылка к повести Марлинского и сообщение в последних строках о гибели Сильвио; в «Асе» — элегический пассаж о безвозвратно прошедшей юности; в «Записках из подполья» — соотношение двух частей как «теории» и «практики» (со ссылкой во второй из них на оспариваемый «образец» некрасовского сюжета), а в «Кроткой» — автор-

[1] Ср. противопоставление двух типов сюжета в работе: Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении. — С. 224—226.

ская версия сюжета в предисловии (с указанием на параллель с апологией приговоренного у Гюго). В «Смерти Ивана Ильича» — соотношение двух точек зрения на событие смерти (извне и изнутри) и двух судов: того, в котором участвовал герой, будучи судьей по должности, и того, перед которым он предстает, как умирающий; а в «Хаджи-Мурате» — образ репейника в обрамлении сюжета; наконец, в «Дуэли» — размышления Лаевского о том, что усилия гребцов, постепенно приближающие лодку, несмотря на сопротивление стихии, к невидимому пока кораблю, напоминают неуклонное движение людей к неизвестной им правде.

Все это придает основному сюжету произведения иносказательный смысл, а тем самым провоцирует читателя на извлечение уроков из истории героя, сближая повесть с притчей — одним из важнейших ее источников[1].

2. Повесть и роман

Выше мы говорили о том, что повесть обычно сопоставляется не только с новеллой (и рассказом), но и с романом. Рассмотрим этот вопрос и попытаемся прояснить специфику обоих жанров на конкретном материале. С этой точки зрения представляет особый интерес творчество Тургенева.

У Тургенева по сравнению с другими великими русскими прозаиками два названных жанра чрезвычайно близки тематически, что многократно отмечалось[2]. Вопрос же об их границах и о возможных закономерных различиях по сути дела еще не рассматривался. Скорее всего, это объясняется тем обстоятельством, что у этого писателя роман и повесть трудно отличимы друг от друга даже по тем *нетематическим* признакам, с помощью которых они вообще обычно противопоставляются, т.е. по объему.

Романы Тургенева, особенно те четыре, которые признаны «классическими», во-первых, по объему в несколько раз меньше романов Толстого и Достоевского и потому не столь явно

---

[1] См.: «Повесть Пушкина колеблется между притчей и новеллой» (Берковский Н.Я. Статьи о литературе. — С. 339). В дальнейшем мысль о двойной ориентации некоторых текстов — на жанры анекдота и притчи — была разработана В.И.Тюпой в связи с «Повестями Белкина» (Тюпа В.И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. — М., 2001. — С. 134—137) и рассказами Чехова (Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. — М., 1989. — С. 13—32).

[2] См.: Фишер В.М. Повесть и роман у Тургенева // Творчество Тургенева. — М., 1920. — С. 3—39; Пумпянский Л.В. Тургенев-новеллист // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. — М., 2000. — С. 427—447 и др.

отличаются как от его собственных повестей, так и в особенности от повестей его современников. Например, самый маленький из романов Тургенева, «Рудин», имеет объем 131 с. («Дворянское гнездо» несколько больше — 166), самая большая его повесть той же эпохи (1854—1860 гг.), «Затишье» — 77 с., а близкие по времени повести Л. Н. Толстого «Казаки» и Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» — примерно по 160 с.

Во-вторых, вряд ли в этом случае применим и критерий множественности событий и широты охвата жизненных явлений в романе, в отличие от повести. В том же «Рудине» немногие основные события происходят в одном месте — небольшом уголке русской провинции — и занимают всего несколько дней (с перерывом в два месяца), что вполне бы сгодилось для любой повести.

Стремление все-таки отстоять действенность популярных определений жанра повести может выразиться в попытке выйти из положения, заявив, что названные произведения Тургенева считаются романами по недоразумению. В 1850-е — начале 1860-х годов действительно сам автор и первые читатели чаще называли и «Рудина», и «Дворянское гнездо» повестями. Но теперешнее наименование установилось исторически; в XX в. никто не считает, что Тургенев написал не шесть романов, а меньше или больше. Следовательно, границы двух жанров определяются хотя и интуитивно, но безошибочно, и при этом читатели руководствуются какими-то иными критериями, нежели зафиксированные в литературоведении.

Возможно, что такое интуитивное различение двух жанров основано на доминировании в них разных тем или мотивов. По общему мнению, для прозы Тургенева характерны два основных тематических комплекса: с одной стороны, выбор поворотных моментов духовной жизни нации и выдвижение на первый план персонажей, представляющих «быстро меняющуюся» — под «давлением времени» — «физиономию русских людей культурного слоя»; с другой — сосредоточение так называемой «философской и пейзажной оркестровки» (Л. В. Пумпянский) вокруг «трагического значения любви». И в романах, и в повестях, конечно, присутствуют оба тематических комплекса, но отнюдь не в равных пропорциях[1]. Тем не менее даже если эта гипотеза звучит убедительно, она нуждается в проверке; а будучи подтверждена, вызовет необходимость объяснения.

---

[1] К такой мысли склоняется Г. А. Бялый в монографии «Тургенев и русский реализм». См.: Бялый Г. А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову. — Л., 1990. — С. 99 и др.

Мы попытаемся выявить взаимную соотнесенность двух жанров, их сходство и различия, сопоставив «Рудина» и «Асю». В пользу поиска решения проблемы на этом пути говорят следующие соображения. Во-первых, в этом случае тематическое родство как раз наиболее очевидно: находящаяся в центре сюжетов двух произведений ситуация «русский человек на rendez-vous» заключает в себе оба обозначенные выше тематических комплекса. Во-вторых, произведения близки и по времени создания. Взаимная соотнесенность двух жанров в творчестве писателя только начинает складываться; в этот период и должны проявиться *первичные* и минимально необходимые их границы.

Экскурс

Жанры романа и повести («Рудин» и «Ася» Тургенева)

Начнем с *различения двух аспектов эпического произведения* — формы рассказывания и ряда эпизодов, которые содержат основные события и определенным образом размещены в пространстве и времени изображенного мира.

В «Рудине» и «Асе» использованы прямо противоположные способы освещения событий — объективное повествование и рассказ от лица персонажа; зато сюжетные структуры произведений поразительно схожи. Этому может быть дано сразу простое объяснение: во всех романах Тургенева способ повествования один и тот же, поскольку он, видимо, более традиционен[1]; в повестях же этого автора от середины 1850-х до 1860 годов используются — возможно, в целях эксперимента — самые разные формы: и от первого лица, и от лица повествователя, и переписка героев. С такой точки зрения, закономерной взаимосвязи и взаимозависимости двух выделенных нами аспектов художественной структуры, быть может, и не существует. Так ли это, увидим в дальнейшем.

1. **Пространство и время.** Для «Рудина» и «Аси» одинаково характерна сосредоточенность на одном решающем событии и освещение его с разных точек зрения (правда, их количество и степень различия между ними совсем не одинаковы, о чем — ниже). Для этого необходима смена эпизодов, их разнообразие, но в узких рамках небольшого временно́го промежутка. Кроме того, если в «Асе» объемлющее итоговое ви́дение событий создается воспоминаниями главного героя, то в «Рудине» ретроспективное восприятие основной истории возникает если не у героя, то у читателя благодаря нескольким, в сущности, эпилогам.

В обоих произведениях немногие центральные события спроецированы на более широкий жизненный фон. В «Асе» некая временность (соответствующая исключительности главного события) есть в самом изображенном мире — в связи с молодостью главного героя, его статусом путешественника и его мировосприятием. Взаимное тяготение Аси и рассказчи-

---

[1] См. анализ повествования в романах Тургенева у В. М. Марковича: Маркович В. М. Человек в романах Тургенева. — Л., 1975. — С. 7—52 и др.

ка возникает в поэтической атмосфере музыки и лунного света, а их встречи связаны с переправой через Рейн и впечатлениями Н. от великой реки. В разговорах и размышлениях мелькают имена Гретхен и Лорелеи, Н. читает Гагину «Германа и Доротею»; облик героини, по-видимому, ассоциируется в его сознании с традиционной романтической темой Миньоны.

Все это *приподнимает* историю любви над прозой обыкновенной жизни — подобно тому, как жилище Гагиных расположено над городом Л. Герой пребывает в чужом для себя мире и в нем подвергается главному жизненному испытанию. В то же время несомненна и соотнесенность внутреннего мира персонажей, особенно Аси, с Россией. Этому служат не только воспоминания Гагина о прошлом, о происхождении и воспитании его сестры: в самой ее личности романтическая стихийность сочетается с психологическим комплексом социальной неустойчивости и ущемленности. Впрочем, национально-исторический контраст двух пространственных и культурных миров «снимается» причастностью героев к вечной жизни природы, хотя приобщенность эта таит в себе глубокое внутреннее противоречие.

В «Рудине» находим аналогичную картину, но с противоположными акцентами. Фон главных событий — русская провинция. При этом также различаются два маленьких мирка: дом Волынцева и его сестры противопоставлен «салону» Дарьи Михайловны (последний на фоне русской деревни выглядит явлением весьма искусственным). Для главного героя весь этот мир в целом — чужой (и особенно — дом Александры Павловны); его пребывание здесь — временно, и после его отъезда жизнь почти всех прочих персонажей входит «в прежнюю колею». Вставные же рассказы — воспоминания Рудина о студенчестве, навеянные музыкой Шуберта, скандинавская легенда, а также чтение «Фауста» вводят в роман, как сказано здесь же, «германский романтический и философский мир», представляющий собой в какой-то мере духовную родину героя.

Наконец, если в «Асе» обрамляющие рассказ героя фрагменты — это взгляд на Германию из России, то заключительный фрагмент эпилога «Рудина» позволяет, наоборот, взглянуть на специфически русскую историю «лишнего человека» из инонациональной действительности.

Таким образом, художественное пространство двух произведений слагается из однородных элементов и потому одновременно противоположно и взаимодополнительно.

2. **Сопоставление сюжетных структур.** В «Асе» размещение событий в пространстве и времени таково.

Начало воспоминания («пролог»), затем — *А.* Три встречи, занимающие три дня, — явная экспозиция. *Б.* Двухнедельный промежуток, освещенный суммарно и увенчанный тремя днями разлуки, — ретардация перед главными событиями и основа последующего резкого изменения в развитии сюжета. *В.* Основные события, совершившиеся в течение 4 дней: (1) Рассказ Гагина об Асе и возврат Н. в дом Гагиных; разговор его с Асей — в сущности, о любви — и ощущение счастья на реке; (2) Визит на следующий день, предчувствия беды у Аси; (3) Новый, неудачный визит и записка; разговор с Гагиным; свидание, второй разговор с Гагиным; (4) Утро утраты. *Г.* Конец воспоминания (в функции эпилога).

Структура действия в «Рудине»: *А.* Экспозиция: (1) Утро Александры Павловны, обед у Дарьи Михайловны, вечером — появление Рудина и его речи; (2) Другое утро в доме Ласунской — Рудин и Лежнев, Рудин и Наталья; обед и салон; у Александры Павловны — рассказ Лежнева о прошлом Рудина. *Б.* Перерыв в два с лишним месяца (показан суммарно); выделены некоторые разговоры, незаметно подводящие к новому этапу развития сюжета — не менее очевидная, чем в «Асе», ретардация перед главными событиями. *В.* Главные события — в течение 4 дней: (1) День с Натальей — разговоры о деятельности и о трагическом значении любви; разговор (в тот же день) у Александры Павловны с Лежневым о «холодности» Рудина. Второй рассказ Лежнева о прошлом Рудина: студенчество, Покорский и отношение Рудина к чужой любви (последнее явно предвещает катастрофу); (2) Воскресенье, утро, встреча Натальи с Рудиным; обед и резкость Волынцева (предвосхищение «трусости» Рудина на рандеву); свидание в беседке; (3) Рудин у Волынцева — объяснение (вместо дуэли); раскаяние Рудина, предчувствия, записка Натальи; (4) Свидание у пруда: пейзаж («развязка приближалась») и разговор; Лежнев с Волынцевым о возможной дуэли, письмо Рудина, объяснение Лежнева с Александрой Павловной; разговор Рудина с Дарьей Михайловной, потом с Басистовым — в дороге; письмо Рудина Наталье, разговор ее с матерью. *Г.* Цепь заключительных эпизодов: (1) Обед на следующий день у Дарьи Михайловны — все «попали в прежнюю колею»; (2) Через два года — дом Александры Павловны, разговор о Рудине; Рудин в дороге («предэпилог»); (3) «Прошло еще несколько лет» (встреча Лежнева с Рудиным) — «Эпилог»; (4) полдень в Париже («постэпилог»).

Итак, в повести и романе мы видим почти идентичное, «вершинное» (напоминающее романтическую поэму[1] и роман Пушкина) размещение эпизодов; в романе — с некоторым осложнением за счет параллелей в основной и побочной линиях и повторов (в финале). В обоих случаях главные события отделены от занимающей 2—3 дня экспозиции большим перерывом в ходе действия, продолжаются 4 дня и включают в свой состав (особенно в 1—2 дни) мотивы предвещания катастрофы, причем решающее событие — свидание.

Отмеченное сходство объясняется единой целенаправленностью такой структуры: согласно романтической традиции, она вначале создает загадку личности (Аси и Рудина), а затем разрешает ее с помощью испытания, результат которого читатель предвидит благодаря экскурсу в прошлое.

3. **Характер и смысл главного события.** Несмотря на продемонстрированное нами значительное сходство, сущность самого испытания в двух случаях глубоко различна, из чего проистекают некоторые различия и в системе эпизодов.

В «Асе» свидание сменяется запоздалым прозрением (онегинская тема), и, стало быть, в сюжетной катастрофе выразилось роковое *расхождение между стихией жизни* (в частности, чувства) и *рефлексией*. На этом же противоречии как будто строится и роман (вспомним о попытках Рудина убедить себя в том, что он влюблен).

Однако в повести указанное противоречие раздваивает внутреннюю жизнь *обоих* участников главного события. Причина разрыва для них — вза-

[1] См.: Жирмунский В.М. Пушкин и Байрон. — Л., 1978. — С. 54—55.

имное непонимание, неверие в себя и в другого (мотивы «ложного положения» Аси, общественных «предрассудков»). Эта ошибка — *неузнание* единственной для обоих возможности счастья — вердикт судьбы, который обжалованию не подлежит. И функцию эпилога выполняет поэтому элегический пассаж о прошедшей молодости и несбывшихся надеждах.

В романе, напротив, на рандеву происходит как раз взаимное *узнавание*: каждый из его участников самоопределяется, делает выбор, так что разрыв обусловлен обнаружившейся несовместимостью позиций. Как ни странно, в «Рудине» дело совсем не в рефлексии: испытывается способность обоих персонажей к подвигу и жертве во имя любви и для другого, причем внутренне не готовым ко всему этому оказывается только один из них. Отсюда сила разочарования Натальи и ее обвинение Рудина в трусости — «струсили точно так же, как струсили третьего дня за обедом перед Волынцевым» (отметим здесь не только неосознанный выбор ею Волынцева, но и не менее знаменательное сравнение этого свидания с поединком).

Пафос Рудина, при всей его искренности, замкнут на его личности и в этом смысле *бескорыстно демонстративен* (мотив актерства), а потому адекватно выразиться может лишь в слове, а не в практическом поступке. По мысли автора, в этом не вина героя, а его беда; ведь, для того чтобы на деле «быть орудием высших сил», нужна вера — об этом и говорит скандинавская легенда. Но веры у Рудина нет, а пафос служения, на ней не основанный, неизбежно оборачивается самолюбованием и актерством.

И жертва при такой предпосылке с неизбежностью обессмысливается: «Я кончу тем, что пожертвую собой за какой-нибудь вздор, в который даже верить не буду...» — сказано в письме Рудина Наталье. Что и сбывается в Париже 1848 года. Поэтому реабилитировать героя может не поступок, а только оценка всей уже завершившейся его судьбы: она — свидетельство того, что энтузиазм Рудина — при всем актерстве — честно оплачен его собственной жизнью. Отсюда столь многосоставный и сложный по тональности комплекс заключительных эпизодов.

В основе сюжетов повести и романа Тургенева, таким образом, два разных типа конфликта. Один из них не предполагает множественности истолкований решающего события. Письмо Гагина, короткая записка Аси и внутренние монологи самого Н. в этом отношении друг другу нисколько не противоречат; их общий смысл — разлука неизбежна, поскольку единственно нужные слова не были сказаны.

Конфликт второго типа уже сам по себе — столкновение точек зрения участников события, их полемика («*Вы* трусите, а не я» — последняя реплика Рудина). Но правота сторон относительна: ведь и в Наталье способность к подвигу и жертве не случайно останется нереализованной. *Разрыв между словом и поступком в условиях отсутствия веры — историческая ситуация*, состояние мира, образующее эпическую почву конфликта. Поэтому проблема, связанная с Рудиным, — предмет дискуссий, в которых и до, и после свидания участвуют практически все персонажи (в этом как раз необходимость расширения их круга в романе по сравнению с повестью) и результат которых остается открытым.

4. **Доминирующие темы и способ рассказывания.** «Трагическое значение любви» раскрыто именно в «Асе»: это внезапный и мгновенный рас-

цвет индивидуальности, а затем неизбежное последующее растворение ее в потоке безличной жизни (мотивы цветения в обрамляющих фрагментах и образы реки и волн в центральных главах). В этом смысл общей судьбы героев, трагедия жизни и рассказчика, и Аси. Зато утверждение Гагина «Асе нужен герой, необыкновенный человек» или слова самой героини «Пойти куда-нибудь далеко, на молитву, на трудный подвиг» выглядят в повести чужеродными мотивами. В финале «Аси» речь идет о необратимости времени, неизбежности утрат и обреченности на одиночество: но так воспринимается у Тургенева жизнь лишь в замкнутых границах индивидуального кругозора.

Напротив, в «Рудине» трагизм того же рода, что и в «Асе», — тема отнюдь не центральная: он раскрывается лишь в судьбе Натальи и в ее мирочувствовании. Но даже и в этом случае автор утверждает, что «жизнь рано или поздно свое возьмет», прямо корректируя элегический пессимизм смиренной прозой быта: «Какой бы удар ни поразил человека, он в тот же день, много на другой — извините за грубость выражения — поест, и вот вам первое утешение...» Еще в большей мере это относится к другим персонажам. Не случайно последняя встреча Лежнева с Рудиным свидетельствует о непреходящем значении их общей молодости и общих надежд, а мотивы одиночества и бесприютности уравновешиваются в финальных эпизодах мотивами дома и семейного счастья.

Многообразию точек зрения на события, заложенному в эпической ситуации и драматическом конфликте романа, могла соответствовать только форма объективного повествования. Напротив, после первого опыта в «Затишье» в последующих повестях писателя 1854—1860 гг. о трагическом значении любви закономерно утвердились два варианта «персональной» повествовательной ситуации[1]: либо рассказ героя, либо эпистолярная форма.

3. Проблема рассказа

Как мы уже заметили, противопоставление новеллы и повести закономерно приводит к сравнению жанров анекдота и притчи, намеченному Н. Я. Берковским и разработанному В. И. Тюпой. Отсюда, с одной стороны, рождается мысль о возможной соотнесенности *рассказа*, в отличие и от новеллы, и от повести с обоими этими «простыми» жанрами, которые считаются источниками и прообразами названных средних форм. С другой стороны, рассказ следует соотнести — через повесть — и с романом.

Эти задачи мы попытаемся решить, сравнивая друг с другом различные произведения Чехова.

Экскурс

Рассказ и другие жанры у А. П. Чехова

1. **«Малая форма» как критерий.** Казалось бы, различие в объеме текстов выглядит убедительным критерием разграничения жанров повести и

[1] Термин Франца Штанцеля.

рассказа, по крайней мере в данном случае. Но при ближайшем рассмотрении это впечатление оказывается иллюзией.

С одной стороны, объем текста, например, «Дуэли» — не менее 100 страниц, а текста тургеневского «Рудина» всего на 30 страниц больше. К этому можно добавить, что при отсутствии у Чехова романов отличить повесть от этого жанра по объему становится еще труднее. С другой стороны, «Ионыч» и «Дом с мезонином», как правило, считаются рассказами по соображениям такого же рода (что понятно при сравнении, например, с той же «Дуэлью»), но их объем (по 18 с.) достаточно резко отличается и от объема «Студента» (3,5 с.).

Кроме того, текст «Студента», как и большинства других произведений Чехова аналогичного объема, не разделен автором на части, тогда как «Ионыч» разделен на 5 главок, а «Дом с мезонином» — на 4. Но деление на главки есть и в «Дуэли» (здесь их 21) и вообще характерно для повестей Чехова. Можно сказать, что для текстов, членимых автором на такие фрагменты, примерно 12 страниц — редко достигаемый *минимум*, тогда как для «сплошных» чеховских текстов, наоборот, не превышаемый, как правило, *максимум*.

Из сказанного видно следующее. Во-первых, если критерием различения повести и рассказа считать объем, то идентифицировать рассказ легче, чем повесть: для этого достаточно приблизительного представления о границе, до которой объем текста может считаться минимальным[1]. Во-вторых, для разграничения этих жанров у Чехова объем текста — критерий недостаточный, хотя, как видно, и немаловажный. Необходимо добавить к нему в первую очередь деление текста на главки или отсутствие такого деления.

Второй из указанных моментов более очевидно связан с содержанием: с количеством событий и эпизодов. Но по отношению к эпизодам и событиям количественный подход неизбежно становится более дифференцированным и должен сочетаться с качественными критериями. Говоря об этом, т. е. об элементах уже не только текста, но и произведения, приходится различать два аспекта: «предметный» план изображения (что́ изображено: событие, пространство и время, в котором оно происходит) и план «субъектный» (кто изображает событие и посредством каких форм речи)[2].

Минимум событий в новелле, как показал И. П. Смирнов, — не одно, а ***два***: поскольку «художественность, какую бы жанровую форму она ни принимала, зиждется на параллелизме (в других терминах, на эквивалентно-

---

[1] В западной научной традиции, где объему текста уделяется значительно больше внимания, принято в определения рассказа (не случайно эта форма называется «short story», «Kurzgeschichte») включать указания на количество слов. Напр.: «короткое реалистическое повествование (менее 10 000 слов)» (Shaw H. Dictionary of Literary Terms. — N.Y., 1972. — P. 343).

[2] По мысли Н. Фридмана, «рассказ может быть коротким, потому что его действие — малое, или потому, что его действие, будучи большим, сокращено по объему с помощью приемов отбора, масштаба или точки зрения». Цит. по: Смирнов И.П. О смысле краткости // Русская новелла: Проблемы истории и теории: Сб. статей. — СПб., 1993. — С. 5.

сти...)»[1]. Понятно, что аналогичный принцип существует также в повести (например, симметрия двух искушений в «Отце Сергии») и в романе (например, взаимное уподобление и приравнение по значимости событий убийства и признания в «Преступлении и наказании»). Но за пределами «малой формы» кроме главных «параллельных» событий есть и другие, этот параллелизм так или иначе *дублирующие и варьирующие*: два ухода в «Отце Сергии» (в начале и в финале), а в «Преступлении и наказании» — соотношение, например, сна Раскольникова на островах (отказ от идеи убийства) и встречи на Сенной (возврат к этой идее).

В предметный план *эпизода* (имеем в виду часть текста, в которой сохраняется одно и то же место и время действия, а также набор действующих лиц) кроме события входят пространственно-временны́е условия его свершения. Здесь стоит подчеркнуть, что без анализа этих условий может быть не ясен событийный состав действия. В центральном событии «Студента», например, сопрягаются два момента времени — настоящее и прошлое — и две пространственные сферы: костер на огородах (место встречи со вдовами и рассказа об апостоле Петре) и все, что непосредственно окружает это место: с одной стороны, лес и болота, с другой — река. Главное событие здесь, на самом деле, единство *двух* событий: встреча Ивана Великопольского с людьми у костра оборачивается возникшим благодаря его рассказу общим духовным контактом собеседников с апостолом Петром, а через него — и с Христом.

И в этом аспекте изображения ***минимум***, характерный для «малой формы», составляют, видимо, два начала — *две* пространственно-временны́е *сферы, на границах* которых свершается событие[2]. За пределами этой формы — в повести и романе — возможно большее количество мест действия, но их соотнесенность друг с другом строится *вокруг основного противопоставления* («затвор» и «мир» в «Отце Сергии», комната и площадь в романе Достоевского) и многообразно *варьирует* его.

Наконец, субъектный план каждого эпизода создается определенным комплексом композиционных форм речи, в котором всегда выделяются два полюса: речь изображающего субъекта (повествователя или рассказчика) и речь персонажей. В этом плане количество эпизодов зависит, по-видимому, от того, стремится ли автор *варьировать соотношение* основных *точек зрения: изображающей и изображенной*, внешней и внутренней.

В «Студенте», например, все происходящее, включая и точки зрения на событие других персонажей, изображается в кругозоре Ивана Великопольского. Повествователь оставляет за собой только задачу осведомляющего и корректирующего комментария к тому, что видит герой и как он оценивает увиденное. Дело не в том, что такая структура оптимальна для короткой повествовательной формы: возможен, конечно, и совершенно противоположный вариант (например, в «Толстом и тонком», в «Смерти чиновника» объемлющим является кругозор *рассказчика*, а не персонажа). Дело в том, что в рамках одного произведения «малой формы» используется лишь один из

---

[1] Смирнов И.П. О смысле краткости. — С. 6.

[2] По определению Ю.М.Лотмана, событие — «перемещение персонажа через границу семантического поля» (Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 282).

возможных ***вариантов противоположности*** внешней и внутренней точек зрения.

Напротив, для *повести* Чехова принципиально важна **смена** доминирующих точек зрения действующих лиц и, в силу этого обстоятельства, различных вариантов соотношения двух кругозоров: изображающего и изображенного. Так, в «Ионыче» текст первой главки строится на равноправии перспектив повествователя и героя, следующей — на господстве точки зрения героя и формы несобственно-прямой речи, третьей — на том же принципе, что и в первой, и т.д. В «Доме с мезонином» основной изображающий субъект, наоборот, герой; события освещаются ретроспективно — в его воспоминаниях, в рассказе от первого лица. Главная особенность такого способа повествования в данном случае — отсутствие заметной дистанции между позициями «я» в прошлом и в момент рассказывания. Поэтому определяющее значение приобретает соотношение точек зрения «я» и других персонажей. В первой главке по отношению к перспективе «я» другие лица, включая Белокурова, — всего лишь объекты; их точки зрения на главного героя практически не даны. Во второй главке рассказчик в значительной мере смотрит на себя с чужой точки зрения (Лиды, Жени), а также глазами Жени и Екатерины Павловны — на Лиду. В третьей главке точки зрения рассказчика и Лиды на действительность сталкиваются в диалоге как вполне равноправные, и т.д.

Таким образом, деление текста этих двух произведений на главки объясняется *множественностью вариантов* соотношения двух основных точек зрения: изображающей и изображенной (внешней и внутренней).

В итоге ***специфика малой формы*** может быть определена следующим образом: объем текста *достаточен* для того, чтобы реализовать *принцип бинарности* в основных аспектах художественного целого — в организации пространства-времени и сюжета и в субъектной структуре, материализованной в композиционных формах речи[1]. В то же время этот объем *минимален* в том смысле, что указанный принцип везде реализуется *в единственном варианте*.

Теперь заметим одну особенность концепции «малой формы», которая до сих пор оставалась вне нашего внимания: исходя из количественных критериев, эта концепция оставляет в стороне вопрос о ***структурных различиях рассказа и новеллы.***

Существующие определения понятия «рассказ» поэтому либо не отграничивают его — сколько-нибудь четко — от новеллы (Kurzgeschichte — «...особый жанр, короткая эпическая прозаическая промежуточная форма между новеллой, очерком и анекдотом, характеризуемая целеустремленной, линейной, сжатой и осознанной композицией, направленной на неизбежное разрешение (рассчитанной от конца), имеющее целью сотрясение

---

[1] Попытку распространить идею бинарности на все аспекты структуры «малой формы» находим в работе Я. Ван дер Энга, который говорит о характерном для нее сквозном сочетании двух «вариационных рядов» мотивов «действия, характеристики и среды»: «интегральном» и «дисперсном». См.: Ван дер Энг Я. Искусство новеллы. Образование вариационных рядов мотивов как фундаментальный принцип повествовательного построения // Русская новелла: Проблемы истории и теории. — С. 197—200.

или приносящее жизненный крах, или открывающее выход»[1]; «В рассказе внимание сконцентрировано на одном герое в одной определенной ситуации в определенный момент. <...> Драматический конфликт — противоборство противостоящих друг другу сил — в центре любого рассказа»[2]), либо это отграничение строится на явном или скрытом сближении рассказа — в противовес новелле — с повестью («Эпическое произведение небольших размеров, которое отличается от новеллы большей распространенностью и произвольностью композиции»[3]; «новеллу и Р. различают как повествование с острой, отчетливо выраженной фабулой, напряженным действием (новелла) и, напротив, эпически спокойное повествование с естественно развивающимся сюжетом (рассказ)»[4]. Но такое сближение закономерно оборачивается выведением рассказа за пределы «малой формы» — в отличие от новеллы в нем находят «расширение» объема текста за счет «внефабульных элементов»: «Р. в таком случае допускает большую авторскую свободу повествования, расширение описат., этнографич., психологич., субъективно-оценочного элементов...»[5].

Таким образом, для уяснения жанровой специфики рассказа необходимо, оставаясь в рамках «малой формы», противопоставить его новелле.

Следует сказать, что задача эта пока не решена, хотя в интересующем нас плане вопрос давно уже поставлен в небольшой статье К. Локса. Однако и в этой работе сохраняется установка на выявление общих признаков прозаической «малой формы»; характерный для рассказа (в отличие от повести) «выдвинутый по напряженности центр» никак не отграничивается от новеллистического пуанта[6].

---

[1] Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. — S. 493.

[2] Shaw H. Dictionary of Literary Terms. — P. 343 (пер. Е.А.Поляковой).

[3] Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. — Wrocław, 1966. — S. 177.

[4] Кожинов В. Рассказ // Словарь литературоведческих терминов. — М., 1974. — С. 309—310.

[5] Нинов А. Рассказ // КЛЭ. — Т. 6. — Стлб. 190—193.

[6] «В то время как итальянская новелла эпохи Возрождения... твердый литературный жанр... этого вовсе нельзя сказать о “рассказе”. <...> Все эти соображения заставляют начать определение термина “рассказ” не с его теоретически и абстрактно установленного типа, а скорее с общей манеры, которую мы обозначим как *особую тональность повествования*, придающую ему черты “рассказа”. <...> Тон рассказывания предполагает... строгую фактичность, экономию (иногда сознательно рассчитанную) изобразительных средств, незамедленную подготовку основной сущности рассказываемого. Повесть, наоборот, пользуется средствами замедленной тональности — она вся наполнена подробной мотивировкой, побочными аксессуарами, а ее сущность может быть распределена по всем точкам самого повествования с почти равномерным напряжением. Так сделано в “Записках маркера”. <...> Сосредоточенность внимания, выдвинутый по напряженности центр и связанность мотивов этим центром — отличительные признаки рассказа. Его сравнительно небольшой объем, который пытались узаконить в качестве одного из признаков, всецело объясняется этими основными свойствами» (Локс К. Рассказ // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. — Т. 1. — Стлб. 693—695).

2. **Рассказ и другие виды малой формы («Студент»).** И в рассказе «Студент» можно заметить нарастающую цепочку «микрособытий», правда, только перед самым финалом этого произведения, а не на протяжении всего действия. После того как студент отошел от костра, он снова и снова возвращается к реакции слушательниц на его рассказ и пытается понять, что же эта реакция означает: «если она заплакала, то...»; «если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась...»; «если старуха заплакала, то...»

В результате этих попыток первоначальная (готовая, не стоившая усилий и поисков) точка зрения героя на связь прошлого с настоящим сменяется противоположной, воспринятой в качестве неожиданного и ошеломляющего духовного открытия. Тогда ему казалось, что на протяжении веков повторяются «все эти ужасы»; теперь «непрерывная цепь событий, вытекавших одно из другого» оказывается причиной «радости», которая «вдруг заволновалась в его душе». И поскольку новая точка зрения героя на историю прямо противоречит той, которая послужила поводом для рассказа Ивана Великопольского об апостоле Петре, основная сюжетная ситуация произведения — ситуация встречи у костра и рассказывания — освещается по-новому.

Как будто перед нами полное подобие пуанта: только начальным звеном представляется рассказ студента (который на самом деле находится в центре сюжета), а не возвращение его с охоты. Однако после указанной поворотной точки — в отличие от «Смерти чиновника» или «Толстого и тонкого» — идет не краткий «фактический» эпилог (если не простое сообщение, то подытоживающее, не приносящее ничего принципиально нового событие), а именно *событие переосмысления*: но уже не самой сюжетной ситуации встречи и рассказывания, а источника рассказа студента — *евангельского текста*.

В последнем абзаце сообщается о том, что, по мысли студента, «правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле». Но рассказ о событиях, происходивших «в саду и во дворе первосвященника», — в самом центре произведения. По отношению к нему предшествующее событие — приход студента к костру, а последующее — уход, так что в целом сюжет строится по циклической схеме. Рассказ у костра — по замыслу рассказчика — убеждал слушателей вовсе не в том, что в событиях Страстной пятницы направляющую роль играли «правда и красота», а, скорее, в прямо противоположном: что они (правда и красота) были жертвами жестокой и непреложной необходимости.

Теперь обратим внимание на то, что переосмысление рассказанных у костра событий прежде всего выглядит *рефлексией* героя над только что пережитой им внутренней переменой.

Внезапно обретенный новый взгляд Ивана Великопольского на историческую жизнь человечества оптимистичен, так сказать, интуитивно и эмоционально. Слезы Василисы в ответ на слезы Петра — «оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой»: связь времен наглядна, очевидна. Но ведь слезы Петра говорят и о его внутреннем возвра-

те к Христу: это пока не осознается[1]. Непосредственная связь настоящего и того, «что происходило девятнадцать веков назад», уже прочувствована, пережита, но еще не отрефлектирована.

Мысли же студента в последнем абзаце — иного рода: прежнее эмоционально-наглядное представление о «непрерывной цепи событий», связывающей настоящее с прошлым, наполняется интеллектуальным содержанием. Оказывается, что эта историческая связь — не что иное, как *непрерывное руководство жизнью* со стороны «правды и красоты». Иначе говоря, размышления студента содержат идею теодицеи. Но ведь и сам его рассказ у костра — как поступок — был определенным *испытанием* евангельской правды; теперь осмысливаются и оцениваются результаты этого испытания[2].

Этому внутреннему дистанцированию и интеллектуальному возвышению соответствует внешняя перемена: совершенно не случайно, что последнее событие произведения осуществляется в особых условиях пространства и времени. Ни в том ни в другом отношении оно уже не связано непосредственно с костром, женщинами и разговором: герой думает так, переправляясь через реку и поднимаясь на гору. Все это отделяет финал от основного сюжета и создает впечатление какой-то *более высокой* его *правды* по сравнению с тем внутренним поворотом, который ему предшествовал. Такое ощущение поддерживается тем, как изображен непосредственно связанный с этой последней правдой — и опять-таки более высокий, чем только что «волновавшаяся в душе» радость, — эмоциональный подъем студента. Но оно тут же ставится под сомнение корректирующим комментарием повествователя: «...и чувство молодости, здоровья, силы — ему было только 22 года, — и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла».

В итоге «внесюжетный» (как бы дополнительный по отношению ко всей истории) финал представляет собой радикальное переосмысление центрального события. Иначе говоря, и тут мы видим присущий «малой форме» минимум. Но две противоположные трактовки евангельского текста — в центре и в финале — представляются, в отличие от новеллистической структуры, авторски уравновешенными.

Таким образом, новеллистический пуант, связанный с кумуляцией, сочетается в «Студенте» с финальным переосмыслением центрального события циклического сюжета, характерным для повести. Совмещаются способы изображения, связанные с принципиально различными и даже противоположными художественными задачами. Новелла создает *новое ви́дение* житейской ситуации, но из нее (как и из анекдота) никогда не извлекают

---

[1] Подробнее об этом см.: Тамарченко Н.Д. Усилие Воскресения: «Студент» А.П.Чехова в контексте русской классики // Литературное произведение: Слово и бытие: Сб. науч. трудов к 60-летию М.М.Гиршмана. — Донецк, 1997. — С. 37—54.

[2] Мысль о том, что центр сюжета в «Студенте» образует событие испытания (а в этой связи — и о мотивах инициации в произведении), впервые, по-видимому, сформулировал В.И.Тюпа. См.: Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. — С. 133.

уроки. Акцентированное переосмысление сюжета повести в финальном событии, отделенном от основной истории, придает всей рассказанной истории учительный смысл.

В этой связи возникает вопрос о таком жанре-источнике повести, для которого органично переосмысление в финале результатов центрального события-испытания. Таков жанр притчи: испытание в нем связано с выбором, а финал содержит итоговую оценку такого события. Отсюда органическая учительность этого жанра.

Притча в «Студенте» как раз содержится, хотя его финал отнюдь не представляет собой урока. Попытаемся интерпретировать сложное соотношение в этом произведении двух противоположных жанровых принципов — анекдота и притчи[1].

3. **Финал и функции притчи в рассказе и повести.** Сравнение «Студента» и «Дуэли» в жанровом отношении может быть основано на проблеме притчи: ее присутствия и ее функций в художественной структуре обоих произведений. В первом из них роль притчи очевидна (вставной текст), во втором — неочевидна; однако образ человеческой жизни как продвижения в лодке по морским волнам, под властью стихии, к невидимой, но необходимой цели имеет притчевый характер: во-первых, в силу своей иносказательности и «применимости»; во-вторых, потому, что его ядро — ситуация этического выбора (отказаться от борьбы со стихией или ей противостоять).

Первое же, что можно сказать, приступая к решению вопроса о функциях: в «Дуэли» *контекст* притчевого образа — соотношение позиций двух центральных персонажей и вместе с тем — соотношение каждой из них с сюжетом. В «Студенте» же иной контекст: соотношение личной «правды» героя с евангельской авторитетной Правдой: сначала первая противостоит второй, а потом, войдя с нею в соприкосновение, как бы заново рождается.

Явный же парадокс в том, что в рассказе, где есть авторитетная Правда, финал совершенно проблематичен (нет никакого окончательного разрешения); в повести же, где прямо сказано, что «никто не знает настоящей правды» (и это единственное, в чем полностью совпадают мысли Лаевского и фон Корена), финал производит впечатление неуверенного, но отнюдь не иллюзорного оптимизма. Здесь нет ссылки на временное душевное состояние персонажа; напротив, за высказанной мыслью Лаевского стоит доставшийся недешево жизненный опыт. Тем самым сказанное в финале повести приобретает смысл извлеченного из всей истории урока.

Последняя мысль Ивана Великопольского автором явно соотнесена с тем, что он говорил о молитве Христа в Гефсиманском саду: «После вечери Христос смертельно тосковал в саду и молился, а бедный Петр исто-

---

[1] Идея двойной ориентации некоторых текстов — на жанры анекдота и притчи — была высказана В. И. Тюпой в его работах, посвященных «Повестям Белкина» (см.: Тюпа В. И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. — С. 133—134) и рассказам Чехова (первая глава упомянутой книги «Художественность чеховского рассказа»). В сущности, в этих исследованиях содержится совершенно оригинальная и, на мой взгляд, в высшей степени ценная гипотеза о «внутренней мере» жанра рассказа как такового.

мился душой, ослабел, веки у него отяжелели, и он никак не мог побороть сна». Если в своем рассказе студент акцентировал беспомощность человека перед неотвратимой гибелью — потому и сблизил Христа с Петром, то увидеть в этой ситуации «направляющую роль» правды и красоты означает вернуться к традиционному противопоставлению героев предания: заново осознать, что смысл упомянутой молитвы в саду — в добровольном принятии смерти как должного и оправданного свыше события.

Соотнесена эта последняя мысль и с тем, как показал студент отречение Петра и его раскаяние. Тогда рассказчик подчеркивал невольную человеческую слабость и вызванное ею заблуждение. Но если и «во дворе первосвященника» «человеческую жизнь» (а именно жизнь Петра) «направляли» правда и красота, то это опять-таки означает возврат к собственно евангельской трактовке отречения как события, предопределенного в той же самой мере, в которой предопределено последующее возвращение Петра к Христу.

Рассказ студента у костра по своему замыслу и характеру — притча. Ее первоначальный учительный смысл продиктован убежденностью Ивана Великопольского в том, что смерть Христа — событие бессмысленное и ужасное, поскольку явление правды и красоты на земле ничего не изменило. А потому и вместо героического варианта судьбы, о котором Петр говорил на вечери, осуществляется более земной — антигероический. Эта трактовка евангельского сюжета противоречила его смыслу, но была *личной*. Теперь та же притча говорит самому рассказчику о предопределенном возврате человека к правде и красоте. Это и в самом деле возврат к Христу и Евангелию, но он в итоге приобретает *надличный* характер.

Вот почему автор подчеркивает, что последнее интеллектуальное открытие героя связано с особенностями индивидуального душевного и физического состояния в не меньшей степени, чем его первоначальная «готовая» идея о господстве «ужасов» в человеческой истории. В результате итоговый смысл рассказа «Студент» представляет собой *открытую ситуацию читательского выбора между «анекдотическим» истолкованием всего рассказанного как странного случая и «притчевым» его восприятием как примера временно́го отступления от всеобщего закона и последующего внутреннего слияния с ним.*

По-видимому, такая двойственность и незавершенность характеризует вообще смысловую структуру рассказа как жанра.

Глава 2

КЛАССИЧЕСКАЯ И НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ДРАМА

Принято считать, что драма в своем историческом развитии проходит два этапа, поэтому противопоставляют драму классическую и неклассическую, или новую. Переход от одной формы к другой совершается начиная с середины XVIII в. (появление в эпоху Просвещения «слезной комедии» во Фран-

ции, «мещанской трагедии» в Германии[1] и понятия «серьезный жанр» у теоретиков театра). Окончательное же утверждение новых драматических форм относят к концу XIX — первой четверти XX в., связывая этот поворот с драматургией Ибсена, Метерлинка, Чехова, Шоу и несколько позднее Брехта; со статьей Шоу «Квинтэссенция ибсенизма», брехтовской теорией «эпического театра» и т.п.

Таким образом, если важнейшие жанры драмы «классического» периода — трагедия и комедия (наряду с ними существовали мистерия, моралите, фарс и т.п.), то господствующий жанр «неклассического» периода — «драма» (рядом с которой существуют мелодрама, водевиль и т.п.). Отсюда видно, что вопрос о канонических и неканонических жанрах в области драматургии — это вопрос о соотношении нового, созвучного «антитрадиционалистской» эпохе *жанра драмы* с возникшими в глубокой древности жанрами трагедии и комедии.

Прежде всего констатируем, что природа двух последних достаточно ясна, а сущность нового жанра поддается определению с большим трудом.

И в этом случае в ряде справочных изданий мы сталкиваемся со знакомой уже идеей *промежуточности*: «промежуточная форма между трагедией и комедией, которая при сохранении серьезного основного настроения ведет к мирному преодолению конфликта благодаря своевременному размышлению героя и к победе добра (*драма решения*), к форме, близкой трагедии, однако не достигающей высоты трагического, и отличается от него через нетрагическое развитие в серьезном, но счастливом — и все же никогда не выраженном комически — исходе и приближается к трагикомедии. Праформы были уже в греческой драме... у Шекспира... современная Д., как это впервые осознано в "genre sérios" Дидро, была буржуазной драмой. Типичные Д., в которых трагическое содержится, но преодолевается, знает немецкая классика...» (*G. von Wilpert*); «**Драма.** В общем смысле — любое произведение, рассчитанное на представление актерами на сцене. В более узком понимании означает серьезную пьесу; не обязательно трагедию» (*J.A.Cuddon*, пер. В.Я.Малкиной); «*Драма.* Один из основных литературных терминов, относящих произведение к театру. Театральный род (жанр) в отличие от лирики и эпопеи. Также «драмой» называют пьесы, которые не являются ни комедиями, ни трагедиями в классическом смысле

---

[1] См. статью «Мещанская трагедия» (Bürgerliches Trauerschpiel) в: Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. — 7., verbesserte und erweiterte Aufl. — Stuttgart, 1989. — S. 129—131.

этого слова» (Dictionnaire... Sous la direction de L. Armentier, пер. Е. А. Поляковой)[1]; «Подобно комедии воспроизводит преимущественно частную жизнь людей, но ее главная цель — не осмеяние нравов, а изображение личности в ее драматических отношениях с обществом. Подобно трагедии, Д. тяготеет к воссозданию острых противоречий; вместе с тем ее конфликты не столь напряженны и неизбывны и в принципе допускают возможность благополучного разрешения, а характеры не столь исключительны» (*Т. М. Родина.* ЛЭС).

При таком характере общепринятых определений не удивительно, что один из новейших отечественных справочников вообще ограничивается указанием на то, что такой жанр существует, не давая ему никакого определения и не выделяя для него специальной статьи[2].

Введение

Вопрос о структурных соотношениях традиции, комедии и драмы как жанров рассматривается и, на наш взгляд, весьма убедительно решается в работе М. С. Кургинян «Драма». Исследователь в первую очередь выявляет характерное для этого литературного рода закономерное соотношение между целенаправленным развитием действия и обрамляющими сюжет ситуациями — начальной и конечной. Отсюда и возможность разграничить три жанровых варианта этого соотношения: *трагедию*, в которой исходная ситуация в итоге разрушается (меняется на противоположную), *комедию*, где ход событий приводит к «исправлению» начальной ситуации и в этом смысле происходит возврат к норме, и *драму*, действие которой направлено к полному прояснению (для героя и читателя) неизменной исходной ситуации[3].

Прежде всего попытаемся проверить идею М. С. Кургинян на текстах и вместе с тем интерпретировать указанные ученым признаки как содержательные.

В русской классической литературе ближе всего «чистой» комедии, по-видимому, гоголевский «Ревизор». Движение по

---

[1] Ср. буквально то же в новейшем французском справочнике: драма «означает всякую пьесу, написанную для театра. Начиная с XVIII в. слово применяют узко только к серьезным текстам, отличающимся от трагедии и от комедии» (Le dictionnaire du Littéraire / Publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. — Paris, 2002. — P. 156—157).

[2] См.: Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. — Стлб. 248.

[3] См.: Кургинян М. С. Драма // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. — Т. 2. — М., 1964. — С. 253—304.

кругу, т.е. возврат к исходной ситуации, представляющий собой ее «исправление» (устраняется отклонение от нормы), здесь, несомненно, присутствует. В то же время ни норма, ни отклонение от нее не абсолютны, лишены серьезного характера: автор отказался от таких полярных (но одинаково способных сделать пьесу серьезной) вариантов основной сюжетной ситуации, как настоящая ревизия и ревизия, проводимая ловким обманщиком; в пьесе Гоголя чиновники сами себя ревизуют, а Хлестаков оказывается в роли ревизора невольно, хотя и входит в нее не без удовольствия[1]. Комедии как жанру свойственна категория ***веселого*** (т.е., по сути дела, *благодетельного*) ***обмана***. Такой обман, конечно, отклонение от нормы, но временное и являющееся необходимым условием сохранения и утверждения этой нормы.

Образцы «чистой» трагедии в отечественной литературной классике, по-видимому, отсутствуют. Поэтому обратимся к столь известному произведению, как «Ромео и Джульетта» Шекспира. Здесь также вполне очевидно разрушение исходной ситуации или же ее замена на противоположную: предпосылка развития действия — война двух родов; в результате свершившихся событий представители этих родов примиряются. Но в этом случае перед нами не временное отклонение от некой единой нормы или не столкновение правды с обманом, а противоборство двух правд или двух законов: закона кровной вражды и закона любви, не признающей родовых различий. Понятно, что одна их этих правд, более традиционная, должна уступить другой, но победа новой правды достижима только за счет жизни героев, которые ее отстаивают.

Трагедии как жанру присуща категория ***трагической вины***. В мире, в котором действуют герои, и в них самих существует раскол: равно весомы и актуальны две взаимоисключающие правды (речь идет не столько о юридических, сколько о нравственных нормах); совершая неизбежный выбор, персонаж становится одновременно *героем* (субъектом героического поступка) по отношению к одной из них и *преступником* по отношению к другой. Эта двойственная ситуация разрешается *осознанием противоречия и его исчерпанностью*, поскольку преимущество правды, избранной героем, засвидетельствовано его гибелью: сюжет трагедии строится на «зиждительной» (созидающей) ***жертве***.

По мысли О.М.Фрейденберг, комедия и трагедия, проистекая не из обрядов, а точно так же, как обряды, из архаического мировоззрения, и генетически, и по смыслу (семантически) изначально тождественны, а впоследствии близки и

---

[1] См.: Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. — 2-е изд. — М., 1988. — С. 201, 216.

взаимодополнительны[1]. В обоих жанрах тематический центр — смерть и возрождение (реновация) — именно таково содержание перипетии: «Перипетия — неизбежный результат первобытного мышления, циклизующего, примитивно- и поверхностно-диалектического, представляющего время и пространство в виде обратно-симметрической гармонии. Эта гармония достигается встречей и борьбой двух противоположных сил; катастрофа и гибель заканчиваются обратным переходом в возрождение»[2]. К последующим различиям привели, вероятно, разные акценты: на внешней, телесной (и в то же время объединяющей персонажей и зрителей) стороне обновления в архаической комедии и на моральном перерождении героя как *другого* для зрителя в трагедии. Не случайно в первой, по словам О.М.Фрейденберг, жертвоприношение присутствует «в прямой форме» — как еда, а во второй — «в виде отвлеченных страстей психологически страждущего героя (иногда и разрываемого на части)»[3]. Возможно, отсюда в дальнейших трасформациях этих жанров в результате событий обновляется в одном случае цельный мир, а в другом — расколотый.

Что же означает исторически новый — по отношению к жанрам трагедии и комедии — и специфический для жанра драмы структурный принцип *прояснения* (для героя и читателя-зрителя) *исходной ситуации* произведения?

Предварительно и в общем виде можно ответить на этот вопрос так: речь идет об *изменении героя как субъекта действия*, о смене его точки зрения и если не о смене его позиции, то о перемене в его отношении к своей позиции — как об основном содержании сюжета произведения. Это действительно исторически новый принцип изображения, так как вся литература, а не только драматическая, до середины или второй половины XVIII в. показывала героя неизменным. Внутренние изменения в герое она впервые начала изображать, по-видимому, в романе, в частности в «романе воспитания»[4]. И возможно, в связи с этим находятся и структурные изменения в драматических жанрах: появление ***«внутреннего» действия***.

Эти предположения мы теперь попытаемся проверить, обратившись к материалу русской литературы XIX — XX вв. Большинство классических образцов драматургии относится

---

[1] См.: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 152, 171—172.

[2] Там же. — С. 163—164.

[3] Там же. — С. 165, 170—171.

[4] См. об этом: Бахтина М.М. К исторической типологии романа // Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 200—201.

в ней именно к новому жанру драмы. Однако в этом жанре складываются формы, более или менее близкие канонической трагедии или комедии. Поэтому мы рассмотрим различные варианты жанра драмы в отдельности.

§ 1. Комедия с признаками драмы и драма, похожая на комедию («Горе от ума» и «Вишневый сад»)

Пьеса Грибоедова всегда считалась соединением жанров комедии и драмы. Попытаемся в этой связи выяснить, как в ней соотносятся с сюжетом «обрамляющие» его ситуации.

«Горе от ума», как мы помним, начинается сценой, в которой Лиза чуть не просыпает наступления утра: Молчалину и Софье давно пора расходиться. Читатель-зритель застает уже вполне сложившийся роман дочери знатного барина с его секретарем, находящимся в доме почти на положении слуги. Роман этот, хоть как будто и платонический, грозит неприятностями, поскольку, «Как все московские, Ваш батюшка таков: / Желал бы зятя он с звездами да с чинами».

Такова начальная ситуация, в которой заключено определенное нарушение норм изображенного мира (возможность конфликта) и, кроме того, есть обман, интрига с участием умной служанки (черта комедии). У другого автора подобная ситуация вполне могла бы стать источником действия, получи она некоторое обострение. Да у Грибоедова почти так и происходит. Обман сразу чуть не разоблачен (с внезапным приходом Фамусова), и придуманный, «литературный» сон Софьи мало помогает («Тут все есть, коли нет обмана: // И черти, и любовь, и страхи, и цветы», — говорит ей отец). Но зато появление Чацкого позволяет переключить подозрения на новый объект или, во всяком случае, запутать дело («Который же из двух?») и оттянуть неизбежное разоблачение.

Если рассматривать действие комедии с точки зрения Софьи, то роль Чацкого — служебная, он *невольный участник* чужой интриги. Но совершенно иной вид имеет действие с точки зрения Чацкого. Для него начальная ситуация — встреча не только с Софьей, но и с Москвой, с «домом» и родиной; и все действие состоит в попытке вернуть утраченное и в осознании безнадежности и бессмысленности этой попытки. С этой точки зрения весь драматический сюжет — разоблачение самообмана Чацкого, *невольной участницей* которого оказывается Софья: она ведь делает попытку откровенно объяснить Чацкому, за что она любит Молчалина. И должно быть вполне ясно собеседнику, что привлекают ее качества, противоположные его собственным.

Такая двойственность сюжета объясняется тем, что оба главных персонажа противостоят (каждый по-своему) одному и тому же относительно замкнутому и своеобразному миру: это, конечно, не дом Фамусова только, а вся Москва: «На всех московских есть особый отпечаток». *Равновесие каждого из них с нормами этого мира и есть начальная ситуация.* В то же время каждый драматизирует чужую ситуацию.

Отношения Софьи с Молчалиным, при всей их кажущейся необычности, на самом деле не противоречат нравам изображаемого «московского» мира. Лиза в ответ на рассказ Софьи о чувствительной и робкой любви смеется и вспоминает тетушку барышни: «Как молодой француз сбежал у ней из дому. / Голубушка! Хотела схоронить / Свою досаду, не сумела: / Забыла волосы чернить, / И через три дни поседела». Необычен только чувствительно-сентиментальный тон, который придала таким отношениям Софья. И она сама понимает, что со стороны ее случай ничем не отличается от многих других: «Вот так же обо мне потом заговорят». А в финале Чацкий выведет общую формулу всякого московского романа с точки зрения идеалов женской половины местного населения: «Муж-мальчик, муж-слуга, из жениных пажей — / Высокий идеал московских всех мужей». Но если так, случай Софьи вполне может иметь благополучную развязку: «Вы помиритесь с ним, по размышленьи зрелом».

Ситуация, в которой находится в начале действия Чацкий, сама по себе тоже не уникальна. Во-первых, он ее предвидел, о чем вспоминает Лиза: «Недаром, Лиза, плачу, / Кому известно, что найду я воротясь? / И сколько, может быть, утрачу!» И обнаружив, что опасения как будто подтверждаются, Чацкий воспринимает это как проявление общего закона: «Ах! Тот скажи любви конец, / Кто на три года вдаль уедет». Во-вторых, внезапное возвращение из странствий, несмотря на пережитое разочарование, может и повториться: «И вот та родина... Нет, в нынешний приезд, / Я вижу, что она мне скоро надоест».

Софья пытается отгородить для себя и в без того не слишком просторном московском мире особый уголок идиллических интимных отношений. Ее позиция — компромисс, согласие со всем внешним строем жизни при внутренней, скрытой свободе. Поэтому она не принимает «дерзости», явного нарушения установленных норм; зато Молчалин — «Враг дерзости, — всегда застенчиво, несмело...»

Мир Чацкого, напротив, — весь мир. В Москве он — только гость; не житель, а посетитель («Вон из Москвы! сюда я больше не ездок»). Его идеал — ничем извне не ограниченная свобода мыслей и чувств: «ум бойкий, гений смелый» и в то

же время «нежность, пылкость». Но ему кажется, что все это можно совместить с браком, как бы игнорируя те нормы московского мира, которые на самом деле определяют частную жизнь. Чем могло бы обернуться для Чацкого удачное сватовство, мы видим благодаря присутствию в пьесе Платона Михайловича, бывшего его друга, который стал «не тот» в короткое время.

Иллюзорность целей обоих главных персонажей делает возможным их участие в едином сюжете. Единство действия в «Горе от ума» создается тем, что встречу (общая начальная ситуация) каждая из сторон стремится использовать в своих целях, для поддержания и укрепления своей позиции. Но результат получается противоположный: *каждый из героев способствует разоблачению самообмана другого.*

Финальная катастрофа оказывается для обоих, в сущности, благодетельной (это как раз характерная черта комедии). Все становится на свои места. Избавление от иллюзий показывает, что ни книжная мечта Софьи, ни бунтарский дух Чацкого несовместимы с устойчивыми нормами московского мира, и каждому из них приходится вернуться к прежней естественной для них роли и линии судьбы, от которой они на время отклонились.

Кульминация сюжета — объявление Чацкого сумасшедшим — и есть высшая точка этого отклонения. Чацкий оказывается *в роли шута* («А, Чацкий! любите вы всех в шуты рядить, / Угодно ль на себе примерить?»), а Софья — *в роли клеветницы и сплетницы.* Между тем персонажи, вполне совпадающие с нормами того мира, в котором происходит действие, — чуть ли не все сплошь сплетники, клеветники и шуты. И для Чацкого, и для Софьи попытка совместить свою странность, неординарность с тем, что распространено и принято за «образцы», потенциально губительна, а крах этой попытки во всяком случае благотворен.

Однако не мир, изображенный в «Горе от ума», возвращается к норме, а лишь главные герои, которые с этим миром внутренне находятся не в ладах. И при этом такой возврат представляет собою изменение точки зрения героев, точнее говоря, прозрение: «Так! отрезвился я сполна, / Мечтанья с глаз долой — и спала пелена». И это, конечно, относится и к Софье («Но кто бы думать мог, чтоб был он так коварен!»). В пьесе Грибоедова, в отличие от классической комедии, герои в финале не равны себе же в начале действия; внешний ход событий сочетается с подготовкой радикальных внутренних перемен. Таковы в ней признаки новой драмы.

Аналогичная проблема совмещения признаков комедии и драмы существует и в связи с драматургией Чехова. Попробу-

ем выявить структурные особенности этих жанров в «Вишневом саде».

Здесь происходит, конечно, перемена в настроении героев и вообще меняется их отношение к собственной жизни и к жизни в целом. Автору было настолько важно, чтобы эта перемена не осталась незамеченной, что он ввел в пьесу особый «лирический», как принято считать, *мотив*: звук лопнувшей струны. Интересно, что этот звук слышится впервые в тот момент, когда смолкает разговор на скамейке у часовни (во втором акте). Присутствующие высказывают разные предположения о том, что это такое: сорвалась бадья в шахтах, птица какая-нибудь, вроде цапли, или филин. Итог подводит Фирс:

Фирс. Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.

Гаев. Перед каким несчастьем?

Фирс. Перед волей.

До продажи имения (для основных персонажей и читателя-зрителя это событие происходит в конце третьего акта) все напряженно ждут надвигающейся катастрофы. Но *несчастье* и в самом деле оказывается *связано с волей*: после случившегося все чувствуют себя гораздо лучше — свободнее, спокойнее. Тяготившее всех напряжение спадает сразу: так лопается натянутая струна.

Так выглядит главное событие пьесы с внутренней, психологической стороны — для Любови Андреевны, Ани, Гаева, Вари. И для остальных — в той мере, в какой они способны стать на чужую точку зрения. В переживание события изнутри входит и мысль о грехах (Любовь Андреевна говорит: «Уж очень много мы грешили»), но мотив исторической вины и возмездия больше звучит в речах тех, кто смотрит на событие со стороны — Лопахина, Трофимова. Однако и с той и с другой точки зрения смысл происходящего как-то соотносится с крепостным правом и его отменой, с судьбой России.

Отмеченная перемена в отношении персонажей пьесы к главному событию (продаже вишневого сада) — лишь один из аспектов общего для обитателей имения переживания ситуации жизненного перепутья: необходимости разрыва с прошлым, поиска какого-то нового пути. И как раз *этот аспект делает пьесу драмой*: *проясняется исходная ситуация*.

Однако в развертывании художественного мира есть и другая сторона, блестяще охарактеризованная А. П. Скафтымовым: в общении персонажей та же ситуация перепутья раскрывается как взаимное непонимание и внутреннее несогласие с собой, причем персонажи постоянно *наталкиваются* на

препятствия, которые *сами* же и *создают*. В этом смысле все они, по слову Фирса, «недотепы»: отсюда не только особые, как бы выделенные автором, поступки и жесты, имеющие традиционно-комический характер (такие, как внезапное падение с лестницы, фокусы или проглатывание кучи лекарств зараз), но и комические моменты в самом ходе и характере обычного общения.

И этот аспект развертывающегося действия, т.е. процесс общения, спроецирован на историю: по замечанию все того же Фирса, «теперь (т.е. после наступления «воли». — *Н.Т.)* все враздробь, не поймешь ничего». Но в этом отношении пьеса *близка классической комедии*, с традиционными для нее мотивами взаимного намеренного или невольного *непонимания*: естественной или притворной глухоты, разговора на разных языках или перехода на «квазиязык» (замены обычного общения якобы иностранной экзотической речью, жестикуляцией и т.п.); реплик или жестов неуместных, сделанных некстати (как спич, обращенный к столу, или засыпание во время общей беседы); обмена тематически не пересекающимися монологами вместо «нормального» диалога; нелепых ссор, основанных на такого рода недоразумениях, и примирений, и т.д. Все эти мотивы присутствуют у Чехова, и все они до него были в «Горе от ума», а еще раньше — у Мольера. Ожидание перемен связано также и с этой стороной жизни героев, как говорит под конец своей «тронной» речи новый владелец вишневого сада: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь».

§ 2. Драма-трагедия («Гроза» и «Живой труп»)

Близость драмы А.Н.Островского к трагедии давно и часто отмечали; относительно пьесы Л.Толстого так вопрос, насколько известно, не ставился. Сопоставление может быть продуктивным, если оно позволит выявить общие жанровые признаки. Для этого нам придется охарактеризовать оба произведения, пусть вкратце, но как художественные системы[1].

Основная ситуация «Грозы», которая впервые раскрывается в прощальном разговоре Тихона и Катерины (в том, как он

---

[1] Подробнее см. Тамарченко Н.Д.: Точка зрения персонажа и авторская позиция в реалистической драме «Гроза» А.Н.Островского // Русская трагедия: Пьеса А.Н.Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. — СПб., 2002. — С. 396—415; Он же: Точка зрения героя и авторская позиция в структуре драмы («Живой труп» Л.Толстого) // Филологические записки. — Воронеж, 2000. — Вып. 15. — С. 72—79.

объясняет свое нежелание взять ее с собой), — противоречие между стремлением человека к «воле» и теми связями, которые соединяют его с другими людьми, т. е. прежде всего отношениями в семье.

Для большинства персонажей пьесы семья — «неволя» и ничем другим быть не может. Но неволя эта — законная, а столь желанная воля, возможная только вне семьи, — беззаконна и временна. Вот почему «воля» всегда оборачивается *разгулом* (слово это — наряду со словами *воля* и *неволя* — в пьесе одно из самых частых). Необходимость выбора между законной волей и беззаконной неволей — черта исторического настоящего: новый общественный строй разрушал прежние связи между людьми — в первую очередь, старинный патриархальный семейный уклад — и освобождал человека, давая ему совершенно новую опору — деньги. Не случайно человек, который в наибольшей мере живет по принципу «Делай, что хочешь», в «Грозе» — Дикой.

Все персонажи переживают кризис семьи, и тяжело от этого приходится всем. Даже Дикой, разогнавший своих домашних по углам, не хочет идти домой, потому что «там война идет», и даже ему все-таки необходимо человеческое общение. В семействе Кабановых эта общая ситуация предельно обостряется. На причины указывает сопоставление быта и взаимоотношений домочадцев с той обстановкой в родном доме Катерины, о которой она вспоминает в разговоре с Варварой: «Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле». Однако Варвара по поводу этого рассказа замечает: «Да ведь и у нас то же самое». Но и сама Катерина никаких внешних различий не видит, разница в другом: «Да здесь все как будто из-под неволи».

Оказывается, один и тот же быт, уклад жизни может для человека означать и волю, и неволю. Дело в том, что старинная русская патриархальная семья вовсе не была насилием над личностью: по той причине, что этот тип семьи соответствовал такой стадии исторического развития, когда личности еще не было. И наоборот, когда человек начинает осознавать себя обособленной личностью, опирающейся лишь на собственные силы, патриархальная семья существовать уже не может. Поэтому зло, которое приносит окружающим Марфа Игнатьевна Кабанова, сводится к принуждению соблюдать внешние формы, никакими подлинными чувствами уже не продиктованные: старших нынче не уважают, но показывать уважение следует, причем совершенно определенным образом; сомнительно, что жена любит мужа, но научиться «выть» следовало — «все-таки пристойнее», так что нежелание притворяться свидетельствует, с точки зрения хранитель-

ницы устоев, об отсутствии «надлежащих» чувств. Родная же семья Катерины была, видимо, каким-то чудом сохранившимся островком человеческих отношений, которые в переживаемый исторический момент становятся невозможны.

Сюжет «Грозы» строится как распад — на наших глазах — патриархальной купеческой семьи: первоначальное отчуждение и недоверие переходят в открытую вражду. Этот *процесс*, во-первых, *интериоризуется*, возникает внутренняя «расколотость», раздвоенность характера: с одной стороны, по словам Тихона, Катерина виновата — «Убить ее за это мало»; с другой — «Мне жаль ее пальцем тронуть»; Борис «мечется тоже; плачет». И в то же время «Рассказнить его надо на части, чтобы знал...» Во-вторых, ход событий *осознается* персонажами таким образом, что для них *проясняется смысл исходной ситуации* пьесы. Первая реплика Катерины в пьесе: «Для меня, маменька, все одно, что родная мать, что ты, да и Тихон тоже тебя любит». В начале последнего, пятого акта Тихон говорит Кулигину: «Так, братец Кулигин, все наше семейство теперь врозь расшиблось. Не то, что родные, а точно вороги друг другу». Таковы аспекты внутреннего действия, т.е. структурные признаки драмы в пьесе А.Н.Островского.

Обострение, наглядное внешнее выражение основной ситуации в событиях (измена, признание) и в характерах (внутренняя раздвоенность) — это и есть результат развития драматического сюжета. «Шито да крыто» в этой истории не получается. И не получается, очевидно, из-за Катерины.

Оба ее поступка, прямо противоположные по своему значению, — и ее «грех», и ее покаяние — совершаются под воздействием какой-то внешней непреложной необходимости, как бы вопреки собственной воле; и тому и другому предшествуют напряженнейшие, мучительные внутренние противоречия и колебания. Как раз поэтому случай и может сыграть роковую роль, т.е. подтолкнуть к решению, которое будет иметь непоправимые последствия; причем такие последствия неизбежно будет иметь любое из двух возможных решений. Общая для всех жизненная ситуация в глазах Катерины приобретает особый смысл.

С одной стороны, семья для нее — не форма, не цитадель «порядка». Старинная русская патриархальная семья, с ее точки зрения, — безусловный жизненный идеал, точнее, святыня. Не ее вина, что из ее попыток найти в доме Кабановых живую и органическую связь душевно близких людей ничего не вышло. Отсюда понятно, почему она считает измену мужу страшным грехом, который «не замолить никогда», и почему ей внутренне необходимо публичное покаяние — перед Богом

и людьми. С такой точки зрения Катерина гораздо патриархальнее самой Марфы Игнатьевны.

С другой стороны, в отношениях с Борисом она ищет, по-видимому, чего-то более значительного, чем *разгул*. Если прежние ее видения и сны показывают, насколько живо и лично она воспринимала мир, изображенный на иконах, то новые сны кажутся ей внушением лукавого и в то же время притягательной мечтой о любви, основанной на исключительном духовном сродстве. В сущности, Катерина открывает для себя романтическое представление о любви, связанное с исторически новым чувством неповторимости и незаменимости человека как личности. И не ее вина, что из этой мечты получается все-таки разгул.

Таким образом, Катерина видит и в старом, и в новом не просто внешние условия и формы жизни, не стереотипы «порядка» и «своевольного» поведения, которым можно следовать, с большей или меньшей легкостью сочетая их друг с другом, а *предмет веры* — старую и новую *правду*. Поэтому там, где для других становится труден привычный компромисс, для нее речь идет о невозможности сохранить цельность собственной личности; там, где возникает общее взаимное отчуждение, для нее это оборачивается абсолютным одиночеством (чем домой идти, «в могилу лучше»).

Если кризис семьи охватывает весь изображенный мир, то лишь в личности и судьбе Катерины этот исторический кризис раскрывается как *момент выбора между старой и новой правдой, старым и новым нравственным законом*. По своей природе этот внутренний конфликт типичен для жанра трагедии, в герое которой связаны в нерасторжимый узел противоречия времени: гибельна для него свойственная высоким натурам способность увидеть и в старом, и в новом *абсолютную ценность*, правду, а не внешнюю форму, «одежду», которую можно легко сменить.

Аналогичный конфликт, возникающий на почве семейных отношений, но имеющий глубокую историческую основу, мы видим и в драме Л. Толстого «Живой труп», причем и в этом произведении чрезвычайно значимо различие между тем, как воспринимают происходящее большинство персонажей, и точкой зрения на события главного героя.

Сюжет пьесы строится на двух вершинных моментах: симуляции самоубийства и подлинном самоубийстве Феди Протасова. Обсуждению первого события, в сущности, целиком посвящено короткое (в каждой из двух картин всего по 6 явлений) четвертое действие. Второе событие происходит в конце шестого действия, полностью занятого следствием (картина первая) и судом (картина вторая). События как бы «проме-

жуточного» пятого акта и в самом деле представляют собой переход: перед нами обстоятельства, при которых обнаружилось, что Федя жив, и, следовательно, его жена и Каренин — нарушители закона. Все три последние акта пьесы, таким образом, связаны единым, динамичным сюжетом, устремленным к развязке, как и должно быть в драме. На этом фоне первые три акта выглядят очень растянутой экспозицией.

Противопоставление двух частей пьесы в плане сюжетной динамики вполне соответствует основному тематическому различию между ними: если во второй части коллизия приобретает в основном правовой характер, то в первой части она еще рассматривается с сугубо нравственной точки зрения. Мы вправе предположить, что определенная заторможенность развития сюжета в первой части «Живого трупа» связана с той сложностью «духовной борьбы» между людьми, о которой Федя говорит на следствии. Напротив, юридическая оценка положения, сложившегося после симуляции самоубийства, никаких сложностей не представляет.

Теперь мы можем обратить внимание на то, что решение о вполне буквально понимаемом самоустранении возникает у Протасова еще в конце третьего действия, так что четвертый акт начинается прямо с записки о самоубийстве и приготовленного револьвера. Это означает, что первая часть пьесы заканчивается тем же решением, что и вторая; только исполнение этого решения на время откладывается. Нравственный аспект проблемы тем самым в определенном смысле приравнивается юридическому. Стоящая перед героем задача имеет — во всяком случае, в его глазах — только одно решение: уход из семьи должен стать и уходом из жизни. *Единство действия*, как видно, *находится в прямой зависимости от особого видения происходящего главным героем.*

Такое построение, с одной стороны, делает семейный конфликт общественно значимым, гласным и публичным событием, что характерно для драмы как таковой. С другой стороны, в центре внимания оказывается принципиальное отличие точки зрения на происходящее Феди Протасова от понимания тех же поступков и событий другими персонажами. Пьеса и строится не столько по логике событийного развертывания, сколько в соответствии с задачей выявить своеобразие трактовки событий главным героем, соотнести его слово с высказываниями других персонажей.

И в этом отношении, т. е. с точки зрения структуры и функций монологов и диалогов, драма отчетливо разделяется на две части. В первой из них Федя Протасов преимущественно — *объект* чужих суждений. Такое впечатление складывается благодаря особому композиционному приему: каждое из

первых трех действий начинается картинами, в которых главный герой не участвует, ибо он не просто оставил дом и семью, но и ушел из прежней социальной среды; но все разговоры так или иначе с ним связаны. «Вторые» же картины в этих трех актах показывают Федю в *иной* среде: у цыган, у приятелей, в гостинице[1]. Но еще важнее то, что герой в этой части драмы о самом себе судит обычно с чужой точки зрения и чужими словами. Его собственное, самобытное отношение к миру и к людям здесь выражается в сжатых, эмоционально насыщенных и напряженных репликах, никому, в сущности, не адресованных, а потому и не очень понятных: вроде «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля...» (Здесь проявляется характерный для этого персонажа и более очевидный в других случаях чисто отрицательный способ формулировать свое отношение к ценностям.)

Однако и развернутые, специально предназначенные для собеседника объяснения — даже при сознательной установке на откровенность, как в диалогах с Сашей, Машей, князем Абрезковым, — сбивчивы, запутанны и неопределенны в не меньшей степени, чем апофатические суждения героя. Характер разговора с самим собою имеют, наконец, и те реплики Протасова, которые говорят о принятом решении, — они завершают второе и третье действия: «Да, да, чудесно, прекрасно», «И правда, и правда» и т. п.

Вторая часть драмы дважды демонстрирует прямо противоположный композиционный прием: мы переходим от точки зрения главного героя к другим. В первой картине четвертого действия Федя отказывается от задуманного самоубийства, а потом — во второй — мы видим разговор о нем и реакцию на его письмо Лизы и Каренина. Совершенно аналогично в пятом действии сначала показано «разоблачение» Феди, а потом — реакция Лизы, Каренина и Анны Дмитриевны на известие о том, что он жив. Заметим попутно, что в тематическом отношении эти акты контрастируют. Зато композиционный принцип первых актов воспроизведен в шестом. В первой картине судебный следователь сначала допрашивает Лизу и Каренина, а потом Федю; во второй — само «дело» и ход судебного заседания обсуждаются сначала разными лицами и только после этого появляется Федя.

Можно сказать, что такая структура второй части позволяет читателю в большей степени *перейти на точку зрения глав-*

---

[1] Ср. ряд тонких и точных наблюдений над композиционным принципом «диптиха» в работе: Михайловский Б.В. Вопросы композиции и стилистики пьесы Л.Н.Толстого «Живой труп» // Михайловский Б.В. Избр. статьи. — М., 1968. — С. 33—34.

ного героя и создает композиционные условия для его более *адекватного самораскрытия*. Действительно, в пятом акте появляется исповедь Феди Петушкову, без которой вряд ли стала бы возможной его речь в камере судебного следователя.

Структурные различия между двумя частями пьесы, несомненно, связаны с уже отмеченной сменой тематических акцентов. В первых трех актах большинство персонажей пытается осмыслить непростую проблему юридически существующего, но внутренне совершенно исчерпанного брака с помощью определенных готовых нравственных правил и представлений, основанных, в частности, на официальном православии. При таком подходе к делу обвинить Федю в безвыходности сложившегося положения оказывается нелегко. Во-первых, люди, осуждающие его и тех, кто ему сочувствует, не могут, как выяснилось, последовательно держаться избранных моральных критериев. Особенно важны в этом отношении разговоры между Анной Дмитриевной, князем Абрезковым и Карениным, а затем — князем и Федей. (Здесь выделяется, как известно, реплика Каренина: «Неужели мы все так непогрешимы, что не можем расходиться в наших убеждениях, когда жизнь так сложна?») Во-вторых, если Федя и был виноват в том, что брак распался, то теперь его вина состоит исключительно в нежелании лгать. Вот почему для Лизы все значительно упрощается, когда она узнает (это происходит уже в четвертом акте) об отношениях Феди с Машей и решает, что у него — «другая женщина». С ее точки зрения, ситуация потеряла сложный и неопределенный нравственный смысл: появился тот самый повод для развода — измена, которого недоставало, чтобы перевести проблему уже в план только юридический. Для самого Протасова, однако, никакой «измены» не произошло, и брать на себя вину в этом смысле опять-таки означает лгать.

Иначе говоря, если с точки зрения Лизы и Каренина вопрос — при всей его жизненной сложности (отсюда многословные, запутанные и напряженные диалоги) — должен и может быть решен «правильно», то с точки зрения главного героя, единственно «правильная» и нравственная позиция *чисто отрицательна*. Поэтому в первых трех актах он не может словесно обосновать свой уход. Но и возврат для него совершенно немыслим. Инициатива обсуждения ситуации в этих условиях, естественно, всецело принадлежит другой стороне.

В трех последних актах соотношение сторон, участвующих в конфликте, изменяется. Авантюрный — в духе романа Чернышевского — поворот событий для Лизы и Каренина оказывается *испытанием*. Выясняется, что в действительности «любить» Федю они могут только мертвым; все прочее лишь сло-

ва, «теория». Именно в ответ на это отношение к нему как «постороннему» и в то же время не желая лгать ради приличий, Федя в своей записке говорит: «Теоретически люблю вас обоих..., но в действительности больше чем холоден». В четвертом действии обе стороны делают выбор и позиции их расходятся вполне и окончательно. Пятый акт строится вокруг исповеди Феди.

Важнее всего — противоречие между сюжетной функцией этого высказывания (повод к «разоблачению» героя и к вмешательству государства в его жизнь) и его внутренней установкой. Признание не просто начинается словами «я труп»; оно и произносится целиком как бы «оттуда», из-за пределов жизни как таковой — со всеми ее интересами и учреждениями. В этом странном, по-видимому также авантюрном, событии (мотив подслушивания для литературы этого рода типичен) обнаруживается глубинная основа всего сюжета: *с точки зрения главного героя, несовместимы с правдой все нормы современной жизни — и религиозно-нравственные, и государственно-правовые.*

Шестое действие не случайно строится по аналогии с первыми тремя: оно представляет собой «зеркальное», т.е. перевернутое, воспроизведение ситуации первых трех актов. Теперь обвиняются в первую очередь Лиза и Каренин, причем, как это ни парадоксально, подчеркивается именно нравственная сторона дела: ведь их подозревают в сознательном нарушении закона, подкупе Протасова и т.п. И они, как прежде Федя, не в состоянии оправдаться (например, объяснить, кому посылались деньги в Саратов). Этим и обусловлен, видимо, тот факт, что загадка «саратовских денег» так и остается неразгаданной[1]. Напротив, прежде столь скупой на объяснения Федя в этом случае произносит речь, причем в их, а не в свою защиту.

Эту речь можно назвать образцом «антисудебной риторики», поскольку она защищает право человека на частную жизнь. Такая позиция одинаково противостоит и стремлению следователя «куражиться» над людьми, которые лучше его, под предлогом отыскании «всем очевидной» истины, и либеральной игре адвокатов в столкновении их «европейского» гуманизма с несовершенным российским обществом.

Таким образом, в ходе событий проявляются и испытываются две позиции: Лизы и Каренина, с одной стороны; Феди Протасова — с другой. С их точки зрения, компромисс с общепринятыми нравственными и государственно-правовыми нормами представляется чем-то неизбежным и естественным.

---

[1] См.: Полякова Е. Театр Льва Толстого. — М., 1978. — С. 266.

Но для человека с обостренной нравственной чуткостью эта позиция оказывается уязвимой, причем и в этическом, и в юридическом отношении. Лишь бескомпромиссный отказ во всем этом участвовать позволяет сохранить внутреннюю независимость: «Я не боюсь никого, потому что я труп, и со мной ничего не сделаете; нет того положения, которое было бы хуже моего». Но неизбежное следствие такой позиции — уход из жизни[1].

Необходимо подчеркнуть, что столкновение двух позиций имеет в пьесе не только сюжетное значение, но и композиционную функцию, что не так очевидно, хотя значительно важнее: любое событие освещается одновременно с точки зрения обеих сторон, причем и сами эти трактовки освещают друг друга. Особенно заметно это в том, как варьируются мотивы «плотской» и «духовной» любви. Еще в первом действии Анна Павловна, нравственно осуждая Федю в этом отношении («Потвоему, надо ждать, пока он все промотает и приведет в дом своих цыганок-любовниц») и противопоставляя ему Каренина, в то же время говорит о взаимоотношениях последнего со своей дочерью: «Знаем мы эту дружбу. Только бы не было препятствий». С другой стороны, сам Протасов говорит Петушкову, что «не погубил» Машу «просто потому, что любил. Истинно любил», и рассказывает ему о своей влюбленности когда-то в одну даму, рандеву с которой он пропустил, «потому что счел, что подло перед мужем. И до сих пор, удивительно, когда вспоминаю, то хочу радоваться и хвалить себя за то, что поступил честно, а... раскаиваюсь, как в грехе. А тут с Машей — напротив. Всегда радуюсь, радуюсь, что ничем не осквернил это свое чувство».

Отметив взаимоосвещенность ситуаций Каренин — Лиза и Протасов — Маша, мы возвращаемся к вопросу о соотношении в пьесе Л. Толстого структурных признаков и тематических особенностей драмы и трагедии. В итоге событий для ряда их участников становится очевидной далеко не безусловная ценность тех норм, на которые они опирались в своих попытках решить сложную жизненную проблему. Есть основания говорить о прояснении для них исходной ситуации. Но по отношению к судьбе Феди Протасова речь должна идти о противопоставлении «правде» современной жизни — не безусловной, но единственно реальной — правды иной, выразимой лишь апофатически и не воплотимой (имеющимся в жизни нравственным представлениям противостоит правда искусства, особенно

---

[1] См.: Лотман Ю. Судьба Феди Протасова // Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. I (Новая серия). — Тарту, 1994. — С. 11—24.

музыки, не формулируемая словесно и внежизненно действительная: «Удивительно, и где же делается все то, что тут высказано? Ах, хорошо. И зачем может человек доходить до этого восторга, а нельзя продолжать его?»). А тем самым возникает вопрос о выборе между жизнью и смертью. Признаки трагедийного конфликта в этом случае, при всем его своеобразии, несомненны.

§ 3. «Средний» вариант: экспериментальная драма-диспут («На дне»)

Пьеса Горького — произведение двуплановое. С одной стороны, перед нами особая сфера, особый слой общественной жизни, который больше чем за полвека до Горького начали обследовать литературные Колумбы, любители социальной экзотики, вроде Эжена Сю («Парижские тайны») или Вс. Крестовского («Петербургские трущобы», где дано описание ночлежек и воровских притонов знаменитой «Вяземской лавры»). «На дне», безусловно, можно рассматривать с этой точки зрения: как «срез» для почти социологического наблюдения, под окуляр которого попадает странная смесь «бывших людей», воров, проституток, мастеровых, торговцев, грузчиков и т. д.

С другой стороны, эти персонажи, достаточно далекие от интеллектуальных сфер, философствуют, спорят о правде и лжи, о «праведной земле». В таких разговорах участвуют не только Лука и Сатин, но и Бубнов, и Барон (вспомним его рассуждение о том, что он всю жизнь только и делал, что переодевался), и Актер, и Клещ, и Татарин (он говорит о необходимости «закона» для всех), и Наташа. Это вынуждает читателя-зрителя сравнивать точки зрения и ставить вопрос об авторской позиции. Можно даже, если забыть о другой стороне дела, подумать, что обстановка «дна» — просто условность, удобный способ столкнуть разные мировоззрения или же иносказательно изобразить всю современную жизнь.

Однако обстановка в «На дне» не условная, а целиком реалистическая. Так называемые «отбросы общества» у Горького мыслят и рассуждают так же естественно, как это делают герои «Записок из Мертвого дома» Достоевского или романа «В круге первом» Солженицына — тоже в не совсем обычной обстановке и тоже люди не всегда высокообразованные. Но в том-то и дело, что обстановка такого рода философским размышлениям как раз способствует.

Условия жизни в ночлежке Костылева имеют две главные черты. Во-первых, это вынужденное сожительство совершенно чужих друг другу людей и такая же вынужденная отгоро-

женность от обычной, «нормальной» жизни — как бывает в общей тюремной камере. Только здесь она общая для мужчин и женщин. Эта деталь делает особенно заметным полное отсутствие так называемой «частной» или «домашней» жизни. Сожительства в буквальном смысле — «законные», как у Клеща и Анны, или «незаконные», как у Васьки Пепла и Василисы или у Барона с Настей, — у всех на глазах и на слуху. Единственное отгороженное особое помещение — комнатка Пепла, но и эти перегородки, не мешавшие всем все знать, в четвертом действии, после убийства Костылева и ареста Пепла — разрушены. Точно так же все слышат и знают, что происходит в комнатах, занимаемых хозяином и его семьей.

Во-вторых, общая атмосфера жизни в ночлежке — ссоры, склоки, обманы, битье, взаимное недоверие, недоброжелательность и озлобление. Бывают, конечно, и другие ноты, но это основной, определяющий тон. Сатин, просыпаясь, пытается вспомнить, кто его бил вчера. Но впоследствии мы узнаем, почему это могло случиться: он и Барон с циничной откровенностью шулерски обыгрывают крючников. Идут ссоры из-за того, кому сегодня мести пол, открывать или не открывать дверь, чтобы проветрить помещение. Анна рассказывает, что муж ее всю жизнь бил и попрекал куском. Василиса избивает Наташу и обваривает ее кипятком. И при всем этом чужая беда вызывает, как правило (есть, разумеется, и исключения), либо равнодушие, либо смех. Так, общий смех — реакция на возглас Насти, обращающейся к Барону: «Ты мной живешь, как червь яблоком».

Итак, скученность, чрезмерная и принудительная внешняя близость людей, как бы обостряя их внутреннюю отчужденность, превращает ее во взаимную озлобленность и вражду: так что во всем этом чувствуется противоестественность, действие независимых от человека и античеловеческих по своей сути социальных сил.

Единого «внешнего» действия в пьесе нет, но изображенные в ней условия жизни проявляются все же в определенной цепочке событий, связывающих нескольких персонажей: Ваську Пепла, Василису, Костылева и Наташу. Этот узел и развязывается убийством. В развитии этого сюжета есть логика, значение которой выходит за его рамки: Василиса хочет использовать своего любовника как средство, чтобы добиться «воли», устранив препятствие к этому — мужа. Что ей и удается. Но ведь и Пеплу Наташа нужна в какой-то степени для того, чтобы с ее помощью начать новую жизнь, такую, чтобы он мог себя уважать. Характер всеобщего закона, как показано в статье критика Б. Костелянца о пьесе, придают этой ло-

гике параллели к основному сюжету из жизни других персонажей — как на «дне», так и за его пределами. По тем же принципам строятся отношения Барона и Насти, Клеща и Анны. Клещ говорит: «Ты думаешь, я не вырвусь отсюда? Вылезу... кожу сдеру, а вылезу... Вот погоди... умрет жена...» В то же время Бубнов как раз по поводу предчувствуемой всеми развязки основного сюжета вспоминает собственную историю: мастер в его мастерской был любовником его жены. Ссоры, битье — Бубнов ушел, а то бог знает чем могло бы кончиться. Это параллель как бы «со стороны» Костылева. А вот — совсем с другой стороны: Сатин рассказывает Луке, что убил подлеца из-за сестры («Славная, брат, была человечинка»). Это уже похоже на заступничество Пепла за Наташу.

На «дне», таким образом, действуют *всеобщие* законы разъединения и вражды людей: самоутверждение и свобода возможны только за чужой счет; другой человек — средство или препятствие. Отличие «дна» от окружающего мира лишь в том, что эта античеловеческая логика здесь не завуалирована никакими формами приличий и благопристойности, не скрыта за теми барьерами, которые обычно охраняют тайны частной жизни. Здесь, как говорит Бубнов, «все слиняло, один голый человек остался». И это как раз освобождает мысль человека и ставит перед ним не будничные, не поверхностные вопросы.

Таким образом, дискуссия в пьесе Горького — отражение ее сквозного и многопланового сюжета, и, действительно, как это характерно для жанра драмы, способствует прояснению исходной ситуации. С этой точки зрения далеко не случайно то, что наиболее явно противостоят друг другу позиции Бубнова и Сатина.

Бубнов считает, что люди — щепки, плывущие по реке, отходы чьих-то строительных работ: «строят дом... а щепки — прочь...» (Заметим, что это сказано за десятилетия до того, как затронутая тема приобрела большую актуальность). От человека, стало быть, ничто не зависит. Для Сатина человек — не средство, а цель («Все в человеке...»), он — независимый и гордый творец собственной судьбы. Столь разные выводы получены разными путями. Бубнов подыскивает общую формулу для очевидных и несомненных фактов. Пафос Сатина, напротив, к нему самому и окружающим его живым и конкретным людям имеет мало отношения: человек, о котором идет речь, оказывается, — «не ты, не я, не они... нет! — это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном!» Речь у Сатина идет о человеке «вообще».

Сатинская идея, хотя и прикреплена как-то к окружающей действительности, имеет явно литературное происхожде-

ние. Имена Наполеона и Магомета напоминают о Раскольникове. Не относятся ли представления о «гордом человеке» (разговор о нем идет, между прочим, и в «Вишневом саде») к одному из двух разрядов людей, к «собственно людям», противопоставляемым *материалу*? Вспоминая о своих беседах с Лукой, Сатин пересказывает рассуждение старика о том, что люди «живут для лучшего»: «Вот, скажем, живут столяры и все — хлам-народ... И вот от них рождается столяр... такой столяр, какого подобного не видала земля, — всех превысил, и нет ему во столярах равного. Всему он столярному делу свой облик дает... И сразу дело на двадцать лет вперед двигает... Так же и все другие... По сту лет... а может и больше — для лучшего человека живут!»

Итак, деление людей на два разряда налицо: поколения, служащие, как говорил Раскольников, только для «зарождения себе подобных», оказываются именно «материалом», необходимым для появления «лучшего человека». Но чем тогда это отличается от тезиса «Дом строят — щепки летят»? Разве тем, что Сатина больше интересует дом... А если это так, стоит ли удивляться, что циник Бубнов способен пожалеть Анну, а у «гуманиста» Сатина для повесившегося Актера не находится иного слова, чем «испортил песню, дурак»?

При всей своей противоположности обе мировоззренческие позиции вполне отвечают основному закону мира, в котором они сложились, — закону человеческого разобщения. Совершенно иной подход к человеку приносит с собой Лука, хотя кое в чем он соглашается то с Бубновым, то с Сатиным.

Взгляд Луки на жизнь и его манера философствования имеют некоторые заметные особенности. Во-первых, каждому собеседнику он говорит нечто именно для него предназначенное и никогда в этом смысле не повторяется. При этом Лука действительно угадывает, какое слово кому необходимо, тогда как «правда» Бубнова или Сатина никому не адресована, говорится вообще. Анну нужно убедить, что за гробом мук не будет: ведь ей не жить, у нее уже «губы землей обметало». Только Актеру Лука сказал о лечебнице, хотя кто в ночлежке не пьет? Только Сатину — о жизни для «лучшего человека», а Пеплу — о вольной жизни в Сибири. А Наташе он рассказывает целую историю о том, как хорошо вовремя пожалеть человека, будь он хоть вор. Воистину — «не в слове — дело, а — почему слово говорится». При всем разнообразии ситуаций есть во всем этом и один общий мотив: всем вместе адресована притча о праведной земле, смысл которой, с точки зрения рассказчика, в том, что *без веры жить нельзя.*

Вторая черта этих своеобразных «проповедей» состоит в том, что они не связаны ни с какой официальной религиоз-

ной доктриной. Не случайно Лука собирается идти «к хохлам» смотреть «новую веру», которую там придумали. И не случайно единственный человек, которого он откровенно презирает, — хозяин ночлежки Костылев, любитель порассуждать о «божественном». Более того, на прямой вопрос Пепла: «Бог есть?» — следует весьма странный для, казалось бы, религиозного человека ответ: «Коли веришь, — есть; не веришь — нет... Во что веришь, то и есть...»

Альтернатива той логике взаимоотношений, которая характерна для жизни «дна», — такое самоутверждение, которое происходит не за чужой счет; следовательно — на основе взаимного доверия и поддержки (то, что пытается Лука укрепить в отношениях Наташи и Пепла). Но прежде всего человек должен поверить в себя. И Лука говорит Актеру, что город, в котором лечебница, он «назовет»: «Ты только вот чего: ты пока готовься! Воздержись... возьми себя в руки и — терпи...» Можно ли считать это обманом? Разве не самое доподлинное и надежное средство — так «готовиться», т.е. самому начинать жить по-другому?

Лука объясняет Костылеву, что есть люди, «а есть — иные — человеки», т.е. «есть земля, неудобная для посева» и есть «урожайная земля»: «Вот ты, примерно... Ежели тебе сам Господь Бог скажет: "Михайло! Будь человеком!.. Все равно — никакого толку не будет..." Как ты есть — так и останешься...» Это место — ключ ко всему поведению Луки и роли его в пьесе. Каждому — в разной форме — он высказывает именно то Слово, которое должно возродить человека в человеке, если найдет в нем отклик. Такое понимание веры близко изначальному христианству — в Евангелии Христос говорит тем, кому помог словом или прикосновением: «Тебя исцелила твоя вера». И если не целительное, то *очищающее* воздействие речи Луки оказывают: «Он... подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету...» — говорит Сатин.

Совпадает ли авторская позиция с точкой зрения Луки? Или, иначе говоря, можно ли считать этого персонажа «резонером», рупором авторских идей, каким прежде считали Сатина? Самый сильный аргумент против Луки — смерть Актера, тем более впечатляющая, что на наших глазах этот человек, забывший свое имя и любимое стихотворение, все вспоминает. Самоубийство Актера — явная перекличка с финалом притчи о праведной земле. В той истории человек повесился, узнав, что такой земли нет на картах, т.е. как будто не примирившись с суровой правдой. Здесь, как кажется, все наоборот. Но ведь притча может быть истолкована прямо противоположным образом: «Не стерпел обмана», — говорит Наташа. Это позволяет предположить, что и самоубийство Акте-

ра можно понимать двояко. Оценка роли Луки в этом событии, следовательно, в самой пьесе неоднозначна.

Параллель между финалами пьесы и рассказанной внутри нее истории, отмеченная современным исследователем (С. Н. Бройтманом), соотносит и все произведение с притчей — жанром, который строился на моральном выборе. Однако в конфликтах, которые порождает мир «дна», *выбора как основы поступка практически нет: отсюда и отсутствие закономерно развивающегося внешнего действия*, напоминающее пьесы Чехова. Можно уйти от поступка, злого и саморазрушительного (как это удалось в свое время Бубнову), или не суметь этого (так случилось с Пеплом), но жизнь человека здесь, в сущности, предопределена.

Появление Луки, ничего не меняя во внешних условиях жизни обитателей «дна», *изменяет внутреннюю, духовную ситуацию*. Возникает выбор в этом особом смысле: *оставаться тем, что ты есть*, или *попытаться «быть человеком»*. Эта ситуация и подчеркивается (как заметил уже упомянутый исследователь) соотношением двух основных текстов — песни «Солнце всходит и заходит» и стихотворения Беранже. Песня говорит о *безнадежности* стремления к воле и к свету (мир «дна» ассоциируется с тюрьмой); стихотворение, напротив, утверждает *могущество* духа, равное силе непреложных законов природы: «Если б завтра земли нашей путь / Осветить наше солнце забыло, / Завтра ж целый бы мир осветила / Мысль безумца какого-нибудь...»

Этот своеобразный спор показывает, что вопрос о выборе остается в пьесе открытым: ни одно из возможных решений читателю не навязывается. Столкновение порывов к «воле» с «волчьими» законами жизни остается неизменным и непреодолимым. Но в диалогах персонажей достигается такой уровень осознания этого противоречия, который делает реальной духовную свободу человека и все-таки рождает надежду: «Люди-то? Они — найдут!»

Глава 3

ПРОБЛЕМЫ ДИНАМИКИ ЛИРИЧЕСКИХ ЖАНРОВ[1]

В европейской поэзии, частью которой считала себя, особенно начиная с XVIII в., поэзия русская, разрабатывались

[1] Глава написана Д. М. Магомедовой.

вплоть до эпохи романтизма традиционные, известные уже в течение ряда веков типы лирических стихотворений, обозначавшиеся традиционными же, заимствованными из древнегреческого языка, наименованиями: *ода*, *элегия*, *идиллия*. Из античной (римской) поэзии в новоевропейскую пришла «эпистола», по-русски — *послание*.

Более позднего происхождения жанр *баллады*. Он был воспринят отчасти из западной поэзии, отчасти явился результатом переработки аналогичного типа стихотворений в собственной народной поэзии.

Все эти жанры в своем развитии всегда сохраняли систему признаков, характерных для тех или иных классических образцов (в оде такими были для эпохи классицизма Пиндар или Малерб, а для русской поэзии рубежа XVIII—XIX вв. — Ломоносов, в идиллии вплоть до пушкинского времени — Феокрит или Геснер, в элегии помимо античных образцов — Томас Грей и Парни, в балладе — Бюргер, Шиллер, Вальтер Скотт). Поэтому названные жанры принято считать каноническими.

Кроме этих жанров среди лирических стихотворений первой половины XIX в. можно выделить еще два, сложившихся именно в эпоху романтизма и являющихся «неканоническими» — это, во-первых, *фрагмент* и, во-вторых, *рассказ в стихах*.

В самых общих чертах, схематично изменения в системе лирических жанров в исторически переходную пушкинскую эпоху можно охарактеризовать следующим образом. Ода — даже в ее преобразованном со времен Державина виде, какова, например, пушкинская «Вольность», — постепенно сходит на нет. Ее антипод идиллия (ода — жанр героический и государственный, идиллия, наоборот, мирный и домашний), исчезая как самостоятельный жанр, проникает внутрь элегии и послания, что во многом определяет своеобразие этих наиболее популярных жанров. Наряду с ними заметную роль играет баллада, значение которой сохраняется от самого начала (Жуковский — «Людмила», «Светлана») до конца интересующего нас периода (позже замечательные образцы жанра созданы в поэзии А. К. Толстого — «Василий Шибанов» и др.).

Фрагмент как новый, созданный поэтами-романтиками тип лирического стихотворения характерен уже для поэзии раннего Лермонтова («Отрывок», «1831 июня 11 дня») и во многом определяет своеобразие композиции в лирике Тютчева. У Некрасова — в его творчестве 1840-х годов — мы впервые находим совершенно новый жанр рассказа в стихах, которому суждена была длительная жизнь (вплоть до нашего времени) и значительная роль.

§ 1. Идиллия и другие жанры (элегия и послание)

Идиллия как собственно лирический жанр никогда (по крайней мере в русской поэзии) не доминировала. Ее побочное положение и второстепенная роль в системе жанров первой трети XIX в., иронические замечания поэтов и критиков по поводу ее «ограниченности» (пушкинское «Тошней идиллии и холодней, чем ода») ясно указывали на постепенное вытеснение идиллии из лирической поэзии.

Тем не менее если внимательно приглядеться к популярным в то же самое время и разрабатывавшимся лучшими поэтами жанрам элегии и послания, то мы убедимся в том, что они испытали на себе влияние жанра идиллии.

Начнем с самых заметных и узнаваемых признаков идиллии и наиболее простых и понятных образцов этого жанра. Пространство в нем — всегда родная страна или сторона, а более близко и непосредственно — родной дом, усадьба, родовое имение и связанный с ними ландшафт — горы и долы, нивы (в тематику жанра входит мирный труд), ручей, пруд, реже река. Вспомним, например, мир, показанный в первой части стихотворения Пушкина «Деревня». Мир этот непременно замкнутый, отгороженный от всего окружающего и ни в чем постороннем не нуждающийся. Жизнь внутри его границ полна и самодостаточна. Это жизнь рода — нескольких или многих поколений в прошлом (деды, прадеды, отцы) и обозримом будущем (сыновья, внуки, правнуки). Поколения связаны неизменным местом — домом, кладбищем; об этой связи и сохранении единства рода говорят образы передаваемых по наследству вещей — таких, как колыбель, а также изображение детей, играющих на могиле. Ход этой общей родовой жизни неразрывно соединен с природой и подчинен ее циклическому ритму — смене времен года. Главные события — рождения, свадьбы, праздники, похороны; труд, еда. Женщины шьют, прядут; мужчины ловят рыбу, пашут, пасут стада. У Пушкина образцами жанра могут служить стихотворения «Дубравы, где в тиши свободы...» (1818) и «Домовому» (1819). Господствуют идиллические мотивы и в широко известных стихотворениях «Зимнее утро» (1829) и «Вновь я посетил...» (1835).

По мнению одного из лучших исследователей поэзии пушкинской поры В. А. Грехнева, мир ***послания*** отличается от элегического мира следующим важнейшим признаком: «Если элегия обостренно внимательна к временны́м аспектам бытия, то раннее дружеское послание — к пространственным». В послании, по мнению ученого, две пространственные формы жизни — большая и малая, при этом малая — «мир дома,

"обители смиренной"». На резком оценочном контрасте большого и малого мира и строится развитие темы[1]. Но каковы характерные особенности «домашнего» пространства дружеского послания?

Независимо от того, кому принадлежит то или иное послание, «дом» выглядит как «скромная обитель», «скромна хата» (Жуковский), «домик», «домишко» (Д. Давыдов), «убогая хижина» (Батюшков, Дельвиг), «шалаш» (А. С. Пушкин). Непременный признак такого жилища — «простой», «естественный» быт, противопоставленный «роскоши» и «пышности» большого мира (города, столицы, света).

Б. В. Томашевский, сравнивая описания «домашнего» пространства в посланиях разных авторов, иронически заметил: «Хижина, описываемая в их стихах, обладает такими общими чертами, что можно подумать, что речь идет об одной и той же хижине»[2]. Хижина — скажем от себя — действительно одна и та же. Но к реальным жилищам она не имеет никакого отношения. Это — «хижина» или «уголок» из идиллии, это ее отъединенное от внешнего мира пространство.

Рассмотрим в качестве примера послание А. Дельвига «Моя хижина». Вся первая строфа, изображающая «домашний мир», строится на узнаваемых атрибутах идиллии:

Гляжу с улыбкою в окно:
Вот мой ручей, мои посевы,
Из гроздий брызжет тут вино,
Там птиц домашних полны хлевы,
В воде глядится тучный вол,
Подруг протяжно призывая, —
Все это в праздничный мой стол
Жена украсит молодая.

Было бы наивно усматривать в этом описании признаки реального русского имения (чего стоит одно вино, брызжущее из гроздий — в средней полосе России!). Это именно набор литературных «общих мест», узнаваемых идиллических «топосов». Так, увиденные из окна «ручей» и «посевы» — не что иное, как изученный историками европейской поэзии «идеальный ландшафт», пришедший в нее из древних идиллий Феокрита и Вергилия: «минимум его оснащения — дерево (или несколько деревьев), луг и ключ (или ручей). К этому могут быть добавлены пение и цветы. Самые богатые изобра-

[1] См.: Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. — Горький, 1985. — С. 51.

[2] Томашевский Б.В. Пушкин. Книга первая (1813—1824). — М.; Л., 1956. — С. 71.

жения упоминают еще "дыхание ветра"»[1]. У Дельвига ручей соседствует с «посевами» (полем вместо луга), что вместе с последующими тремя строчками образует мир земледельчески-трудовой идиллии (виноградник, хлев, вол). С этими мотивами связан и упоминаемый «праздничный стол» — обязательный для идиллии мотив еды и дружеского пира, о котором идет речь во второй строфе послания («Усядьтесь без чинов со мной, / К бокалам протяните руки»). Наконец, молодая жена, украшающая деревенскую жизнь, — непременный персонаж и семейно-любовной, и трудовой идиллии.

Не менее явно обнаруживаются черты идиллического пространства в «Моих пенатах» Батюшкова: то же «уединение», те же мотивы «простоты» («Все утвари простые, / Все рухлая скудель!»), та же «пасторальная» (взятая из «пастушеской» жизни) героиня (на этот раз не жена, а возлюбленная — «Волшебница явилась / Пастушкой предо мной»), тот же «идеальный ладшафт» с более полным набором признаков («И пташки теплы гнезды, / Что свиты за окном, / Щебеча покидают <...> / Зефир листву колышет, / И все любовью дышит / Среди полей моих»), то же упоминание о дружеской пирушке («Дар Вакха перед нами: / Вот кубок — наливай»).

Узнаваемые идиллические мотивы есть и в ранних пушкинских посланиях «Городок», «Послание к Галичу» и др. — примеры легко умножить. Но если идиллические мотивы играют столь важную роль в дружеском послании, то в чем его отличие от идиллии в собственном смысле слова?

Самое важное отличие состоит в том, что идиллия в собственном смысле слова знает только свой замкнутый мир. Наличие «большого мира» в послании — начало разрушения идиллического пространства. Герой послания находится все еще внутри идиллического мира, но он уже знает о существовании другой системы ценностей, другого образа жизни. Правда, ценности этого внешнего мира оцениваются им резко отрицательно, однако он вынужден постоянно доказывать нравственное и даже эстетическое преимущество собственного образа жизни.

Вернемся теперь к жанровому своеобразию *элегии*, а именно к ее сосредоточенности на времени и его значении для лирического «я». Действительно, элегическая эмоция сосредоточена на переживании *невозвратности*, *необратимости* движения времени для отдельного человека. Однако это общее определение нуждается, как кажется, в уточнении. В русской

---

[1] Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinische Mittelalter. — Bern; München, 1973. — S. 202; Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. — С. 134—135.

элегии 1810 — 1830-х годов обращает на себя внимание повторяющийся у разных авторов тематический ход: «осеннее увядание в природе сменится весенним возрождением, но для человека (для меня) возрождение невозможно». Приведем несколько примеров:

В полях блистает май веселый!
Ручей свободно зажурчал,
И яркий голос филомелы
Угрюмый бор очаровал.
Все новой жизни пьет дыханье!
Певец любви, лишь ты уныл!
Ты смерти верной предвещанье
В печальном сердце заключил.

(*К. Батюшков. «Последняя весна»*)

Заметим, что весенний пейзаж в этом стихотворении — ручей, бор, пение птиц (филомелы-соловья) — уже упоминавшийся идиллический «идеальный ландшафт».

В стихотворении Е. Баратынского «Весна» повторяется тот же ход и почти тот же набор поэтических формул: весенний пейзаж, «воскрешение» в природе и увядание в жизни человека:

Благоуханный май воскреснул на лугах,
И пробудилась филомела,
И Флора милая на радужных крылах
К нам обновленная слетела.
Вотще! Не для меня долины и леса
Одушевились красотою,
И светлой радостью сияют небеса!
Я вяну — вянет все со мною.

Смысл этого повторяющегося тематического хода — противопоставление природного циклического времени, в котором жизнь постоянно возобновляется, времени индивидуальному, в рамках которого смерть только конец этой отдельной жизни; рождается же другая жизнь и между ними никакой связи нет. Так, у Пушкина в романе «Евгений Онегин»:

Или, не радуясь возврату
Погибших осенью листов,
Мы помним горькую утрату,
Внимая новый шум лесов;
Или с природой оживленной
Сближаем думою смущенной
Мы увяданье наших лет,
Которым возрожденья нет?

В этих строках взгляд на жизнь — вполне элегический, почти как в элегии Ленского «Куда, куда вы удалились...» Но с идиллической точки зрения перспектива конца выглядит, как показано в том же романе, совсем по-другому:

Увы, на жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья,
По тайной воле провиденья,
Восходят, зреют и падут;
Другие им во след идут...
Так наше ветреное племя
Растет, волнуется, кипит
И к гробу прадедов теснит.
Придет, придет и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас.

Циклический ход времени в природе, гармонически совпадающий со сменой поколений в человеческой жизни — неотъемлемый признак идиллии. Элегия фиксирует именно момент разрыва между двумя типами переживания времени — идиллическим и индивидуальным. Итак, если послание разрушало пространственную замкнутость идиллии, то элегия оказалась разрушителем идиллического временно́го цикла.

Но в элегии, как кажется, важен и пространственный аспект. В послании герой находится *внутри* идиллического домашнего пространства, живет по его законам. И хотя, в отличие от подлинного идиллического героя, он хорошо знает о существовании внешнего, «большого» мира, но за пределы своего «малого» мира он еще не выходит, а оценивает «большой» мир, наблюдая за ним извне. В элегии герой уже покинул идиллическое пространство и может лишь вспоминать о «мирном уголке» как об уже недоступной ему идиллической гармонии. Так, в элегии К. Батюшкова «Вечер» в трех первых строфах герой последовательно противопоставляет себя «пастушке дряхлой», вернувшейся в лачугу к трапезе на закате, «оратаю», идущему вечером с поля на ужин «под отчий кров», «рыбарю», выходящему после заката «на брег уединенный». Все эти персонажи — герои «трудовой», «сельской» идиллии; в духе идиллии и упоминание о семейной трапезе в двух первых строфах. Каждая из трех строф в рефрене (повторяющихся концовках) варьирует антитезу: счастливый герой идиллии — и тоскующий герой элегии, уже не принадлежащий идиллическому миру:

Он счастлив — я один с безмолвною тоской
Беседую в ночи с задумчивой луной.

В знаменитой элегии Баратынского «Осень» это противопоставление идиллического пространства (идиллического мира) индивидуальному бытию человека развернуто почти в сюжетное повествование. Первые пять строф — характерная для идиллии картина гармонической смены времен года с завершающей сценой сбора урожая плодородной осенью:

Иди, зима! На строги дни себе
Припас оратай много блага...
<...>
С семьей своей вкусит он, без забот,
Своих трудов благословенный плод!

Следующая часть элегии метафорически изображает времена года — теперь это возрасты человеческой жизни (идиллии хорошо знакомо это уподобление) — и противопоставляет сельскому полю жизненное «поле»:

А ты, когда вступаешь в осень дней,
Оратай жизненного поля,
И пред тобой во благостыне всей
Является земная доля...
<...>
Ты так же ли, как земледел, богат?
И ты, как он, с надеждой сеял;
И ты, как он, о дальнем дне наград
Сны позлащенные лелеял...
<...>
Увы! к мечтам, страстям, трудам мирским
Тобой скопленные презренья,
Язвительный, неотразимый стыд
Души твоей обманов и обид!

Начавшись как идиллия, «Осень» Баратынского резко разводит два круга времени и два пространства: ее герой находится вне идиллического мира. Но эта элегия, в отличие от ранее проанализированных стихотворений, идет еще дальше: если у Батюшкова не ставились под сомнение законы идиллического существования, а речь шла лишь о невозможности для героя жить по этим законам, то у Баратынского гармония идиллического существования столь же хрупка, как и существование личности, отъединенной от природного целого, и ее способно разрушить знание о тайне смерти:

Но если б вопль тоски великой
Из глубины сердечныя возник,
Вполне торжественной и дикой:
Костями бы среди своих забав

Содроглась ветреная младость,
Играющий младенец, зарыдав,
Игрушку б выронил, и радость
Покинула б чело его навек,
И заживо б в нем умер человек!

Итак, несмотря на свою несомненную «маргинальность», идиллия оказывается своего рода «точкой отсчета» в формировании внутреннего мира двух важнейших жанров пушкинской эпохи: они возникают как результат ее разложения, из сознания ее обреченности, в попытках так или иначе задержать ее гибель.

Характерно, что в зрелых пушкинских элегиях нередко появляется мотив желанного возвращения в родной «уголок». Особенно показательно стихотворение «Пора, мой друг, пора...», которое начинается элегической темой необратимого хода времени («Летят за днями дни, и каждый час уносит / Частичку бытия...), а заканчивается мотивом возвращения «в обитель дальную трудов и чистых нег», иными словами, в идиллический мир.

§ 2. Баллада

Поскольку термин «баллада» объединяет несколько групп почти ни в чем между собой не сходных стихотворных текстов, подчеркнем: мы будем вести речь только о романтической балладе.

В балладном сюжете обычно замечали роль фольклорных мотивов, фантастических элементов («балладой стали называть всякую стихотворную повесть о чудесном»[1]), исторических или мифологических сюжетов. Но как отличить балладный сюжет от сюжета, например, стихотворной сказки? Действительно ли всякая стихотворная повесть о чудесном — баллада? Или баллада — это вообще всякое «стихотворение с фабулой» (т.е. с такой цепью событий, которая поддается пересказу)? Есть ли принципиальное различие между балладой и фабульным «рассказом в стихах»? Можно ли считать балладами «Сказку о мертвой царевне» Пушкина или «Двенадцать спящих дев» Жуковского? На эти вопросы невозможно ответить, не попытавшись описать строение балладного сюжета.

Сравнивая балладный сюжет со сказочным (будь то фольклорная или литературная сказка), отметим прежде всего сле-

---

[1] Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. — М., 1996. — С. 242.

дующее сходство: и сказочный, и балладный сюжеты строятся на событии встречи между двумя мирами, «здешним», земным и «иным», «потусторонним» («царством мертвых»). Но это событие имеет в двух жанрах смысл различный и даже противоположный.

В волшебной сказке персонаж из «здешнего» мира стремится попасть в мир мертвых, переходит границу, проходит в «ином» мире испытания и возвращается обратно, победив смерть, преобразившись и добыв необходимые волшебные предметы, невесту. В балладе границу переходит персонаж из потустороннего мира, вступая в контакт с героем, принадлежащим миру «здешнему», и заканчивается такая встреча для последнего не победой и преображением, а катастрофой. При этом может погибнуть или навсегда лишиться душевной гармонии «земной» герой, но может произойти нечто необратимое и гибельное и для «пришельца» из «иного» мира либо для обоих участников «встречи».

Чаще всего в роли пришельца из иного мира выступает мертвый жених или мертвая невеста («Ленора» Г. А. Бюргера; написанные по ее мотивам «Людмила», а также знаменитая «Светлана» В. А. Жуковского и «Ольга» П. А. Катенина). В той же функции может выступить мертвый возлюбленный («Замок Смальгольм, или Иванов вечер» Вальтера Скотта, баллада, переведенная Жуковским). В некоторых балладах приход мертвого оказывается мнимым, совершается во сне: так обстоит дело в «Светлане», где традиционный смысл сюжета о явлении мертвого жениха — приход смерти, который иногда выглядит наказанием за непокорность воле Неба, — заменяется иронической концовкой. В балладе Дельвига «Сон» невеста приходит к жениху во сне и просит переплыть реку и спасти от ведьмы, но герой знает, что сон «обманчив»: «Не Волгой плыть, а слезы лить! / По Волге брод — саженный лед». Вновь обратим внимание на «антисказочную» разработку мотива свадьбы. Для сказки это завершающее событие, в балладе свадьба превращается в свою противоположность — смерть и похороны.

Роль мертвого пришельца может выполнять голос музыкального инструмента, ветра или волн («Эолова арфа» Жуковского, «Тростник» Лермонтова). В балладе Лермонтова «Тростник» убитая девушка приходит в «здешний» мир в голосе дудочки, сделанной рыбаком («То голос человека / И голос ветра был»). Если сравнить сюжет этой баллады с аналогичным сюжетом сказки «Чудесная дудка», то смысл такого возвращения убитого окажется не вполне одинаковым. И в балладе, и в сказке голос дудки раскрывает тайну убийства (ср. также балладу Шиллера «Ивиковы журавли»). Но в сказке

после этого убийц наказывают, а в некоторых вариантах даже оживает убитый (дудочку бросают о землю или разламывают). В «Тростнике» убийца вообще не слышит голоса дудки, а для убитой девушки приход в этот мир мучителен («Терзаешь ты меня») и бесцелен («Рыбак, рыбак прекрасный, / Оставь же свой тростник, / Ты мне помочь не в силах, / А плакать не привык»).

Такое «возвращение» в балладе означает не восстановление справедливости, а указание на постоянно присутствующие рядом с нами непознанные и недоступные человеческому разуму силы, угрожающие разрушить нашу беспечную уверенность в своем покое и благополучии (рыбак в начале баллады «Тростник» дважды назван «веселым»).

Еще одна группа персонажей из «иного» мира — демонические существа, обитающие в природе и несущие смерть путникам («Лесной Царь» И. В. Гёте, переведенный В. А. Жуковским, «Морская царевна» Лермонтова). Лермонтовская баллада и здесь отличается от других особым поворотом темы. Контакт двух миров оказывается разрушительным и для «здешнего» персонажа (царевич не погибает, но, как и герой «Тростника», лишается душевного покоя: «Едет царевич задумчиво прочь, / Будет он помнить про царскую дочь»), и для персонажа «оттуда» (морская царевна превращается в «чудо морское» и гибнет: «Пена струями сбегает с чела, / Очи одела смертельная мгла. // Бледные руки хватают песок, / Шепчут уста непонятный упрек»). Персонажи этого типа тоже могут являться в балладе лишь в виде «голоса» природной стихии («Доника» Р. Саути, где голос проклятого озера обрекает человека на гибель).

Наконец, «иной» мир может присутствовать в тексте баллады в форме прорицаний, предсказаний судьбы, гаданий (пушкинская «Песнь о вещем Олеге»).

Остановимся теперь на другой особенности сюжета романтической баллады. Речь идет о роли в ней диалога между персонажами.

Очевидно, что диалог в балладе служит основной формой контакта между мирами. Носителями диалогических реплик выступают именно представители «здешнего» и «потустороннего» миров. И как раз диалог чаще всего демонстрирует движение сюжета от начала «встречи» к ее катастрофическому завершению. При этом реплики строятся по принципу нарастания цепочки вопросов и ответов: каждая пара реплик все больше приближает к разрушению и гибели или к узнаванию страшной истины.

Так, в «Лесном Царе» Гёте три реплики ребенка, отца и слышного только ребенку Лесного Царя оказываются тремя

этапами приближения демонических существ к всаднику: вначале ребенок только видит Лесного царя, затем слышит посулы, потом видит и его дочерей, наконец последняя пара реплик свидетельствует о том, что гибельный контакт достигает своего предела:

«Дитя, я пленился твоей красотой:
Неволей иль волей, а будешь ты мой».
«Родимый, лесной царь нас хочет догнать:
Уж вот он: мне душно, мне тяжко дышать».

В «Леноре», «Людмиле», «Ольге» три пары реплик диалога между невестой и мертвым женихом тоже совпадают с пространственным приближением к могиле. Одновременно после каждой пары реплик к жениху присоединяются все новые демонические участники (хор, отпевающий мертвеца, стая бесов), которые и завершают переход границы из «здешнего» мира в потусторонний.

Строение балладного диалога, как это видно из приведенных примеров, более всего напоминает некоторые признаки диалога в древних обрядах (ритуалах). Балладный диалог, повторяя вопросно-ответное построение ритуала, движется в противоположную сторону: от устроенного миропорядка к его нарушению, а роль священного центра принадлежит либо могиле, либо любому месту, где гибнет герой. Таким образом, можно высказать предположение, что циклический балладный сюжет оказывается обратным сказочному циклу, а его диалог — обратным ритуальному.

В свете сказанного обращают на себя внимание позднейшие трансформации балладного сюжета, превращающие балладу в собственную противоположность.

Например, в стихотворении Вл. Соловьева «У царицы моей есть высокий дворец...» изначально налицо все признаки балладного сюжета: 1) противопоставление «здешнего» мира, в котором «бьется с злою силою тьмы» герой, и «потустороннего» мира, в котором существует героиня стихотворения; 2) переход границы из потустороннего мира в здешний, который совершает царица («И бросает она свой алмазный венец, / Покидает чертог золотой, / И к неверному другу — нежданный пришлец — / Благодатной стучится рукой»). Однако финал стихотворения противоположен балладному: схождение царицы из «иного» мира в «здешний» оказывается не разрушением, а благодатным преображением: соотношение «здешнего» и «потустороннего» мира радикально переосмыслено — разрушительный хаос становится признаком именно «земного» бытия.

III. СТИЛЬ

Введение

1. Этимология и сфера употребления

Как указывают справочники, слово стиль происходит от латинского *stilus*, которое означало грифель для письма и способ письма. Однако современное значение слова далеко ушло от первоначального и при кажущейся простоте оказалось крайне неопределенным. В области литературоведческой терминологии трудно отыскать другое слово, которое имело бы столь же широкую сферу употребления и столь же неясное значение.

В самом деле, о стиле говорят чуть ли не везде, где только рассматриваются явления культуры: не только по поводу произведений любого вида искусства, но и в области спорта, моды и т. п.

В каждом отдельном случае, в соотнесении с каким-либо определенным объектом, слово, несомненно, наполняется конкретными значениями. В то же время если сравнить разные случаи такого употребления, то за вычетом немногих индивидуальных особенностей не останется практически ничего, кроме либо общих фраз о «тоне», «колорите», «индивидуальном авторском голосе» (или особом «ви́дении» и т. п.), либо замены основного слова его синонимами («манера») или описательными оборотами («способ изображения и выражения»).

Такое предельно широкое и неопределенное понимание стиля характерно для большинства работ под типовыми названиями «о стиле такого-то писателя», в том числе и весьма интересных и талантливых.

Нужно ли стремиться к большей определенности? На этот счет существуют прямо противоположные мнения.

Приведем достаточно яркие проявления одной из полярных позиций в работах известного ученого, специально занимавшегося литературным стилем. Сначала серия определений понятия: «Понятие стиля подразумевает единство слова и образа, образа и композиции, композиции и идей поэтического произведения»[1]; «самое единство содержательной формы», «содержательность формы», «отработанное до ясности мышление», «раскрытие возможностей слова», «идейное влияние

[1] Чичерин А. В. Идеи и стиль. — 2-е изд. — М., 1968. — С. 20.

на людей и созидание культуры»[1]. А вот и методологическое обоснование такого рода «свободных» определений: «многих смущает наличие разных определений стиля. Однако значение этого слова так же ясно и для всех одинаково, как значение самых простых слов: окно или дверь. А определить поразному можно что угодно, ведь и окно можно определить как выточенные из дерева и застекленные рамы, вставленные в стены домов, можно как око дома, взирающее на мир. Между этими двумя определениями нет ничего общего, а обозначают они одно и то же»[2].

Для того чтобы достичь большей степени определенности и ясности, необходимо уяснить место «стиля» в системе понятий, используемых в изучении текстов и художественных высказываний (произведений).

2. Два аспекта проблемы стиля

Противоречие двух подходов к стилю и двух основных путей практического использования понятия осмысленно и с максимальной четкостью сформулировано в статье Б. А. Успенского «Семиотические проблемы стиля в лингвистическом освещении».

Здесь сказано, что существуют «два в значительной степени противоположных понимания стиля. В одном случае под стилем понимается нечто общее, т.е. то, что объединяет рассматриваемое явление с какими-то другими... в этом случае стиль понимается как проявление некоторой единой системы, общей внутренней формы, лежащей в основе рассматриваемого круга явлений — иначе говоря, в основе того или иного "текста"... В другом смысле под стилем может пониматься, напротив, нечто особенное, т.е. стилистические характеристики относятся в этом случае к *специфике* текста. Именно в этом случае говорят, в частности, о стиле того или иного писателя или художника, — вообще, об индивидуальном стиле (тогда как с точки зрения первого подхода, исходящего из абстрактных системных характеристик, этот индивидуальный стиль может рассматриваться как определенная комбинация стилистических характеристик)»[3].

---

[1] Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. — М., 1977. — С. 4.

[2] Там же. — С. 5.

[3] Успенский Б. А. Семиотические проблемы стиля в лингвистическом освещении // Тр. по знак. системам. 4 (IV). — Тарту, 1969. — С. 487 — 488.

Итак, первое понимание как раз *типологическое*, но оно совсем не обязательно должно быть априорным (в его основе может быть интуиция, подкрепляемая опытом сравнений). Что же касается второго, то любая специфика может быть правильно и уверенно определена *только на фоне* «общего» или «общепринятого». Иначе мы не будем знать, что именно мы вправе считать признаком индивидуальности. Например, если бы из всей древнерусской литературы мы знали одно только «Слово о полку...», то решительно все его стилистические особенности могли бы показаться нам признаками яркой индивидуальности.

3. Обзоры теорий и типологий стиля

Серьезное освоение проблемы литературного стиля предполагает знакомство с мировым опытом определения понятия, а также опытом классификаций стилей, строящихся по тем или иным основаниям. Укажем в этой связи на книгу А. Ф. Лосева «Некоторые вопросы из истории учений о стиле»[1], а также на обзор Г. Маркевича «Стиль литературного текста и его исследование»[2]. В западном литературоведении, в особенности немецком, такие обзоры — не редкость.

В упомянутой книге А. Ф. Лосева содержится также строго систематизированный и богатый по материалу образ классификаций и типологий стиля в европейской искуствознании. Здесь достаточно отметить, что самый популярный способ сравнительного описания стилей — противопоставление их с помощью системы *парных категорий*.

Приведем несколько примеров. В. М. Жирмунский характеризует два типа стилевых структур в статье «О классической и романтической поэзии», сопоставляя две системы противоположных признаков или примет. М. М. Бахтин использует этот метод для противопоставления классического и гротескного образа тела: первый строится на замкнутости предметов в четко очерченных границах, второй — на разрушении границ. Тот же принцип проявляется в разделении стилевых структур на «простые» и «сложные» в книге В. П. Григорьева «Поэтика слова»[3].

Сама же идея такого описания полярных стилей, насколько известно, принадлежит Г. Вёльфлину и впервые использована в его известной книге «Ренессанс и барокко» (1889).

---

[1] См.: Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. — Киев, 1994.

[2] См.: Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. — М., 1980. — С. 113—137.

[3] См.: Григорьев В. П. Поэтика слова. — М., 1979. — С. 88—91.

Глава 1

СТИЛЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В этой главе мы рассмотрим проблему стиля под особым углом зрения. За пределами нашего внимания останутся не только вопросы исторической стилистики, но и те теоретические подходы к изучению стиля, которые не связаны прямо с задачами анализа и истолкования смысла литературного произведения. Для нас будет важно соотнести понятие «стиль», с одной стороны, со структурой произведения, т.е. ответить на вопрос: особенности какого именно уровня или аспекта этой структуры мы должны учитывать, говоря о стиле. С другой стороны, необходимо увидеть в системе признаков стиля выражение единой творческой установки, понять эту систему как воплощение «художественной воли» автора-творца.

Поскольку в научной литературе вопрос рассматривался преимущественно со второй точки зрения, начнем с нее. При этом нам придется обойтись без предварительного определения главного понятия. Наоборот, это определение будет итогом анализа важнейших аспектов проблемы «автор и стиль произведения». После этого мы сможем перейти к вопросу о творческом освоении чужого стиля.

§ 1. Автор и стиль произведения

При соотнесении тех особенностей произведения, которые считались признаками стиля, с установкой автора-творца (художественным заданием) по необходимости возникают три основных подхода и выделяются соответственно три аспекта проблемы.

1. «Лицо» («типическое своеобразие»)

Самый естественный читательский подход к тем особенностям произведения, которые принято относить к стилю, заключается в общем художественном впечатлении какого-то характерного (для автора, направления, эпохи, национальной культуры) «вида» или «облика» произведения.

Это читательское отношение аналогично нашему знакомству с человеком, осознанию своеобразия личности и в то же время попытке определить соответствие или несоответствие этой личности тому или иному известному нам типу человека. При повторной встрече с человеком или стилем происходит узнавание единственности и неповторимости Лица (вспом-

ним слова Баратынского о «лица необщем выраженьи»), которое мы при этом непременно соотносим с другими лицами, похожими и непохожими.

Этот сложный эффект *узнаваемости-неожиданности* передает Ю. К. Олеша, рассказывая в своих заметках «Ни дня без строчки» о том, как он однажды начал читать случайно попавший к нему в руки роман Шеллер-Михайлова и вдруг, перейдя к очередной странице, почти закричал: «Что это? Боже мой, кто это пишет?» Книга Шеллер-Михайлова «была по ошибке сброшюрована с несколькими страницами того же "нивского" издания сочинений Достоевского»[1]. Об узнаваемости как важнейшем качестве стиля пишет в одной из своих работ Г. О. Винокур: «Например, я прочел следующую тираду: "Хорошо было год, два, три, но когда это: вечера, балы, концерты, ужины, бальные платья, прически, выставляющие красоту тела, молодые и немолодые ухаживатели, все одинакие, все что-то как будто знающие, имеющие как будто право всем пользоваться и надо всем смеяться, когда летние месяцы на дачах с такой же природой, тоже только дающей верхи приятности жизни, когда и музыка и чтение, тоже такие же — только задирающие вопросы жизни, но не разрешающие их, — когда все это продолжалось 7, 8 лет, не только не обещая никакой перемены, но все больше теряя прелести, она пришла в отчаяние, и на нее стало находить состояние отчаяния, желания смерти". И я уверенно говорю, что это Лев Толстой, хотя я и не знаю, из какого произведения Толстого взяты эти строки. Но важно, что я узнаю здесь Льва Толстого не только потому, что в этом отрывке говорится о том, о чем часто и обычно говорит этот писатель, и не только по тому тону, с каким обычно о подобных предметах он говорит, но также по самому языку, по синтаксическим его приметам...»[2]

К этому очень яркому примеру «индивидуальных и оригинальных типичных свойств языка», по выражению Г. О. Винокура (нет сомнений в том, что узнает цитируемого автора практически любой читатель, хотя, как правило, он не знает произведения, из которого взята цитата), стоит добавить следующее. К числу примет авторского стиля здесь принадлежит не только синтаксис, но и своеобразное отношение к слову: отказ от соблюдения литературных норм («ухаживатели», «одинакие») и запретов на буквальные словесные повторы («пришла в отчаяние, и на нее стало находить состояние отчаяния»), т. е. пренебрежение вообще всем тем, что может сделать речь «красивой».

---

[1] Олеша Ю. Повести и рассказы. — М., 1965. — С. 528.

[2] Винокур Г. О. Филологические исследования. — М., 1990. — С. 121.

В истории изучения стиля подход к нему в свете проблемы «речевого лица» ярче всего выразился в знаменитом определении Ж. Л. Бюффона «Le stile s'est de l'homme même». По мнению современного специалиста, эту формулу нужно понимать не в том смысле, что «каков стиль, таков и человек», а как «утверждение индивидуально присущего пишущему способа изложения и организации идей», причем такого способа, который обеспечивает произведению писателя, как замечает тут же Бюффон, целостность, подобную той, которую мы наблюдаем в творениях природы[1].

В этом же направлении строится определение П. Н. Сакулина: «Стиль нельзя отождествлять ни с формой в целом, ни с отдельными ее компонентами. Стиль... есть совокупность тех особенностей, которыми одна форма отличается от другой формы, ей аналогичной. Так, архитектурная форма храма может быть разных стилей: готического, романского, византийского, мавританского и т. д. <...> Стиль — это своеобразие, отличие данной формы от других, ей аналогичных»[2].

Итак, цельность, присущая стилю, т. е. особый *облик* формы, всегда представляет собой «типическое своеобразие». Те особенности формы, например, отбора и расстановки слов у Толстого, о которых выше шла речь, индивидуальны при сравнении этого автора с другими, но они же типичны, если сопоставлять разные произведения этого автора.

Поскольку узнаваемым делают стиль повторяющиеся признаки его своеобразия или, по терминологии В. Кайзера, «стилистические приметы», попытаемся прояснить содержание этого понятия. По мысли германского литературоведа, исследование художественного стиля, в отличие от лингвистического изучения языковых форм, «интересуется как раз языковыми явлениями, которые, именно в силу своей повторяемости, симптоматичны для построения произведения как целостности. <...> Типичные формы называются стилистическими приметами. С другой стороны, эти стилистические приметы часто тем легче распознаваемы, тем выразительнее и действеннее, чем больше дело идет о явлениях, которые отклоняются от “обычной” речи. Если, к примеру, в стихотворении артикль многократно отсутствует там, где мы его должны ожидать, то мы имеем дело с приметой стиля, истолкование которой многое обещает»[3] (пер. М. И. Бента).

---

[1] См.: Подгаецкая И. Ю. Границы индивидуального стиля // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. — М., 1982. — С. 33.

[2] Сакулин П. Н. Теория литературных стилей // Сакулин П. Н. Филология и культурология. — М., 1990. — С. 140.

[3] Цит. по: Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия. — С. 435.

2. Системность особенностей или «примет»

Не столько читательский, сколько специфически научный подход к проблеме акцентирует не узнаваемость, а *взаимосвязь* и *взаимозависимость* стилистических примет, в том числе относящихся к различным уровням или аспектам художественной структуры.

В отечественном литературоведении сюда относится классическое определение понятия «стиль» в написанной еще в самом начале XX в. статье В. М. Жирмунского «Задачи поэтики»: «...понятие стиля означает не только фактическое сосуществование различных приемов, временно́е или пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую между отдельными приемами. Мы не говорим при этом: фактически в XIII в. во Франции такая-то форма арок соединялась с таким-то строением портала или сводов; мы утверждаем: такая-то арка **требует** соответствующей формы сводов. И как ученый палеонтолог по нескольким костям ископаемого животного, зная их функцию в организме, восстанавливает все строение ископаемого, так исследователь художественного стиля по строению колонны или остаткам фронтона может в общей форме реконструировать органическое целое здания, "предсказать" его предполагаемые формы. Такие "предсказания" — конечно, в очень общей форме — мы считаем принципиально возможными и в области поэтического стиля, если наше знание художественных приемов в их единстве, т.е. в основном художественном их задании, будет адекватно знаниям представителей изобразительных искусств или палеонтологов»[1].

Этот взгляд на стиль отличается от предшествующего так, как, например, наша способность узнать чье-то однажды увиденное лицо от способности принести пользу следствию при составлении словесного портрета этого человека. Вместо инстинктивного улавливания стилевого единства при опознании наглядных проявлений («примет») стиля перед нами узнавание *конструкции* художественного произведения, схемы, по которой оно построено и которая мотивирует появление тех или иных примет стиля. Однако если бы художественное творение просто воспроизводило какой-то традиционный принцип построения, нельзя было бы говорить о стиле как противоречивом единстве повторяющегося и неповторимого. Поэтому «предсказуемое» в облике произведения должно сочетать-

[1] Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — М., 1977. — С. 34—35.

ся с неожиданным, а система, на которой основан стиль, должна быть реализована не полностью.

Продолжая тему, разработанную В. М. Жирмунским, исследователь стилей древнерусской литературы Д. С. Лихачев говорит о принципиальной для европейской архитектуры изучаемой эпохи «неточности»: «В подлинных произведениях романского искусства правая и левая стороны портала, особенно со скульптурными деталями, слегка различаются (ниже появится пример: "Из трех порталов собора Нотр Дам в Париже правый у́же левого на 1,75 м". — *Н. Т.*), окна и колонны неодинаковы. <...> Различаются и сами колонны — по камню, из которого они сделаны, по форме (витые, например, могут чередоваться с гладкими...). Однако общий архитектурный модуль и пропорции в целом не нарушаются. Восприятие романского строения требует от зрителя постоянных "поправок". <...> Он неясно ощущает за всеми различиями некую одну "идеальную" колонну, создает в уме концепт окна данной стены здания или данного места стены, восстанавливает в сознании симметрию и создает среди неточностей реального здания некую его идеальную сущность, — притягательную все же своей некоторой неопределенностью, неполной осуществленностью, недосказанностью»[1].

В результате заданность, предсказуемость и конструктивность сочетаются в стиле с органичностью и неожиданностью, что и придает ему личный («авторский») характер. Отметим в суждениях В. М. Жирмунского один момент, который, в сущности, выводит за пределы этого подхода. Речь идет о том, что единство стиля, которое можно реконструировать и проявления которого поддаются прогнозированию, само определяется «основным художественным заданием». Отсюда возможность третьего подхода.

3. Телеологическое соотношение «облика формы» и принципа, определяющего этот облик

Приметы или признаки стиля, по мнению многих, находятся на «поверхности» произведения, т. е. представляют собой результат обработки материала (в нашем случае — речевого) и размещения его элементов в пространстве. Но в качестве системы, образующей «облик формы», стиль выражает некий порождающий принцип, который находится именно в глубине художественного творения.

---

[1] Лихачев Д. С. Несколько мыслей о «неточности» искусства и стилистических направлениях // Philologica: Исследования по языку и литературе. — Л., 1973. — С. 394—400.

Французский «Всеобщий словарь» 1771 г. называет стиль «своего рода душой высказывания»[1]. По формулировке современного теоретика, «фактура» стиля — «такая поверхность произведения, которая указывает на то, что *это же* самое, этот же творческий принцип лежит в самой глубине произведения и был в нем с самого начала»[2]. Будучи, таким образом, достаточно традиционным, различение «материальной» поверхности и внематериальной глубины допускает два основных варианта истолкования.

Один из них состоит в подчеркивании тесной взаимосвязи двух аспектов — обработанного и упорядоченного автором материала и выраженного в организации материала авторского мировосприятия. Но при таком понимании стиля, пренебрегающем различиями аспектов произведения в пользу его, как иногда выражаются, «формально-содержательного единства», это единство не может быть осмыслено как результат преодоления внутренних противоречий произведения. Противоречия отыскиваются поэтому вне произведения — во взаимоотношениях между личностью творца и противостоящим творцу объектом.

Этот вариант решения проблемы стиля разрабатывался в философской эстетике с конца XVIII до начала XX в.

В статье Гёте «Простое подражание природе, манера, стиль» (1788) три термина обозначают разные творческие ситуации:

1)«неподвижному» объекту (т.е. изолированному элементу или части природы) соответствует копирование художником наглядных, непосредственно воспринятых им внешних форм такого рода объектов;

2) сложному, состоящему из множества деталей и внутренне гармоничному объекту — целому природы отвечает такое духовное постижение этой целостности, которое, в сущности, заменяет «великий букварь природы» собственным языком художника и придает предмету характерную форму личности воспринимающего;

3) возможен также синтез простого подражания зримому и духовного постижения, при котором улавливается сам принцип порождения вещей, а формы природы воспринимаются одновременно как характерные для нее и являющиеся формами выражения души художника. Поэтому созерцание и изучение «частностей» сочетается с самовыражением созерцателя: «Если простое подражание зиждется на спокойном утвер-

---

[1] Подгаецкая И.Ю. Границы индивидуального стиля. — С. 33.

[2] Михайлов А.В. Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. — М., 1982. — С. 344.

ждении сущего, на любовном его созерцании, манера — на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то стиль покоится на глубочайших твердынях познания, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах»[1].

Определенный стимул для дальнейшего неразграничения «технического» и «идеологического» аспектов проблемы стиля создал Ницше. В своих «Несвоевременных размышлениях» (Unzeitgemäße Betrachtungen, 1873) он говорит о стиле в связи с противопоставлением двух создающих художественное произведение творческих сил или начал, вне которого, по его мнению, находится архитектура: «Архитектор не представляет из себя ни дионисийского, ни аполлоновского состояния». Связывая далее архитектуру с «победой над ненастьем» и «волей к власти» (и даже с реальной государственной властью), он заключает: «Высшее чувство власти и уверенности находит себе выражение в том, что обладает высшим стилем»; «Власть... живущая с сознанием, что ей нельзя прекословить; покоящаяся в самой себе; ...все это создает великий стиль»[2].

Здесь можно заметить, что «победа над ненастьем», несомненно, соответствует аполлоническому упорядочению и введению в заданные рамки бесформенной дионисийской стихии. Тем самым, по мысли философа, «высший» или «великий» стиль — результат *взаимопроникновения* упорядоченности и стихийности — вплоть до полной их неразличимости, которое при этом освящено непререкаемым авторитетом (властью) в качестве *нормы*.

Идеи Гёте оказались актуальными на рубеже XIX — XX вв. На его статью прямо ориентирована работа Вяч. Иванова «Манера, лицо и стиль» (1912). Однако русский философ, в отличие от своего предшественника, видит вместо трех разных возможностей творчества процесс диалектического становления творца, перехода его от одной возможности к другой и подъема тем самым на новые, более высокие уровни постижения и воссоздания мира. (Правда, и у Гёте только простое подражание природе и манера уравновешены, а стиль считается более высокой ступенью.)

Исходная ситуация, по Вяч. Иванову, — обретение «самобытным дарованием» «своеобразной **манеры** и собственного, ему одному свойственного **тона**». Возможное возражение: разве индивидуальность может быть предпосылкой, а не итогом

---

[1] Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. — Т. 10. — С. 26 — 30.

[2] Ницше Ф. Очерки несвоевременного // Ницше Ф. Так говорил Заратустра: Избр. произведения: Кн. 1. — М., 1990. — С. 385 — 386.

развития? — отводится разъяснением: в данном случае под «манерой» имеется в виду не качество уже созданного творения, а «морфологический принцип художественного роста», который «уже заключает в себе, как в зерне, будущую индивидуальность как "благую весть"». Речь идет о «полубессознательном переживании» поэта — «прислушивании к звучащей где-то, в далеких глубинах его души, смутной музыке, — к мелодии новых, еще никем не сказанных, а в самом поэте уже предопределенных слов, или даже не слов еще, а только глухих ритмических и фонетических схем зачатого, не выношенного, не родившегося слова» (вспомним: «Она еще не родилась, / Она и музыка и слово...»).

Вторая ситуация выглядит отрицанием первой и переходом к следующей. Это «обретение художественного **лица**», для чего необходимо пожертвовать манерой. Зато результатом самопожертвования может оказаться «новый морфологический принцип творческой жизни».

Если в первом случае упоминание о музыке, несомненно, ассоциировалось с дионисийской стихией, то новый принцип — стиль — прямо связывается с Аполлоном: его сила — «поистине сила Аполлона как бога-целителя». А чтобы найти стиль, «необходимо уметь отчасти отказаться и от лица».

Последующая цепь суждений Вяч. Иванова наиболее близка идеям Гёте: «Манера есть субъективная форма, стиль — объективная. Манера непосредственна, стиль опосредован...» Зато сказанное далее о «большом стиле» представляется полемическим переосмыслением замечаний Ницше: «Он требует окончательной жертвы личности, целостной самоотдачи началу объективному или вселенскому или в чистой его идее (Данте), или в одной из служебных и подчиненных форм утверждения божественного всеединства (какова, например, истинная народность)»[1]. Как видно, ницшевской идее авторитарности здесь противостоит идея вселенского или народного коллективизма.

Рассмотренный способ постижения природы стиля, помимо его чисто риторической привлекательности, приобрел влияние благодаря опоре на привычные категории субъекта и объекта. Возникла возможность перевести проблему на язык психологии творчества. Или, как это делает, например, В. Кайзер, сказать, что предмет наблюдений — приметы стиля и его принцип — зависят от внешней или внутренней точки зрения: «на первый взгляд, стиль есть единство и индивидуальность воплощения, если же посмотреть изнутри, то это един-

---

[1] Иванов Вяч. Собр. соч. / Под ред. Д.В.Иванова и О.Дешарт. — Брюссель, 1974. — Т. 2. — С. 616—626.

ство и индивидуальность перцепции, т.е. определенная установка»[1] (пер. Н.С.Лейтес).

В то же время при таком подходе, на наш взгляд, необоснованно и непродуктивно смешиваются особенности, принадлежащие к разным аспектам произведения: тексту, с одной стороны, а с другой — структуре изображенного мира и той системе ценностей, которая воплощена в этом устройстве мира героя.

Второй вариант решения проблемы стиля акцентирует именно *различие* поверхности и глубины произведения, что приводит к дуалистическому пониманию формы. Он обязан своим возникновением европейскому искусствоведческому формализму: Генрих Вёльфлин в книге «Основные понятия истории искусств» (1915) разграничил «момент выражения» и «способ изображения как таковой»[2]. В дальнейшем новый подход продемонстрировал свою продуктивность в исследованиях по эстетике М.М.Бахтина и А.Ф.Лосева.

Бахтин, как мы уже говорили в другом разделе, разграничил *два вида форм* — «композиционные» формы, организующие материал, и формы «архитектонические», упорядочивающие эстетический объект. Тут же прямо утверждается, что вне строгого разграничения этих форм «правильная постановка **проблемы стиля** невозможна»[3].

Отсюда и следующее положение, разграничивающее те же аспекты произведения, но уже включающее в себя и понятие авторской смысловой или ценностной установки (точнее, двух разных установок): «Собственно словесный стиль (отношение автора к языку и обусловленные им способы оперирования с языком) есть только отражение на данной природе материала его художественного стиля (отношения к жизни и миру жизни и обусловленного этим отношением способа обработки человека и его мира)...»[4].

По А.Ф.Лосеву, проблема стиля связана с различением «художественной структуры» и ее же «сверхструктурной основы»; «основного источника стиля» — его «первообраза» или «первичной модели» — и «композиционной схемы того произведения, о стиле которого идет речь»[5]. Этим формулировкам, как равно и суждениям Бахтина, близки положения

---

[1] Цит. по: Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия. — С. 436.

[2] См.: Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — СПб., 1994. — С. 19.

[3] Бахтин М.М. ВЛЭ. — С. 22.

[4] Он же. ЭСТ. — С. 169.

[5] Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. — С. 224—225.

А. В. Михайлова: «“Слог” отражает варьирование общего, тогда как “стиль” в современном понимании охватывает особое целое произведения... открывает путь внутрь и порождается внутренним смыслом целого...»[1]. Как видно, ученый только второе понятие связывает с противопоставлением внешнего (материального) и внутреннего (духовного).

§ 2. Автор и традиция

Отличие этого аспекта от предшествующего — соотнесение признаков стиля в данном произведении или в ряде произведений одного автора с фоном традиционного употребления языковых и речевых форм: как в практике обычного языкового общения, так и в словесном творчестве, фольклорном и литературном.

1. Стиль и традиция внехудожественного словоупотребления

С учетом такого контекста изучения стиль определяется как «индивидуальное использование общего языка» и, следовательно, «продукт количественных и качественных отклонений от общей нормы или нормы, соответствующей данной ситуации»; особенности такого использования языка выражают творческую индивидуальность в ее отношении к коллективному или сверхиндивидуальному[2].

Пример того, как подобное отклонение индивидуального использования языка от общих языковых норм создает примету стиля, приводит Г. О. Винокур в работе «Об изучении языка художественных произведений»: «Например, для стиля Леонида Леонова несомненно характерна склонность к такому отделению определения от определяемого, при котором между тем и другим помещается глагол, вроде: “воображением *дурашливая* овладевает *сумятица*”, “в природе *торжественная* начиналась *ворожба*”; или местоимение, вроде: “*могильная* у вас *тишина*”»[3]. Заметим, что любопытная стилистическая примета, указанная ученым, характерна для стиля не только Леонида Леонова, но и Андрея Белого (в повести «Серебряный голубь»).

---

[1] Михайлов А. В. Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени. — С. 344.

[2] См.: Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. — М., 1980. — С. 115—117.

[3] Винокур Г. О. Филологические исследования. — С. 124.

2. Стиль и традиция художественного словоупотребления

В этом случае, в отличие от первого аспекта рассмотрения индивидуального стиля, фон или контекст, на которых воспринимаются «отклонения» — художественная традиция. В зависимости от того, какого рода стиль выступает ее носителем, можно выделить несколько вариантов.

1. Авторитетный индивидуальный стиль предшественника или целого ряда писателей, стили которых могут контаминироваться. Таковы соотношения поэтического стиля Лермонтова с пушкинским; творчества Достоевского, особенно раннего, с гоголевской традицией («Двойник»); стилистики Ремизова («Крестовые сестры») — с речевыми особенностями прозы.

2. Стиль, характерный для жанра или направления. Например, соотношение элегий Пушкина или Баратынского со «стилистическими нормами» жанра, а элегий Серебряного века с образцами жанра «школы гармонической точности»; изученное В. В. Виноградовым воздействие так называемой «неистовой французской словесности» на русскую прозу 1830—1840-х годов и т.д.

3. Фольклорный стиль как фон для индивидуального стиля. К примеру, соотношение с нормами фольклорного стиля стилистики народных песен (от Дельвига до поэтов-суриковцев и С. Есенина), некоторых поэм Лермонтова и Некрасова и т.д.

Отношение индивидуального стиля к традиции может, как видно из некоторых примеров, выражаться в особых формах реакции на чужой стиль путем его воспроизведения: в формах подражания, стилизации, пародии и вариации. Эту проблему мы рассмотрим в следующей главе.

3. Итоговое определение стиля

Подводя итоги всему рассмотрению вопроса о стиле художественного произведения, мы можем предложить следующее определение этого понятия: ***стиль литературного произведения*** — 1) *узнаваемый тип единой и эстетически целенаправленной упорядоченности (через систему композиционно-речевых форм произведения) фонетических, лексико-синтаксических и т.п. особенностей всех высказываний речевых субъектов, а также функций этих высказываний*; 2) *общий регулятивный принцип такого рода особенностей высказываний и их композиционных форм в произведении*, который осознается на фоне аналогичных художественных явлений и может быть воспроизведен путем подражаний, стилизаций, вариаций или пародий.

Глава 2

ЧУЖОЙ СТИЛЬ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Введение

1. Постановка вопроса

Перечисленные в нашем итоговом определении стиля способы его воспроизведения *в качестве чужого* нуждаются в едином подходе и основанной на нем сравнительной характеристике. Отправной точкой в поисках принципов и критериев сравнения может быть проблема «чужого слова».

Согласно предложенной М. М. Бахтиным классификации, кроме двух противоположных типов прямого слова, первого и третьего, а именно изображающего — прямого — авторского и объектного (также прямого, но изображенного, принадлежащего герою), важнейшую роль в художественной прозе играет промежуточный второй тип «двуголосого» слова, в котором пересекаются две смысловые направленности и которое является «получужим».

Если вообще чужие слова, по выражению того же автора, «пахнут контекстами», то в данном случае речь идет именно о контексте чужого стиля. С этой точки зрения из всего круга явлений, относящихся ко второму типу слова, необходимо исключить следующие разновидности.

Во-первых, такие формы, когда авторская речь включает в себя речь персонажа (с определенными лексико-синтаксическими признаками) ради его *интенции* (смысловой направленности). Такова, например, несобственно-прямая речь или характерные особенно для произведений Достоевского реплики персонажей, передразнивающие чужой тон и полемические по отношению к чужому смыслу («обухом по темени, по счастливому выражению вашему»). Ибо *своеобразие* речи персонажа не является художественным (литературным) стилем: для автора это не стилизация, а для персонажа (приведенная реплика) не пародия. Использовать эти термины, таким образом, означало бы превратить их в *метафоры*.

Стилизация как способ воспроизведения чужого стиля и реакция на него не находится в той же плоскости, в которой расположена изображенная речь персонажа — прямая или несобственно-прямая, литературно-правильная (как у ведущих героев Чернышевского) или подчеркнуто внелитературная, экзотическая (как, скажем, в «Тихом Доне»). В обоих вариантах речь персонажа — элемент стилистической структуры,

созданной автором произведения; она входит — при любых степенях различий с «авторской речью» (как правило, так обозначают речь повествователя) того же произведения — в *систему одного авторского стиля*. Предмет нашего рассмотрения, напротив, такие случаи, когда в произведении встречаются *стилистические системы разных авторов*, а не автора и его персонажа, взаимодействуют не просто точки зрения, а художественные установки или задания.

Во-вторых, такие формы «сказа» (речи персонажа, выступающего в качестве рассказчика, которая резко отличается от авторской — в случаях вставных историй — или выходит за пределы норм литературного языка)[1], когда речь рассказчика, несомненно, относясь к одному из выделяемых лингвистической стилистикой «функциональных стилей», не несет в себе *художественной* установки говорящего. Такая установка принадлежит *только автору*, который изображает рассказчика и его речь. Таковы чеховское «Письмо к ученому соседу» или рассказы деда Щукаря у Шолохова, которые приводятся в некоторых справочниках в качестве примеров пародии на эпистолярный стиль[2] и стилизации[3]. Сюда же можно отнести речь ямщика в стихотворении Некрасова «В дороге» и рассказы персонажей И. Горбунова или М. Зощенко.

Все такого рода высказывания на самом деле стилистически «не выдержаны», представляют собой эклектическое смешение разных стилей. Конечно, само по себе присутствие сказа в произведении характеризует единый художественный стиль автора. Но это не основание для того, чтобы смешивать всякий сказ со стилизацией или считать первое вообще разновидностью второго (об особых случаях — ниже). Мы будем в дальнейшем называть стилизацией воспроизведение только *чужого художественного стиля*, а не одного из «функциональных» стилей, т. е. систем использования языка в разных сферах жизненного речевого общения.

Для того чтобы самого разного рода «жизненные» высказывания приобрели одновременно цельность и собственную эстетическую направленность и значимость, достаточно большой исторической дистанции. Так, в исторических романах, например в пушкинской «Капитанской дочке», происходит стилизация устной бытовой речи, эпистолярного стиля и стиля официальных документов изображаемой эпохи. То, что изнутри эпохи представляется мозаикой разных стилей, с точ-

---

[1] О понятии «сказ» и признаках формы см.: Мущенко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа. — М., 1978. — С. 32—34.

[2] См.: КЛЭ. — Т. 5. — Стлб. 605.

[3] См.: Квятковский А. Поэтический словарь. — М., 1966. — С. 282.

ки зрения иной, отдаленной эпохи видится и воссоздается в качестве стилистически однородного. Кроме того, любое из этих высказываний принадлежит не только персонажу или его сословию, но и объединяющей всех эпохе. Все они участвуют в создании *образа языка* эпохи, освещаемого исторически иным языковым сознанием. «Дух века» в таких случаях — своеобразный коллективный *субъект*, обладающий особой, *чужой* для автора исторического романа *творческой установкой*. Любой из функциональных стилей чужой эпохи может быть воспринят и воссоздан как стиль, эстетически направленный и значимый, т.е. может стать объектом исторической стилизации.

Однако это означает, что и речь рассказчика, которую мы относим к сказу, в таких случаях — разновидность стилизации. Сказ действительно может быть стилизованным везде, где он обладает собственной, принадлежащей рассказчику эстетической установкой — установкой на изображение героя. Такова, например, функция сказа в «Левше» Лескова или в рассказах А. Платонова.

Вернувшись к нашему итоговому определению стиля, мы можем увидеть, что две части этого определения соответствуют обсуждавшемуся в первой главе этого раздела различению *стиля как «системы приемов»* и организующего (или регулятивного) *принципа* этого стиля. Любой из перечисленных способов воспроизведения чужого стиля — подражание или стилизация, пародия или вариация — *направлен на обе стороны* воспроизводимого явления. Но «тип упорядоченности» воссоздается для того, чтобы принять — в той или иной степени — чужой «регулятивный принцип» или полемически от него оттолкнуться. Организующая перечисленные явления художественная воля состоит не в самовыражении автора-творца «за чужой счет» (включая даже и эпигонские подражания влиятельному стилю), а в *выражении* как *чужого стиля* (и системы приемов, и обусловливающей эту систему установки), так и *своего отношения* к нему (его оценки — от панегирической до остро полемической).

Итак, нас будет интересовать проблема чужого стиля, а не чужого языка.

2. Состояние вопроса в науке

Общий подход к различным вариантам воссоздания чужого стиля в литературном произведении, а также четкое разграничение этих вариантов в справочной и учебной литературе практически отсутствуют. Даже в рамках одного и того же издания, например в КЛЭ, мы видим разнобой в определени-

ях: «бурлеск» и «травестия» для М. Л. Гаспарова — варианты пародии (в статье «Пародия»); в статье «Бурлеск» они отождествляются; в статье «Травестия» отождествлены пародия и травестия, бурлеск же не упомянут. Популярно смешение подражания и стилизации (С. Сиротвиньский, Г. фон Вильперт, Дж. Шипли, И. Розанов, К. Локс, А. Квятковский, К. Кедров); иногда встречается даже неразличение подражания и пародии (И. Розанов). Пародирование на основе стилизации (воспроизведение чужого стиля с сохранением присущей ему тематики) смешивается с сатирической дискредитацией автора — не с помощью воспроизведения его стиля как системы, а посредством контраста между воспроизводимым стилем и несоответствующим ему предметом изображения (Г. фон Вильперт, Дж. Шипли, Я. Зунделович). Иногда — между цитируемым фрагментом чужого высказывания и «продолжением», переключающим это высказывание на комически неподходящую к нему тематику, как поступал в недавнее время пародист А. Иванов.

§ 1. Проблема художественной реакции на чужой стиль у Бахтина и Тынянова

На фоне состояния вопроса в справочной литературе резко выделяются прежде всего исследования названных двух авторов, которые в этом отношении (как, впрочем, и в некоторых других) освоены еще далеко не достаточно.

Четкое разграничение подражания и стилизации, стилизации и пародии как различных вариантов «двуголосого слова» мы находим прежде всего в книге «Проблемы поэтики Достоевского».

1. Стилизация, подражание и стиль

По мнению ученого, «стилизация предполагает стиль... Стилизатор пользуется чужим словом как чужим и этим бросает легкую объектную тень на это слово. <...> Этим стилизация отличается от подражания. Подражание не делает форму условной, ибо само принимает подражаемое всерьез. <...> Здесь происходит полное слияние голосов»[1]. Итак, подражание воспроизводит чужой стиль, делая его своим, уничтожая дистанцию («слияние голосов»), тогда как в стилизации чужая фор-

[1] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963. — С. 253—254.

ма воссоздана в качестве не единственно возможного способа изображения того предмета, с которым она в данном случае связана: в этом смысле она *объектна* и *условна*. Аналогичная мысль о том, что стилизация «предполагает некоторое отчуждение от собственного стиля автора, в результате чего воспроизводимый стиль сам становится объектом художественного изображения», высказана в справочной статье К. А. Долинина[1].

2. Стилизация и пародия

Что касается соотношения стилизации и пародии, то если «стилизация стилизует чужой стиль в направлении его собственных заданий, она только делает эти задания условными», то в пародии, хотя «автор, как и в стилизации, говорит чужим словом, но в отличие от стилизации он вводит в это слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям». И далее: «Чужой стиль можно, в сущности, пародировать в различных направлениях и вносить в него различные акценты, между тем как стилизовать его можно, в сущности, лишь в одном направлении — в направлении его собственного задания»[2].

Такому разграничению созвучны мысли Ю. Н. Тынянова: «Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их. <...> При стилизации этой невязки нет, есть напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого»[3].

Некоторые важные дополнения внесены во второй пункт исследованием Бахтина «Слово в романе». Кроме того, здесь разграничены пародия и вариация.

3. Стилизация и вариация

В контексте главной проблемы этого исследования — взаимоосвещения разных языков и стилей в романе — *стилизация* рассматривается как встреча двух языковых сознаний:

---

[1] Долинин К. А. Стилизация // ЛЭС. — 1987. — С. 419.

[2] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — С. 258—259.

[3] Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 201.

«Современный язык дает определенное освещение стилизуемому языку: выделяет одни моменты, оставляет в тени другие, создает особую акцентуировку его моментов... определенные резонансы стилизуемого языка с современным языковым сознанием». Следовательно, объектность и условность воспроизводимого стиля ощущаются благодаря его соотнесенности с языковым сознанием «современного стилизатора и его аудитории». Отсюда ясно, почему ученый в этом случае так подчеркивает временну́ю дистанцию: чем она значительнее, тем ощутимее контраст двух языковых сознаний — изображаемого и изображающего.

Стилизации в этом смысле противопоставлена ***вариация***: «При стилизации языковое сознание стилизатора работает исключительно на материале стилизуемого языка: оно освещает этот язык, привносит в него свои чужеязыковые интересы, но не свой чужеязыковой современный материал. Стилизация как таковая должна быть выдержана до конца. Если же современный языковой материал (слово, форма, оборот и т. п.) проник в стилизацию, это ее недостаток, ошибка, анахронизм, модернизм. Но такая невыдержанность может стать нарочитой и организованной: стилизующее языковое сознание может не только освещать стилизуемый язык, но и само получить слово и вносить свой тематический и языковой материал в стилизуемый язык. В этом случае перед нами уже не стилизация, а вариация. <...> Вариация свободно вносит чужеязыковой материал в современные темы, сочетает стилизуемый мир с миром современного сознания, ставит стилизуемый язык, испытуя его, в новые и невозможные для него самого ситуации»[1].

Проиллюстрируем это различие между стилизацией и вариацией одним примером. Все помнят восторженный отклик Пушкина на опубликование перевода «Илиады» Гнедичем: «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи / Старца великого тень чую смущенной душой». Это, несомненно, стилизация и, по-видимому, вторичная, поскольку сам Гнедич, по всей вероятности, не только переводил, но и стилизовал Гомера: воспроизводится не только стиль перевода; ему полностью отвечает тематика — слово переводчика воскрешает прошлое. Современный язык (язык автора стилизации), конечно, создает определенное освещение стилизуемого языка, но внутри текста совершенно отсутствует: стилизация выдержана.

Есть, однако, и другой пушкинский отклик: «Крив был Гнедич-поэт, преложитель слепого Гомера / Боком одним с

---

[1] Бахтин М. ВЛЭ. — С. 174—175.

образцом схож и его перевод». Здесь заметен комический контраст внешних опознавательных признаков «высокого» гомеровского стиля и «низкой» тематики; при этом уподобление недостатков перевода физическому недостатку изображенного персонажа, создателя этого перевода, разрушает дистанцию: вместо воскрешения прошлого у переводчика получается «самовыражение». Попутно сталкиваются одинаковые по значению элементы противоположных стилей — архаического и современного: «преложитель» и «перевод». Это столь же очевидная вариация: «нарочитая невыдержанность», конечно, ставит стилизуемый язык «в новые и невозможные для него самого ситуации».

4. Пародия

Наконец, соотношение понятий вариации и стилизации оказывается ключом к более точному и практически применимому, чем в «Проблемах поэтики Достоевского», определению пародии: «Чтобы быть существенной и продуктивной, пародия должна быть именно пародийной **стилизацией**, то есть должна воссоздавать пародируемый язык как существенное целое, обладающее своей внутренней логикой и раскрывающее неразрывно связанный с пародируемым языком особый мир». Однако изображение этого мира в пародии происходит все-таки «не с помощью изображаемого языка, как продуктивной точки зрения, а путем его разоблачающего разрушения»[1].

Это означает, что при враждебном столкновении двух голосов внутри художественного высказывания первый из них (собственный голос пародируемого слова) должен быть полноценным, но заведомо не адекватным своему собственному предмету. Вариация же, используя чужой стиль и смешивая его с другим или другими (лишая его тем самым полноценности), изображает совсем иной предмет, нежели ее прототип. Сравнивать пародию и вариацию поэтому нужно в двух отношениях: с точки зрения выдержанности стиля и с точки зрения соответствия стиля предмету.

Приведем примеры, во-первых, *пародии*, основанной на стилизации, и, во-вторых, *вариации*, чтобы на практике увидеть, как можно различать эти способы воспроизведения чужого стиля.

1. В романе Достоевского «Бедные люди» Макар Девушкин цитирует из сочинений своего соседа Ратазяева «маленький отрывочек, в шуточно-описательном роде, собственно для смехотворства написанный»:

---

[1] Бахтин М. ВЛЭ. — С. 175—176.

Знаете ли вы Ивана Прокофьевича Желтопуза? Ну вот тот самый, что укусил за ногу Прокофия Ивановича. Иван Прокофьевич человек крутого характера, но зато редких добродетелей; напротив того, Прокофий Иванович чрезвычайно любит редьку с медом. Вот когда еще была с ним знакома Пелагея Антоновна... А вы знаете Пелагею Антоновну? Ну, вот та самая, которая всегда юбку надевает наизнанку.

И произведение, и авторский стиль не только узнаваемы; пародийная стилизация воспроизводит стиль вместе с его миром. Возможно, однако, и такое воспроизведение, при котором это единство не сохраняется и даже, согласно основному художественному заданию, должно быть разрушено.

2. Вот пример такой реакции на чужой стиль:

Топот, радостное ржанье,
Стройный эскадрон,
Трель горниста, колыханье
Веющих знамен,

Пик блестящих и султанов;
Сабли наголо,
И гусаров и уланов
Гордое чело;

Амуниция в порядке,
Отблеск серебра. —
И марш-марш во все лопатки,
И ура, ура!..

Майор Бурбонов (*Д.Д.Минаев*)

Нельзя не заметить, что чужой стиль (стиль Фета) здесь в значительной мере редуцирован, раздроблен и смешан с элементами совершенно иного стиля. Узнаваемость — помимо сохранения метрики оригинала — обеспечивается не только буквальным повторением некоторых — немногих — слов («трель», «отблеск»), но и созданием фонетических дублеров других слов: «топот» заменил «шепот», «колыханье» — «трепетанье», «ура, ура» — «заря, заря». Кроме того, элементы чужого стиля автор чередует с абсолютно чуждой ему военной лексикой, адекватной таким предмету и событию, которые лирике Фета явно противопоказаны. В то же время с этой новой лексикой связан и новый тон, демонстративно бодрый и твердо уверенный — в полную противоположность тональности оригинала. Все эти особенности говорят, что перед нами не пародийная стилизация, а вариация.

Этому выдвинутому Бахтиным разграничению вполне созвучны идеи Ю.Н.Тынянова. Различая «пародийность» (на-

правленность на явления современной литературы) и «пародичность», которая в этом отношении — «явление самое широкое и неопределенное», ученый прямо использовал термины «пародия» и «вариация»: «Вещь варьируют, дополняют, допевают»; «Таким образом, в "Певце", этом новом лироэпическом жанре был нащупан, равно в вариациях и пародиях, сюжет...»[1]

Итак, все четыре формы воспроизведения чужого стиля в литературном произведении можно четко разграничить, рассматривая их на основе единого подхода.

§ 2. Формы освоения чужого стиля и их разновидности в истории литературы

Теперь нас будут интересовать возможные *задачи и функции* такого освоения в определенной творческой и культурной ситуации.

1. Подражание и стилизация

По отношению к истории литературы и культуры две эти формы связаны с совершенно разными творческими позициями. Если стиль, по Бахтину, «предполагает наличие авторитетных точек зрения и авторитетных отстоявшихся оценок» (попутно заметим сходство этой формулы с идеями Ницше), то стилизация, следовательно, возможна в эпоху, когда эти точки зрения и оценки — при всей их авторитетности — ушли уже в прошлое. Или когда они принадлежат инонациональной культуре. Для этой формы освоения чужого стиля необходима *дистанция* — пространственно-культурная, историко-культурная и тем самым идеологическая. Напротив, подражание возможно и продуктивно при отсутствии дистанции.

1. В этой связи прежде всего не следует смешивать подражание с *жанром* того же названия, предполагающим как раз стилизацию. Таковы, например, «Подражания древним» Батюшкова или пушкинские «Подражания Корану». Иное дело — произведение, созданное по авторитетному, но современному образцу, причем воспроизводящее структуру этого образца без всякой идеологической дистанции, например «Певец» Пушкина (1816) в его отношении к «Певцу» Жуковского (1811):

---

[1] Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — С. 291—292.

В. А. Жуковский. «Певец»

В тени дерев, над чистыми водами
Дерновый холм вы видите ль, друзья?
Чуть слышно там плескает в брег струя;
Чуть ветерок там дышит меж листами;
На ветвях лира и венец...
Увы! друзья, сей холм — могила;
Здесь прах певца земля сокрыла;
Бедный певец!

Он сердцем прост, он нежен был душою —
Но в мире он минутный странник был;
Едва расцвел — и жизнь уж разлюбил
И ждал конца с волненьем и тоскою;
И рано встретил он конец,
Заснул желанным сном могилы...
Твой век был миг, но миг унылый,
Бедный певец!

Он дружбу пел, дав другу нежну руку, —
Но верный друг во цвете лет угас;
Он пел любовь — но был печален глас;
Увы! он знал любви одну лишь муку;
Теперь всему, всему конец;
Твоя душа покой вкусила;
Ты спишь; тиха твоя могила,
Бедный певец!

Здесь, у ручья, вечернею порою
Прощальну песнь он заунывно пел:
«О красный мир, где я вотще расцвел;
Прости навек; с обманутой душою
Я счастья ждал — мечтам конец
<...>

А. С. Пушкин. «Певец»

Слыхали ль вы за рощей глас ночной
Певца любви, певца своей печали?
Когда поля в час утренний молчали,
Свирели звук унылый и простой
Слыхали ль вы?

Встречали ль вы в пустынной тьме лесной
Певца любви, певца своей печали?
Следы ли слез, улыбку ль замечали,
Иль тихий взор, исполненный тоской,
Встречали ль вы?

Вздохнули ль вы, внимая тихий глас
Певца любви, певца своей печали?

Когда в лесах вы юношу видали,
Встречая взор его потухших глаз,
Вздохнули ль вы?

Текст Жуковского мы привели не полностью, но картина достаточно ясна: стихотворения с одинаковыми названиями очень близки тематически. Прежде всего это жанровая топика элегии и основная ее тональность — меланхолия, определенная еще Карамзиным, вслед за Делилем, как «нежнейший перелив / От скорби и тоски к утехам наслажденья». Похожа и изысканная строфика. Но восьмистишия Жуковского превратились в четверостишия (в них, как и во второй половине строф восьмистиший источника, кольцевая рифма), а количество строф сократилось вдвое. Основной рефрен (последняя укороченная строка) у Пушкина стал откликом на начало первой строки, а не на ее конец (как во второй половине восьмистиший Жуковского); при этом он не повторяется буквально, а *варьируется*. Зато эти вариации контрастируют с *неизменностью* нового, по сравнению с текстом Жуковского, рефрена — «Певца любви, певца своей печали». Все эти стиховые перемены соответствуют замене предмета изображения: им становится не судьба певца, воспринятая под знаком безвременной могилы, а восприятие его личности читателями. Все прочее переведено в область подразумеваемого.

В целом перед нами очень своеобразное ученичество (Жуковский и в этом случае мог бы сказать о «победителе-ученике»). Но подражания не всегда имеют такое происхождение и характер. В европейской литературе до середины XVIII в. воспроизведение античных образцов носило, по-видимому, смешанный характер, и границы между подражанием, стилизацией и даже вариацией (за исключением таких крайних ее форм, как бурлеск и травестия) вряд ли осознавались. Следы такого рода подражаний можно увидеть в «Памятниках» Державина и Пушкина. Стилизации начинают культивироваться с возникновением историзма (осознанием национально-исторического своеобразия разных культур). Кроме того, неосознанность индивидуального авторства выражалась в таком специфическом виде подражаний, как продолжения и переводы-переложения различных авторитетных произведений («Дон Кихота», «Хромого беса», «Жиль Блаза», а в наше время — «Унесенных ветром» и т. п.) другими авторами.

2. Приведем теперь пример стилизации:

Медлительной чредой нисходит день осенний,
Медлительно крутится желтый лист,
И день прозрачно свеж, и воздух дивно чист —
Душа не избежит невидимого тленья.

Так, каждый день стареется она,
И каждый год, как желтый лист кружится,
Все кажется, и помнится, и мнится,
Что осень прошлых лет была не так грустна.

Если читатель не знал раньше это стихотворение, то он вряд ли назовет его автора. Опознать автора трудно, так как очевидны признаки не индивидуального, а жанрового (элегического) стиля определенной эпохи, а именно пушкинской. Можно вспомнить начало элегии раннего Пушкина «Желание»: «Медлительно влекутся дни мои»; того же автора напоминают и четвертая строка приведенного стихотворения (ср.: «Душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит»), и тема пятой (ср.: «Летят за днями дни и каждый день уносит / Частичку бытия...»). Итак, перед нами стиль элегии пушкинской эпохи («школы гармонической точности», по слову Л.Я.Гинзбург) с приметами некоторых пушкинских текстов, самый сплав которых говорит о восприятии этого стиля с большого расстояния. И действительно, стихотворение написано А.Блоком в 1900 г.

Но воспроизведение чужого жанрового стиля сопровождается здесь некоторым смещением точки зрения — своеобразным лирическим пуантом. Традиционная элегия всегда уподобляла увяданию природы старение души, иногда подчеркивая разницу между цикличностью природной и линейностью индивидуальной жизни. У Блока неожиданное свидетельство «невидимого» тления души — свежесть и чистота осеннего дня (как бы скрывающая процесс увядания); этот параллелизм природного и человеческого подготавливает итоговое, отсутствующее в традиционной элегии, циклически повторяющееся переживание осени. Стилизация здесь действительно «стилизует чужой стиль в направлении его собственных заданий», а не воспроизводит его буквально.

Культурно-историческая дистанция особенно очевидна в случаях фольклорных стилизаций — в поэзии таковы народные песни Дельвига («Ах ты, ноченька...»), «Песня про царя Ивана Васильевича...» Лермонтова, «Огородник» Некрасова; в прозе — «Страшная месть» Гоголя, — а также стилизаций архаических жанров («Песнь о вещем Олеге» Пушкина). На ранних этапах истории этой формы стилизация зачастую сочетается с *мистификацией*. Показательно в этом отношении восприятие Пушкиным (в «Песнях западных славян») сборника Мериме «Гузла».

Стилизации *чужого национального стиля* характерны для антологических и восточных стихотворений: помимо уже упомянутых «Подражаний» Батюшкова и Пушкина, можно на-

звать пушкинское стихотворение «Пьяной горечью Фалерна...» и тютчевское «Кончен пир, умолкли хоры...». Кроме того, вспомним типичные для поэзии рубежа XVIII — XIX вв. переложения псалмов.

Аналогичная дистанция объясняет особый интерес русской литературы XIX — начала XX в. к пушкинскому и гоголевскому стилю. Таковы, например, «Хозяйка» Ф. Достоевского и «Набег на Барсуковку» М. Кузмина.

2. Пародия и вариация

Мы будем исходить из того, что ***пародия*** — это пародийная стилизация, а привнесение в воспроизводимый чужой стиль элементов своего собственного или еще одного чужого стиля — выход за границы пародии и переход к вариации.

Пародия по своему происхождению, по мысли О. М. Фрейденберг, основана на «идее удвоения, т. е. введения второго аспекта», а именно смехового, рядом с трагическим (а впоследствии, добавим от себя, и вообще — с серьезным). Первоначально она создает смеховые стилистические двойники пародируемых явлений, чем отнюдь не искажает, но как раз раскрывает их подлинную природу: «...это только изнанка, которая и есть природа пародии, как вывернутой наизнанку песни; но ведь, не правда ли, на оборотной ее стороне всегда лежит ее лицо подлинное, ее осмысленность и ее сущность». Посредством такого переворачивания высокое не развенчивается, а напротив, утверждается «при помощи благодетельной стихии обмана и смеха»[1].

Эта древняя природа пародии впоследствии трансформируется, но не утрачивается до конца: в современной пародии сохраняется демонстрация относительности и неполной адекватности претендующих на авторитетность художественных языков. Отсюда необходимость внешнего контрастного стилевого фона для пародируемого стиля, что характерно для вставных пародий в романе. Так, у Ильфа и Петрова читаем:

Степные горизонты источали такие бодрые запахи, что, будь на месте Остапа какой-нибудь крестьянский писатель-середнячок из группы «Стальное вымя», не удержался бы он, вышел из машины, сел бы в траву и тут же на месте начал бы писать на листах походного блокнота новую повесть, начинающуюся словами: «Инда взопрели озимые. Рассупонилось солнышко, расталдыкнуло свои лучи по

---

[1] Фрейденберг О. М. Происхождение пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология / Сост., вступ. ст., ст. к разд., коммент. О. Б. Кушлиной. — М., 1993. — С. 400, 402—403.

белу светушку. Понюхал старик Ромуальдыч свою портянку и аж заколдобился...»

Как видно, внутрь самого пародийного текста «чужеязыковые» для него элементы и точки зрения не привносятся; пародия основана на выдержанной до конца стилизации. Иначе она не могла бы выполнить свою функцию «изнанки» пародируемого стиля.

Отсюда ясно, что любой из рассмотренных нами видов стилизации может стать основой для пародии. Выше мы приводили пример пародирования индивидуального (гоголевского) стиля Достоевским. Ильф и Петров создают смеховой вариант стиля литературной школы. Существуют и пародии на чужой национальный стиль. Вот, например, французская мелодрама в изображении Достоевского («Зимние заметки о летних впечатлениях»):

Прежде, давно уже, Гюстав являлся каким-то поэтом, художником, непризнанным гением, загнанным, замученным гонениями и несправедливостями. Он боролся похвально, и кончалось всегда так, что виконтесса, втайне по нем страдающая, но к которой он презрительно равнодушен, соединяла его со своей воспитанницей Сесиль, не имевшей ни копейки, но у которой вдруг оказывались бесчисленные деньги. Гюстав обыкновенно бунтовался и отказывался от денег. Но вот на выставке произведение его увенчалось успехом. В квартиру его тотчас же врываются три смешных милорда и предлагают ему по сту тысяч франков за будущую картину. Гюстав презрительно смеется над ними и в горьком отчаянии объявляет, что все люди подлецы, недостойные его кисти, что он не понесет искусства, святого искусства, на профанацию пигмеям, до сих пор не заметившим, как он велик. Но врывается виконтесса и объявляет, что Сесиль умирает от любви к нему и что поэтому следует писать картины. Тут-то Гюстав догадывается, что виконтесса, прежний враг его, через которую ни одно из произведений его до сих пор не попадало на выставку, втайне его любит, что она мстила ему из ревности. Разумеется, Гюстав немедленно берет от трех милордов деньги, обругав их в другой раз, чем они остаются очень довольны, потом бежит к Сесиль, соглашается взять ее миллион, прощает виконтессу, которая уезжает в свое поместье, и, совокупившись законным браком, начинает заводить детей, фланелевую фуфайку, bonnet de coton и прогуливается с мабишью по вечерам возле благодетельных фонтанчиков, которые тихим плеском своих струй, разумеется, напоминают ему о постоянстве, прочности и тишине его земного счастья.

В отличие от пародии в ***вариации*** смешиваются разные стили, причем их контраст связан с иерархическим различием предметов изображения, как в уже рассмотренной нами

вариации стиля Фета у Д. Минаева: традиционно «высокий» стиль или предмет сталкиваются с традиционно «низким» или «непоэтическим» стилем или предметом. Исходя из этого еще в литературе средневековья сложилось различение двух основных разновидностей вариации — ***травести*** (высокий предмет — преобладание низкого стиля) и ***бурлеска***, или бурлески (низкий предмет — доминирование высокого стиля). В русской литературе в качестве примера первой обычно указывают «перелицованные» (Н. Осипов, И. Котляревский) «Энеиды»; пример второго (второй) — «Елисей, или Раздраженный Вакх» В. Майкова.

Однако есть и более современные случаи. Хотя в новейшей литературе между высоким и низким стилями с начала XIX в. нет уже четких границ, пушкинский стиль благодаря своей признанной классичности воспринимается в качестве «высокого», а стиль бытового общения XX в. противопоставляется ему как «низкий».

Травестия с такой точки зрения — «Е. Онегин по Луначарскому» Л. Аркадского (А. С. Бухова). Вот как выглядит в его исполнении «приобщенная к области пролетарского искусства» элегия Ленского:

Тов. Ленский (*перед дуэлью*):

Последний нонешний денечек
Гуляю с вами я, друзья,
А завтра в маршевую роту
Пошлет правительство меня.
Взойдет заутра луч денницы,
И заиграет яркий день.
Хотел бы я повеселиться,
Да перед смертью что-то лень.

Бурлеск, в таком же понимании, например — поэма А. Хазина «Возвращение Е. Онегина». Приведем фрагмент, популяризированный печально знаменитым докладом А. А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград»:

В трамвай садится наш Евгений.
О, бедный, милый человек!
Не знал таких передвижений
Его непросвещенный век.
Судьба Евгения хранила.
Ему лишь ногу отдавило,
И только раз, толкнув в живот,
Ему сказали «Идиот!»
Он, вспомнив старые порядки,
Решил дуэлью кончить спор,

Полез в карман... Но кто-то спер
Уже давно его перчатки,
За неименьем таковых
Смолчал Онегин и притих.

Вариации могут возникать на основе стилизаций *фольклорных* («Колыбельная» Некрасова, варьирующая стиль стихотворения Лермонтова), *исторических* («История государства Российского...» А. К. Толстого), а также *«направленческих»* (многочисленные и разнообразные вариации ультраромантической «Черной шали»). Если хорошая стилизация самодостаточна, то варьировать один и тот же источник можно до бесконечности. Так, «Шопот, робкое дыханье...» Фета варьировалось Минаевым не единожды (ср.: «Холод, грязные селенья, / Лужи и туман, / Крепостное разрушенье, / Говор поселян» и т. д.). Известен также случай, когда объектом вариации становится не оригинальный текст, а уже существующая его вариация. Стихотворение Козьмы Пруткова «Юнкер Шмидт» («Вянет лист, проходит лето, / Осень серебрится / Юнкер Шмидт из пистолета / Хочет застрелиться...»), явно варьирующее традиционную элегию, в свою очередь варьируется Сашей Черным:

Дух свободы. К перестройке
Вся страна стремится.
Полицейский в грязной Мойке
Хочет утопиться.

Не топись, охранный воин,
Воля улыбнется!
Полицейский, будь спокоен:
Старый гнет вернется!

Наконец, сочетание бурлеска и травестии можно увидеть в постмодернистском монтаже, перемежающем фрагменты отточенных классических строк словесным мусором современной газетной и бытовой речи. Но и из этого вавилонского смешения стилей иногда высекаются искры настоящей поэзии, как свидетельствуют «О доблестях, о подвигах, о славе...» Т. Кибирова или «Вальпургиева ночь» Вен. Ерофеева.

В свете сказанного нетрудно увидеть критерий, позволяющий отграничить пародию от вариации, особенно в поэзии. Вариация, как мы выяснили, находит *новые темы для того же стиля* (смешивая его с другим); пародия же может строиться на *разнообразии стилевых интерпретаций одной и той же темы*, каждая из которых служит контрастным фоном для другой. В пародийной поэзии существует традиция такого рода тематических серий, например: «Веверлеи» (от Геме-

ра до Луговского) в известном сборнике «Парнас дыбом» или цикл пародий Ю. Левитанского на популярных поэтов 1960-х годов — ряд стилевых разработок считалки «Раз, два, три, четыре, пять — вышел зайчик погулять».

Если согласиться с тем, что родовое свойство поэзии (особенно лирической) — единство стиля и предмета (тематики), то вариация расшатывает и разрушает это единство, способствуя тем самым обновлению поэзии и расширению ее возможностей.

Примечательно то, что область пародии шире: она включает в равной мере и прозу. Шире и ее функции: это самокритика художественных языков и перестройка стилевой палитры литературы в ходе ее исторического развития.

Литература

Аверинцев С.С. Античная риторика и судьбы античного рационализма // Античная поэтика. — М., 1991.

Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. — М., 1973.

Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. — М., 1935. — Т. 1.

Альшванг И. Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом // Альшванг И. Избр. соч.: В 2 т. — М., 1964. — Т. 1.

Анаксимен. Реторика // Античные теории языка и стиля. — М.; Л., 1936.

Анандавардхана. Дхваньялока / Коммент. Ю.И.Алиханова. — М., 1974.

Аристотель. Об искусстве поэзии. — М., 1957.

Аристотель. Поэтика. Риторика // Аристотель и античная литература. — М., 1978.

Аристотель. Соч.: В 4 т. — М., 1984. — Т. 4.

Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. — М., 1968.

Ауэрбах Э. Мимесис / Пер. А.В.Михайлова. — М., 1976.

Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Чехов. — Л., 1927.

Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр.; Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К.Косикова. — М., 1989.

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975 (ВЛЭ).

Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. — М., 1986.

Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. — М., 1986.

Бахтин М.М. Проблема сентиментализма // Собр. соч.: В 7 т. — М., 1996. — Т. 5.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963.

Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. — Л., 1929.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1990.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979 (ЭСТ).

Бенвенист Э. Общая лингвистика. — М., 1974.

Бент М.И. Немецкая романтическая новелла. — Иркутск, 1987.

Берковский Н.Я. Мировое значение русской литературы. — Л., 1975.

Берковский Н.Я. Статьи о литературе. — М.; Л., 1962.

Білецький О.І. Читач, письменник, література // Плужанин. — 1927. — № 6.

Блок А.А. Ирония // Блок А.А. О литературе. — М., 1989.

Бочаров С.Г. «Война и мир» Л.Н.Толстого // Три шедевра русской классики. — М., 1971.

Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. — М., 1974.

Бройтман С.Н. Историческая поэтика. — М., 2001.

Бройтман С.Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. — М., 1997.

Бройтман С.Н. Три концепции лирики: Проблема субъектной структуры // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1995. — № 1.

Буало Н. Поэтическое искусство / Пер. В.Л.Линецкой; Под ред. А.А.Смирнова. — М., 1957.

Бураго С. Музыка поэтической речи: Литературно-критический очерк. — Киев, 1986.

Бялый Г.А. Русский реализм: От Тургенева к Чехову. — Л., 1990.

Валери П. Об искусстве. — М., 1993.

Верли М. Общее литературоведение. — М., 1957.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — Л., 1940. (ИП).

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — М., 1989.

Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н.Поспелова. — М., 1988.

Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — СПб., 1994.

Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы. — М., 1980.

Винокур Т.Г. О языке современной драматургии // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. — М., 1977.

Винокур Г.О. Понятие поэтического языка // Избранные работы по русскому языку. — М., 1959.

Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. — М., 1990.

Волкова Т. Воскресение Слова: Функции жанра проповеди в последнем романе Л.Толстого // Критика и семиотика. — Новосибирск, 2000. — Вып. 1/2.

Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.) Марксизм и философия языка. — М., 1993.

Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.) Слово в жизни и слово в поэзии // Бахтин под маской. — М., 1996. — Вып. 5 (1).

Волошинов В.Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. — 1926. — № 6.

Волькенштейн В. Драматургия. Метод исследования драматических произведений. — М., 1929.

Выготский Л.С. Мышление и речь // Выготский Л.С. Собр. соч.: В 6 т. — М., 1982. — Т. 2.

Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1968.

Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991.

Гартман Н. Эстетика. — М., 1958.

Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890—1917: Антология. — М., 1993.

Гаспаров М.Л. Поэзия и проза — поэтика и риторика // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994.

Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. — М., 1968.

Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1968—1973.

Гей Н.К. Проза Пушкина. Поэтика повествования. — М., 1989.

Гердер И.Г. Избр. соч. — М.; Л., 1959.

Герхардт М. Искусство повествования. — М., 1984.

Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1975—1978.

Гёте И.В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. — Т. 1. / Пер. И.Е.Бабанова // История эстетики в памятниках и документах. — М., 1988.

Гинзбург Л.Я. О лирике. — М., 1974.

Гинзбург Л.Я. О литературном герое. — Л., 1979.

Гиршман М.М. Проза художественная // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. — М., 1999.

Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. — М., 1982.

Глебов И. У истоков жизни. Памяти Пушкина // Орфей. — Кн. 1. — Пб., 1922. — С. 9.

Грехнев В.А. Словесный образ и литературное произведение: Книга для учителя. — Н. Новгород, 1997.

Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. — Горький, 1985.

Григорьев В.П. Паронимия // Языковые процессы современной художественной литературы. Поэзия. — М., 1977.

Григорьев В.П. Поэтика слова. — М., 1979.

Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос: Генезис и типология. — М., 1974.

Гринцер П.А. Основные категории классической индийской поэтики. — М., 1987.

Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957.

Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. — Пг., 1923.

Гуревич А.Я. О природе героического в поэзии германских народов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и языка. — 1978. — № 2.

Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина. — Новосибирск, 2001.

Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. — М., 1989.

Джеймс Г. Искусство прозы / Пер. Н.Анастасьева; Из предисловий к Собранию сочинений / Пер. Т.Морозовой // Писатели США о литературе: В 2 т. — Т. 1. — М., 1982.

Дмитриева Н.А. Изображение и слово. — М., 1962.

Дневники Пришвина / Публикация Л.Рязановой // Вопросы литературы. — 1996. — № 5.

Днепров В.Д. Роман — новый род поэзии // Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. — М., 1980.

Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон А. и др. Общая риторика. — М., 1986.

Есаулов И.А. Идиллическое у Мандельштама // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. — Кемерово, 1990.

Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н.В. Гоголя). — М., 1995.

Жан Поль. Приготовительная школа эстетики. — М., 1981.

Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Пер. Н.Перцова // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. — М., 1998. — Т. 2.

Жинкин Н.И. Проблема художественного образа в искусствах: Тезисы к докладу // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1985. — № 1.

Жинкин Н.И. Язык. Речь. Творчество. — М., 1998.

Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. — Л., 1978.

Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций / Под ред. З.И.Плавскина, В.В.Жирмунской. — СПб., 1996.

Жирмунский В.М. О ритмической прозе // Русская литература. — 1966. — № 4.

Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977.

Жирмунский В.М. Теория стиха. — Л., 1975.

Зарифьян И.А. Теория словесности: 1790—1923 // Риторика. — 1995. — № 1.

Зелинский Ф. Из жизни идей. — 3-е изд. — Пг., 1916.

Зольгер К.В.Ф. Эрвин. — М., 1978.

Иванов Вяч. Собр. соч. / Под ред. Д.В.Иванова и О.Дешарт. — Брюссель, 1971—1987. — Т. 1—4.

Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М., 1962.

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. — М., 1962—1970.

Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул / Пер. Е.М.Лазаревой // Новое литературное обозрение. — 1996. — № 22.

Каган М.С. Морфология искусства. — Л., 1972.

Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Соч.: В 6 т. — М., 1966. — Т. 5.

Квятковский А. Поэтический словарь. — М., 1966.

Китс Д. Письмо к Вудхаусу // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — М., 1980.

Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. — М., 1994.

Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / Пер. с фр. С.Зенкина. — М., 2001.

Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. — М., 1972.

Корман Б.О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. — М., 1971.

Корман Б.О. Лирика Некрасова. — Ижевск, 1978.

Корман Б.О. Литературоведческие термины по проблеме автора. — Ижевск, 1982.

Корман Б.О. О целостности литературного произведения // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1977. — № 6.

Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. — Ижевск, 1977.

Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. — Куйбышев, 1981.

Косиков Г.К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г.К.Косикова. — М., 1987.

Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. — М., 1962 — 1978. (КЛЭ).

Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Пер. с ит. В.Яковенко. — М., 1920. — Ч. 1.

Кун Т. Структура научных революций. — М., 1975.

Курганов Е. Литературный анекдот пушкинской эпохи. — Helsinki, 1995.

Ларин Б.А. О лирике как разновидности художественной речи: Семантические этюды // Русская речь. Новая серия. 1. — Л., 1927.

Лейдерман Н.Л. Жанровые идеи М.М.Бахтина // Zagadnienia Rodzaiow Literackich. — 24 (XXIV). — Z. 1(46). — Lodż (1981).

Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. — М., 1957.

Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987.

Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. — М.; Л., 1925.

Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001.

Литературоведческие термины: Материалы к словарю. — Коломна, 1997.

Литературоведческие термины: Материалы к словарю. — Коломна, 1999.

Лихачев Д.С. Несколько мыслей о «неточности» искусства и стилистических направлениях // Philologica: Исследования по языку и литературе. — Л., 1973.

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — 3-е изд. — М., 1979.

Лосев А.Ф. Гомер. — М., 1960.

Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973.

Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976.

Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. — Киев, 1994.

Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. — Вып. 6. — М., 1964.

Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. — М., 1965.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. — Л., 1972.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. — М., 1999.

Лотман Ю.М. Место киноискусства в механизме культуры // Тр. по знак. системам. 8 (VIII). — Тарту, 1977.

Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. — Таллинн, 1992.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М., 1970.

Лотман Ю. Судьба Феди Протасова // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. I (Новая серия). — Тарту, 1994.

Ляхова Е.И. Драматизм одиночества: Эстетическая интерпретация художественного мотива // Эстетический дискурс. — Новосибирск, 1991.

Ляхова Е.И. Куда идут двенадцать: Сатира и революция // Дискурс. — № 8/9. — М., 2000.

Магомедова Д.М. Полифония // Бахтинский тезаурус: Сб. статей. — М., 1997.

Мандельштам О.Э. Слово и культура. — М., 1987.

Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. — М., 1995.

Мамардашвили М.К., Соловьев Э.Ю., Швырев В.С. Классическая и современная буржуазная философия: Опыт эпистемологического анализа. Статья первая // Вопросы философии. — 1970. — № 12.

Мамардашвили М.К., Соловьев Э.Ю., Швырев В.С. Классическая и современная буржуазная философия: Опыт эпистемологического сопоставления // Вопросы философии. — 1971. — № 4.

Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. — М., 1980.

Маркович В.М. Человек в романах Тургенева. — Л., 1975.

Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении / Коммент. В.Махлина // Бахтин под маской. — Вып. 2. — М., 1993.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. — М., 1976.

Миллер Т.А. Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература. — М., 1978.

Михайлов А.В. Идеал античности и изменчивость культуры // Михайлов А.В. Языки культуры. — М., 1997.

Михайлов А.В. Из истории характера // Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры. — М., 1990.

Михайлов А.В. Проблема стиля и этапы развития литературы Нового времени // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. — М., 1982.

Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. — М., 1989.

Михайлов А.В. Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994.

Михайлов А.В. Поэтический мир Шефтсбери // Шефтсбери А.Э. Эстетические опыты. — М., 1975.

Михайлов А.В. Роман и стиль; Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. — М., 1982.

Михайловский Б.В. Вопросы композиции и стилистики пьесы Л.Н.Толстого «Живой труп» // Михайловский Б.В. Избр. статьи. — М., 1968.

Мущенко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа. — М., 1978.

Ницше Ф. Очерки несвоевременного // Так говорил Заратустра: Избр. произведения. — М., 1990. — Кн. 1.

Ницше Ф. Происхождение трагедии: Метафизика искусства. — СПб., 1899.

Ницше Ф. Соч.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1.

Новалис. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. — Л., 1934.

Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур. — М., 1984.

Овсянико-Куликовский Д.М. Лирика как особый вид творчества // Вопросы теории и психологии творчества. — Харьков, 1911. — Т. 2. — Вып. 2.

Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. — Воронеж, 1991.

Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. — М., 1991.

Павлович Н.В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. — М., 1995.

Панов М.В. Современный русский язык: Фонетика. — М., 1979.

Петровский Ф.А. Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве // Аристотель. Об искусстве поэзии. — М., 1957.

Пинский Л.Е. Сюжет-фабула и сюжет-ситуация // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. — М., 1989.

Платон. Соч.: В 3 т. — М., 1968—1971.

Подгаецкая И.Ю. Границы индивидуального стиля // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. — М., 1982.

Полякова Е. Театр Льва Толстого. — М., 1978.

Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. — М., 1972.

Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля. — М., 1970.

Поспелов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики: Сб. статей. — М., 1983.

Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М., 1976.

Поэтика древнегреческой литературы. — М., 1981.

Пропп В.Я. Морфология сказки. — Л., 1928.

Пропп В.Я. Русская сказка. — Л., 1984.

Пумпянский Л.В. Тургенев-новеллист // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. — М., 2000.

Пумпянский Л.В. Гоголь // Тр. по знак. системам. — 18 (XVIII). — Тарту, 1984.

Рощина О.С. Природа художественной целостности комедий А.П. Чехова «Чайка» и «Вишневый сад» // Дискурс. — 1996. — № 1. — Новосибирск, 1996.

Рудь И.Д., Цукерман И.И. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974.

Сакулин П.Н. Теория литературных стилей // Сакулин П.Н. Филология и культурология. — М., 1990.

Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт — композиция — сценическая жизнь. — Л., 1969.

Семиотика. — М., 1983.

Семиотика и искусствометрия: Соврем. зарубеж. исслед.: Сб. переводов. — М., 1972.

Сильман Т.И. Семантическая структура лирического стихотворения // Сильман Т.И. Заметки о лирике. — Л., 1977.

Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. — М., 1972.

Скобелев В.П. Поэтика рассказа. — Воронеж, 1982.

Словарь литературоведческих терминов. — М., 1974.

Смирнов А.А. Литературная теория русского классицизма. — М., 1981.

Смирнов И.П. На пути к теории литературы (Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. X). — Amsterdam, 1987.

Смирнов И.П. О смысле краткости // Русская новелла: Проблемы истории и теории: Сб. статей. — СПб., 1993.

Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. — М., 1996.

Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. — М., 1988. — Т. 2.

Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. — М., 1977.

Стеблин-Каменский М.И. Мир саги. — Л., 1971.

Стеблин-Каменский М.И. Миф. — Л., 1976.

Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. — М., 1975.

Тамарченко Н.Д. Генезис форм «субъективного» времени в эпическом сюжете («Книга пророка Ионы») // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1995. — № 5.

Тамарченко Н.Д. «Капитанская дочка» Пушкина и жанр авантюрно-исторического романа // Russian Language Journal. — 1999. — Vol. 53. — № 174—176.

Тамарченко Н.Д. М.М.Бахтин и А.Н.Веселовский (Методология исторической поэтики) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 1998. — № 4 (25).

Тамарченко Н.Д. «Монологический» роман Л.Толстого // Поэтика реализма. — Куйбышев, 1984.

Тамарченко Н.Д. О смысле «Фаталиста» // Русская словесность. — 1994. — № 2.

Тамарченко Н.Д. Поэтика Бахтина: Уроки «бахтинологии» // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1996. — № 1.

Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. — М., 1997.

Тамарченко Н.Д. Сюжет сна Татьяны и его источники // Болдинские чтения. — Горький, 1987.

Тамарченко Н.Д. Теодицея и традиционные сюжетные структуры в русском романе // Русская литература XIX века и христианство. — М., 1997.

Тамарченко Н.Д. Точка зрения героя и авторская позиция в структуре драмы («Живой труп» Л.Толстого) // Филологические записки. — Воронеж, 2000. — Вып. 15.

Тамарченко Н.Д. Точка зрения персонажа и авторская позиция в реалистической драме «Гроза» А.Н.Островского // Русская трагедия: Пьеса А.Н.Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. — СПб., 2002.

Тамарченко Н.Д. Усилие Воскресения: «Студент» А.П.Чехова в контексте русской классики // Литературное произведение: Слово и бытие: Сб. науч. трудов к 60-летию М.М.Гиршмана. — Донецк, 1997.

Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. — М., 2001.

Тамарченко Н.Д. Эпос и драма как «формы времени»: К проблеме рода и жанра в поэтике Гегеля // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 1994. — № 1.

Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия / Автор-сост. Н.Д.Тамарченко. — М., 2002.

Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: Кн. 1—3 / Под ред. Г.Л.Абрамовича и др. — М., 1962—1965.

Теория метафоры / Общ. ред. Н.Д.Арутюновой и М.А.Журинской. — М., 1990.

Тимофеев Л.И. О систематизации основных понятий теории литературы // Литература в школе. — 1955. — № 2.

Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. — М., 1997.

Тодоров Цв. Поэтика / Пер. с фр. А.К.Жолковского // Структурализм: «за» и «против». — М., 1975.

Тодоров Цв. Семиотика литературы / Пер. с фр. Г.К.Косикова // Семиотика. — М., 1983.

Тодоров Цв. Теории символа / Пер. Б.Нарумова. — М., 1999.

Толстой Л.Н. О литературе. — М., 1955.

Томашевский Б.В. Поэтика: Краткий курс. — М., 1996.

Томашевский Б.В. Пушкин. Книга первая (1813—1824). — М.; Л., 1956.

Томашевский Б.В. Пушкин. Книга вторая. — М.; Л., 1961.

Томашевский Б.В. Стих и язык. — М.; Л., 1959.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. статья Н.Д.Тамарченко; Коммент. С.Н.Бройтмана при участии Н.Д.Тамарченко. — М., 1996.

Топоров В.Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по структуре текста. — М., 1987.

Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. — М., 1972.

Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М., 1988.

Тюпа В.И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. — М., 2001.

Тюпа В.И. Карнавальные пары в «Повестях Белкина» // Поэтика русской литературы. К 70-летию проф. Ю.В.Манна. — М., 2001. — С. 45—56.

Тюпа В.И. Категория иронии в анализе поэмы А.Блока «Соловьиный сад» // Принципы анализа литературного произведения. — М., 1984.

Тюпа В.И. Модусы художественности: Конспект цикла лекций // Дискурс. — 1998. — № 5/6.

Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. — М., 1989.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.

Уоррен О., Уэллек Р. Теория литературы. — М., 1978.

Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. — М., 1995.

Успенский Б.А. Семиотические проблемы стиля в лингвистическом освещении // Тр. по знак. системам. — 4 (IV). — Тарту, 1969.

Федоров В.В. О природе поэтической реальности. — М., 1984.

Философская энциклопедия. — Т. 1—5. — М., 1962—1970.

Фишер В.М. Повесть и роман у Тургенева // Творчество Тургенева. — М., 1920.

Фрай Н. Анатомия критики / Пер. А.С.Козлова и В.Т.Олейника // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г.К.Косикова. — М., 1987.

Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. — М., 1978.

Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997.

Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология / Сост., вступ. ст., ст. к разд., коммент. О.Б.Кушлиной. — М., 1993.

Фуксон Л.Ю. Комическое литературное произведение. — Кемерово, 1993.

Хаев Е.С. Болдинское чтение. — Н. Новгород, 2001.

Хализев В.Е. Драма как род литературы. — М., 1986.

Хализев В.Е. Драма как явление искусства. — М., 1978.

Хализев В.Е. О пластичности словесных образов // Вестн. МГУ. Сер. 9. Филология. — 1980. — № 2.

Хализев В.Е., Кормилов С.И. Роман Л.Н.Толстого «Война и мир». — М., 1983.

Хализев В.Е. Теория литературы. — М., 2002.

Чернец Л.В. Вопросы литературных жанров в работах М.М.Бахтина // Филологические науки. — 1980. — № 6.

Чернец Л.В. Литературные жанры. — М., 1982.

Чирков Н.М. О стиле Достоевского. — М., 1967.

Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. — М., 1975.

Чичерин А.В. Идеи и стиль. — 2-е изд. — М., 1968.

Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. — М., 1977.

Шевырев С.П. Теория поэзии в ее историческом развитии у древних и новых народов. — СПб., 1887.

Шеллинг Ф.В. Философия искусства. — М., 1966.

Шерозия А.Е. К проблеме сознания и бессознательного психического. — Тбилиси, 1973. — Т. 2.

Шкловский В. О теории прозы. — М., 1983.

Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. — М., 1983. — Т. 2.

Шмид В. Нарратология. — М., 2003.

Эйхенбаум Б. О. Генри и теория новеллы // Звезда. — 1925. — № 6(12).

Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. О поэзии. — Л., 1969.

Элиаде М. Священное и мирское. — М., 1994.

Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопоэтики русской литературы XVIII—XIX веков. — М., 1999.

Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Пер. И.А.Мельчука // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. — М., 1975.

Якубинский Л.П. Избр. работы. Язык и его функционирование. — М., 1986.

A Dictionary of Modern Critical Terms / Ed. by R. Fowler. — London—Henley—Boston, 1978.

Asmuth B. Aspekte der Lyrik. — Opladen, 1976.

Blanckenburg F. von. Versuch über den Roman (1774) // Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart / Hrsg. von H.Steineke und F.Wahrenburg. — Stuttgart, 1999.

Booth W.C. The Rhetoric of Fiction. — Chicago, 1961.

Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinische Mittelalter. — Bern; München, 1973.

Das Fischer Lexicon. Literatur: B. 1—3. — Frankfurt a. M., 1996.

Dictionary of World Literary Terms / Ed. by J.T. Shipley. — London, 1970.

Eco U. Lector in fabula. — Milano, 1977.

Faryno J. Введение в литературоведение. Wstep do literaturoznawstwa. — Wyd. II. — Warszawa, 1991.

Formen der Literatur: in Einzeldarstellungen / Hrsg. von O. Knörrich. — 2., überarb. Aufl. — Stuttgart, 1991.

Foucault M. L'archeologie du savoir. — Paris, 1969.

Frye N. Anatomy of Criticism. — Princeton, 1967.

Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Podróczny słownik terminów literackich. — Warszawa, 2001.

Gnüg H. Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit. — Stuttgart, 1983.

Hawthorn J. A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory. — New Jork, 1998.

Johnson W.R. The Idea of Lyrik. — Berkeley, 1982.

Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. Einführung in die Literaturwissenschaft. — 7. Aufl. — Bern, 1961.

Koschmal W. Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. — Wien, 1992.

Lämmert E. Bauformen des Erzählens. — 8., unveränd. Aufl. — Stuttgart, 1991.

Le dictionnaire du Littéraire / Publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. — Paris, 2002.

Lexique des termes littéraires. Sous la direction de Michel Jaretty. — Paris, 2001.

Littérature et genre littéraires / Par J. Bessiére et al. — Paris, 1978.

Lukács G. Die Theorie des Romans. Ein Geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. — München, 1994.

Meyers kleines Lexicon. Literatur. — Leipzig, 1986.

Pestalozzi K. Die Entstehung des lyrischen Ich. Studium zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. — Berlin, 1970.

Prince G. A Dictionary of Narratology. — Andershot (Hants), 1988.

Shaw H. Dictionary of Literary Terms. — New York, 1972.

Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. — Wrocław, 1966.

Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. — 8. Aufl. — Zürich und Freiburg, 1968.

Stanzel F.K. Theorie des Erzählens. — Göttingen, 1991.

Stanzel F.K. Typische Formen des Romans. — 12. Aufl. — Göttingen, 1993.

Susman M. Das Wesen der modernen Lyrik. — Stuttgart, 1910.

Tamarčenko N. Problem «unutarnje mjere» realističkog romana // Književna smotra (Zagreb). — 1998. — B. 107 (1). — S. 29—37 (Резюме на русском языке).

The Longman Dictionary of Poetic Terms / Ed. by J. Myers, M. Simms. — N.Y. and London, 1989.

Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. — 7., verbesserte und erweiterte Aufl. — Stuttgart, 1989.

Wörterbuch der Literaturwissenschaft / Hrsg. von Claus Träger. — Leipzig, 1986.

Предметный указатель[1]

Авангардизм — 5, 103, 214
Автор (автор-творец) — 20, 81, 101—103, 179, 181—183, 186, 190, 210, 215—217, 234, 236, 240—263, 272, 275, 286, 299, 301, 340, 341, 343—345, 355, 377, 381—383, 426, 446, 467, 468
Авторство — 38, 89, 190, 241
Адресат — см. читатель
Адресованность — 78—82, 92—93
Актант — 84
Аллегория — 25
Аллитерация — 40—41, 357
Анаграмма — 39—42, 237—238
Анакруза (анакруса) — 32
Анализ текста — 3, 8—9, 14, 287
Анекдот — 84—91, 280, 297, 299, 304, 388, 392, 400, 403
Анжамбеман — 42
Амплуа — 253, 256, 332
Архетип — 41—43
Ассонанс — 39—40, 357

Баллада — 266, 432, 439—442
Басня — 85, 274, 280, 297—299, 302, 304
Биография — 84—91, 187—189, 242, 243
Большая эпическая форма — 288—299, 301, 373, 376—387
Бурлеск — 460, 467, 471

Вариация — 461—463, 469—473
Вкус — 47
Внежизненно-активная позиция — 47, 301—302
Вненаходимость (причастная) — 36, 48, 301, 302, 341
Внутренний мир произведения — 172—178, 251, 275, 277—279, 454
Внутренняя мера (жанра) — 368—372
Внутренняя речь — 22—24
Высказывание художественное — 136—138, 205—206, 211, 225—227, 229, 234, 235, 237, 275, 334, 343, 355—356, 368, 456

Генерализация — 29—31
Герменевтика — 6
Героическое (героика) — 55—58, 251, 304, 384, 386
Героизация — 384
Герой — 29, 53, 57, 62, 63, 79, 84, 85, 172—173, 176—178, 185—190, 197, 215—217, 237, 242—263 (**249**), 272, 274, 275, 281—286, 292, 297, 301, 303—306, 309—311, 314, 332, 340, 341, 355, 366, 367, 377, 379, 383, 389, 390, 391, 402—404
Голос — 322, 352, 356, 357, 382, 410, 437, 443, 460, 463
Граница — 182—185, 212, 214, 242—263, 266, 272, 275, 283—284, 286, 295, 296, 299, 300, 309, 312—313, 353, 366, 384, 392, 396
Гротеск — 26, 445

Действие — 185—186, 188—189, 197, 200, 226, 230, 307, 314,

[1] Составлен при участии Н.М. Гурович.

317, 319—320, 398, 410—413, 417, 421, 427
Дегероизация — 59
Детализация — 29—31
Деятельность художественная — 17, 49—54, 95—102
Диалог (диалогическая речь) — 33, 36, 38, 89, 205, 209, 217, 233, 283, 289, 298, 320, 323, 357, 417, 421—423, 431, 441—442
Диалогизм (диалогическая соотнесенность) — 38, 44, 89, 251
Диахрония — 3, 10—11, 162, 279—280, 372
Дискурс (художественный) — 5, 7, 11, 30, 31, 80, 82, 91, 102
Доминанта эстетическая — 77
Драма (жанр) — 267, 271, 298, 311, 408—430
Драма (род) — 194, 196, 206, 210, 221—224, 254, 255, 257, 259, 265, 266, 270, 274, 275, 278, 281, 283, 293, 302, 303, 305—332, 362,
Драматизм (драматическое) — 71—74

Жанр — 11, 12, 95, 255, 256, 264—274, 276, 277, 279—281, 361—442
Жизнеописание — см. Биография

Завершение художественное — 52—54, 175, 296, 301, 309—313, 367, 383—385
Завязка — 313, 315, 318
Звуковая организация — 356—357
Знак — 16—19, 22, 24, 26, 27, 30, 50, 114, 156, 195, 197
Знаковая система — 18—19, 25, 27, 28, 43
Значение — 18, 22, 25, 195
«Зона построения образа» — 299—303, 307—313, **383—384**

Идея — 428, 443
Идиллия — 432—439
Идиллическое (идиллика) — 45, 67—70
Изобразительные искусства и литература — 19, 113—118
Изобразительность (словесная) — 108—109
Интерпретация — 14, 262
Интерсубъективность — 18, 47, 92
Интертекстуальность — 24
Ирония — 74—77
Искусство — 3—6, 16—17, 24, 25, 49, 95, 96, 102, 106—108, 110—113, 246—247, 250, 254
Искусство слова — см. литература художественная
История литературы — 7, 25, 84

Канон — 265, 271, 363—365, 368—372, 387—389, 409
Катарсис — 43, 57, 70, 274, 275, 307, 309—312 (**310**), 366—367,
Кино — 19
Классицизм — 92, 94, 362
Клаузула — 32
Коллизия — 174, 190—194, 376, 421
Комедия (жанр) — 59, 95, 252, 266, 311, 314, 333, 409, 410, 413—417
Комическое (комизм) — 55, 64—66, 304
Коммуникативные стратегии (произведения) — 83—84
Композиция — 174, 199, 208—**223**, 320, 366, 389, 443, 454
Композиционные формы речи (высказывания) — 31, 35, 37, 38, 174, 212, 223—242, 266
Компонент — 208, 211—212
Конфликт — 178, 190—193, **254**, 275, 297, 307, 310, 316—318, **320**, 399, 404, 413, 420, 423, 426
Компетенции (функции) дискурса (креативные, референтные, рецептивные) — 81, 84—91

Креативизм — 96—100
Кругозор (литературного субъекта) — 36, 176, 184, 234, 239, 240, 249, 258, 385—386, 392, 400, 402—403
Кумулятивный сюжет — 204, 295, 354—355, 358, 370, 389, 392

Лирика — 36—37, 194, 196, 210, 221, 224, 250, 265, 266, 270, 274, 275, 280, 293, 303, 305, 333—360, 409, 431—442
Литература художественная — 3, 5, 6, 16, 17, 19, 20, 24, 26, 33, 108, 136, 256
Лирический герой — 60, 76, 303, 340, 343—347,
Литературоведение — 6, 12

Малые жанры эпики — 297—304, 400—404
Материал — 49, 107, 124—138, 451
Метафора — 141, 151, 153—157, 165, 198—199, 359
Мир героев — см. внутренний мир произведения
Миф — 55, 84, 179, 205, 224, 260, 379—381
Модернизм — 101—103
Модус эстетический (модус художественности) — 54—77
Монолог (монологическая речь) — 33, 42, 209, 233, 272, 320, 323, 421
Мотив — 20, 22, 23, 38, 174, 178, 193—205, 255, 291, 292, 318, 416, 417, 435, 439, 440
Музыка и литература — 19, 118—119
Музыкальность (в литературе) — 109—110

Наглядность недостоверная — 121
Нарратология — 174, 205, 213, 224
Натурализм — 100
Неклассическая художественность — 101
Неопримитивизм — 103
Неориторика — 6, 141
Неотрадиционализм — 103
Нестилевое слово — 159—160, 360
Новелла — 85, 86, 133, 134, 266, 274, 278—280, 375, 387—394, 403

Образ автора — 174, 242—247
Образ художественный — 38, 50, 142, 146, 150—151, 157, 198, 244—245, 248, 254, 258—259, 282, 367, 443
Объектная структура (организация) — 27—30, 34, 37
Ода — 84, 266, 432
Описание (экфрасис) — 35, 109, 116—117, 119—123, 206, 226—231, 234
Оппозиция — 41
Оценка авторская — 137—138, 258

Парадигматика — 21, 26
Парадигма художественности — 92—94
Параллелизм — 35, 151, 155—156, 158, 357—359, 468
Пародия — 161, 457, 458, 460, 461, 463—465, 469—473
Пафос (патетика) — 64, 74, 75
Перипетия — 313, 315, 317, 412
Персонаж — 11, 28, 34, 38, 40, 56, 85, 131, 172, 173, 187, 192, 197, 206, 207, 212, 215, 219, 233, 235—239, 244, 245, 248—263 (253), 302, 303, 305—306, 316—317, 322, 323, 332, 389, 415, 416, 426, 437, 440, 441, 457
Повествование — 36, 38, 174, 208, 216, 222—235, 242—243, 251, 269, 272, 276, 278, 281, 283, 299—300, 334, 348, 384, 385, 392, 396, 399—400, 438
Повествователь — 131, 174, 197, 212, 220—221, 230, 233—

242 (238), 244, 281, 282, 297, 300, 322, 343, 389, 402
Повесть — 85, 194, 252, 260, 266, 272, 292, 375, 384, 387—401, 404
Подражание — 333, 465—469
Послание — 432—435
Постмодернизм — 103
Постструктурализм — 7, 8
Постромантизм — 99—100
Поэзия (поэтический текст) — 36—43, 138—160, 172
Поэма — 203, 257, 261, 271, 299, 362—364, 373, 398
Поэтика — 3, 4, 6, 9—14, 16, 26, 43, 63, 82, 104, 106, 128, 134, 144, 176, 179, 273—277, 306, 365, 368, 369, 377
Праздник — 92
Предромантизм — 73, 96—98, 176
Прекрасное — 45
Притча — 84—91, 182, 280, 297, 299, 302, 304, 393, 394, 400, 407—408, 431
Проза (прозаический текст) — 33—36, 138—142, 160—163, 172
Прозаизм — см. Нестилевое слово
Прозаическое слово — 161—163
Произведение художественное (литературное) — 3, 6, 8, 10—12, 20, 22, 26, 28, 32—34, 46, 49, 80, 83, 95, 96, 102, 103, 106, 124, 128, 130, 134, 135, 244, 245, 248—263 (253), 176, 188, 194, 196, 209, 242—246, 248—250, 253, 255, 258—262, 264—276, 278—279, 281, 282, 285, 286, 306, 365—366, 367, 449—450, 455
Пуант — 275, 298, 388, 389, 404—407

Развязка — 297, 310, 313, 315, 320, 421
Разноречие прозаическое — 377, 382
Рассказ — 279, 280, 375, 387, 400—408
Рассказчик — 174, 197, 212, 216, 221, 226, 230, 233, 235—242, 244, 281, 282, 297, 304, 389, 391, 402
Реализм классический — 33, 99—100
Реальность художественная — 33, 49, 53
Ремарка — 35, 283, 320
Реплика — 35, 271—272, 320, 323, 441—442
Ретардация — 292—293, 295, 298, 388
Речь авторская (изображающая) — 283—286
Речь художественная — 129—130, 218, 266, 321—323, 355—360, 381—383
Ритм — 31, 32, 35, 42, 139, 356
Ритмика — 31, 138, 163
Риторика — 4, 6, 87, 90, 135, 141—147, 226, 333, 359—360
Рифма — 39
Род — 11, 12, 264—268 (267), 270, 271, 273, 321, 333—334, 337—338, 340—341, 351, 364—365
Роман — 86—87, 161, 181, 182, 189—190, 194, 198, 202, 203, 245, 250, 251, 256, 257, 260—262, 265—267, 271, 272, 277, 280, 282, 285, 286, 288, 290, 293, 294, 297, 299, 302, 303, 314, 361, 368, 370—387, 394—400, 458
Романизация лирики — 352
Романтизм — 77, 98—99, 113, 176, 362, 364, 366, 368, 398, 432

Сарказм — 66
Сатира — 60—61
Семантика — 21—23, 27, 140
Семиотика — 5, 6, 11, 16, 19, 21, 24, 26, 30, 444
Сентиментализм — 96
Сентиментальность — 67, 75

Сигнал — 18
Символ — 25, 146, 151, 154, 156—159, 162, 357
Символизм — 101, 113, 156
Синкретизм — 359
Синкретизм субъектный — 341, 342, 346—347, 356
Синтагматика — 21, 26
Синхрония — 3, 10—12, 162, 279—280, 372
Система персонажей — 258—263 (**259—260**)
Ситуация — 37, 38, 59, 62, 69, 72—74, 174, 178, **190**—193, 199, 201, 238, 254, 256, 257, 287, 290, **291**, 294, 299, 301, 304, 317—319, 350—351, 385, 389, 405, 410—414, 417, 425, 428
Сказ — 161, 226, 237, 281
Сказание — 84—91, 272
Сказка — 180, 185, 192, 197, 199, 202, 224, 289, 292, 393, 439—441
Смысл — 18, 104, 151, 398
Событие (сюжетное) — 41, 173—174, 176, 178, 183—187, 225, 243, **249**, 280, 282, 288, 289—292, 293, 295, 297, 306—307, 312—313, 319, 347—354, 385, 389, 393, 395, 398, 401—402, 405, 406, 416, 420, 427, 439, 440
Событие рассказывания — 174, **206**—242, 282, 298, 301, 351, 353, 354, 391—392
Содержание — 271
Соцреализм — 56
Сравнение — 359
Средние эпические жанры — 293, 299, 375, 387—408
Стилизация — 161, 457, 461—463
Стилистика — 125, 132, 134, 141, 287, 366, 381—383, 446, 448, 455—456
Стиль художественный — 138, 264—265, 273—286, 360, 443—473
Стиховедение — 11, 12
Строфа — 38—42, 215, 434, 437, 438
Структура художественная — 26, 209—212, 216, 217, 223, 267, 377
Структурализм — 4, 5, 224
Субъект изображения — 211, 244, 280, 288, 301, 320, 371
Субъект речи — 206—208, 211, 234, 243, 244, 249, 250, 272, 282, 320, 334—339, 348—349, 459
Субъектная структура (организация) — 11, 27, 30—32, 287, 298, 341—347, 384, 402
Сюжет — 11, 37, 40, 42, 174, 176—205, 224, 249—253, 255, 257, 260—262, 266, 288, 290, 293, 296, 304, 310, 313—320, 332, 347—355, 377, 396—398, 410, 411, 413, 414, 419, 420, 427, 428, 439, 440
Сюжетная схема — 174, 178, 193, 199, 200, 202—205, 294, 354—355, 370, 389, 390
Сюжетология — 174, 176—205, 295

Театр — 19, 306, 308, 312—313
Текст художественный — 7, 9, 12, 14, 20—24, 26, 28—29, 32, 34—37, 43, 75, 76, 97—99, 101, 104, 172—176, 180, 195—199, 205, 210—213, 215, 226, 237, 271—272, 277—279, 281—288, 306, 320—329
Тема — 37, 195—196, 201, 399—400, 454
Тематика — 266, 291, 366, 395—396, 436, 462, 467
Теория литературы — 3, 4, 6—9, 11—13, 25, 82
Тип — 248—263 (**255—256**)
Топос — 142, 147—151
Точка зрения — 30, 172, 174, 182, 184, 207—209, 211—223, 235, 249, 262, 285, 286, 298—301, 304, 320, 378, 385—386,

389, 400, 402—403, 405, 422—424
Травестия — 460, 467, 471
Трагедия (жанр) — 55, 62, 95, 194, 266, 309, 311, 313, 314, 333, 366, 409, 411, 417—426
Трагическое (трагизм) — 42, 55, 62—64, 72, 304, 400
Традиционализм рефлективный — 94—96
Троп — 124, 126, 141, 142, 144—146, 152—154, 357, 359

Условность — 51

Фабула — 178, 185—190, 224, 255, 256, 439
Фигуры риторические — 140, 144—146, 360
Фокализация — 30, 33
Форма — 224, 271, 369, 377, 409, 443, 448—455, 460—461
Формальный метод (формализм) — 4, 161, 189, 315, 365
Фрагментарность — 286—287

Характер — 190, 227, 238, 240, 248—263 (253)
Характеристика — 226—229, 231—232, 234
Хронотоп (художественное пространство и время) — 30, 36, 41, 42, 69, 71, 174, 176, 178—183, 201, 219—220, 266, 302, 307—309, 315—320, 347, 353—354, 366, 371, 377—381, 385, 389, 391—392, 396, 403, 406, 433—435
Художественность — 92
Художественности парадигма — 92—94
Художественный язык — 24—26, 43, 46, 50, 355—360

Целостность — 46, 52
Ценностей система — 173, 177, 180,

Циклический сюжет — 204, 295, 296, 354, 370, 390, 393, 442

Читатель — 44, 78—82, 95—102, 172—175, 186, 197, 210—211, 215, 222—224, 241, 248, 250, 272, 282, 287, 295, 298, 299, 306, 308—309, 311, 313, 320, 323, 377, 383—384, 389, 391, 392, 410, 412, 426, 446
Чужое слово (чужая речь) — 142, 207, 222, 282—286, 457, 461—463

Экспозиция — 315, 398
Экфрасис — см. Описание
Элегия (жанр) — 70, 109, 194, 432—433, 435—439, 468
Элегическое (элегизм) — 70—71
Эмблема — 25, 142, 147—151, 156, 157
Эпизод — 28—29, 34, 37, 38, 40, 223, 278, 287, 398, 402
Эпика — 194, 196, 206, 210—211, 221—222, 224, 225, 241, 265, 266, 270, 271, 272, 274—276, 288, 304, 305, 309, 363, 372, 396
Эпилог — 290, 399, 405
Эпопея — 84, 251, 252, 266, 270, 277, 285—286, 288, 289, 297, 301—304, 314, 370, 371, 373, 376—387, 409
Эстетика — 3—6, 11, 107, 176, 214, 268, 273, 275, 303, 306, 367
Эстетический объект — 175
Эстетическое (отношение, переживание) — 43—49, 175, 177, 268, 306—307

Юмор — 65, 392

Язык поэтический — 124—129, 176, 355—360, 456

Указатель имен авторов и названий художественных произведений[1]

Аввакум Петров — 57
«Житие протопопа Аввакума» — 57
Аверинцев С.С. — 85, 89, 94, 96, 144
Айхенвальд Ю. — 164, 277
Алигер М.И. — 178
«Милые трагедии Шекспира...» — 178
Альберти Л.Б. — 46
Альциат А. — 147
Альшванг А.А. — 113
Анаксимен — 356
Анандавардхана — 356
Анастасьев Н. — 113
Аникст А.А. — 305
Апдайк Д. — 261
«Давай поженимся» — 261
Апухтин А.Н. — 346
Ариосто Л. — 117
«Неистовый Роланд» — 117
Аристотель — 4, 16, 31, 43, 95, 126, 153, 164, 165, 194, 273, 275, 305, 307, 309, 310, 333, 334, 356, 366
Аристофан — 59, 61
Асафьев Б.В. — 112
Архилох — 246
Асмус В.Ф. — 29
Ауэрбах Э. — 182, 287, 301
Ахматова А.А. — 36, 57, 73
«Есть в близости людей заветная черта...» — 73
«Муза» — 36—43, 57

Бабанова И.Е. — 309
Байрон Д.Н.Г. — 177, 364
«Корсар» — 261
Бальзак О. де — 36, 100, 182, 260, 289
«Утраченные иллюзии» — 36
«Шагреневая кожа» — 182
Балухатый С.Д. — 275, 321, 330
Баратынский Е.А. — 65, 125, 436, 438, 456
«Весна» — 436
«Осень» — 438
«Признание» — 70
«Разуверение» — 195
«Ропот» — 65
Барт Р. — 216
Барышников Е.П. — 249
Батюшков К.Н. — 109, 434—438, 465
«Вечер» — 437
«Мои пенаты» — 435
«Подражания древним» — 465, 468
«Последняя весна» — 436
Баумгартен А.Г. — 49, 96, 97,
Бахтин М.М. — 5, 6, 10, 11, 13, 14, 20, 21, 26, 28, 30, 36, 44, 47—49, 52—55, 61, 62, 64, 67, 68, 75, 78—83, 86—88, 90, 91, 98, 103, 106, 113, 136, 137, 142, 161—164, 166—168, 170, 171, 173, 175, 176, 179, 181, 189, 202, 203, 210, 214, 215, 223, 227, 228, 233, 234, 240, 243—245, 249, 255, 258, 259, 274, 276, 282, 283, 286, 290, 301, 308, 337, 340, 341, 345, 346, 356, 357, 367, 368, 370—374, 376, 378, 379, 381—383, 387, 412, 445, 454, 457, 460—465
Белецкий А.И. (Білецький О.И.) — 78
Белинский В.Г. — 176
Белый А. (наст. им. и фам. Бугаев Б.Н.) — 4, 455, 456
«Серебряный голубь» — 455
Бем А.Л. — 258
Бенвенист Э. — 31, 32

[1] Составлен при участии Н.М.Гурович.

Бент М.И. — 150, 388, 448
Беранже П.Ж. — 327, 431
Берковский Н.Я. — 346, 390, 394, 400
Бернар Т. — 305
Берроуз Э. — 183
Бестужев-Марлинский А.А. — 160, 167, 393
Бланкенбург Ф. фон — 373, 376
Блок А.А. — 56, 60, 75, 76, 110, 168, 180, 221, 297, 347, 353, 355, 468
«В кабаках, в переулках, в извивах...» — 168
«Возмездие» — 297
«Двенадцать» — 60
«Итальянские стихи» — 347
«Кармен» — 347
«Медлительной чредой нисходит день осенний...» — 72, 467—468
«На поле Куликовом» — 56, 347
«Ночь, улица, фонарь, аптека...» — 180, 355
«О доблестях, о подвигах, о славе...» — 180, 353—354
«Россия» — 221
«Скифы» — 56, 57
«Соловьиный сад» — 76—77
«Художник» — 76
Бодлер Ш. — 146, 346
«Correspondances» — 146
Бокаччо Дж. — 391
«Декамерон» — 391
Бочаров С.Г. — 255, 287, 360
Брагинский Э. — 312
«Гараж» — 312, 316—317
Бремон К. — 224
Брехт Б. — 409
Бройтман С.Н. — 10, 13, 285, 303, 346, 431
Буало Н.Д. — 309, 369—370
Бунин И.А. — 33, 36, 70, 71, 76
«Исход» — 70
«Телячья головка» — 33—36, 76
Булгаков М.А. — 72, 77
«Мастер и Маргарита» — 72, 77
Бураго С.Б. — 113
Бут У. — 238
Бухов А.С. — 471
«Е. Онегин по Луначарскому» — 471
Бюргер Г.А. — 432, 440
«Ленора» — 440, 442
Бюффон Ж.Л. — 264, 448
Бялый Г.А. — 395

Вагнер Р. — 306
Валери П. — 112
Вальцель О. — 328—329
Ван дер Энг Я. — 403
Веласкес Д. — 246
Вёльфлин Г. — 214, 283, 445, 454
Вергилий Марон Публий — 114, 116—117, 434
«Энеида» — 114, 292
Верлен П. — 110
«Осенняя песня» — 110
Верли М. — 338
Верн Ж. — 182, 186, 288
«Дети капитана Гранта» — 187
«Пятнадцатилетний капитан» — 186
«Таинственный остров» — 182
Веселовский А.Н. — 10, 46, 79, 138, 155—156, 163, 164, 167, 168, 170—171, 195, 196, 200—202, 204, 337—339, 357—359, 365, 366, 368
Вильперт Г. фон — 147, 155, 164, 196, 209, 226, 315, 323, 330, 460
Виноградов В.В. — 134, 161, 233, 244, 284, 456
Винокур Г.О. — 134—136, 355, 356, 447, 455
Винокур Т.Г. — 323
Владимирова Н. — 249
Волкова Т. — 302
Волошинов В.Н. см.: Бахтин М.М.

Волькенштейн В. М. — 306
Вулф В. — 182
Выготский Л. С. — 5, 22—24, 120, 121, 274, 275, 298, 307
Высоцкий В. С. — 250
Вяземский П. А. — 85

Гадамер Г. Г. — 92, 336
Гартман Н. — 27
Гаспаров М. Л. — 76, 102, 189, 460
Гачев Г. Д. — 279, 289, 308, 366, 372
Гевара Л. (Велес де Гевара Л.) — 467
«Хромой бес» — 467
Гегель Г. В. Ф. — 4, 50, 53, 56, 59—61, 66, 72, 84, 92, 100, 107, 144, 165, 184, 191—193, 254, 270, 273, 280, 288—294, 297, 303, 307, 314, 319, 335, 336, 354, 356, 364, 365, 373, 376, 377
Гей Н. К. — 226
Гельман А. И. — 312
«Протокол одного заседания» — 312
Гердер И. Г. — 108, 112, 113, 118—120, 122
Герхардт М. — 299
Геснер С. — 432
Гессе Г. — 262
«Степной волк» — 262
Гёте И. В. — 4, 261, 266, 271, 276, 293, 307, 309, 314, 317, 365—367, 380, 388, 441, 452, 453
«Герман и Доротея» — 397
«Годы учения Вильгельма Мейстера» — 293, 314, 317
«Избирательное сродство» — 261
«Лесной Царь» — 441
«Разговоры немецких беженцев» — 338
«Фауст» — 66, 397
Гинзбург Л. Я. — 159, 254, 260, 344, 345, 360, 468
Гиршман М. М. — 138, 139, 287, 406
Глебов И. см. Асафьев Б. В.
Гнедич Н. И. — 462
Гнюг Х. — 346
Гоголь Н. В. — 22, 26, 58, 68, 122, 183, 229, 236, 240, 252, 256, 324, 384, 386, 468
«Вий» — 62—63, 183
«Женитьба» — 66
«Заколдованное место» — 183
«Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — 240
«Мертвые души» — 120—123, 125, 204, 230, 236, 243, 258
«Нос» — 22, 26, 66
«Ревизор» — 59—60, 66, 204, 312—314, 318, 319, 322, 410—411
«Старосветские помещики» — 68
«Страшная месть» — 468
«Тарас Бульба» — 57, 58, 252, 374, 384—387
«Шинель» — 255, 392
Гомер — 116—117, 119—120, 270, 292, 299, 304, 462
«Илиада» — 57, 116—117, 279, 288, 290, 295, 296, 299—301, 462
«Одиссея» — 279, 288, 292
Гончаров И. А. — 261, 262
«Обломов» — 262
«Обыкновенная история» — 169, 262
Горбунов И. Ф. — 240, 458
Горький М. (наст. имя и фам. А. М. Пешков) — 57, 139, 426
«Мать» — 57
«На дне» — 312, 327, 426—431
Готорн Дж. — 208
Гофман Э. Т. А. — 113, 188, 261, 296
«Песочный человек» — 296
Грей Т. — 432
Грехнев В. А. — 73, 244, 260, 433, 434

Грибоедов А.С. — 413
«Горе от ума» — 259, 312, 318, 324, 413—415, 417
Григорьев В.П. — 134, 357, 445
Гринцер П.А. — 97, 290, 381
Гриммельсгаузен Г.Я.К. — 148
«Симплициссимус» — 148
Гуковский Г.А — 97, 149, 150
Гумбольдт В. фон — 166
Гумилев Н.С. — 68, 78, 81, 82, 321
«Блудный сын» — 68
Гуревич А.Я. — 56
Гуссерль Э. — 270
Гюго В. — 167, 219, 252, 253, 256, 266, 394
«Отверженные» 252
«Собор Парижской Богоматери» — 219, 294

Давыдов Д.В. — 434
Данте А. — 148—149, 342
«Божественная комедия» — 148—149
Дарвин М.Н. — 66
Дёблин А. — 272
Дейк ван Т.А. — 80
Делиль Ж. — 467
Дельвиг А.А. — 434, 435, 456, 468
«Ах, ты, ноченька...» — 468
«Моя хижина» — 434
«Сон» — 440
Державин Г.Р. — 164, 432, 467
«Памятник» — 467
Дефо Д. — 215
Дешарт О. — 453
Джеймс Г. — 213
Джонсон М. см. Лакофф Дж.
Дидро Д. — 409
Диккенс Ч. — 189, 253, 188
«Давид Копперфилд» — 189
Диомед — 269
Днепров В.Д. — 271
Дмитриева Н.А. — 11, 12, 122
Добролюбов Н.А. — 100
Долинин К.А. — 461
Донн Д. — 52
Дос Пассос Д. — 272
Достоевский Ф.М. — 11, 13, 52, 62, 64, 73, 113, 139, 161, 177, 180, 192, 195, 237, 238, 241, 242, 256, 258, 260, 262, 286, 290, 303—305, 314, 332, 372, 374, 380, 382, 394, 395, 402, 426, 447, 456, 457, 463, 469, 470
«Бедные люди» — 241, 463
«Бесы» — 240, 380
«Братья Карамазовы» — 62, 63
«Двойник» — 242, 456
«Записки из Мертвого дома» — 426
«Записки из подполья» — 237, 272, 393
«Зимние заметки о летних впечатлениях» — 470
«Идиот» — 241, 262, 286
«Кроткая» — 393
«Преступление и наказание» — 64, 180, 183, 191—192, 194, 195, 222, 240, 251, 262, 289, 291, 298, 402
«Село Степанчиково и его обитатели» — 374, 395
«Сон смешного человека» — 182
«Униженные и оскорбленные» — 240
«Хозяйка» — 469
Дюма А. — 182, 253, 261
«Граф Монте-Кристо» — 182, 193

Ерофеев Вен. — 472
«Вальпургиева ночь» — 472
Есаулов И.А. — 58, 62, 68
Есенин С.А. — 456

Жан Поль (наст. имя и фам. И.П.Ф.Рихтер) — 65, 338
Жданов А.А. — 471
Женетт Ж. — 143, 153, 208, 225

Жинкин Н.И. — 19, 22, 355
Жирмунская В.В. — 10
Жирмунский В.М. — 10, 120, 125, 139, 146, 196, 210, 321, 347, 362, 364, 369, 398, 445, 449, 450
Жолковский А.К. — 145
Жуковский В.А. — 109, 335, 432, 434, 439—441, 465—467
«Двенадцать спящих дев» — 439
«Людмила» — 432, 440, 442
«Невыразимое» — 109—110
«Певец» — 465, 466
«Певец во стане русских воинов» — 465
«Светлана» — 432, 440
«Эолова арфа» — 440

Заболоцкий Н.С. — 183
Загоскин М.Н. — 361
Зализняк А.А. — 153
Зарифьян И.А. — 227
Зелинский Ф.Ф. — 205, 294
Зенкин С.Н. — 7
Зенон — 190
Зольгер К.В.Ф. — 74, 75
Золя Э. — 260
Зощенко М.М. — 237, 458
«Аристократка» — 257
Зунделович Я.О. — 209, 460
Зусман М. — 339

Ибсен Г. — 327, 409
Иванов А. — 460
Иванов Вяч. — 4, 98, 110, 113, 156—158, 310, 365, 367, 453
Иванов Д.В. — 453
Ильин И.П. — 174, 236
Ильф И. (наст. имя и фам. И.А.Файнзильберг) — 66, 123, 469, 470
«Двенадцать стульев» — 66, 469—470
Ингарден Р. — 27, 112, 175, 176, 228

Кавелти Дж.Г. — 198
Каверин В.А. (наст. фам. Зильбер) — 250
«Два капитана» — 250
Каган М.С. — 107
Кайзер В. — 3, 150, 189, 196, 328, 329, 448, 452, 453
Кальдерон де ла Барка П. — 251, 318
«Жизнь есть сон» — 318
«Стойкий принц» — 251
Кант И. — 17, 47, 51, 98
Карамзин Н.М. — 70, 72, 97, 261, 467
«Меланхолия» — 467
«Остров Борнгольм» — 72
Катенин П.А. — 440
«Ольга» — 440, 442
Квинтилиан Марк Фабий — 143
Квятковский А.П. — 458
Кедров К. — 460
Кёппен В. — 272
Кибиров Т.Ю. — 472
«О доблестях, о подвигах, о славе / КПСС...» — 472
Киплинг Р. — 183
«Книга джунглей» — 183
Киреевский П.В. — 341
Китс Д. — 337
Клопшток Ф.Г. — 270
«Мессиада» — 270
«Книга пророка Ионы» — 182
Когоут П. — 312
«Адам и Ева» — 312
Кожевникова Н.А. — 227, 236
Кожинов В.В. — 132, 164, 189, 210, 212, 244, 272, 277, 355, 404
Козлов А.С. — 303
Колридж С.Т. — 144
Компаньон А. — 7—8
Конан-Дойл А. — 252
Констан Б. — 261, 279, 374
«Адольф» — 261, 279, 374
Корман Б.О. — 27, 80, 82, 175, 206—208, 213, 216, 218—220, 237, 238, 247, 259, 303, 343—346
Кормилов С.И. — 68
Корольков В.И. — 145
Косиков Г.К. — 216, 303, 368

Костелянец Б. — 426
Котляревский И. — 471
Кочетков А. — 156
«Баллада о прокуренном вагоне» — 156
Кржижановский С. — 174
Крестовский Вс. В. — 426
«Петербургские трущобы» — 426
Кристи А. — 312
«Свидетель обвинения» — 312
Кройчик Л. Е. — 458
Кроче Б. — 145, 247, 268
Крученых А. Е. — 77
Кузмин М. А. — 456, 469
«Набег на Барсуковку» — 469
Кун Т. — 93
Курганов Е. — 298
Кургинян М. С. — 410
Курциус Э. — 147, 238
Кушлина О. Б. — 469

Лаббок П. — 214, 216, 238
Лакофф Дж. — 141
Ларин Б. А. — 356
Левитанский Ю. Д. — 473
Лейдерман Н. Л. — 368
Лейтес Н. С. — 454
Леконт де Лиль Ш. — 110
Леонов Л. Д. — 455
Лермонтов М. Ю. — 23, 76, 121, 135, 145, 158, 243, 254, 255, 262, 345, 350, 351, 432, 440, 456, 468, 472
«Герой нашего времени» — 190, 207, 222, 223, 237, 241, 251, 255, 257, 299
«Демон» — 121
«И скучно, и грустно...» — 350—351
«Когда волнуется желтеющая нива...» — 135
«Морская царевна» — 441
«Мцыри» — 121, 203, 257
«Нет, не тебя так пылко я люблю...» — 76
«Оправдание» — 345—346
«Отрывок» — 432
«Парус» — 23, 145
«Песня про царя Ивана Васильевича...» — 468
«Тростник» — 440, 441
«1831 июня 11 дня» — 432
Лесаж А. Р. — 467
«Похождения Жиль Блаза из Сантильяны» — 467
Лесков Н. С. — 123, 237, 459
«Левша» — 237, 459
Лессинг Г. Э. — 11, 108, 112—120, 122, 228
Линецкая В. Л. — 309, 370
Лихачев Д. С. — 176, 179, 180, 302, 369, 450
Лозинский М. Л. — 148
Локс К. — 404, 460
Лондон Д. — 183
Ломоносов М. В. — 97, 164, 362, 432
Лосев А. Ф. — 5, 146, 157, 158, 292, 310, 364, 369, 445, 454
Лотман Ю. М. — 4, 13, 20, 21, 24, 82, 153, 164, 167, 175, 179, 182—184, 195, 217, 218, 260, 261, 289, 294, 295, 303, 304, 348—349, 381, 393, 402, 425
Лукач Г. — 373, 377
Лэммерт Э. — 269
Людвиг О. — 213
Ляхова Е. И. — 60, 73

Магомедова Д. М. — 11, 113, 431
Майков В. И. — 471
«Елисей, или Раздраженный Вакх» — 471
Малерб П. — 432
Малкина В. Я. — 409
Малларме С. — 346
Мамардашвили М. К. — 337, 338
Ман Н. — 309
Мандельштам О. Э. — 68, 78, 81, 86, 87, 347
«На розвальнях, уложенных соломой...» — 347

«Может быть, это точка безумия...» — 68
«Silentium» — 453
Манн Т. — 239, 261, 296, 301
«Волшебная гора» — 261
«Избранник» — 239
«Иосиф и его братья» — 296
Манн Ю. В. — 319, 411, 435
Маркевич Г. — 362, 363, 445, 455
Маркович В. М. — 231, 396
Мармонтель Ж. Ф. — 140
Масловский В. И. — 249
«Махабхарата» — 279, 299, 301
Махлин В. Л. — 10
Махов А. Е. — 11
Маяковский В. В. — 57, 164
«Во весь голос» — 57
Медведев П. Н. см. Бахтин М. М.
Мейер Т. — 120
Мелетинский Е. М. — 205, 260, 261, 278, 303
Мельчук И. А. — 147
Мериме П. — 256, 468
«Гузла» — 468
Метерлинк М. — 409
Миллер Т. А. — 310
Минаев Д. Д. — 464, 471, 472
«Топот, радостное ржанье...» — 464
«Холод, грязные селенья...» — 472
Митчелл М. — 467
«Унесенные ветром» — 467
Михайлов А. В. — 144, 148, 163, 253, 254, 287, 335, 376, 451, 455
Михайловский Б. В. — 422
Молина Т. де — 188
Мольер (наст. имя и фам. Ж. Б. Поклен) — 188, 417
Мопассан Ги. де — 167, 204, 213, 279, 332
«Завещание» — 278
«На воде» («Sur l'eau») — 327, 332
«Ожерелье» — 204
Морозов А. А. — 147, 296
Морозова Т. — 213
Мукаржовский Я. — 324
Мущенко Е. Г. — 458
Мюллер Г. — 362
Мюссе А. де — 261
«Исповедь сына века» — 261

Набоков В. В. — 76, 292
«Защита Лужина» — 76
«Машенька» — 292
Нарумов Б. — 143, 269
Некрасов Н. А. — 343, 346, 351—353, 432, 456, 468, 472
«Балет» — 60
«В дороге» — 163, 164, 250, 458
«Зеленый шум» — 343
«Колыбельная» — 472
«Мороз, Красный нос» — 456
«Огородник» — 468
«Размышления у парадного подъезда» — 351—352
Нинов А. — 404
Ницше Ф. — 175, 246, 275, 307, 327, 339, 340, 346, 365—367, 452, 453
Ничев А. — 311
Новик Е. С. — 334
Новалис (наст. имя и фам. Ф. фон Харденберг) — 76, 337, 338

Овсяннико-Куликовский Д. М. — 338
О. Генри (наст. имя и фам. У. С. Портер) — 133, 204, 388
«Теория и практика» — 133
«Фараон и хорал» — 204
Олейник В. Т. — 303
Олеша Ю. К. — 23, 123, 447
«Лиомпа» — 23
Орлицкий Ю. Б. — 138
Ортега-и-Гассет Х. — 214, 284
Осипов Н. — 471
Островский А. Н. — 62, 68, 72, 256, 258, 313, 331, 417

«Бедность не порок» — 68, 332
«Бесприданница» — 72
«Гроза» — 62, 195, 312—314, 317, 318, 325—326, 327, 329, 417—420,
«На всякого мудреца довольно простоты» — 332

Пави П. — 321, 323, 328—330
Павлович Н.В. — 150
Панов М.В. — 356
«Парнас дыбом» — 473
Парни Э.Д.Ф. де — 432
Пастернак Б.Л. — 52, 73, 247
«Доктор Живаго» — 52
«О, знал бы я, что так бывает...» — 247
Перцов Н.В. — 141, 208, 225
«Песнь о Роланде» — 386
Петипа М. — 61
Петров Е. (наст. имя и фам. Е.П.Катаев) (см. Ильф И.)
Петровский М.А. — 212, 387
Петровский Ф.А. — 310
Пикассо П. — 25
Пильняк Б.А. (наст. фам. Вонау) — 272
Пиндар — 432
Пинский Л.Е. — 370
Пиотровский А. — 69
Пиранделло Л. — 313
Плавскин З.П. — 10
Платон — 85, 157, 269, 273, 333, 334
Платонов А.П. — 459
Плутарх — 89
«Повесть временных лет» — 88
«Повесть о разорении Рязани Батыем» — 63
«Повесть о Савве Грудцыне» — 63
«Повесть о Фроле Скобееве» — 65
Подгаецкая И.Ю. — 448, 451
Полякова Е.А. — 216, 404, 410
Полякова Е. — 424
Поспелов Г.Н. — 28, 55, 236, 366
Потебня А.А. — 5, 136, 166, 167
Принс Д. — 226
Пристли Д.Б. — 309, 318
«Визит инспектора» — 312, 318
«Опасный поворот» — 309
Пришвин М.М. — 44—47, 52, 68
«Ангел гармонии» — 47
«Порядок в душе» — 44—46
Прозоров В.В. — 174
Пропп В.Я. — 11, 185, 195, 197—200, 208, 224
Прутков Козьма — 472
«Юнкер Шмидт» — 472
Пумпянский Л.В. — 60, 394, 395
Пушкин А.С. — 58, 66, 68, 71—73, 85, 98, 109, 126, 139, 149, 150, 159—162, 175, 178, 184, 188, 195, 221, 243, 247, 254, 260, 262, 267, 303, 324, 346, 350, 351, 354, 363, 365, 393, 398, 434, 439, 441, 456, 468
«Анчар» — 286
«Борис Годунов» — 319—320, 329, 330
«Брожу ли я вдоль улиц шумных...» — 70
«В начале жизни школу помню я...» — 109, 149—150
«Вновь я посетил...» — 433
«Вольность» — 162, 432
«Воспоминание» — 72
«Воспоминания о Царском Селе» — 109
«Выстрел» — 66, 224, 228, 241, 292, 293, 390, 393
«Городок» — 435
«Граф Нулин» — 159
«Деревня» — 150, 433
«Домовому» — 433
«Дубравы, где в тиши свободы...» — 433

«Евгений Онегин» — 51, 126, 161, 162, 169, 175, 177, 182, 184, 189, 215, 241, 243, 261, 265, 381, 383, 436
«Желание» — 468
«Жил на свете рыцарь бедный...» — 286
«Зимнее утро» — 433
«К***» («Я помню чудное мгновенье...») — 206, 354
«Капитанская дочка» — 169, 178, 203, 211, 219, 228—229, 239, 241, 262, 294, 300, 301, 322, 374, 458
«К переводу Илиады» — 462
«К Чаадаеву» — 58, 184
«Мальчику» — 469
«Метель» — 186
«На перевод Илиады» — 462
«Нереида» — 109
«Не дай мне Бог сойти с ума...» — 72
«Осень» — 159, 160
«Памятник» — 467
«Певец» — 465
«Песни западных славян» — 468
«Песнь о вещем Олеге» — 441, 468
«Пиковая дама» — 207, 221, 258
«Повести Белкина» — 66
«Подражания Корану» — 465
«Пора, мой друг, пора...» — 439
«Послание к Галичу» — 435
«Послушай, дедушка, мне каждый раз...» — 139
«Поэт» — 247
«Пророк» — 247
«Румяный критик мой...» — 159—160
«Руслан и Людмила» — 178, 203
«Сказка о мертвой царевне...» — 439
«Станционный смотритель» — 393
«Черная шаль» — 472
«Царскосельская статуя» — 109
«Цыганы» — 262, 364
«Что в имени тебе моем...» — 58, 73, 346
«Я Вас любил, любовь еще, быть может...» — 126, 350—351
Пятигорский А.М. — 71, 179

Рабле Ф. — 26, 64, 65, 93
Радзинский Э.С. — 302
«Монолог о браке» — 302
«Рамаяна» — 251, 290
Расин Ж. — 64
Ревякин А.И. — 209
Ремизов А.М. — 456
«Крестовые сестры» — 456
Рикер П. — 153
Рильке Р.М. — 103
Ричардс А. — 141, 143, 144, 153, 154
Розина Р.И. — 147
Рогинская О.О. — 216
Родина Т.И. — 410
Роднянская И.Б. — 180, 244
Розанов И.Н. — 460
Роллер — 61
Рощина О.С. — 66
Рудь И.Д. — 116
Рылеев К.Ф. — 162
Рязанова Л. — 52
Рязанов Э. см. Брагинский Э.

Сапогов В.А. — 227
Сакулин П.Н. — 448
Саймак К. — 183
«Все живое» — 183
Саути Р. — 440
«Доника» — 441
Сахновский-Панкеев В. — 309, 322
Северянин И. (наст. имя и фам. И.В. Лотарёв) — 127, 138
«В лимузине» — 127

Сельвинский И.(К.)Л. — 121
Сервантес С.М. де — 204
«Дон Кихот» — 204, 261, 370, 467
Сильман Т.И. — 275, 348, 349
Симонид — 56
Сиротвиньский С. — 155, 209, 460
Скафтымов А.П. — 9, 14, 196, 260, 329, 416
Скобелев В.П. — 387, 458
Скотт В. — 256, 267, 288, 432, 440
«Замок Смальгольм, или Иванов вечер» — 440
«Слово о полку Игореве» — 56—59, 386, 445
Случевский К.К. — 346
Смирнов А.А. — 335
Смирнов И.П. — 363, 401, 402
Солженицын А.И. — 426
«В круге первом» — 426
Соловьев В.С. — 101, 126, 156, 157, 442
Соловьев Э.Ю. — 337, 338
«У царицы моей есть высокий дворец...» — 442
Сологуб (наст. фам. Тетерников) Ф.К. — 343
«Личины переживаний» — 343
Соссюр Ф.де — 10, 357
Софокл — 62, 310
«Эдип-царь» — 62, 64, 310, 312
«Старшая Эдда» — 272, 283
Стеблин-Каменский М.И. — 179, 379, 380
Стендаль (наст. имя и фам. А.М.Бейль) — 289
Стерн Л. — 296
«Сентиментальное путешествие» — 296
Стивенсон Р.Л. — 261
Страхов Н.Н. — 52
Сумароков А.П. — 95
Сю Э. — 288, 426
«Парижские тайны» — 426
Тамарченко Н.Д. — 10, 86, 180, 210, 260, 267, 287, 291, 292, 294, 295, 300, 302, 365, 368, 370, 371, 377, 406
Тарковский А.А. — 74
«Вот и лето прошло...» — 74
Тарле Е. — 218
Тимофеев Л.И. — 131, 244, 338
Тодоров Цв. — 4, 143, 145, 146, 154, 224, 269, 281
Толмачев В.М. — 216
Толстой А.К. — 127, 138, 163, 188, 205, 218
«Василий Шибанов» — 432
«История Государства Российского...» — 127
«Порой веселой мая» — 205
«Сидит под балдахином...» — 127, 218
Толстой А.Н. — 123, 135
Толстой Л.Н. — 22, 52, 77, 78, 91, 100, 101, 132, 139, 161, 169, 177, 178, 180—183, 186, 189, 194, 195, 207, 213, 220, 236, 241, 243, 254, 256, 257, 259, 260, 262, 286, 287, 292, 296, 300, 302—304, 306, 313, 361, 385, 390—392, 394, 395, 417, 425, 447
«Анна Каренина» — 22, 25, 63—64, 100, 132, 136
«Власть тьмы» — 312, 313, 322
«Война и мир» — 50, 68, 69, 135, 161, 169, 177, 180, 195, 240, 250, 291, 293, 295, 302, 380
«Воскресение» — 162, 169, 188, 243, 254, 302
«Живой труп» — 312, 420—426
«За что?» — 169
«Казаки» — 395
«Крейцерова соната» — 241, 257, 265, 272, 392
«Отец Сергий» — 182, 255, 292, 390, 402
«После бала» — 207, 391

«Смерть Ивана Ильича» — 60, 186—187, 394
«Фальшивый купон» — 204, 390
«Хаджи-Мурат» — 182, 204, 220, 237, 255, 391, 394
«Хозяин и работник» — 392
«Что я видел во сне» — 447
Томашевский Б.В. — 3, 4, 10, 12, 125, 136, 139—141, 144, 153, 161, 165, 188, 191, 192, 196, 224, 330, 347, 348, 434, 439
Топоров В.Н. — 179, 295, 357, 358
Тургенев И.С. — 70, 177, 194, 206, 230, 231, 232, 240, 241, 255, 257, 260, 261, 279, 289, 291, 303, 392, 394, 395, 396, 399, 400
«Ася» — 392, 393, 396—400
«Гамлет Щигровского уезда» — 257
«Дворянское гнездо» — 70, 71, 395
«Дневник лишнего человека» — 241, 272
«Дым» — 250
«Затишье» — 286, 395, 400
«Отцы и дети» — 162—164, 169, 186, 194, 230, 231, 240, 250, 262, 379—380,
«Рудин» — 255, 269, 279, 393, 395, 396—401
Тынянов Ю.Н. — 40, 112, 122, 142, 164, 167—170, 303, 344, 361—363, 366, 372, 460, 461, 464, 465
Тюпа В.И. — 66, 72, 77, 231, 260, 297, 384, 394, 400, 406, 407
Тютчев Ф.И. — 63, 158, 183, 206, 308, 343, 432
«Весенняя гроза» — 163, 206
«Два голоса» — 206, 308
«Кончен пир, умолкли хоры...» — 469
«Наш век» — 63
«Она сидела на полу...» — 206
«Певучесть есть в морских волнах...» — 110
«Последний катаклизм» — 343
«Silentium!» — 71, 110
«Фонтан» — 158

Уилрайт Д. — 156
Унгаретти Д. — 103
Уоррен О. см. Уэллек Р.
Успенский Б.А. — 208, 214, 215, 218—221, 264, 444
Уэллек Р. — 236

Фарыно Е. — 180, 260
Федоров В.В. — 215, 281, 303, 322—323, 386
Феокрит — 432, 434
Фет А.А. — 109, 151, 173, 180, 221, 346, 353, 358, 362, 464, 471, 472
«Диана» — 109
«На кресле отвалясь, гляжу на потолок...» — 353
«Нет, не жди ты песни страстной...» — 110
«Облаком волнистым...» — 353
«Прости! во мгле воспоминанья...» — 151—153, 221, 353
«Шопот, робкое дыханье...» — 358
«Чудная картина...» — 344
«Это утро, радость эта...» — 162, 205, 355
Финней Д. — 181
«Меж двух времен» — 181
Фишер В.М. — 394
Флобер Г. — 198, 213, 243, 260
«Простое сердце» — 198
Флоренский П.А. — 179, 181, 210, 214
Фонвизин Д.И. — 331
Фрай Н. — 303
Фрайтаг Г. — 315
Франковский А. — 296
Фрейд З. — 5
Фрейденберг О.М. — 156, 198, 199, 202, 292, 334, 358, 366, 381, 411, 412, 469

Френцель Э. — 202
Фридман Н. — 401
Фриш М. — 253
«Назову себя Гантенбайн» — 253
Фуко М. — 84
Фуксон Л.Ю. — 59, 66, 314

Хаггард Р. — 183
Хаев Е. — 357
Хазин А. — 471
«Возвращение Онегина» — 471—472
Хализев В.Е. — 3, 11, 55, 68, 112, 120, 122, 209, 210, 212, 236, 278, 322, 329, 331
Хемингуэй Э. — 52, 234
«По ком звонит колокол» — 234
«Фиеста» — 52
Хлебников В. — 75, 164
«Пен Пан» — 75
Христиансен Б. — 120

Цветаева М.И. — 72,
Цуккерман И.И. см. Рудь И.Д.

Чернец Л.В. — 260, 362, 368
Черный Саша (наст. имя и фам. А.М.Гликберг) — 472
«Дух свободы, к перестройке...» — 472
Чернышевский Н.Г. — 194, 243, 245, 423, 457
«Что делать?» — 243, 245
Чехов А.П. — 29, 65, 72, 113, 123, 125, 139, 204, 207, 219, 240, 275, 279, 287, 306, 313, 327—329, 392, 394, 395, 400, 401, 403, 406, 407, 415, 417
«Вишневый сад» — 66, 306, 310, 312, 318, 326—327, 415—417
«Дама с собачкой» — 72
«Дом с мезонином» — 401, 403
«Душечка» — 29, 66
«Дуэль» — 207, 219, 292, 390, 392, 394, 401
«Жалобная книга» — 65
«Ионыч» — 403
«Крыжовник» — 391
«Медведь» — 65
«Письмо к ученому соседу» — 458
«Смерть чиновника» — 66, 389, 391, 402
«Спать хочется» — 279
«Студент» — 219, 279, 287, 401, 402, 405—408
«Толстый и Тонкий» — 389, 391, 402
«Чайка» — 66, 257, 312, 332
«Человек в футляре» — 391
Чирков Н.М. — 291
Чичерин А.В. — 277, 443, 444
Чудаков А.П. — 196, 227, 230
Чумаков Ю.Н. — 246

Швырев В.С. — 337, 338
Шекли Р. — 183
«Травмированный» — 183
Шекспир У. — 93, 122, 154, 257, 264, 312, 318, 409, 411
«Двенадцатая ночь» — 261
«Гамлет» — 191, 293, 312, 317—318, 332
«Ромео и Джульетта» — 411
Шеллер-Михайлов А.К. — 447
Шелли П.Б. — 144
Шеллинг Ф.В. — 4, 51, 52, 62, 63, 107, 270, 273, 288, 295, 335, 364, 365
Шерозия А.Е. — 67
Шестаков В. — 4, 310
Шефтсбери А.Э.К. — 335
Шиллер Ф. — 55, 270, 307, 309, 310, 365, 366, 380, 432, 440
«Ивиковы журавли» — 440
Шипли Д. — 155, 216, 460
Шкловский В.Б. — 204
Шлегель Ф.В. — 99, 335, 338
Шлейермахер Ф.Д.Э. — 98
Шмид В. — 226
Шолохов М.А. — 458
«Поднятая целина» — 458
«Тихий Дон» — 457
Шоу Б. — 141, 409

«Пигмалион» — 141
Шоу Х. — 155
Шпет Г.Г. — 161
Шпильгаген Ф. — 213
Штайгер Э. — 270, 271
Штанцель Ф.К. — 208, 238, 299, 384, 385, 400
Щеглов Ю.К. см. Жолковский А.К.
Щедрин М.Е. — 66, 260
«История одного города» — 66

Эйхенбаум Б.М. — 128—129, 388—390
Эккерман И.П. — 388
Эко У. — 31
Элиаде М. — 380
Элиот Т.С. — 103
Эренбург И.Г. — 121
Эткинд Е.Г. — 287

Юнг К.Г. — 5

Якобсон Р.О. — 129, 136, 153, 161, 165
Якубинский Л.П. — 324

Aron P. — 265, 410
Asmuth B. — 333, 339

Bernier M.A. — 111
Bessiére J. — 373
Blanckenburg F. von. — 376
Booth W.C. — 237

Cuddon J.A. — 409
Curtius E.R. — 435

Daemmrich H.S. — 255
Daemmrich I.G. — 255
Deloffre F. — 375

Eco U. — 81

Faryno J. — 54, 180
Foucault M. — 84
Fowler R. — 216
Frenzel E. — 255
Frye N. — 54

Głowiński M. — 266, 276, 278, 484
Gnüg H. — 342

Hawthorn J. — 208, 213

Jaretty M. — 266
Johnson W.R. — 342

Knörrich O. — 266, 375
Koschmal W. — 283
Kostriewicrowa T. — 266, 276, 278, 484

Lanini K. — 111
Lämmert E. — 213, 227, 269
Lukács G. — 377

Mölk U. — 198
Myers J. — 213, 277

Neuhauser T. — 375

Okopień-Sławińska A. — 266, 276, 278, 484

Pestalozzi K. — 342
Prince G. — 213, 226

Saint-Jacques D. — 265, 410
Sent-Jack D. — 111, 410
Shaw H. — 244, 401, 404
Shipley J.T. — 174, 216
Sierotwicski S. — 130, 374, 375, 404
Simms M. — 213, 277
Slawiński J. — 266, 276, 278, 484
Stanzel F.K. — 218, 238, 300, 391
Steineke H. — 376
Steiger E. — 270
Susman M. — 139

Tamarčenko N. — 370

Viala A. — 265, 410

Wahrenburg F. — 376
Weiman R. — 213
Wilpert G. von — 150, 174, 213, 244, 277, 278, 315, 387, 404, 409

Yoshida A. — 373

Zeman H. — 111
Zeraffa M. — 374

ОГЛАВЛЕНИЕ

От авторов 3
Введение 4

Часть первая
ЛИТЕРАТУРА КАК РОД ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА

Глава 1. Семиотическая природа литературы 16
§ 1. Понятие о знаковости искусства 16
1. Искусство слова как вторичная знаковая система 19
2. Понятие о художественном языке (стиле) 24
§ 2. Структура художественного текста 26
1. Структура объектной организации 28
2. Структура субъектной организации 30
3. Структурная схема литературного произведения 32
Глава 2. Эстетическая природа литературы 43
§ 1. Эстетическое отношение 43
§ 2. Эстетическая деятельность 49
1. Целостность художественного мира 51
2. Типы эстетического завершения 54
Глава 3. Коммуникативная природа литературы 77
§ 1. Литература как способ духовного общения 77
§ 2. Коммуникативные стратегии художественного письма 83
1. Референтные компетенции дискурса 84
2. Креативные компетенции дискурса 87
3. Рецептивные компетенции дискурса 90
§ 3. Парадигмы художественности (понятие о литературном процессе) 92
1. Рефлективный традиционализм 94
2. Креативизм 96
3. Модернизм 101

Часть вторая
ЛИТЕРАТУРА КАК ПРОДУКТ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

Раздел первый. **Литература как вид искусства** 106
Глава 1. Художественная словесность и другие виды искусства 107
Введение 107
1. Постановка проблемы 107
2. Справочная литература и научная традиция 110

§ 1. Ситуация «Лессинг — Гердер» в истории вопроса 113
1. Лессинг: знаки искусства и подходящая для него предметность 113
2. Гердер: поэзия как «энергетическое» искусство 118
§ 2. Проблема наглядности словесных описаний 120
Глава 2. Слово (речь) как материал художественного произведения 124
§ 1. Особый язык или особое использование обычного языка? 124
1. Первый подход 124
2. Второй подход 129
§ 2. Способы решения проблемы в научной традиции 130
1. Нейтральные определения 130
2. Литературоведческая стилистика против лингвистической 132
3. Лингвистическая стилистика плюс поэтика 134
4. Лингвистический материал — носитель эстетической формы 136
Глава 3. Поэзия и проза 138
§ 1. «Готовый» поэтический образ 142
1. Тропы и фигуры 144
2. Топосы и эмблемы 147
§ 2. Семантически «открытый» поэтический образ 151
1. Постановка проблемы «нериторического» тропа 153
2. Параллелизм, метафора, символ 154
§ 3. Специфика прозаического словесного образа 160
1. Классификация типов прозаического слова 161
2. Два исторических типа идеологического и литературного слова 162
3. Прозаический образ в отличие от образа в поэзии 162
§ 4. Проблема словесного образа в истории науки 163
1. От идеи «особых выражений» к идее «поэтического контекста» 164
2. Ритм, слово и язык в поэзии и прозе (Тынянов, Бахтин и Веселовский) 167
Раздел второй. **Структура произведения** 172
Введение. Читатель, текст и «внутренний мир» литературного произведения 172
Глава 1. «Рассказанное» событие: мир героя и понятия «сюжетологии» 176
Введение 176
1. «Мир героя» как эстетическая категория 176
2. «Внутренний» мир произведения и другие, связанные с ним понятия 178
§ 1. Художественное время, пространство, событие 179
1. Взаимосвязь категорий и форм времени и пространства 179

2. Классификации форм времени-пространства с учетом фольклорной и литературной традиции 181
3. Категория события 183
§ 2. Последовательность событий: сюжет и фабула 185
1. Виды событий и способы их оценки 185
2. Варианты последовательности событий и способы разграничения сюжета и фабулы 187
§ 3. Элементы сюжета и источники его развития: ситуация и конфликт (коллизия) 190
§ 4. Сюжет и мотив, комплекс мотивов и сюжетная схема ... 193
1. Мотив и другие понятия сюжетологии 193
2. Мотив и структура произведения 195
3. Комплекс мотивов и типы сюжетных схем 200
Глава 2. «Событие рассказывания»: структура текста и понятия нарратологии 205
Введение 205
1. Исходное понятие 205
2. Субъект речи и носитель точки зрения 207
§ 1. Компонент и композиция. Точка зрения и перспектива 208
1. Постановка проблемы композиции 209
2. Точка зрения и перспектива 212
§ 2. Повествование и система композиционных форм речи 223
1. Термин «повествование» и классическая риторика ... 227
2. Повествование, описание и характеристика 227
3. Роль повествования в системе композиционных форм речи 233
§ 3. Повествователь и рассказчик 235
1. Критерии и способы разграничения 235
2. Сравнительная характеристика 240
Глава 3. Автор и герой. Границы художественного мира 242
§ 1. Образ автора и автор-творец 242
§ 2. Герой, персонаж, характер и тип 248
1. Литературный герой как персонаж 249
2. Персонаж, не являющийся героем 252
3. Персонаж-характер 253
4. Персонаж-тип 255
5. Проблема совпадения или несовпадения героя с типом и характером 256
§ 3. Система персонажей и авторская позиция 258
1. Определения основного понятия 259
2. Система персонажей и «язык» типологии героя в фольклоре и литературе 261
Раздел третий. **Тип произведения** 264
Введение 264
§ 1. Постановка проблемы. Термины и понятия 264

§ 2. «Теоретические» и «исторические» типы произведений ... 268

I. Род ... 273
Глава 1. Эпика ... 276
Введение ... 276
1. Эпический мир или эпический текст? ... 277
2. Постановка проблемы единства эпических жанров ... 279
§ 1. «Родовые» свойства текста эпического произведения ... 281
1. Взаимоосвещение авторской и чужой речи ... 281
2. Фрагментарность ... 286
§ 2. Эпический мир и большая форма. Тип события, структура сюжета ... 288
1. Эпический тип события ... 289
2. Структура эпического сюжета ... 290
§ 3. Малые жанры и проблема эпического субъекта ... 297
1. Точки зрения субъектов в структуре малых жанров . 297
2. Родство больших и малых эпических форм ... 298
3. Эпическая «зона построения образа» ... 299
§ 4. К проблеме эпического героя ... 303
Глава 2. Драма ... 305
Введение ... 305
1. Вопрос о константной структуре и исторических изменениях ... 305
2. Театроведческий и литературоведческий подходы к драме ... 306
3. Три варианта теорий драмы ... 306
§ 1. «Зона построения образа» в драме. Катастрофа и катарсис ... 307
1. Пространство-время драматического события и позиция зрителя ... 307
2. Событие «завершения» в драме. Катастрофа и катарсис ... 309
3. Аспекты «завершающего» события (варианты перехода границ) ... 312
§ 2. Сюжет драмы: выбор судьбы. Завязка, развязка и перипетия ... 313
1. Свобода выбора и необходимость ... 313
2. Характеристика понятий, описывающих драматический сюжет ... 314
§ 3. Пространство-время драматического действия и конфликт ... 315
1. Ограничение пространства-времени действия и природа конфликта ... 316
2. «Обрамляющие» ситуации и мир драмы ... 317
3. Проблема единства действия в «неклассических» вариантах драматических структур ... 319
4. Итоговое определение драматического конфликта ... 320
§ 4. Текст драмы. Сценический эпизод и композиция ... 320

1. Специфика речи в драме в сравнении с эпикой (два подхода к проблеме) 321
2. Основные понятия: их взаимосвязь, определения и применимость 323
3. Сюжетные и внесюжетные функции слова 325
4. Сценический эпизод в качестве компонента 328
§ 5. Герой в драме: драматический характер, роль, тип, амплуа 329
Глава 3. Лирика 333
§ 1. Три теории лирики 333
§ 2. Субъектная структура лирического произведения 341
§ 3. Мир лирического произведения: пространство-время, событие и сюжет 347
1. Рефлексия и лирическое событие 350
2. Проблема лирического сюжета 353
§ 4. Лирическая речь и образные языки лирики 355
II. **Жанр** 361
Введение 361
§ 1. Универсальная модель жанровой структуры 363
§ 2. Жанровый «канон» и «внутренняя мера» жанра 368
Глава 1. «Твердые» и «свободные» варианты эпической формы ... 372
§ 1. Варианты большой формы: эпопея и роман 376
1. Незавершенное настоящее и абсолютное прошлое 378
2. Стилистическая трехмерность и слово предания 381
3. «Зона контакта» и абсолютная эпическая дистанция. Образ человека 383
4. Исторический пример «встречи» двух жанров в одном произведении 384
§ 2. Средние формы: новелла, повесть, рассказ 387
1. Канон новеллы и стереотипы повести 388
2. Повесть и роман 394
3. Проблема рассказа 400
Глава 2. Классическая и неклассическая драма 408
Введение 410
§ 1. Комедия с признаками драмы и драма, похожая на комедию («Горе от ума» и «Вишневый сад») 413
§ 2. Драма-трагедия («Гроза» и «Живой труп») 417
§ 3. «Средний» вариант: экспериментальная драма-диспут («На дне») 426
Глава 3. Проблемы динамики лирических жанров 431
§ 1. Идиллия и другие жанры (элегия и послание) 433
§ 2. Баллада 439
III. **Стиль** 443
Введение 443

1. Этимология и сфера употребления 443
2. Два аспекта проблемы стиля 444
3. Обзоры теорий и типологий стиля 445

Глава 1. Стиль литературного произведения 446

§ 1. Автор и стиль произведения 446
1. «Лицо» («типическое своеобразие») 446
2. Системность особенностей или «примет» 449
3. Телеологическое соотношение «облика формы» и принципа, определяющего этот облик 450
§ 2. Автор и традиция 455
1. Стиль и традиция внехудожественного словоупотребления 455
2. Стиль и традиция художественного словоупотребления 456
3. Итоговое определение стиля 456

Глава 2. Чужой стиль в литературном произведении 457

Введение 457
1. Постановка вопроса 457
2. Состояние вопроса в науке 459
§ 1. Проблема художественной реакции на чужой стиль у Бахтина и Тынянова 460
1. Стилизация, подражание и стиль 460
2. Стилизация и пародия 461
3. Стилизация и вариация 461
4. Пародия 463
§ 2. Формы освоения чужого стиля и их разновидности в истории литературы 465
1. Подражание и стилизация 465
2. Пародия и вариация 469

Литература 474

Предметный указатель 486

Указатель имен авторов и названий художественных произведений 492

Учебное издание

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
В двух томах
Т. 1
Теория художественного дискурса
Теоретическая поэтика

Тамарченко Натан Давидович,
Тюпа Валерий Игоревич,
Бройтман Самсон Наумович

Учебное пособие

Под редакцией **Н. Д. Тамарченко**

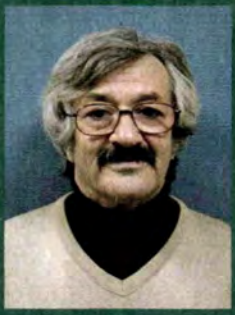
Редактор *Е.П.Пронина*
Ответственный редактор *Т.В.Козьмина*
Технический редактор *Е.Ф.Коржуева*
Компьютерная верстка: *Р.Ю.Волкова*
Корректоры: *Н.В.Козлова, О.В.Куликова*

Диапозитивы предоставлены издательством.

Изд. № А-387-I. Подписано в печать 30.12.2003. Формат 60×90/16.
Гарнитура «Школьно-книжная». Печать офсетная. Бумага тип. № 2.
Усл. печ. л. 32,0. Тираж 7000 экз. Заказ №12895.

Лицензия ИД № 02025 от 13.06.2000. Издательский центр «Академия».
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.003903.06.03 от 05.06.2003.
117342, Москва, ул. Бутлерова, 17-Б, к. 223. Тел./факс: (095)334-8337, 330-1092.

Отпечатано на Саратовском полиграфическом комбинате.
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59.



Тамарченко Натан Давидович –
доктор филологических наук, профессор,
автор книг о русском классическом романе,
о М. М. Бахтине, статей о поэтике прозы,
а также школьных и вузовских учебных пособий.



Тюпа Валерий Игоревич –
доктор филологических наук, профессор,
автор книг и статей по теории художественной
коммуникации, анализу литературного текста,
о творчестве А. С. Пушкина и А. П. Чехова,
о проблемах преподавания литературы в школе.



Бройтман Самсон Наумович –
доктор филологических наук, профессор,
автор книг и статей по проблемам теории
и истории русской лирики, исторической
поэтики и научного языка М. М. Бахтина.

Авторы – сотрудники кафедры теоретической
и исторической поэтики Института филологии
и истории РГГУ.

ISBN 5-7695-1413-2



Издательский центр «Академия»