Высшее профессиональное образование

# ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

В двух томах

Том 2



Учебное пособие

Филология

ACADEMA

*ВЫСШЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ*

# ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

## В ДВУХ ТОМАХ

Под редакцией **Н. Д. Тамарченко**

**Том 2**

---

С. Н. БРОЙТМАН

# ИСТОРИЧЕСКАЯ 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
ACADEMIA
2004

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*

**Теория** литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. Т338 высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. — Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 368 с.
ISBN 5-7695-1591-0 (Т. 2)
ISBN 5-7695-1690-9

Второй том учебного пособия посвящен исторической поэтике, которая взаимодополняет теоретическую поэтику. Созданная сто лет назад русским ученым А. Н. Веселовским, она все еще находится в состоянии становления, хотя уже вошла в круг дисциплин, изучаемых в высшей школе. Предлагаемый труд — первое учебное пособие по исторической поэтике. Основные проблемы этой области теоретического литературоведения — происхождение и развитие как самой литературы, так и ее важнейших категорий: автора и героя, слова и образа, сюжета, родов и жанров и др. Они излагаются систематически, с охватом всех стадий развития литературы и на широком сравнительном материале (фольклор, античная и европейские, русская, арабская и персидская, индийская, китайская и японская литературы).

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

749075

УДК 82.09(075.8)
ББК 83я73

© Бройтман С.Н., 2004
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2004
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2004

**ISBN 5-7695-1591-0 (Т. 2)**
**ISBN 5-7695-1690-9**

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

# ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

# ВВЕДЕНИЕ

## § 1. Теоретическая поэтика, историческая поэтика и история литературы

Историческая поэтика связана с поэтикой теоретической отношениями дополнительности. Если теоретическая поэтика разрабатывает систему литературоведческих категорий и дает их понятийно-логический анализ, то историческая поэтика изучает *происхождение и развитие этой системы*. Существует точка зрения, согласно которой «разделение теоретической и исторической поэтики носит скорее технический, нежели методологический характер», поскольку «и теоретическая поэтика должна быть историчной», а каждое ее определение должно быть «адекватным всей эволюции определяемой формы»[1]. На наш взгляд, различия между двумя ветвями поэтики более принципиальны.

Слово «поэтика» имеет два основных смысла: оно означает и науку о литературе, и поэтическое искусство. Оба эти значения, не смешиваясь, присутствуют в литературоведении. Но в теоретической поэтике акцент ставится на первом значении термина, а в исторической поэтике — на втором. Историческая поэтика более, чем теоретическая, погружена в живую плоть литературы: она изучает не только генезис и развитие системы категорий, но и само искусство слова в его историческом становлении, сближаясь здесь с историей литературы. Но дело, конечно, не только в том, что первая ветвь поэтики более теоретична, вторая же — более эмпирична.

Теоретическая поэтика, как всякая философская дисциплина, начинает с того, что в феноменологии называют актом редукции: она выявляет чистый феномен. Ведь не нужно думать, что феномен жанра, например, может быть эмпирически выведен из текста. Чтобы нечто выделить, мы должны предварительно знать, что это такое. Теоретическая поэтика и вырабатывает такое знание, дает нам умозрительное ви́дение категорий. В идеале это должно быть адекватное, непосредственное созерцание феномена, свободное от «предрассуд-

[1] Медведев П.Н. (Бахтин М.М.). Формальный метод в литературоведении. — М., 1993. — С. 38.

ков любимой мысли» (А. Пушкин) и заранее принятых оснований. Но реально мы всегда на чем-то основываемся. Вот эти-то основы и проверяет вторая ветвь поэтики. Она, по определению своего создателя А. Н. Веселовского, стремится снять все противоречия теории исторически, или выяснить «сущность поэзии — из ее истории»[1].

## § 2. Предмет исторической поэтики

Будучи тесно связанной с историей литературы, историческая поэтика тем не менее является теоретической дисциплиной, имеющей свой предмет изучения. Четкая дефиниция этого предмета при всей его непосредственной ощутимости представляет известные трудности, о чем говорят разные подходы к проблеме, существующие в современной науке[2].

Согласно авторитетной точке зрения «предмет исторической поэтики можно считать более или менее установленным, и она имеет дело с происхождением и эволюцией поэтических принципов, приемов и форм»[3]. В этом определении учтена,

---

[1] Веселовский А.Н. Из введения в историческую поэтику // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 54 (далее при ссылках на это издание — ИП).

[2] Расхождения в понимании предмета интересующей нас науки наметились уже в первом сборнике, официально возрождавшем ее статус: Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. — М., 1986. Это, с одной стороны, статьи П.А. Гринцера и М.Л. Гаспарова, а с другой — М.М. Гиршмана. Позже обсуждение проблемы было продолжено: Тюпа В.И. О научном статусе исторической поэтики // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. — Кемерово, 1986; Бройтман С.Н. О предмете исторической поэтики // Древнерусская и классическая литература в свете исторической поэтики и критики. — Махачкала, 1988; Хализев В.Е. Историческая поэтика: Перспективы разработки // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 1990; Он же. Историческая поэтика: Теоретико-методологические аспекты // Вестн. МГУ. Сер. 9. Филология. — 1990. — № 3.

[3] Гринцер П.А. Литературы древности и Средневековья в системе исторической поэтики // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. — М., 1986. — С. 72. См. близкое понимание предмета: «Историческая поэтика изучает прежде всего поэтические формы и категории ("язык" художественной литературы в самом широком понимании этого термина) в становлении и исторической логике их формирования» (Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. — М., 1986. — С. 3). Ср. более раннее определение, принадлежащее Вяч. Вс. Иванову: «Историческая поэтика изучает развитие как отдельных художественных приемов (эпитеты, метафоры, рифмы и т.д.) и категорий, так и целых систем таких приемов и категорий, свойственных той или иной эпохе» (Поэтика // Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ). — М., 1968. — Т. 5. — Стлб. 940).

однако, одна из двух сторон предмета, динамическое (чтобы не сказать — драматическое) отношение между которыми видел А. Н. Веселовский. Ссылаясь на факт изменчивости содержания и устойчивости художественных форм, ученый утверждал, что задача исторической поэтики — «проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливалось всякое предыдущее развитие»[1]. По его более поздней формулировке, «задача исторической поэтики... определить роль и границы предания в процессе личного творчества»[2].

Такая постановка проблемы, конечно, небезразлична для понимания предмета нашей науки. Этот предмет не сводится к *генезису и эволюции художественных форм, но включает в себя и содержание эстетической деятельности*, то, что М. М. Бахтин позже назовет «***эстетическим объектом***»[3], или «произведением в его целом», не равным его тексту[4].

Должно быть учтено и предлагаемое М. М. Бахтиным разграничение ***архитектонических форм*** (входящих в эстетический объект) и ***форм композиционных*** (которые в него не входят, являясь способами организации материала, а потому «носят телеологический, служебный, как бы беспокойный характер и подлежат чисто технической оценке: насколько адекватно они осуществляют архитектоническое задание»[5]). По М. М. Бахтину, «эстетический объект как содержание художественного ви́дения и его архитектоника... есть совершенно новое бытийное образование, не естественно-научного, — и не психологического, конечно, — и не лингвистического порядка: это своеобразное эстетическое бытие, вырастающее на границах произведения путем преодоления его материально-вещной, внеэстетической определенности»[6].

Введение такого понятия, как эстетический объект, и разграничение архитектонических и композиционных форм способствуют более строгой дефиниции предмета исторической поэтики и вскрывают его реальную сложность, явную для

---

[1] Веселовский А. Н. О методе и задачах истории литературы как науки // Веселовский А. Н. ИП. — С. 52.

[2] Он же. Поэтика сюжетов // ИП. — С. 493.

[3] Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном произведении // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 17 (далее при ссылках на это издание — ВЛЭ).

[4] См.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 369 (далее при ссылках на это издание — ЭСТ).

[5] Там же. — С. 21.

[6] Там же. — С. 49—50.

А. Н. Веселовского, но не всегда учитываемую в современных исследованиях. Напротив, М. М. Бахтин вполне в духе основателя исторической поэтики видит «событийный характер эстетического объекта» — «нераздельность и неслиянность» в нем формы и содержания, взаимоотношение которых «носит здесь почти драматический характер»[1]. С учетом этого следует говорить, что историческая поэтика изучает *генезис и развитие эстетического объекта и его архитектоники, их проявление в эволюции содержательных художественных форм.*

Это принципиальное уточнение предмета подводит нас к проблеме адекватного ему метода.

## § 3. Метод исторической поэтики

В самом замысле исторической поэтики лежал отказ от любых априорных решений, предлагаемых и нормативной, и философской эстетикой. По А. Н. Веселовскому, искомый метод не может быть абстрактно-теоретическим. Он должен быть, во-первых, *историческим* (способным «отвлечь законы поэтического творчества и отвлечь критерий для оценки его явлений из исторической эволюции поэзии — вместо господствующих до сих пор отвлеченных определений и односторонних условных приговоров»[2]). Во-вторых, он должен быть *сравнительным*, притом сравнительный метод понимается как «развитие исторического, тот же исторический метод, только учащенный, повторенный в параллельных рядах в видах достижения возможно полного обобщения»[3].

В качестве примера одностороннего обобщения, к которому ведет игнорирование ***сравнительно-исторического метода***, ученый приводит построение Гегеля, касающееся литературных родов. Исходя только из факта греческого литературного развития, философ создал схему, согласно которой сначала возникает эпос как выражение объекта, потом лирика как выражение субъекта и, наконец, драма — синтез объекта и субъекта. Но такая последовательность родов не характерна

---

[1] Бахтин М. М. ЭСТ. — С. 71. Ср. поздние размышления ученого, прямо отсылающие к А. Н. Веселовскому: «Содержание как новое, форма как шаблонизированное, застывшее старое содержание (знакомое). Форма служит необходимым мостом к новому, еще неведомому содержанию. Форма была знакомым и общепонятным застывшим старым мировоззрением» (Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. ЭСТ. — С. 368).

[2] Веселовский А. Н. Задачи исторической поэтики // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М., 1989. — С. 299.

[3] Там же. — С. 47.

для других литератур, а потому не может быть принята за «идеальную норму литературного развития вообще»[1].

Предложенная схема оказывается ненаучной, ибо она неисторична и не учитывает сравнительного материала, который дает всемирная литература. Именно сравнительно-исторический метод позволяет, по А. Н. Веселовскому, избежать произвольности построений и *вывести из самого материала законы зарождения и развития изучаемого явления*, а также выявить большие стадии литературного процесса, «повторяющиеся, при стечении одинаковых условий, у разных народов»[2].

Таким образом, уже у основателя исторической поэтики в самой формулировке его метода была задана *дополнительность двух аспектов — исторического и типологического.* После А. Н. Веселовского будет меняться понимание соотношения этих аспектов, они начнут рассматриваться более дифференцированно, само развитие будет истолковываться по-новому, но дополнительность исторического и типологического подходов останется определяющей чертой новой науки.

А. Н. Веселовский стоял в целом на позициях эволюционизма — к открытию стадиальности литературного развития его подвел сам материал. Обогащение метода потребовало разработки этого открытия и специального анализа проблем типологии.

В трудах О. М. Фрейденберг возникло резкое отталкивание от понимания эволюции как прямолинейного, строго последовательного («дивергентного») процесса. «Эволюция, — утверждает исследовательница, — мыслит... движения прямолинейными, противореча всему процессу природы, дающей обратимость, противоположения, реакции и прочие виды волнообразной кривой. Обратные направления в кривой — следствие прямого хода. В ней встречное отталкивает. Обратное продолжает»[3].

По О. М. Фрейденберг, «каждое явление совершает круговорот двух противоположных фаз, которые и дают своим противоположением общность последовательного хода. Этот кругооборот заключается в переходе факторов в факты и фактов — обратно, в новые факторы. Явление передвигается от предыдущего к последующему, входит в противоположное и в этом обратном направлении переправляется к дальнейшему»[4].

---

[1] Веселовский А. Н. ИП. — С. 243.

[2] Там же. — С. 46.

[3] Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета (не опубликовано, цитируется по извлечениям, приводимым Н. В. Брагинской в комментариях к: Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. — М., 1978. — С. 535 (далее при ссылках на это издание — МЛД).

[4] Там же. — С. 534.

Такое понимание развития понуждает исследовательницу пересмотреть понятия *генезиса* и *эволюции*. По мнению Фрейденберг, А. Н. Веселовский их смешивал, хотя они являются «двумя совершенно разными стадиями всякого бытия»[1]. Развитие — стадия вторичная, ей предшествует генезис, и именно «вопрос о происхождении является для природы литературного явления центральным»[2], ибо только генезис создает феномен как органическое единство[3].

Соответственно исследовательница определяет свой метод как *генетический*, противопоставляя его сравнительно-историческому методу А. Н. Веселовского. Это метод, «идущий от поверхности явлений вглубь, обнажающий слой за слоем, пока он не доходит до неизменно и спокойно пребывающего соотношения между фактором и данным явлением». И далее: «Развитие и формация не входят в его задачи. Для него начальный момент зарождения и конечная фаза развития — один и тот же цельный и самоценный процесс, различный лишь во внешних и второстепенных формах... <...> Он открывает прежде всего органичность каждого процесса жизни»[4].

При всей резкости формулировок[5] исследовательница, конечно, не отказывается от исторического принципа (ср. ее более позднее утверждение: «Понятие — категория историческая, как и все, из чего слагается мышление»[6]). Но историческое у нее переместилось на стадию генезиса[7] и перестало совпадать с эволюционным, хотя какое-то, пусть и ограниченное по своему значению, развитие признается и на стадии готового эсте-

---

[1] Фрейденберг О. М. Вступление к греческому роману // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 1995. — № 4 (13). — С. 80.

[2] Там же. — С. 84.

[3] Там же. — С. 80—81.

[4] Там же. — С. 85. В связи с проблемой соотношения факта и фактора интересно критическое замечание о том, что сравнительно-исторический метод, избирая наиболее отдаленную фазу развития в качестве отправной точки, принимает ее за фазу первоначальную, «между тем у нас нет никогда точных данных для нашей уверенности, что такой-то факт является в развитии первичным, хотя бы он начинался с Адама; затем даже первичная фаза развития не есть первичный фактор происхождения» (там же. — С. 79).

[5] См. далее: «В своем бесстрастном ходе он (генетический метод. — *С. Б.*) проходит мимо эволюции, выдвигая вместо нее аналитико-синтез, и как метод естественно-научный не отличает видового явления от индивидуального. Для него жизнь обособленного литературного произведения так же показательна, как жизнь всего жанра; он может взять один греческий роман и вскрыть его происхождение без прочих романов» (там же. — С. 85).

[6] Фрейденберг О. М. МЛД. — С. 175.

[7] См. более позднее утверждение: «Подлинный процесс становления протекает до рождения» (там же. — С. 166).

тического объекта. Поэтому, несмотря на резкие инвективы в адрес оппонента («сравнительно-исторический метод показал, что нагромождение аналогий и сближение по внешним признакам не дает никаких результатов»), данный метод признается все же как «рабочее подспорье»[1]. Очевидно, что О. М. Фрейденберг делает акцент на генезисе, и это подчеркивание типологического начала (структуры) было выражением внутренней логики развития метода исторической поэтики после А. Н. Веселовского. Оно отвечало потребности в более органичном и целостном понимании эстетического объекта, чем это имело место прежде.

Параллельно с О. М. Фрейденберг методологические проблемы исторической поэтики разрабатывает М. М. Бахтин, эксплицировавший центральное для этой дисциплины понятие ***«большое время»***.

Для М. М. Бахтина историческое развитие предстает прежде всего «не как временна́я последовательность, а как живая эволюция, как внутренне, телеологически обоснованная преемственность»[2]. Понимая каждую культурную эпоху как автономное и индивидуально неповторимое целостное образование (отсюда важность типологического аспекта в исследованиях ученого), он, в отличие от О. Шпенглера, видит ее как «открытое единство», которое «при всем своем своеобразии входит в единый (хотя и не прямолинейный) процесс становления культуры человечества»[3].

Этот процесс раскрывает свое единство «только на уровне большого времени»[4], что требует от исследователя соответствующего масштабного исторического критерия. М. М. Бахтин вслед за В. И. Вернадским говорит о «медленном историческом формировании основных категорий (не только научных, но и художественных)» и в связи с этим замечает: «Литература на своем историческом этапе пришла на готовое: готовы были языки, готовы основные формы видения и мышления. Но они развиваются и дальше, но медленно (в пределах эпохи их не уследишь)»[5]. Этим и вызвана необходимость масштабного историзма: «Произведение литературы... раскрывается прежде всего в дифференцированном единстве культуры эпохи его создания, но замыкать его в

---

[1] Фрейденберг О. М. Вступление к греческому роману. — С. 80—81.

[2] Медведев П. Н. (Бахтин М. М.). Ученый сальеризм // Волошинов В. Н., Медведев П. Н., Канаев И. И. Статьи. — М., 1996. — С. 20.

[3] Бахтин М. М. Ответ на вопросы редакции «Нового мира» // ЭСТ. — С. 333.

[4] Там же. — С. 369.

[5] Там же. — С. 344.

этой эпохе нельзя: полнота его раскрывается только в *большом времени*»[1].

Столь же важным, как понятие «большое время», оказалось для исторической поэтики понятие «***большой диалог***», или «диалог в большом времени»[2]. До М.М.Бахтина литературное развитие так или иначе представлялось аналогичным природному. (Б.М.Энгельгардт упрекал в этом А.Н.Веселовского[3], но биологические ассоциации очень важны и для О.М.Фрейденберг.)

Введением такой категории, как «диалог», М.М.Бахтин акцентировал понимание эстетического объекта не как вещно-природного феномена, а как совершенно нового бытийно-эстетического образования, в основе которого лежат персонологические и имманентно-социальные отношения между субъектами — «я» и «другим», автором и героем. При таком подходе может быть более глубоко понят вопрос А.Н.Веселовского о роли и границах предания в процессе личного творчества. Предание уже не кажется безгласным объектом, пассивным материалом или даже «нервным узлом», как его называл А.Н.Веселовский. Оно становится выразительным и говорящим смыслом, «голосом», включенным в диалогический контекст большого времени, притом голосом, которому «все предстоит еще».

В свое время А.Н.Веселовский спрашивал: «Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в границах их, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?»[4].

Ответом на этот вопрос, несомненно, является последний фрагмент последней работы М.М.Бахтина: «Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и безграничное будущее). Даже *прошлые*, то есть рожденные в диалоге прошлых веков смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конченными) — они всегда будут меняться (об-

---

[1] Бахтин М.М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // ЭСТ. — С. 333. См. также: «Произведения разбивают грани своего времени, они живут в веках, то есть в большом времени, притом часто (а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своем времени» (там же. — С. 331). Курсив в цитатах здесь и в дальнейшем, кроме особо оговоренных случаев, принадлежит цитируемым авторам.

[2] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 356.

[3] См.: Энгельгардт Б.М. Александр Николаевич Веселовский. — Пб., 1924. — С. 61.

[4] Веселовский А.Н. ИП. — С. 51.

новляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения. Проблема *большого времени*»[1].

Исходя из этих методологических установок, М.М.Бахтин вырабатывает свой историко-типологический метод. Так намечается вековая эволюция метода исторической поэтики: *от сравнительно-исторического к генетическому и историко-типологическому.*

## § 4. Периодизация истории поэтики

Результатом более чем вековых методологических поисков стала выработанная на сегодняшний день периодизация истории поэтики — выявление больших стадий или исторических типов художественных целостностей. А.Н.Веселовский выделял две такие стадии, называя их эпохами *синкретизма и личного творчества.* На несколько иных основаниях две стадии выделяет и Ю.М.Лотман, именуя их «эстетикой тождества» и «эстетикой противопоставления»[2]. Однако большинством ученых принята трехчастная периодизация.

То, что А.Н.Веселовский называл эпохой личного творчества, само распадается на два больших периода, различия между которыми столь же принципиальны, как несходство каждого из них с предшествующей стадией. Первый из периодов «личного творчества», охватывающий, по Э.Р.Курциусу, «двадцать шесть веков европейской литературы от Гомера до Гёте», характеризуется единством художественных принципов, обусловленных культурой риторики с ее поэтикой топосов — «общих мест»[3]. С XVIII в. начинается, по Э.Р.Курциусу, новая стадия в истории поэтики, связанная с преодолением риторической культуры[4] (на XVIII в. как на границу традиционалистской поэтики, при которой «литературное произведение строится на готовом жанровом и сюжетном материале», указывала еще раньше О.М.Фрейденберг[5]).

---

[1] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 373.

[2] Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М., 1970.

[3] Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. — 10. Aufl. — Bern; München, 1954. — S. 22.

[4] Op. cit. — S. 89.

[5] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — Л., 1936. — С. 252, 323.

После Э.Р.Курциуса выделение именно трех стадий в истории поэтики становится традицией, хотя единая терминология не выработана до сих пор. Первая стадия, именуемая разными исследователями эпохой ***синкретизма*** (этим термином мы будем пользоваться и в дальнейшем), фольклора, дорефлексивного традиционализма, архаической, мифопоэтической, охватывает трудноисчислимые временные границы — от предыскусства до Античности. Вторая стадия — мы будем называть ее ***эйдетической поэтикой*** (другие ее именования — эпоха поэзии, рефлексивного традиционализма, традиционалистская, нормативная, риторическая) — начинается в VII — VI вв. до н.э. в Греции и в первые века новой эры на Востоке и длится до середины XVIII в. в Европе и до начала XX в. на Востоке. Третья — в принятой нами терминологии ***поэтика художественной модальности*** (иные ее названия — эпоха прозы, неканоническая, нетрадиционалистская, историческая, индивидуально-творческая) — начинает складываться с середины XVIII в. в Европе и с начала XX в. на Востоке и длится по сегодняшний день[1].

Предпочтенные нами обозначения стадий в истории поэтики, хотя они не общеприняты, отличаются концентрацией общего принципа поэтики каждой из стадий. Более подробная характеристика стадий развития поэтики составит содержание нашего курса. Здесь же заметим, что «большое время», в котором историческая поэтика рассматривает литературу, дает совершенно новое ее видение и понимание.

[1] О периодизации в исторической поэтике см.: Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. — М., 1981; Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994 (далее при ссылках на это издание — ИП ЛЭТХС). Иные наименования и трактовки стадий поэтики см.: Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. — М., 1962 — 1965.

# Раздел первый

# ПОЭТИКА ЭПОХИ СИНКРЕТИЗМА

## Глава 1

## СИНКРЕТИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИНЦИП

### § 1. Понятие синкретизма

Первую стадию в истории поэтики А. Н. Веселовский называл эпохой синкретизма (от греческого слова, обозначающего неразличение). Этот термин представляется более удачным, чем те, которые были предложены позже, ибо он охватывает порождающий принцип мировидения и сознания (в том числе эстетического) огромной по своей протяженности эпохи — от палеолита до VII—VI вв. до н. э. в Греции и первых веков новой эры на Востоке.

Принцип синкретизма А.Н.Веселовский сформулировал, опираясь на современную ему этнографию, исследования в области мифологии и обрядности, широко используя данные фольклористики и психологии. Последующее развитие науки подтвердило, что самым элементарным и в то же время самым фундаментальным отличием архаического сознания от современного является его нерасчлененно-слитная природа, или синкретизм. Он пронизывает всю древнюю культуру, начиная с непосредственных чувственных восприятий ее носителей до их идеологических построений — мифов, религии, искусства. Архаический человек синкретически воспринимает данные разных органов чувств (в русских деревнях, например, до сих пор могут сказать: «Идем *смотреть* грома́»), себя и природу, «я» и «другого», слово и обозначаемый им предмет, ритуальное и бытовое действа, искусство и жизнь.

Синкретизм, по А. Н. Веселовскому, есть выражение свойственного архаическому сознанию целостного взгляда на мир, еще не осложненного отвлеченным, дифференцирующим и рефлексивным мышлением. В таком сознании сами идеи тожде-

ства и различия еще не оформились в своей раздельности, а потому они не накладываются на воспринимаемые явления. Тут «дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природною и не о *сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов»[1], а именно о синкретизме, нерасчлененно-слитном восприятии их, предполагающем «не смешение, а отсутствие различий»[2]. «Когда в былое время, — пишет ученый, — создавались эпитеты: ясен сокол и ясен месяц, — их тождество исходило не из сознательного поэтического *искания* соответствия между чувственными впечатлениями, между человеком и природой, а из физиологической неразборчивости нашей, тем более первобытной психики»[3].

## § 2. Формы проявления синкретизма в архаическом сознании и искусстве

Называя А. Н. Веселовского создателем теории первобытного синкретизма, часто имеют в виду прежде всего разработанную им концепцию обрядового синкретического действа, в котором были представлены в нерасчлененном виде жизнь и искусство, разные виды искусств, будущие литературные роды и жанры[4]. На самом деле (и это видно уже из приведенных высказываний) синкретизм понимается ученым более широко, а именно как общий принцип художественного (и еще слитого с ним «нехудожественного») мышления, уходящий в самые глубины непосредственного, чувственного восприятия мира (так, исследователь говорит о «физиологическом синкретизме» чувственных восприятий[5], о синкретизме языка, мифа и обряда[6], «хоровом синкретизме» «я» и «другого»).

В своих трудах А. Н. Веселовский проследил, как проявляется этот общий принцип в древнем искусстве слова — в сфере *поэтического языка и стиля, в структуре художественной образности*, в предыстории и ранней истории литератур-

---

[1] Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // ИП. — С. 125.

[2] Он же. История или теория романа? // Веселовский А. Н. Избр. статьи. — Л., 1939. — С. 3—4.

[3] Там же. — С. 88—89.

[4] См. также: Веселовский А. Н. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов; Из лекций по истории эпоса; Из лекций по истории лирики и драмы // ИП.

[5] «Эпитеты, которые я называю синкретическими, отвечают этой слитности чувственных восприятий, которые первобытный человек выражал нередко одними и теми же лингвистическими показателями» (там же).

[6] Там же. — С. 200.

ных *родов и жанров*, в формировании авторства, вплоть до *мотива и сюжета*, т. е. провел его через центральные категории литературы изучаемой эпохи.

При этом выяснилось, что дольше всего сохраняется синкретизм в сфере поэтической образности. Поэтому мы в дальнейшем, говоря об интересующей нас стадии поэтики, будем иметь в виду не только искусство синкретическое в прямом смысле слова (т. е. еще не отделившееся от обряда или других видов искусств), но и такое искусство, *образная структура которого определяется принципом синкретизма*.

После А. Н. Веселовского большую роль в прояснении ведущего принципа архаического искусства сыграли труды О. М. Фрейденберг. Исследовательница подчеркивала, что мифопоэтическое сознание на этой стадии «имеет цельный характер, нерасчлененный. Если приходится говорить о его словесных, вещных, действенных оформлениях, то это не значит, что каждая из этих форм действует разобщенно от другой. Напротив, они параллельны»[1]. Само «деление на литературную реальность и фантастику, на быт, религию и искусство — деление исторически сложившееся. Их мировоззренческое происхождение едино; трафарет литературных форм совершенно параллелен трафарету форм жизни, то есть те и другие — производные одного и того же мышления и бытия»[2].

В то же время О. М. Фрейденберг не пользовалась термином «синкретизм» и даже с ним полемизировала. Она считала, что данный термин содержит в себе представление о развитии, исходящем из одного источника, тогда как на самом деле в основе становления лежит множество факторов — оно не «моно-», а «полифилично». На интересующей нас стадии этот общий закон, по убеждению исследовательницы, проявляется в том, что здесь на всех уровнях целого (в образе, сюжете, персонаже и т. д.) действует принцип *семантического тождества при различии форм*, причем различие есть лишь внешнее проявление внутреннего единства[3].

Это, по мнению О. М. Фрейденберг, и ввело в заблуждение А. Н. Веселовского: «Все эти формы мифа настолько семантически едины, что производят впечатление неразрывных. Веселовский принимал этот кажущийся их характер за присущий им синкретизм. Но все их своеобразие в том, что они совершенно различны и генетически независимы. Основная их черта объясняется тем, что первобытное мышление отождествляло

---

[1] Фрейденберг О. М. Введение в теорию античного фольклора // МЛД. — С. 75.

[2] Она же. Поэтика сюжета и жанра. — Л., 1936. — С. 241—242.

[3] Там же. — С. 248.

все явления жизни и повторяло свои представления в поливариантных друг к другу формах. Генезис из одного комкообразного синкретического действа противоречил бы характеру мифотворческого сознания, которое повторяло одно и то же в разных формах, не связывая их причинной связью»[1].

Позиция О. М. Фрейденберг должна быть рассмотрена дифференцированно. Некоторые ее упреки в адрес А. Н. Веселовского некорректны. Как заметила Н. В. Брагинская, «критика Веселовского относилась в большей мере к последователям теории первобытного синкретизма, нежели к ее создателю, который ясно называл синкретизмом "не смешение, а отсутствие различий между определенными поэтическими родами, поэзией и другими искусствами"»[2].

Но в работах исследовательницы содержалось и действительное углубление проблемы. С учетом семантического тождества при различии форм синкретизм оказывается более структурированным, чем это виделось А. Н. Веселовскому. Становится ясно, что речь должна идти не просто об отсутствии различий, а об особом («синкретическом») характере самих различий. Сама нераздельность форм словесных, действенных, музыкальных оказывается не просто тождеством, а специфическим разыгрыванием его.

В современных исследованиях по исторической поэтике концепция синкретизма, предложенная А. Н. Веселовским, в целом принимается, хотя чаще всего рассматривается не во всем ее объеме, а лишь применительно к учению о родах и жанрах. В этой области наметились разногласия с А. Н. Веселовским, который, по мнению некоторых исследователей, переоценил роль ритуала (и потому вскрыл главным образом формальный синкретизм первобытной культуры), но недооценил роль мифа, что помешало ему увидеть идеологический синкретизм культуры[3]. Этот упрек, однако, высказан в слишком общем виде и слабо подкреплен конкретным материалом; кроме того, он основан на теории родов и жанров и недостаточно учитывает всю концепцию ученого.

Рассматривая же ее в целом, нужно сказать, что принцип, открытый ученым и действовавший на протяжении самой длительной стадии в истории поэтики, так и не привлек к себе должного внимания науки. До сих пор сохраняют свою актуальность слова, сказанные об А. Н. Веселовском в 1920-е годы М. М. Бахтиным: «Его труд, во многом незавершенный, до сих пор недостаточно усвоен и в общем не сыграл еще той

---

[1] Фрейденберг О. М. МЛД. — С. 76.

[2] Брагинская Н. В. Комментарий // МЛД. — С. 571.

[3] См., напр.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 1976. — С. 178.

роли, какая, как нам думается, принадлежит ему по праву»[1]. Неразработанность проблемы затрудняет понимание не только прошлого, но и самой сущности искусства, ибо основатель исторической поэтики не считал принцип синкретизма чем-то преходящим и уже отошедшим в прошлое.

Напомним, что он говорил именно о «физиологической неразборчивости *нашей, тем более первобытной психики*» (курсив мой. — *С.Б.*), а далее утверждал: «С тех пор мы научились наслаждаться раздельно, не смешиваем, так нам кажется, явления звука и света, но идея целого, цепь таинственных соответствий, окружающих и определяющих наше "я", полонит и опутывает нас более прежнего»[2]. В чем же причина такой значимости этого древнего принципа для искусства? Казалось бы, перед нами глубокая и наивная архаика, а с точки зрения строго аналитического сознания — едва ли не «хаос». Но давно замечено, что чем архаичнее искусство, тем оно современнее, а аналогия с хаосом тоже имеет глубокий смысл, если понимать его не просто как беспорядок, а как первичное состояние явления (стадию «яйца»), обладающее архетипическим значением для всей его будущей истории.

Синкретизм действительно тот «родимый хаос», из которого возникли современное сознание и искусство, и можно с достаточной уверенностью говорить, что на иной почве (на основе того же строго аналитического мышления) они не могли бы родиться. В этом смысле древний синкретизм литературы родствен мифологии, психическому бессознательному, тому, что исследователи мышления ребенка называют «дипластия», и другим первичным («архетипическим») структурам сознания и культуры, из которых вырастают их более дифференцированные формы. И в более позднее время — в момент своего становления — каждая литература переживает состояние, типологически родственное тому, что мы называем синкретизмом. Почему, например, Пушкин — это «наше все» (Ап. Григорьев)? Очевидно, потому, что он для русской литературы был тем началом, в котором в синкретическом виде заложены возможности ее будущего развития.

## § 3. Синкретизм и генезис эстетического объекта

Наша наука приблизилась к пониманию того, что эстетический объект имеет синкретический статус не только в арха-

---

[1] Медведев П.Н. (Бахтин М.М.). Формальный метод в литературоведении. — М., 1993. — С. 63.

[2] Веселовский А.Н. ИП. — С. 89.

ике — он сохраняет его в той или иной форме и в том или ином отношении и на других стадиях развития поэтики. Один из важных аспектов интересующего нас явления был подчеркнут М.М.Бахтиным: «Среди особенностей литературы есть одна очень существенная, сыгравшая и продолжающая играть роковую роль в истории научного изучения литературных явлений. Именно она уводила от литературы и ее прямого изучения историков и теоретиков, мешая правильной постановке литературоведческих проблем. Особенность эта касается отношения литературы к другим идеологиям, ее своеобразного положения в целом идеологической среды. Литература входит в окружающую идеологическую действительность как самостоятельная часть ее, занимая в ней особое место в виде определенно организованных словесных произведений со специфической, им лишь свойственной структурой. Эта структура, как и всякая идеологическая структура, преломляет становящееся социально-экономическое бытие и преломляет его по-своему. Но в то же время литература в своем "содержании" отражает и преломляет отражения и преломления других идеологических сфер... то есть литература отражает в своем "содержании" тот идеологический кругозор в его целом, частью которого она сама является»[1].

Перед нами — описание особого рода синкретизма эстетического объекта, и это его качество было еще более очевидным в ту эпоху, которая нас сейчас интересует, — тогда, когда литература входила в идеологическую действительность не как ее самостоятельная часть, а как недифференцированная составляющая. Другой аспект нашей проблемы подчеркнул М.К.Мамардашвили: «На каком-то уровне сознания — а на этом уровне решающие жизненные проблемы и существуют — все дано в некотором синкретическом виде»[2].

Литература выводит нас именно на этот уровень сознания, а потому синкретизм является не только ее историческим лоном, но и неким архетипическим качеством, каждый раз по-новому воспроизводящимся. Более поздние художественные принципы и формы искусства будут так или иначе соотноситься со своим архетипом — вырастая из него, от него отталкиваясь, к нему возвращаясь в иных обликах. Но во всех метаморфозах художественности генетическим «кодом» эстетического объекта останется принципиально нерасчленимое целое. В этом метаисторическое значение феномена синкретизма, открытого исторической поэтикой.

---

[1] Медведев П.Н. (Бахтин М.М.). Формальный метод в литературоведении. — С. 22.

[2] Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. — М., 1995. — С. 301.

Глава 2

# СУБЪЕКТНАЯ СТРУКТУРА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБЪЕКТА В ПОЭТИКЕ ЭПОХИ СИНКРЕТИЗМА

## § 1. Понятие субъектного синкретизма

Теоретическая поэтика выяснила, что *эстетический объект событиен*: его архитектоника определяется отношениями субъектов эстетического события — автора, героя, слушателя (читателя). Именно из структуры этих отношений вырастают другие архитектонические и реализующие их композиционные формы. Поэтому целесообразно начать анализ интересующей нас эпохи поэтики с ее субъектной сферы.

Но едва поставив проблему, мы встречаемся с целым рядом трудностей, связанных с качественным отличием субъектной структуры эстетического объекта на этой стадии художественного развития от позднейших и привычных нам форм субъектной организации. Начнем с того, что создания этой эпохи — архаический фольклор, древняя литература (египетская, шумерская, ассиро-вавилонская, хананейско-финикийская, еврейская, арамейская, иранская, до определенного времени индийская, китайская, греческая) и традиционный фольклор — отличаются принципиальной *анонимностью и отсутствием понятия авторства*. Естественно, встает вопрос: не будет ли использование категории «автор» анахронизмом, вносящим в описание явления не свойственные ему понятия и критерии? Этой опасности историческая поэтика может избежать, последовательно проводя принцип историзма.

Очевидно наличие в интересующую нас эпоху некоего эквивалента современным понятиям «автор» и «герой». Это можно утверждать потому, что «раздвоение на героя и автора... есть... во всяком выражении, только непосредственный нечленораздельный вой, крик боли не знают его»[1]. И не только выражение, но и эстетическое ви́дение предполагают наличие этих субъектов, ибо «без героя эстетического ви́дения и художественного произведения не бывает и должно только различать героя действительного, выраженного, и потенциального, который как бы стремится пробиться через скорлупу каждого предмета художественного ви́дения»[2].

---

[1] Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Философия и социология науки и техники. — М., 1986. — С. 151.

[2] Там же. — С. 152.

Задача исследователя состоит в том, чтобы, не приписывая древнему автору статуса современного нам творца произведения, избежать и другой неисторической крайности: трактовки архаического авторства как несовершенной и недоразвитой формы современного[1]. Следует понять интересующее нас явление во всей его исторической конкретности как *другую* форму авторства. Порождающим принципом этой «другости» является ***субъектный синкретизм***, или нерасчлененность автора и героя.

Сам термин «субъектный синкретизм» был предложен сравнительно недавно[2], хотя факты существования этого феномена отмечались и раньше.

Вот фрагмент одной из так называемых серийных песен полинезийцев — жанра очень архаического, предшествующего, как принято считать, эпосу:

> И *она* спешит в свою большую спальню.
> *Я* пришла взять масло, пахнущее сандаловым деревом.
> Потом *я* намаслила свое тело и надушила волосы.
> И *я* завернулась в синий шелк.
> И *я* погрузила волосы в мякоть сваренной кукурмы.
> *Вуа-ни-Мосе-Уава встает.*
>
> (Курсив мой. — *С.Б.*)

Сначала повествование ведется от безличного повествователя, а героиня выступает в качестве третьего лица. Но со второй строки совершается спонтанный, немотивированный переход к высказыванию от первого лица (героини), а в конце фрагмента — вновь к прежней форме повествования. Комментируя это место, исследователь отмечает его типичность и говорит, что такой переход от прямого повествования к условно прямой речи в серийных песнях никогда специально не подготавливается и не оговаривается. Уклоняясь от объяснения такой странной, на нынешний взгляд, формы ведения рассказа, ученый осторожно предполагает, что «в древней основе она имела какой-то смысл»[3].

Аналогичное явление обнаруживает исследователь селькупского фольклора: «Особый интерес представляет спонтанный

[1] См. об этом: Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. — Л., 1978.

[2] См. об этом: Бройтман С.Н. К проблеме субъектного синкретизма в устной народной лирике // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. — Кемерово, 1988; Он же. Русская лирика XIX — начала XX в. в свете исторической поэтики. — М., 1997.

[3] Путилов Б.Н. Песни южных морей. — М., 1978. — С. 138.

переход в повествовании от третьего лица к первому (наблюдается при описании действий центрального персонажа), не связанный с введением прямой речи, ср.: Ича поехал на лодочке из коры. Ича к озеру спустился, к большому озеру. У меня живот заболел»[1]. То же мы наблюдаем и в русском фольклоре:

Шел детинушка дорогою,
Шел дорогою, шел широкою.
Уж я думаю-подумаю,
Припаду к земле, послушаю.

Исследователи как русского фольклора, так и полинезийского отмечают типичность и естественность такой формы речеведения для данной традиции[2]. Не умножая здесь примеров (это явление мало изучено, но отмечено в фольклоре кавказских народов, в цыганских песнях, скандинавских балладах и т.д.), подумаем, какова природа замеченного явления.

Существующие объяснения его неубедительны, ибо внеисторичны: они апеллируют либо к психологическому заданию (необоснованно предполагая наличие в фольклоре современной интериоризации чувства), либо к лингвистическим факторам (в частности, к слабо разработанному в фольклоре шаблону косвенной речи)[3]. Но лингвистические данные сами должны быть интерпретированы, ибо они являются не причиной феномена, а языковой формой выражения особенностей субъектной структуры. Причина же лежит в экстралингвистических факторах — в субъектном синкретизме, нечеткой расчлененности в фольклорном сознании субъектных сфер «я» и «другого», автора и героя, в легкости перехода через еще не успевшие окрепнуть субъектные границы.

## § 2. Истоки субъектного синкретизма

Отмеченная форма субъектного синкретизма — явление пережиточное, реликт некогда господствовавших принципов субъектной организации. При всей их малоизученности они

---

[1] Хелимский Е.А. Чередование глагольных шифтеров в селькупском фольклорном повествовании // Структура текста-81. — М., 1981. — С. 103. См. также: Гин Я.И. Поэтика грамматического рода. — Петрозаводск, 1992.

[2] См. об этом: Колпакова Н.П. Русская народная бытовая песня. — М.; Л., 1962. — С. 179.

[3] См.: Колпакова Н.П. Русская народная бытовая песня; Акимова Т.М. О поэтической природе народной лирической песни. — Саратов, 1966.

уже привлекали внимание исследователей. Ключи к их пониманию начал подбирать А. Н. Веселовский, изучавший феномен «хорического синкретизма».

Ученый видел в хоре не только «преобладающий способ исполнения» в архаическом искусстве, но и свидетельство того, что первобытная поэзия «сложилась в бессознательном сотрудничестве массы, при содействии многих»[1]. Поэтому хор — «проекция коллективного “я” в ярких событиях, особях человеческой жизни. Личность еще не выделилась из массы, не стала объектом себе и не зовет к самонаблюдению. И ее эмоциональность коллективная: хоровые клики, возгласы радости и печали и эротического возбуждения в обрядовом действе или весеннем хороводе»[2].

Во всех этих аспектах для ученого главное — *невыделенность личности из массы*. Под этим углом зрения он исследует субъектный синкретизм хора и его эволюцию: формы хорового исполнения, еще безличного, появление певца-корифея, говорящее о нарождающемся личном начале, возрастание роли певца и, наконец, переход от певца к поэту, личному автору. Одновременно А. Н. Веселовского интересует, как хор обусловил своеобразие композиционных форм древнего искусства (так, по его наблюдениям, дихория и амебейное исполнение с их повторами и подхватами строк служили «новообразованию эпического целого»; в диалогических моментах хора ученый искал объяснения некоторых явлений эпической стилистики[3], в частности эпических повторений; из хорового исполнения он выводил генезис строфики и рефренов и т. д.). Иначе говоря, А. Н. Веселовский рассматривал хор как безличного автора, постепенно выделявшего из себя автора личного и в этом процессе рождающего стилевые, жанровые и композиционные формы. Вопрос о соотношении автора-хора с героем ученый не ставил.

Больший интерес к авторско-геройным ипостасям хора и других архаических форм проявляется в трудах О. М. Фрейденберг и М. М. Бахтина. При этом обозначается существенное различие в подходах к проблеме. Если для А. Н. Веселовского центральным было соотношение в исходном синкретизме *личного и хорового* начал, то для О. М. Фрейденберг ключевым оказывается отношение *субъекта к объекту*, а для М. М. Бахтина — *«я» к «другому»*. Акцентирование разных аспектов — субъектно-объектного и субъект-субъектного —

---

[1] Веселовский А. Н. ИП. — С. 201.

[2] Там же. — С. 271.

[3] Там же. — С. 259.

обусловило различие, а во многом и дополнительность полученных результатов.

Подчеркивая, как и А. Н. Веселовский, невыделенность первобытного человека из природы и социума, О. М. Фрейденберг видела внутренний и сущностный коррелят этого в том, что он *не отделял субъект от объекта и не дифференцировал связанные с этим активный и пассивный статусы.* Такая структура сознания отразилась, по О. М. Фрейденберг, в одной из первичных форм словесного творчества — в рассказе-мифе. В нем «сам рассказчик идентичен своему рассказу»[1]: в субъектном (активном) аспекте он — «автор», или, что то же, действующий бог; в объектном (пассивном) аспекте он — «герой», или бог претерпевающий, хотя оба этих аспекта в рассказе-мифе не разделены.

Итак, бог как активный субъект в функции действия — тот, кто впоследствии станет «автором». После О. М. Фрейденберг об этом пишет С. С. Аверинцев: «Auctor ("автор") — nomen agentis, то есть обозначение субъекта действия; auctoritas ("авторитет") — обозначение некоего свойства этого субъекта. Само действие обозначается глаголом augeo». Это «действие, присущее в первую очередь богам как источникам космической инициативы: "приумножаю", "содействую", но также просто "учиняю" — привожу нечто в бытие или увеличиваю весомость, объем или потенцию уже существующего»[2].

Но тот же бог в своей пассивной (объектной) ипостаси, в функции претерпевания и умирания — это «герой»[3]. Еще у греков понятия «умереть» и «стать героем» были синонимичны[4]. Герой сначала не человек, а умирающее божество, сам космос, «весь видимый мир в его воплощении»[5] или «тотем в состоянии захода, под землей»[6]. Поэтому «первоначально герой нисколько не соответствует тому значению, которое мы вкладываем в него теперь.

Воинственный, отважный характер герой получает впоследствии, и это вытекает из его подвигов в преисподней, где он борется со смертью и вновь рождается в жизнь»[7]. Однако как в слове «автор» культурная память удержала связь с «богом», так же и в слове «герой» не прервана окончательно его соотнесенность со «смертью» — эта прапамять позволила

---

[1] Фрейденберг О. М. Образ и понятие // МЛД. — С. 212.

[2] Аверинцев С. С. Авторство и авторитет // ИП ЛЭТХС. — М., 1994. — С. 105.

[3] Фрейденберг О. М. МЛД. — С. 85.

[4] Там же. — С. 39.

[5] Там же. — С. 49.

[6] Там же. — С. 38.

[7] Там же. — С. 39.

М. М. Бахтину заключить, что «эстетическое отношение (автора. — *С.Б.*) к герою и его миру есть отношение к нему как к имеющему умереть»[1].

При описанной субъектно-объектной нерасчлененности в рассказе-мифе, по О. М. Фрейденберг, нет «различия между тем, кто рассказывает, что рассказывается, кому рассказывается»[2].

Тот, кто рассказывает, как мы уже заметили, — нерасчлененный автор-герой-бог. Но и слушающий — это бог; рассказ носит форму молитвы, обращенной к богу, — слушателю и зрителю, «пред лицом которого протекают события». В свою очередь то, что рассказывается (сюжет и сам рассказ как некое «тело»), является «жертвой, которую возлагают на алтарь. Этот образ недвусмысленно говорит о том, что рассказ уподоблен жертвенному животному»[3], то есть опять-таки самому богу в его пассивном состоянии (известно, что в мифологических глубинах «жрец и жертва — одно», а во многих мифологиях сам бог приносит себя в жертву).

Эта архаическая субъектная структура, по наблюдениям исследовательницы, не была изжита до конца даже в греческой литературе. Более всего она сохранилась в драме, но также и в лирике и даже таком позднем жанре, как роман. Определяющая особенность древней комедии, например, состоит в том, что «главным действующим лицом был сам автор»[4], оставшийся субъектно-объектным, единично-множественным, хоричным[5] и сохранивший божественную и одновременно зооморфную природу[6]. То, что принято считать героем, — маска в древней комедии — «относится не к "персонажной" категории, а к реальной», это нечто «долитературное, живое»[7].

Весьма архаична и субъектная структура греческой лирики. Хоровая лирика «поется и пляшется тем, кто... сказывает, — автором»[8]. Но этот автор «не один, их множество». И такой множественный автор тем не менее «называет себя единичным и говорит о себе не "мы", а "я", но то, что он рассказывает, относится не к нему, а к богу»[9]. (Он еще «говорит за бога и оттого говорит о себе»[10].)

---

[1] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 165.
[2] Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 210—212.
[3] Там же. — С. 211.
[4] Там же. — С. 291.
[5] Там же. — С. 292.
[6] Там же. — С. 210.
[7] Там же. — С. 290.
[8] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — Л., 1936. — С. 42.
[9] Там же. — С. 42.
[10] Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 288.

И в сольной лирике, где автор уже как будто единичен, он соединяет в одном лице создателя и исполнителя песни, но при этом «поет не о себе... <...> Себя самого — такого персонажа греческая лирика не знает»[1]. Дело в том, что сам лирик, по О. М. Фрейденберг, был маской в ее архаическом смысле, то есть чем-то «долитературным», «живым», не персонажем, а «персоной»; только он открыто выступал в обеих ролях, не скрывая, что персонаж его песен «он сам и его живые современники. Но, оставаясь реальным, лирический автор не переставал быть маской»[2]. Поэтому «биографии-маски лирических "авторов" представляют собой древний мифологический пантеон, уже поверх которого легли лирические мотивы»[3]. Естественно, что такое авторское «я» не имеет «личностного значения»[4] и не является «чистым субъектом»[5].

Общий вывод исследовательницы таков: в греческой литературе «за каждым автором стоит субъектно-объектный "я", то есть нерасчлененный автор-герой-реальная персона. В этой неизживаемости субъектного синкретизма разгадка того, что "Греция не умеет повествовать"»[6].

Предложенный О. М. Фрейденберг субъектно-объектный критерий описания автора и героя был значительным шагом на пути уяснения и углубления проблемы. При таком подходе решающим оказалось не «количественное» соотношение личного и «хорового», а своеобразие позиций-ролей — активно-субъектной и пассивно-объектной — в их изначальной нерасчлененности и потенциях будущего развития. Важным открытием было и прочтение в авторской и геройной позиции божественной интенции (она до сих пор жива в нашем представлении об авторе-творце).

И все же субъектно-объектный критерий имеет свои границы. Прежде всего встает вопрос, является ли герой (пассивное состояние божества) объектом в позднейшем смысле слова? Из работ самой исследовательницы следует, что он был своеобразной формой субъекта. Именно так и понимал проблему М. М. Бахтин, акцентировавший, как мы уже отмечали, *субъект-субъектные отношения* в архитектонике эстетического объекта.

Подход М. М. Бахтина к проблеме субъектной структуры вырастал из его общих методологических установок. Согласно

---

[1] Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — С. 43.
[2] Она же. МЛД. — С. 290.
[3] Там же. — С. 291.
[4] Там же. — С. 289.
[5] Там же. — С. 426.
[6] Там же. — С. 250.

но одной из исходных посылок ученого, реальной формой существования человека является не «абстракция я», а двуединство «я-другой». «Как тело формируется первоначально в материнском лоне (теле), так и сознание пробуждается в человеке окутанное чужим сознанием»[1]. И «эстетическое творчество не может быть объяснено и осмыслено имманентно одному единому сознанию, эстетическое событие не может иметь лишь одного участника»[2]. В этом событии двуединство «я-другой» предстает в форме «автора-героя». На ранних стадиях развития искусства, когда эстетическое сознание только пробуждается и формируется, рождающийся автор почти буквально окутан и пронизан чужим сознанием — «хором других», а эстетический акт возможен только тогда, когда он нашел «хоровое утверждение, поддержку хора»[3].

Особенно явственно это, по М.М.Бахтину, в лирике, восходящей к более древнему, чем другие роды, хоровому субстрату: «Лирика — это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном *голосе* другого: я слышу себя в другом, с другими и для других... <...> Я нахожу себя в эмоционально взволнованном чужом голосе, воплощаю себя в чужой воспевающий голос, нахожу в нем авторитетный подход к своему собственному внутреннему волнению, устами возможной любящей души я воспеваю себя. Этот чужой, извне слышимый голос, организующий мою внутреннюю жизнь в лирике, есть возможный хор, согласный с хором голос, чувствующий вне себя хоровую поддержку»[4].

Очевидно, что при такой постановке вопроса дело не сводится к тому, что личность не выделилась из массы или не отличает субъект от объекта. М.М.Бахтин исходит из факта фундаментальной укорененности субъектного синкретизма в сознании (в том числе и в эстетическом сознании), из принципиальной необходимости «другого» для «я», героя для автора. Эта необходимость, рождающая и искусство, первоначально проявляется в непосредственной и наглядной форме хора. В это время «авторитет автора есть авторитет хора»[5], являющегося одновременно «хором других», то есть героев.

Чрезвычайно важно, что за автором-героем у М.М.Бахтина, как и у О.М.Фрейденберг, проступает бог, но проступает не прямо, не «объектно», а в форме особого рода интенции, без которой невозможно авторство как таковое. Ученый назы-

---

[1] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 342.
[2] Там же. — С. 77.
[3] Там же. — С. 198.
[4] Там же. — С. 149.
[5] Там же. — С. 148.

вает ее «внежизненно активной позицией» — «необходимым условием эстетического оформления наличного бытия»[1]: «Художник и есть умеющий быть внежизненно активным, не только изнутри причастный жизни и изнутри ее понимающий, но и любящий ее там, где ее нет для себя самой, где она обращена вовне себя и нуждается во вненаходящейся и внесмысловой активности»[2].

Эта формулировка М.М.Бахтина учитывает всю эволюцию определяемой формы, в том числе стадию «синкретического» авторства, на почве которого только и *могла возникнуть особого рода субъектная целостность*, не знающая дихотомии, «нечувствительная» к противоречию и включающая в себя *внежизненность и активность*. Продуктивность бахтинской постановки проблемы авторства состоит в том, что ученый видит условие его не просто в количественном развитии личного начала, возникшего по меркам исторической поэтики, совсем недавно, а в обретении особого рода ценностной позиции.

Хотя мы сегодня знаем, что авторство возникает задолго до появления феномена самоценной личности, для нас до сих пор «авторство в собственном смысле» — это личное авторство, а его характеристикой оказывается «неповторимость творческой инициативы» и «индивидуальная манера»[3]. Бахтинская же точка зрения помогает понять, почему эстетически полноценное авторство может иметь место в тех культурах, в которых личность еще не выделилась из социума и не стала самоценной, но в которых выработался тот тип эстетической позиции, который ученый назвал внежизненно активным.

Итак, в ходе исследований по исторической поэтике выяснилось, что субъектный синкретизм автора и героя коренится в специфической нерасчлененности «я» и «другого» в архаическом сознании и искусстве. Описанный феномен обусловливает архитектонику эстетического объекта и проявляется как на микроуровне высказывания, так и на макроуровне композиционного целого. Присмотримся сначала к микроуровню.

## § 3. Субъектный синкретизм в отражении форм высказывания

Известны три исторические формы высказывания: пение, речь и наррация (повествование). Наиболее архаическая из

---

[1] Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. — С. 118.

[2] Там же. — С. 166.

[3] Аверинцев С.С. Авторство и авторитет // ИП ЛЭТХС. — С. 111, 115.

них — ***пение***, поэтому оно представляет для нашей темы особый интерес. Последние исследования показали, что пение в своем генезисе — одна из сакральных форм речеведения: оно построено на «инверсии», перемене голоса. Перед нами своего рода «несобственная прямая речь», разыгрывающая голос не только поющего, но и «другого» — первоначально божества-духа, к которому обращена речь[1]. Иначе говоря, пение по своей природе является «персонологическим двуголосием», его специфика (как и специфика позже возникшей «развитой» несобственной прямой речи) состоит в том, что здесь «вовсе нет дилеммы "или-или"... что здесь говорит *и* герой, *и* автор сразу»[2]. Таким образом, сам феномен пения — порождение субъектного синкретизма.

Специфику другой формы высказывания, ***речи*** в интересующем нас плане изучала О.М.Фрейде́нберг. Как явствует из ее работ, речь — «первая форма рассказа», еще не «повествование, но только замена его». Первоначальная ее форма — прямая речь. Она двусоставна и содержит в себе еще не отделенных друг от друга рассказчика (автора) и предмет рассказа[3]. Первый из них активен, он — субъект и носитель действия. Второй пассивен, он — объект и претерпевающий. Вначале оба составляющих являются нерасчленимым единством, но со временем рассказ-действие начинает медленно обособляться «от рассказа-претерпевания, а субъект рассказа от его объекта». Благодаря этому прямая речь «начинает внутри себя выделять косвенный рассказ "о" соделанном и претерпленном»[4], то есть «внутри прямого рассказа появляется рассказ "о" ком-то»[5] другом, но этот «кто-то» — еще сам субъект рассказа. На следующей стадии дифференциации субъект-объектного единства рассказ преобразуется, «из внутреннего двучлена становится внешним двучленом, причем одна его часть — прямая речь, другая — косвенная, что впоследствии, при стабилизации понятий, даст наррацию в паре с анарративным элементом»[6].

Мы присутствуем при подготовке очень важного исторического изменения форм высказывания. Прямая речь (как и

---

[1] См. об этом: Zumthor P. Introduction à la poesie orale. — P., 1983; Он же. La lettre et la voix. De la «Litterature» médiévale. — P., 1987. См. также: Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур. — М., 1984.

[2] Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.). Марксизм и философия языка. — М., 1993. — С. 156.

[3] См.: Фрейденберг О.М. Образ и понятие. — С. 212.

[4] Там же. — С. 211.

[5] Там же. — С. 211—212.

[6] Там же. — С. 211.

более раннее пение) была порождением субъектного синкретизма: в ней «субъект — он же объект» — передавал «непосредственно себя и не-себя, еще не имея обособленного объекта рассказа». Теперь же субъект и объект начинают отделяться друг от друга и возможность такого отделения заложена в самой форме *косвенной речи.*

Но первоначально, по О.М.Фрейденберг, это еще только возможность. На ранних стадиях развития косвенной речи в ней не разорвана связь с синкретизмом: в такой речи «дается не опосредованный третьим лицом (автором, рассказчиком) рассказ, хотя в нем уже не один, а два субъекта. Суть такого рассказа в том, что его логический субъект получает функцию объекта, совершенно наглядно показывая процесс возникновения рассказа из самого рассказчика»[1]. Только после этого становится возможным появление собственно ***наррации*** и современных форм повествования. Но это происходит, по О.М.Фрейденберг, очень поздно — уже за пределами древнегреческой литературы, сама же «Греция еще не умеет повествовать»[2].

## § 4. Субъектный синкретизм на уровне композиционного целого

Теперь посмотрим, как проявляются реликты субъектного синкретизма на макроуровне композиционного целого. Обратимся к «Океану сказаний» индийского писателя Сомадевы, памятнику сравнительно позднему (XI в.), но восходящему к «Великому сказу» Гунадхьи (первые века новой эры), а главное, сохранившему во многом типично архаическую структуру. Начнем с имени автора. В него входит слово «сома» — напиток бессмертия, добытый пахтанием океана, некая квинтэссенция божественной силы, подобная греческому нектару. Вторая часть имени — «дева», бог, а в целом — бог сомы, ее властитель.

Имя автора оказывается чрезвычайно значимым для всего произведения, состоящего из 18 книг, в свою очередь распадающихся на 124 волны. Каждая из «волн» океана сказаний предваряется эпиграфом-вступлением: «Как некогда напиток бессмертия (сома. — *С.Б.*) возник из океана, взволнованного раскачиванием Мандары, так и этот рассказ возник из уст Хары, взволнованного страстью к дочери благородного Гиринды. Те, кто без промедления вкусят его сладости, избавятся

[1] Фрейденберг О.М. Образ и понятие. — С. 213.
[2] Там же. — С. 212.

от препятствий, добьются успеха и еще на земле по милости Бхавы достигнут сана богов» (перевод с санскрита И. Д. Серебрякова).

Итак, *автор* Сомадева — бог, властитель сомы. *Рассказывание* — пахтание океана, добывание сомы. Тем, кто вкусит этот рассказ-сому, *слушателям-читателям*, обещано, что они тоже станут богами, то есть обретут статус автора. Но и *герой* этого произведения, Нараваханадатта — человек, становящийся богом — повелителем видьядхаров (хранителей знания): сюжет «Океана сказаний» — история превращения Нараваханадатты в бога, дублированная еще тремя рассказами о том, как сана повелителя достигали другие герои.

Уже на этом уровне видна тесная связь автора, рассказывания, слушателей-читателей и героя, но она еще более осложнена и архаизирована специфическим авторством Сомадевы. Сомадева — не автор-творец в современном смысле слова: история, им рассказанная, принадлежит не ему. Во-первых, это пересказ «Великого сказа» Гунадхьи, отделенного от Сомадевы почти тысячелетием во времени (Гунадхья, как мы увидим, появится в особом облике в самом «Океане сказаний»). Во-вторых, и Гунадхья не является «первичным» автором, ибо, как говорится в повторяющемся эпиграфе, этот рассказ возник из уст Шивы, был обращен к его женской ипостаси — Парвати и содержал в себе некую тайну, героем которой был он сам. Как писала О. М. Фрейденберг об архаической литературе, здесь нет различия между тем, кто рассказывает, что рассказывается и кому рассказывается: богом является и автор, и герой, и слушатель, и сам рассказ.

Энергия первичного автора, Шивы, пронизывает и предопределяет авторскую инициативу Гунадхьи и Сомадевы. Мы узнаем, что рассказ Шивы, обращенный к Парвати и не предназначенный для посторонних ушей, подслушал бог Пушпаданта. Его, как и заступившегося за него бога Мальявана, постигло наказание: Шива перерождает их в людей и ставит условие, по которому они вновь обретут статус богов, лишь когда в человеческом облике расскажут подслушанную историю. После ряда перерождений Пушпаданта, став человеком, рассказывает то, что он услышал от Шивы, якше Супратике (среди людей она — Канубхати) и освобождается. Супратика-Канубхати рассказывает ее Мальявану, воплотившемуся на земле в облике *Гунадхьи* (автора «Великого сказа»), и этим удостоверяется божественное происхождение его «текста». Гунадхья, в свою очередь рассказавший-записавший историю Шивы, вновь обретает статус бога.

Наконец, Сомадева пересказывает текст Гунадхьи-Мальявана-Шивы и становится богом сомы — того же ранга может

достичь каждый его читатель, если (как предполагается древней семантикой текста) тоже «вкусит» от «Океана сказаний». Так сам рассказ становится искупительной жертвой-богом и освобождением. Конечно, перед нами поздний памятник, но тот «хоровод» авторов, который мы видим у Сомадевы, просвечивающий сквозь него синкретизм автора, героя, слушателя, рассказа — отсылает нас к истокам явления и не может быть прочитан без знания этих истоков.

Мы рассмотрели наиболее раннюю стадию отношений автора и героя, а именно синкретическое их состояние, — и только наметили возможности будущих изменений субъектной структуры. Уже в эпоху синкретизма начинается постепенное разграничение субъектов, плавно изменяющее архитектонику эстетического объекта. Как это происходило, мы увидим в разделе о литературных родах.

## Глава 3

# СЛОВЕСНЫЙ ОБРАЗ В ЭПОХУ СИНКРЕТИЗМА

## § 1. Слово в эпоху синкретизма. Проблема генезиса и исходной формы образа

Известно, что слово в эстетическом сознании эпохи синкретизма не отделено от того, что оно обозначает, или от предмета высказывания. Так, слово «дерево» и само дерево предстают для мифологического сознания не как две различные реальности — словесная и предметная, а как одна нерасчленимая реальность. Это значит, что слово воспринимается как нечто субстанциальное.

Формулируя более позднее отношение к слову (им самим оспариваемое), К. Случевский писал:

> Но это вздор, обманное созданье!
> Слова — не плоть... Из рифм одежд не ткать!
> Слова бессильны дать существованье,
> Как нет в них также сил на то, чтоб убивать...

Но в сознании эпохи синкретизма слова — именно плоть, из них можно «ткать» и их можно «тесать» (или строить ими лодку, как Вяйнямёйнен в «Калевале»).

Известна этимологическая связь санскритского «taksati» (тесать, плотничать), авестийского «tašan», русского «тесать»,

древнегреческого «тэхнэ»[1], а в работах, посвященных реконструкции индоевропейского поэтического языка, выявлена одна из его устойчивых формул — «*uek$^{u}$os tek$^{u}$s» (составлять слова вместе)[2]. В этой формуле «tek$^{u}$s» не является, как может показаться, метафорой, а имеет буквальный смысл. Тропы, то есть слова, употребленные в переносном смысле, на ранних стадиях языкового и эстетического сознания невозможны по самому определению: для того чтобы они появились, слово необходимо отделить от предмета и должны дифференцироваться сами понятия прямого и переносного смысла. Как показали исследования по исторической поэтике, окончательно этого не происходит даже в древнегреческой литературе.

В то же время интересующее нас слово многозначно. Известно, что первобытный человек «употреблял какое-нибудь слово для обозначения многообразнейших явлений, с нашей точки зрения ничем между собой не связанных. Более того, одно и то же слово могло обозначать прямо противоположные понятия — и верх, и низ; и землю, и небо; и добро, и зло»[3]. Н.Я.Марр считал даже, что в развитии языка был этап, когда существовало лишь одно слово (почти Слово), имевшее универсальное значение[4]. Независимо от верности или ошибочности этой гипотезы, очевидна исходная многозначность слова.

---

[1] См. об этом: Иванов Вяч. Вс. Эстетическое наследие древней и средневековой Индии // Литература и культура древней и средневековой Индии. — М., 1979. — С. 7—8.

[2] См.: Огибенин Б.Л. Семантический аспект изучения ведийского поэтического языка в связи с реконструкцией индоевропейского поэтического языка // Этимология-1971. — М., 1973. — С. 307—309; см. также: Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки // Литература и культура древней и средневековой Индии.

[3] Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.). Марксизм и философия языка. — М., 1993. — С. 111.

[4] См.: Марр Н.Я. Из семантических дериватов «неба»; Прилагательное «длинный // короткий» (из доисторической семантики); О полигении семантики («брат» и «кровь»); Зима // смерть (из палеонтологии речи); О «небе» как гнезде значений; Происхождение языка и др. // Марр Н.Я. Избр. труды: В 5 т. — Л., 1933—1936. См. также: Он же. Название этрусского бога Kalu и термины «писать», «петь», «поэт» и «слепец»// Изв. РАН. — 1921 (отд. отт.).

Не принимая большинства построений Н.Я.Марра, современная наука, однако, подходит (через выявление семей, а затем и «сверхсемей» языков — см. ностратическую теорию) к выявлению языковой общности на уровне палеолита. Интересно, что такой строгий ученый, как М.М.Бахтин, критически относясь к теориям Марра, считал в то же время, что тот дошел в области семантики до таких глубин, которые современной науке еще не снились (Бройтман С.Н. Две беседы с М.М.Бахтиным // Хронотоп. — Махачкала, 1990. — С. 113).

Для ее объяснения М. М. Бахтин предлагал различать в слове «тему» и «значение». ***Тема*** — «определенный единый смысл, принадлежащий высказыванию как целому»[1] и неотделимый от внесловесных моментов высказывания. ***Значение*** же — это «все те моменты высказывания, которые *повторимы и тождественны себе* при всех повторениях»[2]. М.М. Бахтин видел специфику архаического слова в том, что оно «*в сущности почти не имеет значения; оно все — тема*; его значение неотделимо от конкретной ситуации его осуществления. Это значение также каждый раз иное, как каждый раз иной является ситуация. Здесь тема, таким образом, поглощает, растворяет в себе значение, не давая ему стабилизироваться и хоть сколько-нибудь отвердеть. Но по мере развития языка, по мере расширения запаса звуковых комплексов значения начинают затвердевать по основным, наиболее повторяющимся в жизни коллектива линиям тематического применения того или иного слова»[3].

Таким образом, понижение *тематизма* слова имеет своим противоположным пределом его *овеществление*[4]. С этой точки зрения мифологическое слово при всей своей неотделимости от предмета и ситуации менее всего является овеществленным.

Наконец, как показали исследования (особенно велика тут роль А. А. Потебни), в архаическом слове предельно ощутима и значима его ***внутренняя форма*** — этимологическое значение, в котором жива связь с тем представлением, которому обязано возникновение слова (такова, например, связь с «оком» в слове «окно»)[5]. Показательно, что ощутимость внутренней формы, как и тематизм слова, снижается по мере развития естественного языка (в языке поэтическом картина более сложная).

Сказанное поможет нам лучше понять словесно-художественный образ в эпоху синкретизма, а может быть, и образ вообще в той степени, в какой он обладает генетическим «кодом», сложившимся в то отдаленное время. Мы акцентируем на этом внимание потому, что феномен художественного образа до сих пор не может считаться достаточно проясненным именно в силу преобладающего неисторического подхода к нему. Историческая поэтика призвана объяснить остающий-

---

[1] Медведев П.Н. (Бахтин М.М.). Формальный метод в литературоведении. — М., 1993. — С. 110.

[2] Там же. — С. 111.

[3] Там же. — С. 112.

[4] Там же. — С. 173—174.

[5] См.: Потебня А.А. Мысль и язык. — 2-е изд. — Харьков, 1892.

ся странным и загадочным статус образа, его специфическую модальность, которую осознавали многие исследователи и особенно художники, например К. Случевский в уже упоминавшемся стихотворении:

Ты не гонись за рифмой своенравной
И за поэзией — нелепости оне:
Я их сравню с княгиней Ярославной,
С зарею плачущей на каменной стене.

Ведь умер князь, и стен не существует,
Да и княгини нет уже давным-давно;
А все как будто, бедная, тоскует,
И от нее не все, не все схоронено.

Но это вздор, обманное созданье!
Слова — не плоть... Из рифм одежд не ткать!
Слова бессильны дать существованье,
Как нет в них также сил на то, чтоб убивать...

Нельзя, нельзя... Однако преисправно
Заря затеплилась; смотрю, стоит стена;
На ней, я вижу, ходит Ярославна,
И плачет, бедная, без устали она.

Сгони ее! Довольно ей пророчить!
Уйми все песни, все! Вели им замолчать!
К чему они? Чтобы людей морочить
И нас то здесь — то там тревожить и смущать!

Смерть песне, смерть! Пускай не существует!
Вздор рифмы, вздор стихи! Нелепости оне!..
А Ярославна все-таки тоскует
В урочный час на каменной стене.

Здесь классически выражено характерное для современного эстетического сознания двойственное переживание образа: ощущение предельной *условности*, как бы «несуществования» его, но равносильное этому видение его *несомненнейшей и бесконечно значимой реальности*.

Не менее загадочно и то, что образ является «носителем нерасчлененных, отрицающих друг друга значений»[1]. И это связано с тем, что сама форма его существования — более всего, созданного человеком, — приближается к «живому», «органическому». Это не расчленяющая понятийная структура, в ее основе лежит не дихотомия, не принцип «или-или» и даже не «оппозиция», не закон исключенного третьего, а на

[1] Палиевский П.В. Внутренняя структура образа // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. — М., 1962. — С. 80.

порядок более сложный принцип целостности, заставляющий вспомнить то, что исследователи истории мышления называют «дипластия»[1]. Все эти загадки художественного образа отсылают нас к его генезису и требуют к себе исторического подхода.

## § 2. Эволюция образного сознания

К сожалению, до сих пор не только живо, но почти общепринято и воспринимается как нечто само собой разумеющееся внеисторическое представление о том, что образность художественного слова равна его «фигуральности», его употреблению в переносном смысле, или тропеичности. Эта некритическая уверенность пришла к нам из античных и средневековых поэтик и риторик и почти не была поколеблена ни трудами А. Н. Веселовского и А. А. Потебни, ни изучением мифа, особенно интенсивным в XX в. Однако благодаря этим исследованиям сегодня вполне очевидно принципиальное различие между мифологической и собственно тропеической образностью. По определению А. Ф. Лосева, то, что в мифе было «действительностью в буквальном смысле слова, то есть действительными событиями и во всей реальности существующими субстанциями», в сфере позднейшей поэтической образности оказалось «феноменально и условно трактованным»[2].

Сравнительная молодость собственно тропеической образности и ее непервичность были очевидны и для А. Н. Веселовского, который реконструировал образный язык *параллелизма*, более древний, чем троп, и исторически предшествовавший ему. Самым архаическим и исходным типом образа ученый считал *двучленный параллелизм*. Общий вид его таков: «Картинка природы, рядом с ней таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие, что в них есть общего»[3]. Считая, что в параллелизме акцентировано именно «общее», ученый отмечал, что «когда между объектом, вызвавшим его игру, и живым субъектом аналогия сказывалась особенно рельефно или устанавливалось их несколько, обусловливая целый ряд перенесений, параллелизм склонялся к идее уравнения, если не тождества»[4]:

---

[1] См.: Поршнев Б. Ф. Социальная психология и история. — М., 1966.

[2] Лосев А. Ф. К проблеме вариативного функционирования поэтического языка // Знак. Символ. Миф. — М., 1982. — С. 407.

[3] Веселовский А. Н. ИП. — С. 133.

[4] Там же. — С. 129.

Хилилася вишня
Від верху до кореня,
Поклонися, Маруся,
Через стіл до батенька.

Здесь отношениями параллелизма не только связаны картины природы (1 — 2-я строки) и человеческой жизни (3 — 4-я строки), но и между двумя членами параллели проходят сплошные соответствия, затрагивающие все их составляющие («вишня» — «Маруся», «хилилася» — «поклонися», «від верху» — «через стіл», «до кореня» — «до батенька»).

И факты, приведенные А. Н. Веселовским, и более поздние данные говорят о том, что двучленный параллелизм был той стадией в развитии образа, которую прошли все мировые литературы, хотя их пути позднее весьма разошлись. Минуя достаточно известные примеры из европейских литератур, приведем несколько образцов двучленного параллелизма из китайской, индийской и японской поэзии.

Утки, я слышу, кричат на реке предо мной,
Селезень с уткой слетелись на берег речной.
Тихая, скромная, милая девушка ты,
Будешь супругу ты доброй и верной женой.

(*«Шицзин»*, *XI—VII в. до н.э.*; пер. А. Штукина)

Зелена, зелена на речном берегу трава.
Густо, густо листвой ветви их накрыты в саду.
Хороша, хороша в доме женщина наверху,
Так мила и светла у распахнутого окна.

(*«Девятнадцать древних стихотворений»*, *антология VI в.*; пер. Л. Эйдлина)

Миновала молодость этой чащи,
Остались одни стволы.
И наша юность прошла,
Каму вырвали с корнем.

(*Антология Халы*, *III — IV вв.*; пер. В. Вертоградовой)

Над рекой прозрачной
Мхом не зарастет
Ни одна священная скала.
Пусть бы вечно ты была прекрасна,
Пусть бы вечно юною была.

(*«Манъёсю»*, *VIII в.*; пер. А. Е. Глускиной)

Для понимания сущности параллелизма имеет принципиальное значение то, что в нем «дело идет не об *отождествле-*

*нии* человеческой жизни с природною, и не о сравнении, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о сопоставлении по признаку действия, движения»[1].

Таким образом, параллелизм, по А. Н. Веселовскому, — тип образа, основанный на принципе *синкретизма*, ибо в нем идеи тождества и различия еще не стали самоценными и не отделились друг от друга: дерево не тождественно девушке, но и не отлично от нее (поэтому здесь нет сравнения, предполагающего *сознание раздельности сравниваемых явлений*), они именно синкретичны.

Это открытие ученого составило целую эпоху в науке, но оно до сих пор мало осознано и из него не сделаны те выводы, дорогу к которым оно открывает. Во-первых, не было всерьез переосмыслено в этом свете историческое место тропов в их сопоставлении с параллелизмом. Во-вторых, сам параллелизм стал трактоваться внеисторически и зачастую с акцентом на чисто лингвистических его аспектах. Так, лингвистическое перетолкование параллелизма дал Р. О. Якобсон[2], а в современных семиотических исследованиях он начал осознаваться как некий всеобщий принцип построения текста, для чего был предложен термин «универсальный параллелизм» с очень характерной мотивировкой: «Чем менее содержательно (добавим: и менее исторично. — *С. Б.*) представление о параллелизме, тем больше оно охватывает явлений»[3].

Если же подойти к открытому А. Н. Веселовским параллелизму исторически, то нужно, во-первых, попытаться вскрыть его «изначальную» семантику, а во-вторых, поставить вопрос, действительно ли перед нами самый архаический и исходный тип образа.

## § 3. Кумуляция и параллелизм

Хотя глубокая древность параллелизма несомненна, в том, что это «первообраз», усомнился еще А. А. Потебня. Он считал, что «параллелизм выражения» возник сравнительно поздно, ибо сама его внутренняя форма «указывает на затемнение

---

[1] Веселовский А. Н. Психологический параллелизм... // ИП. — С. 125—126.

[2] См.: Якобсон Р. О. Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987.

[3] Спирин В. С. Построение древнекитайских текстов. — М., 1976. — С. 20. Ср. универсалистское (хотя и в ином плане) понимание параллелизма, распространяющее без всякой дифференциации этот принцип на все века, виды искусства и т. д.: Баевский В. С. Поэтика психологического параллелизма // Сибирский фольклор. — Новосибирск, 1977. — Вып. 4.

смысла символов, потому что если последние поняты, то и объяснять их незачем»[1]. Действительно, здесь единство человека и природы уже художественно разыгрывается, а это значит, что оно стало проблематичным и требующим специального внимания.

Сам А. А. Потебня считал более архаичными символ-приложение (типа конь-сокол, снег-пороша) и обстоятельство в творительном падеже (типа «полечу я зегзицей по Дунаю»), являющиеся отражением того времени, когда «действительно человек не отделял себя от внешней природы»: ведь символ-приложение «сливается с обозначаемым в одно целое, а творительный падеж напоминает превращения»[2]. К сожалению, А. А. Потебня не создал своей теории эволюции образа и не развил намеченные здесь идеи.

К возражениям А. А. Потебни против приоритета параллелизма можно добавить следующее. Параллелизм основан на сопоставлении природы и человека *по признаку действия, движения*. Но сегодня известно, что этот признак выделяется эстетическим сознанием далеко не сразу. О. М. Фрейденберг описала такую стадию синкретизма, когда в образе нет именно движения — он выступает как нечто, не имеющее длительности, плоскостное, точкообразное, не связанное с предыдущим и последующим «и само внутри себя не знающее связности»[3], «не вскрывающее качественных признаков, не развертывающее никаких новых черт и не способствующее движению темы. Его познавательное значение бедно. О какой бы динамике он ни говорил, форма его выражения неподвижна»[4]. Перед нами еще не параллелизм, предполагающий наличие движения-действия, а более архаическая образная структура, основанная на «мышлении тождествами», на «восприятии мира в форме равенств и повторений».

Но и такой образ держится, по О. М. Фрейденберг, не на абсолютном и «глухом» тождестве: это не сплошной континуум, *а семантическое тождество при различии форм*, притом различие здесь является внешней формой проявления внутренней нерасчлененности[5]. К сожалению, эту образную структуру исследовательница подробнее рассмотрела лишь на уровне сюжета, говоря же о собственно образе, она часто использова-

---

[1] Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. — Харьков, 1914. — С. 3.

[2] Там же.

[3] Фрейденберг О. М. МЛД. — С. 369.

[4] Там же. — С. 384.

[5] См.: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — Л., 1936. — С. 248.

ла (вслед за Э. Кассирером) малоудачный, на наш взгляд, термин «первобытная метафора», хотя принцип здесь действует отнюдь не метафорический.

После работ О. М. Фрейденберг новые данные к решению вопроса о первообразе были получены в ряде исследований, посвященных палеолитическому искусству, в том числе изобразительному. Древнейшие изображения палеолитической живописи представляют собой «одиночные фигуры или группы фигур, иногда перекрывающие друг друга. Визуально композиционная связь между сопредельными фигурами не обнаруживается (что не исключает возможности семантических связей между ними)»[1].

Таким образом, здесь наблюдается уже знакомый нам тип образной структуры. «Создается впечатление, — пишет В. Н. Топоров, — что в палеолитических памятниках организующее начало (связанное с композицией) сосредоточивается не столько в пределах отдельных изображений, сколько в совокупности следующих друг за другом изображений». Но в то же время у нас нет никаких оснований настаивать на том, что между ними существует «какая-либо иная связь, кроме присоединительной»[2].

В качестве аналогии приведем австралийскую песню, типологически, очевидно, также восходящую к палеолиту: «Мараламарала дьигалбуга биндинибинбири марабинди». Ее буквальный перевод таков: «Развевающиеся волосы / семена травы треугольный клин / звезда / белый кристалл носовой кости»[3]. К анализу этой песни мы еще вернемся, сейчас же заметим, что тот же тип присоединительной связи, который имеет место в палеолитических изображениях и нашей песне, В. Н. Топоров находит «в одном из архаичнейших заговоров, относимом по ряду соображений к каменному веку:

Стыкася, сростася
Тело с телом,
Кость с костью,
Жила с жилой».

Исследователь предположил также, что палеолитические изображения и приведенный фрагмент заговора имеют структурное родство с «многочисленными фольклорными текстами

---

[1] Мириманов В. Б. К классификации палеолитических изображений // От мифа к литературе. — М., 1993. — С. 50—51.

[2] Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. — М., 1972. — С. 81.

[3] Берндт Р. М., Берндт К. Х. Мир первых австралийцев. — М., 1981. — С. 296.

с участием групп животных (типа "Теремок"), основанными на последовательном присоединении или изъятии объекта»[1].

Сказки типа «Теремок» имеют свое обозначение — это кумулятивные сказки, глубокая древность которых не вызывает сомнений. В. Я. Пропп, описавший их, считал, что принцип нанизывания здесь — «не только художественный прием, но и форма мышления», «продукт более ранних», «реликтовых» форм сознания[2]. Но дальше этих интересных соображений ученый не пошел, предоставив нам разгадывать, что же это за «реликтовые» формы. Наконец, сравнительно недавно в специальной работе, посвященной исторической поэтике, было выявлено, что в наиболее архаических текстах (якутских) организующим принципом является не параллелизм (который зафиксирован в более поздних русских, украинских, молдавских, адыгских песнях), а «последовательность действий и перечислений... "накопительный", описательный способ изображения»[3].

Итак, разные исследователи с разных сторон подходят в последнее время к выявлению некой реликтовой, восходящей к палеолиту, стадии развития образа, предшествовавшей параллелизму. Но эта стадия до сих пор не осознана концептуально и не имеет четкого обозначения. Мы будем называть ее ***кумуляцией***. Такой термин уже существует в науке, хотя прилагался он до сих пор к сюжету, а не к образу. Рассмотрим особенности кумулятивного образа на материале вышеприведенной австралийской песни.

Информаторы Бернд тов объясняли эту песню так: Вади Гудьяра (Два Человека, Белая Гоана и Черная Гоана — синкретические существа, соединяющие в себе черты людей, зверей, рептилий и птиц, но в мифах фигурирующие в основном как люди, учредители тотемных обрядов) «бегут с развевающимися волосами по равнине, покрытой травой, у которой такие семена. Их белые кости в носу сверкают на солнце, как звезды»[4]. Такое объяснение — явный анахронизм, это интерпретация и перевод текста на *другой образный язык*. Действительно, песне придан *повествовательный характер*, в ней появилась определенная *последовательность*, чего в оригинале нет, ибо он анаррративен и является, если использовать

---

[1] Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов. — С. 82.

[2] Пропп В.Я. Русская сказка. — М., 1984. — С. 297.

[3] Алиева А.И., Астафьева Л.А., Гацак В.М. и др. Опыт системно-аналитического исследования исторической поэтики народных песен // Фольклор: Поэтическая система. — М., 1977. — С. 87.

[4] Бернд т Р.М., Бернд т К.Х. Мир первых австралийцев. — С. 296.

определение О. М. Фрейденберг, «стоячим рассказом», не имеющим длительности и связности.

Затем в пересказе искажен образный принцип песни — в нее внесено сравнение («как звезды»), тогда как в оригинале сравнения нет и быть не может, ибо оно предполагает сознание различия сравниваемых явлений. Здесь же все члены образного ряда, оставаясь самостоятельными (как палеолитические изображения) и не вступая *ни в какие подчинительные связи*, просто *присоединены* друг к другу, или «нанизаны»: волосы, трава, звезда, кость.

Перед нами кумулятивный принцип связи с той, однако, существенной поправкой к привычному пониманию термина, что в данном случае нет как раз «увеличения», «накопления», восходящего или нисходящего ряда, который появляется в более поздних формах кумуляции. Инвариантно здесь только рядоположение, присоединение без всякого развития.

Существенная особенность описываемого типа образа в том, что он тавтологичен изображаемому. Перед нами — *пение*, архаическая форма «несобственной прямой речи», воспроизводящей голос не только автора-исполнителя, но и героя (Вади Гудьяра). В такой форме высказывания «речь» не опосредована третьим лицом: следов присутствия «автора» в структуре высказывания нет, они есть только в самом его факте. Такого рода неопосредованная «речь» не говорит о героях, но как бы *говорит героями*, потому что волосы, трава, звезда и кость — сами Вади Гудьяра. Герои — синкретические существа, и их атрибуты воспроизводят нерасчлененно-слитный космос.

В определенном смысле можно говорить о «дообразной» природе такого образа. Ведь он *не изображает* Вади Гудьяра — *он сам и есть* Вади Гудьяра, то есть синкретический космос, трудно отличимый от хаоса. Тем не менее — это космос, хотя и специфически организованный. Принципы его организации, очевидно, таковы: 1) простое нанизывание отдельных и самостоятельных слов-образов; 2) отсутствие иной выраженной связи, кроме сочинительного присоединения, рядоположения; 3) семантическое тождество при внешнем различии форм. О последнем моменте скажем особо.

Семантическое тождество проявляется здесь двояко. Во-первых, все детали (волосы, трава и т. д.) по закону партиципации являются частью, тождественной целому; поэтому, перечисляя то, что, с нашей точки зрения, является атрибутами героев, песня каждый раз говорит о «целом» герое под разными обликами. Во-вторых, в этом сплошном (по существу, тавтологическом) перечислительном ряду есть едва начавшие выделяться более и менее тесные смысловые связи, имеющие опору в мифологической семантике. Так, более тесно связаны

между собой волосы-трава, чем каждый из этих образов с тем, что идет позже. И это понятно: волосы и трава во всех мифологиях имеют семантику произрастания, плодородия, эротической производительности. В свою очередь теснее, чем с другими атрибутами, связаны между собой звезда-кость, также имея опору в мифологических представлениях. Наметившаяся здесь тенденция к образованию в сплошном ряду более тесных пар со временем выльется в то, что А. Н. Веселовский назвал параллелизмом.

Таким предстает самый архаический из известных нам сегодня типов образа — кумуляция. Установить хронологические границы господства этого образного языка и его эволюцию при современном состоянии изученности проблемы затруднительно. Это — дело будущих исследований. Пока можно только предположить, как совершался переход от кумуляции к параллелизму, который должен быть признан вторым историческим типом образа — все еще в рамках синкретической поэтики.

Мы уже выделяли в австралийской песне, в ее сплошном перечислительном ряду, где сливаются природа и человек, более и менее тесные семантические связи. Если мы пристальнее всмотримся в соответствующие пары, то увидим, что один из членов пары представляет человеческий план (волосы), другой — природный (трава). Перед нами — ячейка будущего параллелизма. При этом параллелизм не только сохранил в своей структуре кумулятивный принцип присоединительного «сочинения», но по-новому выявил и структурировал его. Оба члена при параллелизме связаны сочинительной связью, но, в отличие от более свободной и аморфной кумуляции, здесь один член (притом обязательно первый) — картина природы, второй — картина человеческой жизни.

Параллелизм оказался образной формой, в которой отразилась эволюция эстетического сознания от чистого синкретизма, представленного кумуляцией, к новому его этапу. А. Н. Веселовский, как мы помним, видел «идею» двучленного параллелизма в «уравнении, если не тождестве» и в этом плане отличал его от сравнения, предполагающего исходную различенность сопоставляемых явлений. В параллелизме нет, по А. Н. Веселовскому, ни абсолютного тождества, ни полного различия, и такая смысловая структура — феномен, исторически сложившийся: в ней запечатлелись отношения, которые могли сформироваться только на определенной стадии развития художественного сознания.

Исторически подходил, как мы помним, к «параллелизму выражения» и А. А. Потебня. По его концепции, эта образная форма несет в себе идею единства человека и природы в тот

исторический момент развития сознания, когда эта идея перестает быть само собой разумеющейся: выраженность обоих членов параллели говорит о том, что тождество здесь стремится быть представленным, разыгранным, а следовательно, уже нуждается в «доказательстве».

Если использовать выработанное индийской поэтикой разграничение «выраженного» и «проявленного», то следует сказать, что в двучленном параллелизме *выраженным* оказывается *различие*: оба сопоставляемых феномена (природа и человек) в своей внешней форме самостоятельны, разделены в пространстве текста и связаны сочинительной (а не подчинительной) связью.

Но *проявляемым*, то есть самой возможностью существования этого выраженного различия, здесь выступает именно *синкретизм*. Иными словами, синкретизм в двучленном параллелизме — исторически и логически первичный и более глубокий смысловой пласт, чем различие, тогда как принцип различия не обладает пока самоценностью и является лишь внешней формой, под которой проглядывает еще «допараллелистская», кумулятивная архаика.

Сказанное помогает выделить историческую семантику параллелизма и определить его место между чистым синкретизмом кумуляции и чистым различением тропа. В этом плане многое объясняет эволюция параллелизма, которая благодаря трудам А. Н. Веселовского более или менее ясна.

Из двучленного параллелизма развились, по А. Н. Веселовскому, многочленный, одночленный и отрицательный (хотя их хронологическая привязка друг к другу ученым не дана).

*Многочленный параллелизм* развился из двучленного путем «одностороннего накопления параллелей, добытых притом не из одного *объекта*, а из нескольких сходных»[1]:

Не свивайся, трава, со былиночкой,
Не ластися, голубь, со голубкой,
Не свыкайся, молодец, с девицей.

Можно сказать, что перед нами первая «критика начал» параллелизма, которая направляется, по А. Н. Веселовскому, «к уменьшению образности»[2], конечно, образности именно параллелистского типа. Многочленный перебор параллелей как бы «открывает возможность выбора» и «указывает на бóльшую свободу движения»[3].

---

[1] Веселовский А. Н. ИП. — С. 175.
[2] Там же. — С. 176.
[3] Там же.

*Одночленный параллелизм* сыграл не менее важную роль в развитии поэтической образности. Его простейший вид — «тот случай, когда один из членов параллели (человеческий план. — *С.Б.*) умалчивается, а другой является ее показателем»:

Знал я, что была ты там,
Знал, что шла ты по жнивью,
Краснобедрая лиса,
Но не знал я, что легко
Может всяк тебя загнать,
Кто охотником слывет.

(*О.Батырай*, пер. с дарвинского Э.Капиева)

Одночленный параллелизм не разрушает, по А.Н.Веселовскому, образность, а «выделяет и развивает ее»[1]. В частности, из таких коротких одночленных формул развились *символы* народной поэзии. Генетическая связь с параллелизмом и воплощенным в нем народным преданием отличает «символ от искусственно подобранного аллегорического образа: последний может быть точен, но не растяжим для новой суггестивности, потому что не покоится на почве тех созвучий природы и человека, на которых построен народно-поэтический параллелизм»[2]. Подчеркнем, что символ по своему генезису принадлежит к синкретическому типу образа и этим принципиально отличается от позднейших тропов.

Завершает эволюцию параллелизма и вообще синкретического типа образности *параллелизм отрицательный*. Его принцип такой: «Ставится двучленная или многочленная формула, но одна или одни из них устраняются, чтобы дать вниманию остановиться на той, на которую не простерлось отрицание. Формула начинается с отрицания либо с положения, которое вводится нередко со знаком вопроса:

Не белая березка нагибается,
Не шатучая осина расшумелася,
Добрый молодец кручиной убивается»[3].

По А.Н.Веселовскому, отрицательная формула есть «выход из параллелизма, положительную схему которого он предполагает сложившеюся». Она подчеркивает «одну из возможностей: не дерево хилится, а печалится молодец; она утверждает, отрицая, устраняет двойственность, выделяя особь. Это как бы подвиг сознания, выходящего из смутности сплываю-

[1] Веселовский А.Н. ИП. — С. 177.
[2] Там же. — С. 179.
[3] Там же. — С. 185.

щихся впечатлений к утверждению единичного»[1]. Такова последняя форма синкретического типа образа. В ее внутренней структуре запечатлено то усилие, которое делает эстетическое сознание в своем стремлении к более четкому различению предметов.

## § 4. Рождение ранних форм тропа, их историческая семантика и своеобразие

После отрицательного параллелизма начинается качественно новая стадия развития художественного образа, *основанная уже на принципе не синкретизма, а различения.* Эпоха образного синкретизма завершилась, и признаком ее конца стало рождение ***тропов***. Но тропы зародились в лоне параллелизма и еще долгое время оставались зависимыми от него, что обусловило своеобразие их ранних форм.

Чтобы лучше понять ранние формы тропа, постараемся определить то принципиально новое, что привнес с собой этот образный язык.

Троп по самой своей сути связан с *понятием, различением*, рефлексией, вообще с новой моделью мира, формирующейся в процессе изживания синкретизма. Значение совершившегося преобразования эстетического сознания трудно переоценить. По сравнению с ним все последующие художественные открытия могут показаться лишь частностями. Благодаря языку тропов человек впервые начал ясно различать феномены мира и смог, по замечательной формуле А. Н. Веселовского, выйти «из смутности сплывающихся впечатлений к утверждению единичного». Без этого перехода к новому видению трудно представить себе всю историю искусства начиная с классической Греции. Конечно, это не значит, что родившееся искусство было «лучше» архаического, просто оно стало *другим*.

В сфере образности эта «другость» проявилась в следующем. Мы подчеркивали, что принцип различения намечался уже в параллелизме, но действовал он еще на уровне внешней формы. Историческое значение тропа состоит в том, что в нем различенность и самостоятельность явлений были переведены в план проявления, на уровень внутренней формы, а потому принцип различения стал самостоятельным, отпочковавшись от принципа тождества.

Принято считать, что тропы не различают, а, наоборот, сближают «далековатые понятия». Это так, но именно на уров-

[1] Веселовский А. Н. Психологический параллелизм... — С. 188.

не «выражения», внешней формы. Внутренней же формой или проявляемым такого сближения, самим условием его существования является предварительное знание о различии, ведь сравнивать можно лишь то, что различно, хотя чем-то (феноменально, не сущностно) похоже друг на друга. Сущностная нерасчлененность явлений, на которой был основан параллелизм, обернулась в тропах их феноменальным *сходством* (на этом принципе основаны *метафорические тропы*), а мифологическое сопричастие (партиципация Л. Леви-Брюля) превратилась в столь же феноменальное *отношение* (на этом основаны *тропы метонимические*). Имея это в виду, обратимся к ранним формам тропов.

Аксиомой в исторической поэтике является понимание тропа как сравнительно позднего типа образа. По А. Н. Веселовскому, метафора — это «новообразование, являющееся в результате продолжительного стилистического развития»; в ней отражен уже не синкретизм, а собственно поэтическое видение мира[1]. О. М. Фрейденберг также подчеркивала, что нам только кажется, будто первобытное сознание «создавало перенос одного явления на другое и тем его метафоризовало, — на самом деле сознание этого не делало, и никаких метафор первоначально не существовало»[2]. Как же видит историческая поэтика процесс становления этого образного языка?

Прежде всего очевидно, что тропы исторически и семантически укоренены в синкретических формах образа и выросли из параллелизма. Лучше всего исследовано в этом плане сравнение. Есть много данных в пользу того, что оно развилось из отрицательного параллелизма. Хотя А. Н. Веселовский прямо этого не утверждал, но тот факт, что он рассматривает сравнение вслед за отрицательным параллелизмом, наводит на мысль, что он видел в сравнении завершение начатого отрицательным параллелизмом выхода из «смутности сплывающихся впечатлений». По крайней мере для него сравнение — «это уже прозаический акт сознания, расчленившего природу»[3].

В другом месте ученый связывает появление сравнения с «ослаблением идеи параллелизма, тождества, с развитием человеческого самосознания, с обособлением человека из той космической связи, в которой он сам исчезал как часть необъятного, неизведанного целого. Чем больше он познавал себя, тем более выяснялась грань между ним и окружающей природой, и идея тождества уступала место идее особости. Древний синкретизм удалялся перед расчленяющими подвигами сознания:

---

[1] См.: Веселовский А. Н. Психологический параллелизм... — С. 182.

[2] Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — С. 53.

[3] Веселовский А. Н. Психологический параллелизм... — С. 189.

уравнение молния-птица, человек-дерево сменилось *сравнениями*: молния, как птица, человек, как дерево»[1].

О происхождении сравнения из отрицательного параллелизма говорит и отмеченная в языке генетическая связь отрицательных частиц со сравнительными. Так, в литовском языке обе эти частицы обозначаются одним словом (ney), а сравнительное значение здесь более позднее. В пользу этого говорит и тот факт, что одна из самых древних форм компарации — эпические развернутые сравнения — вводятся частицей «ut», которая в древнегреческом языке употреблялась в отрицательном параллелизме и обозначала нечто несуществующее, недостоверное, кажущееся, не факт, а предположение[2].

Но «недостоверность», которая прежде имела буквальное значение, еще более усилена в развернутом сравнении, где она превратилась в отвлеченную категорию, в зрительный обман, кажимость (доксу). Как показывает О. М. Фрейденберг, гомеровские развернутые сравнения еще слишком тесно связаны с параллелизмом — иносказательность их минимальна. В них «два члена еще рядоположны и переносность достигается буквально, путем перенесения черт одного предмета в другой средствами наглядной (зрительной) иллюзии»[3].

Глубокую связь с параллелизмом и неполную свободу от него обнаруживают и другие ранние типы компарации. Так, в индийских эпических сравнениях, которые исследователи назвали «отождествляющими», действует такой закон: в них могут сополагаться не любые явления (что возможно в сравнении современном), а лишь такие, которые связаны родством, имеющим опору в мифологической семантике. Так, когда в «Махабхарате» говорится:

> В стремительности подобный ветру,
> Быстротою схожий со скоростью ветра,
> Бхима, могучепламенный сын Ветра,
> Носился, как Ветер,

то здесь субъект сравнения (Бхима) и объект (Ваю, Ветер) родственны буквально, поэтому они и могут сравниваться[4].

Исследователь, сопоставивший библейские и гомеровские сравнения, приходит к выводу, что «само сравнение есть не

---

[1] Веселовский А. Н. Психологический параллелизм... — С. 132.

[2] См.: Фрейденберг О. М. МЛД. — С. 192—193.

[3] Там же. — С. 192.

[4] См.: Васильков Я. В., Невелева С. Л. Ранняя история эпического сравнения (на материале VII книги «Махабхараты») // Проблемы исторической поэтики литератур Востока. — М., 1978.

что иное, как переоформление мифологического тождества»[1]. Специфика библейских сравнений, по И. Франк-Каменецкому, состоит в том, что в них это переоформление остановилось на половине пути. Типичная форма их такова:

Праведный, как пальма зеленеет.

Современный поэт сказал бы: «Как пальма зеленеет, так праведный благоденствует». На фоне такого полного сравнения библейское кажется сокращенным, но, как показывает исследователь, оно не сокращенное. Наоборот, в отличие от нашего расширенного и до конца аналитического, в библейском еще жива память о былом не условном, а буквальном тождестве человека и дерева, и потому можно сказать «зеленеет», не говоря «благоденствует», ибо это и так подразумевается. Когда такая связь забудется, нужно будет все проговаривать до конца, и сравнение действительно станет прозаическим актом сознания, расчленившего природу.

Глубоко связана с семантикой параллелизма и ранняя метафора. А. Н. Веселовский считал, что она возникла из символа, являющегося формой одночленного параллелизма. Метафора и есть «одночленная параллельная формула, в которую перенесены некоторые образы и отношения умолчанного члена параллели»[2]. Механизм этого перенесения, по А. Н. Веселовскому, таков: «Параллельная формула проникается не только личным содержанием опущенной, но и ее бытовыми, реальными отношениями. Сокол в неволе — это казак в неволе; он *ведет* соколицу, павлин паву на *венчание*... <...> Поэтический символ становится поэтической метафорой»[3]. Как видно и из этого примера, фольклорная метафора весьма специфична и очень далека от современной. Чтобы это увидеть, присмотримся к небольшой группе русских песен, связанных со святочными гаданиями[4].

В них мы встречаем такие метафоры, как «полоть злачены перстни», «хоронить золото», метафорическую перифразу «бильице, змеяное крыльице» и др. Не нужно специально подчеркивать, насколько они для нас непривычны. Нам не удается увидеть основу — сходство, на котором они возникли. Но это нам и не может удасться, потому что они основаны вовсе не на сходстве, на котором зиждется современная мета-

---

[1] Франк-Каменецкий И. Растительность и земледелие в поэтических образах Библии и гомеровских сравнениях // Язык и литература. — IV. — Л., 1929. — С. 126.

[2] Веселовский А. Н. Психологический параллелизм... — С. 182.

[3] Там же. — С. 181.

[4] См.: Поэзия крестьянских праздников: Сб. — Л., 1970.

фора. Ключ к ним мы получаем не из сходства явлений, а из параллелизма и мифологической семантики.

В самом деле, песни — гадания о женитьбе. «Перстень», «бильице», «золото» должны указать на жениха: «А кому выпадет злачен перстень, / А то ты, девка, за тем женихом». Так устанавливается параллелизм перстень-девка, который потом многообразно варьируется в наших песнях. Перстень падает «в мак, да во мак, да во маков цвет», «в калину, в малину, в черную смородину» — все это символы невесты в свадебных песнях. Перстень роняют «в сад», «в зелен виноград», «идучи» или «летучи» через «поле», что подчеркивает и дублирует семантику плодородия. Ясно высказана она в параллелизме, в котором девица-утушка связывается с рожью-рождением: «Куда утка ушла, / туда пыль прошла, / Куда я молода, / Туда рожь густа». Этот параллелизм объясняет и метафору «пололи злачены перстни». Ведь если девка-перстень-поле — еще и рожь, то ее можно полоть (связь в фольклоре глаголов «пахать», «полоть», «любить» общеизвестна).

То, что перстень хоронят, ибо он — зерно, говорит о связи девки-поля с порождающим лоном земли, что объясняет и метафорическую перифразу «бильице, змеяное крыльице», ведь змея — персонаж хтонического мира. Об этом же говорит и другая номинация кольца — «золото», ибо и золото связано в мифологических представлениях с хтоническим миром. Очевидно, что во всех этих случаях основой метафоры является не сходство, а система параллелей, угадываемая благодаря памяти мифа. Определенно первична и исходна здесь она, и лишь через нее могут быть поняты тропы.

Не только в фольклоре, но и в древнегреческой литературе метафора, по О.М.Фрейденберг, еще «не имеет самостоятельного характера и находится в полной зависимости от мифологической семантики образа»[1]. В ней еще обязательно «былое генетическое тождество двух семантик: семантики того предмета, с которого "переносятся" черты, и семантики другого предмета, на который они переносятся». Поэтому здесь еще нет чистой «фигуральности», но «прежний мифологический образ приобретает еще один, "иной" смысл себя самого, своей собственной семантики. Он получает функцию иносказания. Но иного сказания чего? Самого себя, образа. В самом деле, в любой античной метафоре переносный смысл привязан к конкретной семантике мифологического образа и представляет собой ее понятийный дубликат»[2].

---

[1] Фрейденберг О.М. Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. — 1973. — № 11. — С. 122.

[2] Она же. МЛД. — С. 189.

Итак, эпоха синкретизма породила три последовательно возникавших типа образа: *кумуляцию, параллелизм, троп.* Два первых типа — образы синкретические (с учетом отмеченной нами переходности параллелизма). Троп же, хотя он в эту эпоху не оторвался от пуповины параллелизма, уже по своей сути выходит за рамки синкретизма — его окончательное оформление и расцвет придутся на следующую эпоху поэтики.

Завершая свое исследование развития форм образности, А. Н. Веселовский писал: «Метафора, сравнение дали содержание и некоторым группам эпитетов; с ними мы обошли весь круг развития психологического параллелизма, насколько он обусловил материал нашего словаря и его образов»[1].

Как видно из этой формулировки, ученый, хотя он и видел качественное отличие тропов, включал их в круг явлений психологического параллелизма, подчеркивая единство, некоторую данность содержательных образных структур, предназодимых следующими эпохами поэтики. Помня об этом единстве, не забудем и о принципиальном различии синкретических форм образности и тропа.

Когда мы достаточно оценим это различие, то сможем увидеть, что *с появлением тропа родилась не только совокупность образных средств, но и система образных языков и возникла возможность установления определенных отношений между ними.* Отныне поэтический образ стал отношением двух принципиально разных типов образа. Он смог заговорить на двух противоположных и дополняющих друг друга языках: мифопоэтическом языке кумуляции-параллелизма и понятийном языке тропа. Как разворачивался диалог образных языков, мы увидим, когда будем анализировать следующие эпохи поэтики.

## Глава 4

## СЮЖЕТ В ЭПОХУ СИНКРЕТИЗМА

### § 1. Сюжет и проблема семантической границы в эпоху синкретизма

Рассматривая образ в эпоху синкретизма, мы заметили, что в это время сформировались его архетипические формы (кумуляция, параллелизм и троп), данные последующим стади-

[1] Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // ИП. — С. 194.

ям литературного развития как содержательные образные языки. Тот же процесс протекает в сфере сюжетосложения.

Анализ каждой из категорий поэтики интересующей нас эпохи связан и с общими, и со специфическими трудностями. Во всех случаях мы должны встать на точку зрения качественно иного типа эстетического сознания, не отказавшись от своей позиции. Когда речь идет о сюжете, специфической трудностью является несовпадение архаических и современных представлений о *событии* — именно через это понятие наука определяет сюжет[1].

Согласно существующим взглядам событием в тексте «является перемещение персонажа через границу семантического поля»[2] («переход через семантический рубеж», «пересечение основной топологической границы»[3]). Но эпоха синкретизма по самому своему определению не имеет твердых границ. Можно ли в таком случае вообще говорить о сюжете?

Ю. М. Лотман считал, что самое архаическое «мифопорождающее устройство», какое мы можем реконструировать, создает недискретные тексты, которые не являются с нашей точки зрения сюжетными[4]. А являются ли они сюжетными с точки зрения их создателей? И вообще, что может быть для той эпохи критерием сюжетности или хотя бы ее потенциальной основой?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, нужно возвести сюжет к более общим категориям, в которых он укоренен. О. М. Фрейденберг считала его *персонификационной* формой структурирования первобытного мировоззрения, включающей в себя *действующих лиц и мотивы*. В этом качестве сюжет имел, по О. М. Фрейденберг, «стадию долитературную и даже дословесную», когда его «морфология совпадала с морфологией действия, вещи, кинетической речи, мира действующих лиц, с которыми он был слит»[5]. Гораздо позже, «при развитии отдельных слов в речь, сюжет частично остается в действенном и вещественном мире... а частично сливается в дальнейших судьбах с языком, пока... не получит своей полной спецификации»[6].

---

[1] «В основе понятия сюжета лежит представление о событии» (Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 280).

[2] Там же. — С. 282.

[3] Там же. — С. 288.

[4] См.: Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры: В 2 т. — Тарту, 1973. — Т. 2. — С. 10.

[5] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — Л., 1936. — С. 247.

[6] Там же. — С. 248.

Исследовательница сформулировала также один из законов архаического искусства, о котором мы уже упоминали, говоря об образе: *закон семантического тождества при различии форм*. Из него следует, что первоначально сюжет как персонификационная форма первобытного мировоззрения был семантически тождествен другим его формам (действенным, вещным, ритмико-словесным), но во внешнем проявлении отличен от них. А это значит, что абсолютного континуума и недискретности никогда не существовало. И если в эпоху синкретизма не было семантических границ в нашем понимании, то *роль этих границ играло само различие форм*. Иными словами, *событием в сюжете был переход через топологическую границу отдельных форм*. В этом — условие возможности существования сюжета и разгадка специфики его ранних структур.

На той стадии, когда уже можно говорить об искусстве или хотя бы «предыскусстве», сюжет еще синкретичен со своим предметом, субъектной сферой и самим художественным «телом» произведения. Но и внутри себя — как событие самого рассказывания — он еще не отделен от рассказываемого события (фабулы), которое, в свою очередь, синкретично с событием «жизненным», о чем мы можем судить не только на основании фактов первобытного искусства, но и по остаточным следам этого явления в позднейшей литературе.

Так, в 20-й главе 1-й части «Дон Кихота» Санчо Панса, рассказывая историю о том, как пастух переправляет триста коз с одного берега на другой, просит слушателя не ошибиться в счете и не перебивать повествования («если только вы ошибетесь, то и сказке конец»). Когда Дон Кихот нарушает оба (семантически эквивалентных) запрета и перебивает своего оруженосца словами: «считай, что он перевез уже всех», история, как выражается Санчо, «скончалась». Произошло это потому, что для Санчо, как и для архаического «автора», рассказываемое событие (перевоз коз), событие самого рассказывания и осуществление жизненного события — не разные феномены, а одно и то же, поэтому ошибка в счете и перебив делают невозможным не только рассказ, но и саму переправу.

Как же оформляется в исходном синкретизме сюжетная функция и как она эволюционирует?

## § 2. Мотив и сюжет

А. Н. Веселовский считал, что процесс зарождения и эволюции сюжета протекал в общих чертах аналогично тому, как складывались формы образности и стиля, — путем появ-

ления и развития *формул*, «отвечавших на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявших особенно яркие, казавшиеся важными или повторяющимися впечатления действительности»[1]. Как в поэтическом языке закрепляются формулы положения, пожелания, возможности-невозможности (например, «сидение, и именно *на камне*, стало формулой грустного, тихо-задумчивого настроения»[2]), так сложились и *формулы событийные*, которые ученый называл ***мотивами***.

Мотив, по А. Н. Веселовскому, «простейшая повествовательная единица»[3], элементарная и далее неразложимая «клеточка» сюжета (но при этом мотивы, как и стилистические формулы, — это «нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас определенные ряды образов»[4]). Он представляет собой либо бытовое положение (злая старуха изводит красавицу или кто-то похищает последнюю и ее приходится добывать силой или ловкостью), либо «легенду о происхождении» (облака не дают дождя, иссохла вода в источниках, враждебные силы закопали их, держат влагу взаперти, и надо побороть врага). «Простейший род мотивов может быть выражен формулой а + в: злая старуха не любит красавицу — и задает ей опасную для жизни задачу». В простейшей формуле мотива могут происходить видоизменения, приращение, развитие частей: «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*»[5]. Под сюжетом, писал ученый, «я понимаю тему, в которой снуются разные положения-мотивы»[6]. По другой формулировке, «сюжеты — это сложные схемы, в образности которых *обобщены* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности»[7].

По А. Н. Веселовскому, сюжет не только слагается из мотивов, но во многом и определяется ими, поэтому ученый допускал, что, «совершаясь самостоятельно, развитие от мотива к сюжету могло дать там и здесь одинаковые результаты, то есть могли явиться независимо друг от друга сходные сюжеты как естественная эволюция сходных мотивов»[8].

---

[1] Веселовский А. Н. ИП. — С. 494.
[2] Там же. — С. 362—363.
[3] Там же. — С. 500.
[4] Там же. — С. 376.
[5] Там же. — С. 495.
[6] Там же. — С. 500.
[7] Там же. — С. 495.
[8] Там же.

В то же время сюжет несводим к составляющим его мотивам. Он является самостоятельным структурным образованием, специфической целостностью, если воспользоваться более поздней терминологией. Сюжет — сложная типическая схема, причем сложность ее, по сравнению с мотивом, не только количественная, но и качественная. Сюжет — не просто «бессознательное обобщение» (каким является мотив), но «оценка действительности», он не просто «естественная схематизация», но «схематизм... уже наполовину сознательный, например выбор и распорядок задач и встреч не обусловлен необходимо темой, данной содержанием мотива, и предполагает уже известную свободу; сюжет сказки, в известном смысле, уже акт творчества».

Из такого понимания категорий вырастает дерзкий замысел А. Н. Веселовского. Вставал вопрос: если природа и схема мотива достаточно просты и понятны, то можно ли *выделить типические схемы, по которым строится такое сложное (и творческое) образование, как сюжет?* Ученый отвечал на него так: «Современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности по-видимому устраняет саму возможность подобного вопроса; но когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность... когда синтез времени, этого великого упростителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглядываемся на далекое поэтическое прошлое, — и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении»[1].

Масштабность такой постановки проблемы лучше оценить с учетом того, что здесь была задана программа на целое столетие вперед, да и сегодня наука не дала окончательного ответа на этот вопрос, по крайней мере в той его части, которая касается современной (неканонической) литературы. Ученый понимал сложность поставленной им задачи и, верный своему методу, шел к ее разрешению от самих фактов литературы. В его рукописях сохранилась большая подборка материала, который он не успел обобщить. Намеченная основателем исторической поэтики проблема создания *исторической типологии* сюжета была завещана будущим поколениям исследователей.

Как стало ясно сегодня, выполнение этой задачи требует переосмысления многих понятий, связанных с мотивом и сюжетом. Поиск шел по нескольким направлениям.

---

[1] Веселовский А. Н. ИП. — С. 494.

С одной стороны, была акцентирована моделирующая роль мотива, которую А. Н. Веселовский, по мнению ряда исследователей, недооценивал. Согласно Б. Н. Путилову, «мотив есть не просто элемент, слагаемое, конструирующее сюжет. В известном смысле эпический мотив программирует и обусловливает сюжетное развитие. В мотиве так или иначе задано это развитие. Мотив обладает моделирующими качествами»[1]. На этом же настаивает Г. А. Левинтон, считающий, однако, мотив уже не частью сюжета, а его инвариантом[2]. С другой стороны, было предложено понимать мотив как знак, имеющий благодаря мифологической семантике символическое значение, но входящий не в сюжетный, а в фабульный ряд[3].

Бесспорно, мотив играет важную моделирующую роль в сюжете (и фабуле), особенно велика она в поэтике эпохи синкретизма. Он действительно в значительной мере программирует и предопределяет архаический сюжет, и А. Н. Веселовский этого никогда не отрицал. Он только считал, что сюжет не может быть сведен к мотиву, и это остается бесспорным, считать ли последний элементом фабулы, частью целого или самостоятельной единицей, генетически предшествовавшей сюжету.

Другая линия уточнения понятий А. Н. Веселовского связана с новым пониманием источников возникновения мотива и сюжета и их внутренней структуры. Мы отмечали, что у исследователя источником мотива являются бытовые положения или этиологическая легенда, основанные на логике, близкой к нашей, а потому элементы мотива связаны причинно-следственной связью, пусть и наивно понятой. Позже другие ученые будут искать эти источники в качественном своеобразии первобытного мышления (О. М. Фрейденберг), а В. Я. Проппом будет высказана мысль о том, что «сюжет не возникает как прямое отражение общественного уклада. Он

---

[1] Путилов Б. Н. Мотив как сюжетообразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. — М., 1975. — С. 149. Ученый считает, что не представляется бесспорным положение А. Н. Веселовского о генетическом первенстве мотива и вторичности сюжета (с. 142), ибо это не разные структурные образования, а одно: мотив — часть, сюжет — целое; мотивы — моменты движения сюжета (с. 144). Мотив, по Б. Н. Путилову, обладает большей самостоятельностью и несет более важные моделирующие функции, чем считал А. Н. Веселовский.

[2] См.: Левинтон Г. А. К проблеме изучения повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. — М., 1975. — С. 307 — 308.

[3] «Не включающий в себя сюжетное сказуемое, но принимающий участие в фабульных построениях» (Неклюдов С. Ю. О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре // Семиотика и художественное творчество. — М., 1977. — С. 194).

возникает из *столкновения*, из *противоречий* сменяющих друг друга укладов»[1]. Особая сложность состоит в том, что «новые общественные отношения не создают нового сюжета, а *переносят старый конфликт на новые отношения*: сын-наследник, заступив место зятя-наследника, принимает на себя функцию вражды к отцу. Так возникает мотив отцеубийства в фольклоре»[2]. Другой пример: «В сказке рассказывается, как герой в лесу видит дом. Дверей нет, в дом не попасть. Но вот он видит "в столбике чуть заметные дверцы" и через них входит в дом. Что здесь произошло? Были свайные постройки, постройки на столбах... <...> Свайные постройки заменяются обычными наземными постройками. Их *смена* в быту дает их *соединение* в мышлении, перенос нового на старое». Такие «гибриды» «лежат в основе не только отдельных слов или зрительных образов... <...> Ими могут быть объяснены фольклорные мотивы, сюжетные ситуации и целые сюжеты»[3].

Особо подчеркнем, что в такого рода случаях мотив зиждется не на причинно-следственных отношениях, а на каком-то ином принципе (и вообще В. Я. Пропп считал, что в фольклорной поэтике «причинные связи в развитии сюжета не играют решающей роли»[4]). На этом же постоянно настаивала О. М. Фрейденберг, называвшая архаический сюжет «антипричинно-следственным»[5].

Эти уточнения представляются очень существенными — они помогут нам понять особую логику первичных мотивов и сюжетов. Наконец, третья линия коррективов к теории А. Н. Веселовского была связана с открытием глубокой генетической соотнесенности сюжета с субъектной сферой, прежде всего с героем. Стало ясно, что *вне этой связи типические схемы сюжета не могут быть выявлены.*

## § 3. Герой и сюжет. Кумулятивная схема

О. М. Фрейденберг, относя сюжет к «персонификационной» форме структурирования первобытного мировоззрения, подразделяла ее на «действующих лиц» и «мотивы». Завершая в «Поэтике сюжета и жанра» разговор о герое, она резюмировала: «В сущности, говоря о персонажах, тем самым пришлось

---

[1] Пропп В. Я. Эдип в свете фольклора // Учен. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. — Л., 1945. — Вып. 9. — С. 141.

[2] Там же. — С. 148.

[3] Там же. — С. 139.

[4] Там же. — С. 163.

[5] Фрейденберг О. М. МЛД. — С. 250.

говорить о мотивах, которые в нем получили стабилизацию; вся морфология персонажа представляет собой морфологию сюжетных мотивов»[1]. Ею же сформулирован «основной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетосложения: значимость, выраженная в имени персонажа... развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам значит»[2].

Своим путем к выявлению связи сюжета и героя пошел В. Я. Пропп, который пересмотрел положение А. Н. Веселовского об «элементарности» мотива и о том, что именно он является неразложимой единицей сюжета. Ученый выявил единицу, еще более элементарную и в то же время фундаментальную. Ею оказалась ***функция действующих лиц*** (или действия персонажей, имеющие сюжетное значение)[3].

Методологический подход О. М. Фрейденберг и В. Я. Проппа оказался наиболее продуктивным. Ответив на вопрос, который поставил основатель исторической поэтики, они пришли к открытию ***архетипических сюжетных схем.***

Но терминологически свое открытие — именно как открытие двух сюжетных архетипов — исследователи не обозначили, и полная ясность в вопрос ими внесена не была. В. Я. Пропп, фактически описавший на материале волшебной сказки то, что потом стали называть циклическим сюжетом, в теоретическом плане это понятие не развернул. Вторую сюжетную схему, кумулятивную, выявленную им на материале кумулятивной сказки, ученый тоже не эксплицировал в теоретическом плане — кумуляция была для него скорее жанрово-композиционным элементом.

О. М. Фрейденберг вообще считала, что речь должна идти об одном типе сюжета — она называла его мифологическим. Сегодня очевидно, однако, что она описала те же две сюжетные схемы — кумулятивную и циклическую, но кумулятивную считала не самостоятельным феноменом, а лишь семантической основой циклического сюжета. От этой нерасчлененности наука только начала отходить. Первым было эксплицировано понятие циклического сюжета, недавно то же произошло с кумулятивным[4].

---

[1] Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — С. 247.

[2] Там же. — С. 249.

[3] См.: Пропп В. Я. Морфология сказки. — Л., 1928; Он же: Русская сказка. — С. 176.

[4] См.: Тамарченко Н. Д. Типология реалистического романа. — Красноярск, 1988. — С. 38. Ср. также специальную работу этого же автора: Принцип кумуляции в истории сюжета // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. — Кемерово, 1986.

Своеобразным переходом к современной постановке проблемы стала работа Ю. М. Лотмана «Происхождение сюжета в типологическом освещении». Ученый в ней постулировал наличие двух противоположных и дополнительных типов текстов.

Первый из них, *циклический*, недискретен, подчинен циклическому временно́му движению, в нем нет отмеченных начала и конца, видна тенденция к безусловному отождествлению различных персонажей и предметов (например, смерти, зимы, ночи). Второй, *линейный*, организован в соответствии с линейным временны́м движением и фиксирует не закономерности (что является прерогативой циклического сюжета), а аномалии, «случай», все то, что мыслится как нарушение некоего исконного порядка. Если циклический сюжет строится «по принципу интегрированного структурного целого — фразы», то линейный «организуется как кумулятивная цепочка... простым соединением структурно самостоятельных единиц»[1]. В чистом виде, однако, как считает исследователь, оба типа сюжета не сохранились. Современный сюжетный текст — «плод взаимодействия и интерференции этих двух исходных в типологическом отношении текстов»[2].

Здесь важно выявление именно двух типов сюжета, но типологический подход совершенно подавляет историческую точку зрения. Прежде всего никак не доказано, что оба типа были исторически одновременны, а не разностадиальны. Поэтому интерес в работе представляют не генетические аспекты (с точки зрения исторической поэтики — неубедительные), а соображения о взаимодействии двух сюжетных схем в истории литературы. Но для более корректного освещения и этого вопроса проблема исторической локализации феноменов должна быть прояснена.

Факты говорят о том, что исторически первичным был тот тип сюжета, который Ю. М. Лотман называет линейным (хотя отмечает, что он организован по принципу кумулятивной цепочки) и который мы вслед за В. Я. Проппом и Н. Д. Тамарченко будем называть *кумулятивным*, ибо эта номинация более соответствует сути явления. О глубочайшей, реликтовой, по В. Я. Проппу, архаике этого типа сюжета, восходящего, по многим данным, к палеолиту, говорят факты, приведенные нами в разделе об образе. Здесь мы остановимся на принципах организации кумулятивной схемы и ее исторической семантике.

---

[1] Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении. — С. 26.

[2] Там же. — С. 13.

1. ***Рядоположение в пространстве.*** Кумулятивный сюжет строится на «нанизывании», пространственном сближении-присоединении структурно самостоятельных единиц. Перед нами *рядо*положение, понимаемое как форма мирового по*ряд*ка и строя. Это одна из элементарных и в то же время фундаментальных эстетических интуиций, как бы первичный акт творения.

В кумулятивных сказках, изученных В. Я. Проппом, кумулятивная цепочка, возникающая благодаря такому рядоположению, может быть восходящей (сказки типа «Теремок») или нисходящей (типа «Репки»). Но было бы поспешно думать, что восхождение-нисхождение, вообще движение — обязательный атрибут такого сюжета. Все данные говорят в пользу того, что кумулятивная сказка — поздний плод принципа кумуляции, если не его «декаданс». Как справедливо заметил Н. Д. Тамарченко, «внутреннюю логику кумулятивного сюжета, действующую во всех его вариантах, еще предстоит выяснить»[1].

Выяснение это только начинается, но уже сегодня очевидно, что существуют такие разновидности кумулятивной схемы, в которых нет ни нарастания, ни нисхождения, ни какого бы то ни было движения. Вспомним австралийскую песню, многочисленные факты, приводимые О. М. Фрейденберг из античного фольклора и литературы («ни процесса здесь нет, ни последовательности. Действие здесь неподвижно»[2]). Наличие такой «неподвижной» кумулятивной цепи говорит о том, что инвариантным для этого типа сюжета является именно принцип рядоположения. Все остальное — новообразования. Кумулятивным сюжетом освоено только *пространство*, понимаемое как ряд; время и движение еще не освоены.

2. ***Донарративность.*** При ранних формах кумулятивного сюжета нет повествования в строгом смысле слова, а есть пение и речь. В самой речи нет иных синтаксических связей, кроме сочинительного присоединения. Это тоже говорит о глубокой архаичности данной схемы. Она возникла тогда, когда более усложненные подчинительные связи еще не родились (известно, что архаический синтаксис не знает подчинительных конструкций). Отсюда — видимая бессвязность кумулятивной цепочки.

Присмотримся к фрагменту из акафиста «Взбранной Воеводе победительная», приписываемого византийскому гимнографу Роману Сладкопевцу (этот сравнительно поздний текст, как многие литургические произведения, сохранил в своей структуре самые архаические черты): «Радуйся, древо благо-

---

[1] Тамарченко Н. Д. Принцип кумуляции в истории сюжета. — С. 48.
[2] Фрейденберг О. М. МЛД. — С. 47.

сеннолиственное, имже покрываются мнози; радуйся, древо светоплодовитое, имже питаются вернии; радуйся, покрове миру, ширший облака; радуйся, земле обетованная, из неяже течет мед и млеко. Радуйся, светлый облаче, верныя непрестанно освещающий; радуйся, столпе огненный, наставляли избранных к небесному наследию. Радуйся, ниво, растящая обилие щедрот; радуйся, подательнице всякия благости».

Если оставить в стороне более поздние метафорические напластования, то здесь рядоположены без всякой синтаксической связи — древо, земля, облако, столп, нива. Никакого движения и подчинительных связей не просматривается. Такая конструкция кажется бессвязной.

Подобную кажущуюся бессвязность фиксируют исследователи во многих архаических текстах. Еще А.Н.Веселовский заметил, что «бытовые сказки дикарей не знают ни типических схем, ни строгого плана наших сказок... <...> Это ряд расплывчато-реальных или фантастических приключений, без органической связи и того костяка, который дает форму целому. И среди этой бесформенности встречаются знакомые нам схематические темы»[1]. Очевидно, корректнее было бы сказать, что здесь наряду с привычными нам встречаются непривычные, но тоже схематические темы, кажущиеся «бесформенными».

И современный исследователь, говоря о «серийных песнях» океанийцев, отмечает «отсутствие в них связного, логически последовательного повествования. Слово "изложение", как и понятие "сюжет", применительно к таким песням может употребляться весьма условно. В песнях очень многие эпизоды и мотивы опущены, так что текст оказывается внутренне фрагментарным, он весь состоит из отрезков, которые между собой соотносятся с трудом»[2]. Ясно, что к такому сюжету нельзя предъявлять привычные нам требования, нужно постараться понять его собственную логику.

3. Это ***логика партиципации*** (сопричастия). Неверно думать, что внешне бессвязная и анарративная кумулятивная цепочка асемантична. Рядоположенные и соприкасающиеся в пространстве явления воспринимаются архаическим эстетическим сознанием как сопричастные, если использовать термин Л. Леви-Брюля. *Пространственная близость — первичная форма выражения смысловой связи.*

4. Эта близость подводит нас к принципу ***семантического тождества при внешнем различии форм.*** Перед нами тип сюжета, в котором «весь состав без исключения семантиче-

---

[1] Веселовский А.Н. ИП. — С. 497.

[2] Путилов Б.Н. Песни южных морей. — М., 1978. — С. 102.

ски тождествен при внешних различиях форм, выражающих это тождество». В отрывке из акафиста рядоположенные древо, облако, столп, нива семантически тождественны как атрибуты Богородицы. Их нанизывание утверждает тождество Богородицы с землей-нивой и природной плодовитостью, с влагой, небом и огнем и в то же время «пресуществляет» и одухотворяет эти образы, подчеркивая ее роль как универсальной посредницы между миром, людьми и Богом. В австралийской песне волосы, трава, звезда и кость тоже обнаруживали свою тождественность в неназванном имени Вади Гудьяра. И здесь вполне уместна формулировка О. М. Фрейденберг: «Под всеми мотивами данного сюжета лежит единый образ, — следовательно, все они тавтологичны в потенциальной форме своего существования», но «в оформлении один мотив всегда отличен от другого»[1].

Такой представляется ранняя фаза кумулятивного сюжета, имевшего долгую историю. О. М. Фрейденберг показала, что сюжет, основанный на «нанизывании», а не на причинно-следственных связях, был генетической и семантической подосновой композиционных форм всего архаического искусства, включая древнегреческое (в Греции частичным исключением из этого правила была, по мнению исследовательницы, лишь трагедия, хотя и в ней важную роль играли анарративные элементы[2]). Но существующие сегодня толкования кумулятивного сюжета основываются на анализе его сравнительно поздних форм, и здесь нужна корректировка.

Ю. М. Лотман, как мы помним, считал, что этот тип сюжета фиксирует не закономерность, а случай (ученый даже проводит аналогию с вероятностным подходом в современной физике[3]). Такая функция, с нашей точки зрения, не является инвариантной и изначальной. Она развилась в кумулятивном сюжете уже после появления сюжета циклического и стала осознаваться на его фоне. Сам по себе принцип кумуляции отнюдь не воспроизводит хаос и случайность — мы отмечали, что это по-своему понятый космос. Хаосом он кажется только при взгляде со стороны, с иного ракурса, каким является циклический сюжет, глазами которого мы до сих пор склонны видеть кумулятивную схему.

Более близкой к изначальной семантике кумулятивного сюжета кажется ассоциация с сотворением мирового тела, предложенная Н. Д. Тамарченко. Но и здесь нужна, на наш

---

[1] Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — С. 250.

[2] См.: Она же. МЛД. — С. 481.

[3] См.: Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении. — С. 28.

взгляд, поправка на то, что итог этого акта творения («веселая катастрофа») — новообразование. Благодаря статичности кумулятивного сюжета в его ранние формы не должны были проникать временны́е представления: события в нем происходят сейчас, здесь и вечно, а потому они вполне самоценны и не нуждаются в развитии.

Очевидно, благодаря этой самоценности изображенного события кумулятивный сюжет смог — опять-таки впоследствии — взять на себя функцию «художественного освоения эмпирического многообразия мира под знаком утверждения его жизненной ценности и отрицания готовых "упорядочивающих" начал как мнимых, умертвляющих неуправляемое богатство жизни»[1]. И это должно было произойти позже с появлением циклического сюжета и в своеобразном диалоге с ним.

## § 4. Циклический сюжет. Взаимодействие двух схем

Неизученность кумулятивного сюжета не дает возможности сколько-нибудь строгого описания его истории, даже в рамках интересующей нас эпохи поэтики. Мы можем только осторожно предположить, чем сопровождался его переход в сюжет циклический.

Для зарождения нового типа сюжета в эстетическом сознании должна была произойти метаморфоза: в нем должно было утвердиться представление о действии и последовательности, кумулятивное пространство должно было «изогнуться» во время, ряд — в цикл, повторяемость в пространстве должна была стать повторяемостью во времени, а пространственная полнота — преобразоваться в универсальную процессуальную полноту цикла. В связи с этим должно было измениться само представление о событии, составляющем основу сюжета.

Начиная наш разговор о возможности существования сюжета в эпоху синкретизма, мы отмечали, что первоначально *событием* в нем *была смена форм* при внутреннем тождестве. Эти формы — составляющие кумулятивной цепочки — являлись по существу «место-имениями» героя, то есть тем, что дано вместо имени, но потенциально в себе несет его. Позже имя героя начинает развертываться в *действие* (мы помним, что О. М. Фрейденберг считала это основным законом мифологического и фольклорного сюжетосложения). При этом герой совершал только то, что семантически сам значил.

---

[1] Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. — С. 43.

Так, Геракл, чье имя этимологически связано с огнем-солнцем (того же корня русское *Ярило* и корни *-жар- — -гар- — -гор- — -зар- — -зор-*), осуществляет именно то, что должен осуществить солнечный бог-герой: очищает землю от чудовищ, совершает 12 (солнечное число) подвигов, кончает огненной смертью и возносится на небо. Библейский Самсон тоже этимологически связан с солнцем, и все его подвиги реализуют солнечную семантику. Он разрывает льва (солнечное животное, своего двойника), в теле которого потом пчелы откладывают мед (и то и другое связано с солнцем — вспомним строки О. Мандельштама о пчелах Персефоны, «мед превративших в солнце»); врагов своих он поражает ослиной челюстью (еще одно солнечное животное), а его собственная сила — в волосах, связь которых с солнцем, плодородием, произрастанием общеизвестна.

Мы знаем: то, что в мифе выступает как атрибут героя, когда-то было самим героем. Когда-то он был львом (и раздирание льва имеет аналогию в ситуации жреца, приносящего в жертву себя-другого), пчелой-медом, ослом, травой-волосами и т. д. При этом сначала действия героя не мыслились вытянутыми во временно́й ряд и имеющими определенную последовательность — каждое из них было лишь еще одной реализацией его имени, а совокупность действий — уже знакомым нам различием форм при единстве семантики. На этой стадии рассказы о героях не являются «связными» повествованиями или циклами, а представляют собой отдельные кумулятивные песни. Событием здесь все еще является смена форм — «место-имений» героя.

Но появление действия делает более ощутимой и упругой границу между формами (вспомним параллелизм, который основан на сопоставлении по признаку действия и был началом кризиса чистого синкретизма). Как бы то ни было, известные нам связные изложения мифов начинаются с того, что герой *пересекает пространственно-топологическую границу между мирами* и это приводит к «изгибанию» ряда в цикл. Теперь именно *пересечение такого рода границы, а не простая смена форм, становится сюжетным событием.* Сама совокупность подвигов еще долго будет представать в виде кумулятивной цепочки, но внутри каждого отдельного подвига уже созревает искривление пространства, рождающее представление о цикле. Так возникает вторая историческая и в то же время для последующих эпох архетипическая сюжетная схема — *циклический сюжет.*

О. М. Фрейденберг выявила не только общую его форму, но два его варианта — *солярный и вегетативный*, связанные с разным типом героя — активным и пассивным (мы помним,

что первоначально это были лишь два состояния одного персонажа — бога-героя). Вот как выглядят в реконструкции исследовательницы варианты циклического сюжета:

| Солярный | Вегетативный |
|---|---|
| I. Потеря<br>Солнце (бог, солнечный герой) удаляется, спускается за горизонт, в преисподнюю, становится рабом смерти (которая часто изображается в женском облике) | I. Исчезновение<br>Растение (бог растительности или связанный с ним герой) умирает, засыхает, срывается, похищается, уходит в чрево земли |
| II. Подвиги<br>Солнце (бог, герой), спустившись в преисподнюю, сражается со сво-им врагом. Следуют мотивы схва-ток, поединков, боя, побоев и т.д. | II. Страдания<br>Уйдя в землю, растение-бог становится обреченной жертвой, он пассивен, переживает страсти и испытывает страдания |
| III. Преследование<br>Солнце (бог, герой) преследует противника | III. Поиски<br>Другой бог (герой, героиня) отправляется на поиски умершего |
| IV. Победа<br>Враг побежден, усмирен, приведен в кротость и покорность (в том чис-ле актом эротического соединения с ним). Солнце (герой, бог) вновь появляется на небе | IV. Обретение<br>Вегетативное божество-герой найдено и выходит на поверхность земли |

Нетрудно заметить, что, по существу, схема обоих вариантов трехчленна: подвиги-преследование в солярном и страдания-поиски в вегетативном варианте представляют собой единый элемент. Обозначим инвариант циклического сюжета вслед за П. А. Гринцером как потерю-поиски-обретение.

Циклический сюжет в обоих вариантах восходит к новой стадии о развитии мифа. В его основе — универсальная мифологическая модель с ее исчерпывающей процессуальной (циклической) полнотой, включающей в себя все мыслимые моменты движения-действия. Отсюда и архетипическая значимость циклического сюжета в обоих его вариантах для истории всей последующей литературы. О мотивах солярного варианта исследовательница пишет: «Эпос Греции и Индии, повествовательные сюжеты до XVIII в. говорят преимущественно на них. <...> Из них будут созданы эпизоды войн, похищений, свадеб, измен, отъездов, странствий, приключений, подвигов»[1]. Благодаря работам В. Я. Проппа можно включить в

[1] Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — С. 252.

данный ряд сюжеты и мотивы волшебной сказки. В свою очередь вегетативный сюжет, акцентирующий страдательное начало, лег, по О. М. Фрейденберг, в основу комедии и трагедии, греческого романа, Евангелий и житийной литературы[1].

Однако эту архетипичность циклического сюжета нельзя объяснить непосредственно происхождением данных жанров из мифа. Еще А. Н. Веселовский считал, что «сходство очертаний между сказкой и мифом объясняется не их генетической связью, причем сказка явилась бы обескровленным мифом, а в единстве материалов, приемов и *схем* (курсив мой. — *С. Б.*), только иначе приуроченных»[2]. Циклический сюжет был схемой-архетипом, которая организовала событийную структуру и самого мифа, и эпоса, и сказки, и драмы, и даже античного романа.

В эпосе трехчленная циклическая схема «потеря-поиски-обретение» очень отчетливо представлена в «Одиссее» и «Рамаяне». В них исходным сюжетным событием является потеря героем страны и жены (при этом страна и жена здесь еще выступают как составляющие двучленного параллелизма, а не являются аналитически расчлененными и сравниваемыми феноменами). Затем следует процессуально развернутый поиск, в котором реализуются мотивы странствий, войн, подвигов и т. д. Кульминационным моментом поисков является бой героя с антагонистом, происходящий в «чужом» мире, то есть за чертой топологической границы. Завершается эпопея «обретением» — победой героя, возвращением страны-жены и обратным пересечением топологической границы. Менее заметна эта схема в «Илиаде» и «Махабхарате», но и здесь она определяет строение сюжета, как показано П. А. Гринцером[3]. И в более позднее время обращение автора к жанру эпической поэмы влечет за собой воспроизведение указанной схемы (см., например, «Руслана и Людмилу» Пушкина).

Волшебная сказка тоже имеет своей завязкой нарушение равновесия («недостачу», «беду»). Тридцать одна постоянная функция сказки, описанная В. Я. Проппом и составляющая порождающую модель жанра, распадается на три основных элемента: после «беды» следует реакция героя — поиски с обязательным обретением в финале[4]. Интересно, что отмечен-

---

[1] См.: Фрейденберг О. М. Евангелия — один из видов греческого романа // Атеист. — 1930. — № 59. — С. 145 и др.

[2] Веселовский А. Н. ИП. — С. 496.

[3] См.: Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос. — М., 1974.

[4] См.: Пропп В. Я. Морфология сказки; см. также: Серебряный С. Д. Интерпретация формулы В. Я. Проппа (в связи с ее приложением к индийским сказкам) // Типологические исследования по фольклору. — М., 1975. — С. 299.

ная В.Я.Проппом несовместимость в одном сюжетном ходе функций «боя» и «разрешения трудных задач» восходит к разделению солярного и вегетативного вариантов циклического сюжета.

Циклической является и сюжетная схема греческого романа, восходящая к вегетативному варианту. В отличие от эпоса первый его элемент, потеря, связан с односторонним предпочтением «жены» — «стране» и последующим бегством из родного города (жена и страна здесь перестали быть для героя — не для автора — параллельными, но стали различенными). Возмездием за такое одностороннее предпочтение становится пребывание героев в чужом мире — испытания, страсти, страдания, завершающиеся возвращением в родной город и женитьбой, то есть изживанием изначальной вины.

Кроме трехчленной схемы в циклическом сюжете следует отметить более развитое, чем в кумулятивном, нарративное начало, обеспечивающее привычную нам связность и последовательность изложения. Но в интересующую нас эпоху еще действует ряд ограничений. Так, у Гомера прямая речь преобладает над наррацией. Подсчитано, что 3/5 всего текста занимают в его поэмах речи, 1/5 — объективный рассказ и 1/5 — высказывания повествователя[1]. «Одиссея» дает, по О.М.Фрейденберг, «смешение прямых и косвенных речей; вместо единого и плавного повествования тут излагается середина событий, возврат к началу, ныряние основного сюжета, то отодвигаемого, то снова приближающегося»[2]. Неполная самостоятельность наррации становится причиной того, что «во всей античности нет жанра повести — независимого, отдельно функционирующего, изъятого из анарративной ткани»[3].

В ранних формах циклического сюжета возможности наррации ограничены и *законом хронологической несовместимости*. В классическом эпосе «никогда рассказ не возвращается к точке своего отправления. Отсюда следует, что параллельные действия у Гомера изображены быть не могут»[4]. Поэтому если «в данный промежуток времени происходит несколько событий, то все эти события изображаются... совершенно независимо одно от другого, как будто бы они происходят в разное время»[5]. Так, совет богов, изображенный в I песне «Одис-

---

[1] См.: Лосев А.Ф. Гомер. — М., 1960. — С. 232.

[2] Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 209.

[3] Там же. — С. 216.

[4] Зелинский Ф.Ф. Закон хронологической несовместимости и композиция «Илиады» // Харистерия: Сб. ст. по филологии и лингвистике в честь Ф.Е.Корша. — М., 1896. — С. 106.

[5] Лосев А.Ф. Гомер. — С. 131.

сеи», решает послать вестников на Итаку и на остров Каллипсо. Сначала рассказывается о миссии Афины на Итаке. Позже, в V песне, повествование должно возвратиться к миссии Гермеса, отправленного к Каллипсо. Но вместо того чтобы сказать (так и сделал бы современный автор): «В то время, когда Афина была на Итаке, Гермес сделал то-то и то-то», — Гомер вторично описывает тот же самый совет богов (несведущему читателю может показаться, что это другой, второй совет), опять рассказывает о принятом решении, и только после этого дублирующего описания может отправиться в путь второй вестник.

Очевидно, все это следы неполной отчлененности ранних форм циклического сюжета от кумулятивного. Здесь следует искать разгадку многих особенностей сюжетосложения древнего и даже средневекового эпоса. Прежде всего речь идет о парадоксальном сочетании — нерасчлененности и самостоятельности эпизодов (это мы видим еще в «Беовульфе», X в.). В то же время каждый эпизод в эпической поэме обладает потенциальной возможностью разрастания, вплоть до превращения в самостоятельную песнь или книгу («Бхагавадгита» в составе «Махабхараты»). Отсюда — огромный удельный вес отступлений от последовательного развития сюжета. Так, в «Махабхарате» изложение основного сюжета занимает не более четверти текста, остальные 3/4 (т. е. 75 тыс. двустиший) — вставные эпизоды, нанизанные на основной сюжет. Такими же разросшимися отступлениями-ретардациями являются у Гомера знаменитое описание щита Ахилла или список кораблей.

Следы архаической, еще «доциклической», то есть кумулятивной организации сюжета изучены О. М. Фрейденберг на материале «Одиссеи». Отметив композиционную выделенность эпизода посещения героем Аида (XI песнь), исследовательница показала, что он в поэме центральный не только потому, что расположен почти в середине поэмы, но и потому, что более прямо, чем другие эпизоды, отсылает нас к самому ядру циклической схемы и ее кульминационному моменту. Оказывается, что в принципе так же строятся и все основные эпизоды «Одиссеи», внешне совершенно не похожие друг на друга.

Пребывание героя у Каллипсо есть его пребывание в царстве мертвых, хозяйка которого силой удерживает Одиссея. Та же семантика — в эпизоде с Киркой (которая к тому же советует герою отправиться в Аид, еще раз повторив ситуацию). В этом плане возвращение Одиссея от Каллипсо и Кирки на Итаку есть его возвращение с того света. Та же семантика просматривается в эпизоде с феаками (в описании их царства, как давно замечено, многократно подчеркивается,

что это иной мир, связанный со сном-смертью). Совершающаяся здесь «эпифания Одиссея из воды, торжественный въезд в город, свадебные обряды Навсикаи — все это рисует Одиссея солнечным божеством, пережившим ежегодную регенерацию с прохождением загробной фазы, точнее — водно-загробной»[1].

Такова же структура эпизода с Полифемом. Вход в пещеру циклопа семантически тождествен спуску в Аид (вспомним о смерти в пещере спутников Одиссея и о грозящей ему самому смерти). Но и здесь герой выходит из пещеры-Аида и эпифанирует среди морских вод, угнав при этом у Полифема скот и ослепив его. Герои, таким образом, меняются местами: Полифем теряет зрение и как бы погружается в царство мертвых, лишившись всего, что имел. Так же и поход греков в Трою за Еленой, похищенной Парисом, имеет ту же семантику спуска в Аид за похищенной женой. Но и похищение жены семантически эквивалентно похищению и угону скота (известно, что в архаических мифах поиски жены приравнивались к поискам пищи, богатства, стад; мы помним, что скот угоняет Одиссей у Полифема, а его спутники — у Гелиоса).

Таким образом, хотя отдельно каждый эпизод «Одиссеи» построен по циклической схеме, как и вся поэма в целом, для понимания целого важна не только последовательность событий, но и семантическое дублирование ими друг друга. Благодаря этому за циклической схемой начинает проступать более архаический кумулятивный принцип (как в образной сфере он проступал за параллелизмом), хотя на ином, чем прежде, уровне: *кумулятивная схема становится одним из способов организации единства эпизодов, которые внутри себя уже строятся по циклической схеме.*

О. М. Фрейденберг склонна была объяснять это тем, что кумулятивный принцип тождества-тавтологии есть семантическая основа циклического сюжета. Нам представляется, что вряд ли стоит недооценивать собственную содержательность циклической схемы. По существу, перед нами наложение друг на друга двух семантик (так наложена дверь на столб в приведенном выше примере В. Я. Проппа), обеспечивающее не только вертикальную (циклическую), но и горизонтальную (кумулятивную) полноту изображения, к чему и стремится эпическая поэма.

Следы кумулятивной организации в «Одиссее» проявляются и на уровне персонажа, неразрывно связанном, как мы знаем, с сюжетом. За самостоятельными и четко различенными героями — Одиссеем и его спутниками — проглядывает

---

[1] Фрейденберг О. М. Сюжетная семантика «Одиссеи» // Язык и литература. — Т. 4. — Л., 1929. — С. 66.

архаический единомножественный персонаж. Таким же единомножественным героем являются женихи Пенелопы, а также Пандавы и Кауравы в «Махабхарате».

Отголоски семантического тождества видны в отношениях Одиссея с другими героями, возвращающимися с Троянской войны, — Агамемноном и Менелаем. В поэме многократно проводится параллель между их возвращениями и возвращением Одиссея, между их женами (Еленой, Клитемнестрой) и Пенелопой. История возвращения Одиссея — одна из кумулятивного ряда возвращений единомножественного героя из-под Трои, по мифологической семантике — с того света. На уровне циклического сюжета подчеркивается отличие истории Одиссея — Пенелопы, на более архаическом кумулятивном уровне проглядывает их былое тождество с другими историями. О. М. Фрейденберг настаивает и на семантическом тождестве Одиссея, Посейдона, Эола, Гелиоса в их роли «разгневанных» персонажей-божеств, но также Одиссея и Афины.

Наконец, следы кумулятивной организации просматриваются в циклическом сюжете на уровне не только рассказываемого события, но и события самого рассказывания. Перед нами нечто, очень напоминающее единомножественного рассказчика. Действительно, историю рассказывает, во-первых, сам повествователь. Во-вторых, Муза («Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который...») , и у Гомера это еще не риторический прием. В-третьих, профессиональные аэды (Демодок и Фемий). В-четвертых, эти повествования даны в окружении слухов о герое, разносимых разными людьми, в том числе бродягами, «которые землю обходят, повсюду ложь рассевая в нелепых рассказах о виденном ими» (кстати, за одного из них Эвмей принимает Одиссея). В-пятых, свою историю рассказывает и сам Одиссей (в IX — XII песнях).

Замечательно, что царь Алкиной высоко оценивает рассказ Одиссея и говорит:

> Ты возвышен умом и пленителен речью,
> Повесть прекрасна твоя; как разумный певец рассказал ты
> Нам об ахейских мужах и о собственных бедствиях...

Буквально: «Ты сочинил миф, как певец (айодос), со знанием дела» (эпистоменус — «эпистеме» у греков — достоверное знание в отличие от «доксы» — мнения). Таким образом, герой — аэд, подобно Демодоку и самому повествователю, которые тоже поют о его подвигах. Но мало того, Одиссей, как впоследствии Дон Кихот, попадает внутрь собственной истории и рассказов о ней. Разница лишь в том, что герой Сервантеса читает роман о себе, а Одиссей слушает песни о

себе и его еще не завершенной истории и сам становится одним из голосов общего хора. То, что проделал Сервантес, сегодня называют метаповествованием, и мы о нем будем говорить в свое время. В «Одиссее» сходный эффект возникает в результате еще не изжитого (но уже эстетически организованного) повествовательного синкретизма, нанизывания дублирующих друг друга голосов.

Итак, структура циклического сюжета на ранней стадии имеет следующие особенности.

1. Сюжетным событием здесь становится пересечение персонажем топологической границы между двумя мирами. В определенном плане можно сказать, что *сюжет перестает быть слитым с языком* и получает свою «полную спецификацию» (О.М.Фрейденберг). Но не забудем, что это — наша, современная точка зрения; для создателей архаического искусства и кумулятивная цепь была по-своему сюжетна.

2. Схема циклического сюжета трехчленна (при наличии двух ее вариантов — солярного и вегетативного). Это обеспечивает ей универсальную процессуальную полноту, включающую в себя все мыслимые фазы события-действия: в мире нет ничего, что могло бы выйти за ее границы, она обнимает собой все (кроме *становления*, которого циклическая схема еще не знает: с открытием становления родится новый тип сюжета).

3. При циклическом сюжете развивается повествование в собственном смысле слова, хотя на его ранних стадиях нарация еще имеет свои ограничения (закон хронологической несовместимости), не выступает в чистом виде и не отделена от анарративных элементов.

4. Циклический сюжет в эпоху синкретизма еще не отделен полностью от сюжета кумулятивного. Последний проглядывает сквозь него как его генетическая подоснова на трех уровнях — геройном, рассказываемого события и события самого рассказывания. Но принципиально новым является тот факт, что следы кумулятивного нанизывания обнаруживают себя в связи эпизодов, которые сами по себе уже построены по циклической модели.

В заключение остается сказать, что не только циклический сюжет испытывает воздействие кумулятивного — имеет место и обратный процесс. Это хорошо видно на материале кумулятивных сказок. В них первоначальная статическая повторяемость начинает приобретать динамический характер, появляются восходящий и нисходящий ряды, обозначается четкая событийная граница, на которой цепь обрывается или начинает расплетаться в обратном порядке[1].

---

[1] См.: Пропп В.Я. Русская сказка. — М., 1984. — С. 293.

В то же время возникает ощущение незначительности, «ничтожности» начального события, которое может находиться в «комическом контрасте с чудовищностью вытекающих из него последствий» и с конечной катастрофой[1]. Сам кумулятивный ряд в такой сказке «искривляется», а иногда принимает отчетливую циклическую форму (такова, например, «Жадная старуха» из сборника А. Н. Афанасьева). В этой форме кумулятивный сюжет оказывается своеобразной пародией на сюжет циклический, становится дополняющей его противоположностью и оппонентом[2]. На следующих стадиях художественного развития двум нашим архетипическим сюжетам предстоит длительная эволюция и взаимодействие в качестве уже готовых событийных «языков».

## Глава 5

# ЛИТЕРАТУРНЫЕ РОДЫ В ЭПОХУ СИНКРЕТИЗМА

## § 1. Определение литературного рода и теория исходного синкретизма родов

Приступая к анализу литературных родов, мы встречаемся с трудностью, уже знакомой нам по проблеме авторства. Суть ее в том, что в эпоху синкретизма роды еще только складываются — их появление (так же, как возникновение наррации и тропов) означает близость завершения данной стадии развития искусства. Что, по сути, представляют собой роды литературы?

Простейшая дефиниция такова: род — это тип литературного произведения. Исторически сложилось три типа, составляющих в своей совокупности некое органическое единство: *эпический, драматический, лирический.* Таким образом, генезис и становление родов — это возникновение и развитие литературного (художественного) произведения и его типов.

Но этой дефиниции еще недостаточно. Дело в том, что литературное произведение — сложное и многомерное понятие.

---

[1] См.: Пропп В. Я. Русская сказка. — М., 1984. — С. 263.

[2] См. об этом: Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры: В 2 т. — Тарту, 1973. — Т. 2; Тамарченко Н. Д. Принцип кумуляции в истории сюжета // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. — Кемерово, 1986.

Наука различает *внешнее произведение* (текст[1]) и *эстетический объект* — то, «чем является произведение для направленной на него эстетической деятельности художника и созерцателя»[2]. В качестве эстетического объекта (или «содержания эстетической деятельности») художественное произведение преодолевает свою «материально-вещную внеэстетическую определенность»[3], становится *«художественным миром», «творением, включающим в себя творца»*[4] *и «эстетический компонент», или «образ»*[5], а также имеющим свои архитектонические *формы завершения*. Именно архитектоническими (а не чисто композиционными) формами завершения являются эпос, лирика и драма[6].

Таким образом, ***литературные роды*** — не просто типы литературных произведений, а такие их *типы, которые отличаются характером завершения литературного произведения как эстетического объекта* (а не только как текста). В связи с этим в структуре родового целого главную роль играет *субъектная сфера* (отношения автора и героя) и реализующие ее *формы высказывания и способы изображения*.

Если это так, то понятно, почему появление литературных родов обозначает границу синкретизма: само их наличие — свидетельство того, что уже совершилось разграничение художественной и нехудожественной реальности, а художественный мир дифференцировался внутри себя. Но историческая поэтика (и это было фундаментальным открытием А. Н. Веселовского) реконструировала такое состояние искусства (точнее, предыскусства), когда оно еще не существовало как автономное явление, а «начала» будущих искусств (музыки, пения, танца, театра, литературы) и литературных родов пребывали в синкретическом виде и были составляющими мифа и обряда.

Этим открытием основатель исторической поэтики снял прежние неисторичные теории родообразования. Им была показана несостоятельность как гегелевской схемы, согласно которой развитие родов шло от объекта (эпос) к субъекту (лирика) и их синтезу (драма), так и романтической версии, утверждавшей, что лирика предшествует другим родам. Стало ясно, что процесс родообразования отправлялся не от объективного к субъективному (или наоборот), а от изначальной

---

[1] *Текст* — «выраженная и закрепленная посредством речевых знаков... чувственно воспринимаемая сторона... речевого произведения» (Гиндин С.И. Текст // КЛЭ. — М., 1978. — Т. 9. — С. 725).

[2] Бахтин М.М. ВЛЭ. — С. 17.

[3] Там же. — С. 50.

[4] Там же. — С. 70.

[5] Там же. — С. 52.

[6] Там же. — С. 19—20.

нерасчлененности к различению и автономии родовых начал. Этот процесс мы постараемся проследить, несмотря на наличие в данной области знания многих белых пятен.

Известно, что обряд наряду с мифом — синкретическая форма архаической культуры. Ее особенность в том, что это не сама жизнь, но и не отделенное от нее искусство: это жизнь, играющая самое себя и в ходе игры порождающая будущие идеологические формы, в том числе искусство, его виды и роды. Часто синкретизм понимается механистически — как внешнее соединение разных элементов. Специально подчеркнем, что речь должна идти не о соединении, даже не о смешении, вообще не о внешнем композиционном оформлении, а о сущностной, внутренней неотделимости разных «начал» в лоне синкретизма. Синкретизм — *факт внутренней архитектоники, а не внешней композиции.*

Столь же важно, что *единство синкретическому действу придает его сакрально-жизненная* (а не эстетическая) *функция.* Собственно, сам синкретизм и есть порождение и выражение этой функции. Так, танец первоначально неотделим от музыки, пения и словесного текста потому, что перед нами прежде всего цельный ритуальный акт, в структуру которого входят, определяясь ею, все остальные составляющие. С будущими видами искусств ритуальный танец, музыку и слово роднит вначале только то, что они являются не первичными («естественными»), а разыгранными действиями.

Таким образом, внутри господствующей сакральной здесь присутствует не отделенная от нее и не автономная функция — эстетическая. И если верно, что синкретизм был структурным выражением сакрально-жизненной природы мифа и обряда, то проблема дифференциации искусств и родов — проблема отпочкования эстетической функции от сакральной. Этим путем мы и постараемся пойти, рассказав сначала о некоторых уточнениях к теории родового синкретизма.

## § 2. Роль слова в обрядово-мифологическом синкретизме и выделение его эстетической функции

Если А. Н. Веселовский говорил о синкретизме трех родов и видел их генезис в обряде, то Е. М. Мелетинский в ряде работ настаивает на том, что эпос имеет иные корни, чем лирика и драма, и ведет свое начало от мифа, а не от обряда[1].

[1] См.: Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа; Он же. Возникновение и ранние формы словесного искусства // История всемирной литературы: В 9 т. — Т. 1. — М., 1989. — С. 26.

Осторожнее в своих оценках авторы коллективной статьи, согласно точке зрения которых «повествовательное искусство, особенно тесно связанное в своем генезисе с мифами, почти с самого начала развивается *как в рамках обряда, так и вне его* (хотя в тесном контакте с ритуалами)»[1] (курсив мой. — *С.Б.*). Приведенная формулировка свидетельствует о том, что полной ясности в этом вопросе пока нет и окончательное его решение — дело будущего.

Сделана попытка уточнить и статус слова в обрядовом синкретизме.

А. Н. Веселовский, понимавший под синкретизмом первобытной поэзии «сочетание ритмизованных орхеистических движений с песней-музыкой и элементами слова»[2], утверждал, что «в древнейшем сочетании руководящая роль выпадала на долю ритма, последовательно нормировавшего мелодию, и развивающийся при ней поэтический текст. Роль последнего вначале следует предположить весьма скромною: то были восклицания, выражение эмоций, несколько незначащих, несодержательных слов, носителей такта и мелодии. Из этой ячейки содержательный текст развился в медленном ходе истории... более полное его выражение получится с развитием предложения»[3]. Таким образом, по А. Н. Веселовскому, первоначально словесный текст играл служебную роль, и только позже «восклицание, незначащая фраза, повторяющаяся без разбора и понимания», «обратится в нечто более цельное, в действительный текст, эмбрион поэтического»[4].

Е. М. Мелетинский и С. Ю. Неклюдов, оспаривая это положение А. Н. Веселовского, считают, что мысль о малосодержательности первоначального словесного текста — результат недооценки ученым сакрального характера слова в древнем искусстве[5]. Действительно, сакральный статус словесной части действа и мифа сегодня не вызывает сомнений.

У нас даже больше, чем было у А. Н. Веселовского, фактов, говорящих о якобы малосодержательности словесного сопровождения действа. Известно, что словесная часть «прототекстов» могла быть представлена бессмысленным набором слов (так называемая глоссолалия), состоять из слов чужого и непонятного для исполнителей языка или из «испорченных»

---

[1] Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л. и др. Категории поэтики в смене эпох // ИП ЛЭТХС. — С. 7.

[2] Веселовский А.Н. ИП. — С. 200.

[3] Там же. — С. 200—201.

[4] Там же. — С. 206.

[5] См.: Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С. Статус слова и понятие жанра в фольклоре // ИП ЛЭТХС. — С. 44.

слов своего; могла строиться на видимо алогичных повторах, на отрицании, сопровождающем каждое слово; принимать форму крика, голошения, плача, смеха, скороговорки, невнятного бормотания, речитатива, всякого рода изменений голоса, подражания детскому языку или языку животных, вплоть до использования обсценной лексики[1].

Но бессмысленной и незначащей такая речь может показаться только с позднейшей точки зрения. Для носителей архаического сознания сама видимая бессмысленность такого текста была выражением сакрального смысла — перечисленные формы речеведения принадлежат к ритуальным. Это те самые речи, у которых, по Лермонтову, «значенье темно иль ничтожно, но им без волненья внимать невозможно», это «из пламя и света рожденное слово», принадлежащее не только говорящему, но и богу-духу.

В свете сказанного представленная А. Н. Веселовским картина требует действительно более тщательного аналитического рассмотрения. Сегодня очевидно то, что на ранних стадиях синкретизма *несамостоятельной была не сакрально-смысловая, а эстетическая функция слова*: оно не несло специальной нагрузки художественного изображения и завершения, точнее, эта функция не дифференцировалась в нем от ритуально-жизненной. Эстетические возможности слова возросли с появлением связного текста, «эмбриона поэтического», но и здесь эстетическое начало не было самоценным — оно обслуживало сакральное. И в гораздо более поздних, уже весьма изощренных словесных текстах *сохранится синкретизм*, в том числе и *родовой, до тех пор, пока в них ведущей будет сакральная функция*.

Это хорошо видно из такого, в частности, текста, как «Ригведа» (середина и конец II — начало I тыс. до н. э.). Присмотримся к одному из ее гимнов — «Разговор мальчика и умирающего отца».

Мальчик

1

Под дерево с прекрасными листьями,
Где пьет с богами Яма,
Туда наш отец, глава рода,
Устремляется к предкам.

---

[1] См.: Гура В. А., Терновская А. О., Толстая С. М. К характеристике ритуальных форм речи у славян // Структура текста-81. — М., 1981; Успенский Б. А. Религиозно-мифологический аспект русской экспрессивной лексики // Там же; Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С. Статус слова и понятие жанра в фольклоре.

2

Горестный взирал я вслед [ему],
Устремляющемуся к предкам.
Бредущему дурной [дорогой]
По нему затосковал я вновь.

Голос отца

3

О мальчик, новая колесница
Без колес, которую ты создал [в своем] воображении,
У которой дышло одно, но перед всюду, —
Не видя [ее], ты стоишь на ней.

4

За колесницей, которую, о мальчик,
Ты покатил впереди вдохновенных,
Катилось вслед песнопение,
Отсюда оно перенесено на корабль.

Автор

5

Кто породил мальчика?
Кто выкатил колесницу?
Кто сможет нам сегодня сказать,
Какой была дающая вслед?

6

Какой была дающая вслед?
От этого возникло начало?
Сперва было растянуто дно,
Потом сделано отверстие.

7

Это обиталище Ямы,
Которое называется жилищем богов.
Дуют в его флейту,
Оно украшается хвалебными песнями[1].

(Пер. Т. Я. Елизаренковой)

Это обрядовый гимн, посвященный богу Яме. Он исполнялся в определенных ситуациях, сопровождался ритуальными действиями жрецов, ритмическими, пластическими и музыкально-мелодическими актами. В качестве рассказываемого события все эти атрибуты обряда есть и в самом тексте

[1] Ригведа: Избр. гимны. — М., 1972. — С. 253—254.

гимна — в нем говорится о песнопениях, музыке, жрецах-исполнителях («вдохновенных») и т. д.

Текст, таким образом, не только внешне, но и внутренне неотделим от того, частью чего он является, и тут вполне приложима формулировка М. М. Бахтина, которую мы уже приводили: произведение в своем «содержании» отражает и преломляет то целое, частью которого оно было. Но в отличие от литературы, которая входит в идеологическую действительность как ее самостоятельная часть (специфически художественная реальность), наш гимн — не автономная, а синкретическая часть обряда, поэтому и в самом тексте родовые начала еще не дифференцировались.

Здесь очевидно лирическое начало: переживания мальчика, выраженные от первого лица, сам жанр гимна, восхваляющего Яму. Столь же явны начала драматические: текст строится на диалоге отца и сына и завершается репликой третьего участника события — повествователя. Не столь четко выражены эпические начала, но в минимальной форме они присутствуют в рассказе об умирающем отце с типичным для циклического сюжета пересечением топологической границы между двумя мирами.

Однако ни одно из родовых начал не является в гимне доминантным. Мало того, интерпретируя текст в понятиях лирики, эпоса и драмы, мы деформируем его, приписывая ему более расчлененную структуру, нежели та, которой он обладает.

Так, ремарки («мальчик», «отец», «автор»), несомненно, более поздние по происхождению, провоцируют нас на излишнюю «драматизацию» гимна. Если смотреть непредвзято, то в нем нет драматического диалога в привычном для литературы смысле.

Мальчик (в генезисе, вероятно, хор мальчиков — «мы») говорит не с отцом, а об отце («он»). Отец же отвечает на эту реплику так, будто она обращена прямо к нему, но в своей реплике он ориентирован и на присутствующих жрецов («вдохновенных»). Реплика автора вообще обращена не к героям, а ко всем нам как участникам ритуала и скорее напоминает не реплику, а диалог двух хоров: вопрошающего (первые 6 строк) и отвечающего (вторые 6 строк). Все это не «драматично» в позднейшем смысле: перед нами не драматический, а *ритуальный диалог на пороге*.

Еще менее выдержан этот текст как эпический. Наррации в собственном смысле слова здесь нет. События должны быть восстанавливаемы, ибо сюжет не вытянут в линию, а рождается в перебиве голосов и обнаруживает себя в репликах. Для лирики же гимн слишком драматичен и эпичен. Так, воспе-

вание Ямы осуществлено не прямо, а косвенно, причем настолько, что нелегко ощутить и понять, почему это вообще должно считаться гимном.

Но если ни одно из родовых начал, здесь явно присутствующих, не является доминантным, то каков род бытия этого текста?

Перед нами не художественный мир, а ритуально-мифологический текст-мир, и слово в нем несет в принципе те же функции (и имеет ту же природу), какие издавна несло в обряде начиная с того времени, когда его значение казалось «темно иль ничтожно».

Прежде всего это слово — не условно-поэтическое, а мифологически-субстанциальное. В тексте говорится о колеснице, которая катится, но также «катится» и «песнопение», которое к тому же может быть «перенесено на корабль». Мы склонны воспринимать это как метафоры, на самом же деле здесь более архаическая структура образа: *колесница, песнопение и корабль* не сравниваются между собой и не метафоризуют друг друга — это три феноменально различных, но семантически тождественных и тавтологичных образа одного и того же: медиатора между двумя мирами. И функция их одна (притом отнюдь не эстетическая): помочь умирающему перейти из одного мира в другой, пересечь топологическую границу. На корабль-ладью, а позже на колесницу (и они здесь, в точности по В. Я. Проппу, не сменяют друг друга, а накладываются один на другую) помещалось во время погребального обряда тело покойного. Песнопение (и не только изображенное в гимне, но и сам гимн) — такой же реальный медиатор, как корабль и колесница. Поэтому оно не пластично, не экспрессивно, не драматично в поздних смыслах — оно субстанциально, является не «образом» (но и не «вещью»), а самой субстанцией медиации.

Эту же функцию слово выполняет благодаря своей сакральной алогичности, концентрирующейся в реплике «отца»: колесница без колес; дышло одно, а перед — всюду; не видя ее, стоишь на ней и т. д. Такая концентрация сакрального абсурда понятна: ведь тут голос героя, уже приблизившегося к топологической границе, если не переступившего ее. Это в мире живых колесница имеет колеса, а перед в ней должен быть в одном месте — там, где дышло. В ином мире действуют другие отношения, кажущиеся с нашей точки зрения абсурдными (сравните стихотворение О. Мандельштама «Я слово позабыл, что я хотел сказать»).

Эта точка зрения иного мира, вносимая в наш мир и в нем выглядящая алогизмом и абсурдом, становится медиатором, при помощи которого уже и сами участники ритуала (в том

числе «мальчик») должны быть «перенесены» на иной уровень реальности. Своеобразной проверкой того, как усвоена эта «логика», и в то же время «упражнением» в ней являются следующие затем вопросы «автора»: «Кто породил мальчика?» Тривиальный ответ — отец. «Кто выкатил колесницу?» — тривиальный ответ содержится в самом тексте. Но такие ответы не «проходят».

Мы должны найти ответ нетривиальный, приближающий нас к началам, отсылающий к Яме (косвенным восхвалением которого эти вопросы являются) и основанный на предложенной логике сакрального алогизма. Только тогда мы вместе с героем пересечем семантическую границу мира-текста и приблизимся к тому, что в более поздней индийской традиции будет называться «освобождением» (достижением состояния мокши, самадхи, нирваны).

Таким образом, функция нашего текста — не чисто эстетическая, а внежизненно-практическая, или, если использовать термин М. М. Бахтина, внежизненно активная. Лишь значительно позже, когда дифференцируется собственно эстетическое начало, ритуальный синкретический текст-мир станет художественным миром, сакральное «освобождение» — эстетическим завершением-катарсисом, внежизненная активность — позицией автора, а эмбрионы лирического, драматического и эпического — литературными родами и разными способами изображения и завершения.

Внешняя история этого перехода и дифференциации литературных родов сегодня не представляется до конца ясной. А. Н. Веселовский считал, что первым естественным выделением из связи хора и обряда были *лироэпические песни*[1]. В них (в древнегреческих номах и гимнах, французских кантиленах, северных балладах и т. д.) еще сохраняется лироэпический синкретизм. В таких песнях есть эпический сюжет, но нет последовательного его развертывания. Эпическая часть — это только «канва действия», «песня ведется нервно, не в покойной связи, а в перебое эпизодов, с диалогом и обращениями и перечнем подвигов, если их подсказывает сюжет»[2]. Во всем этом сказывается присутствие лирического начала: «Лирическое впечатление производят то тормозящие, то ускоряющие его (действие. — *С. Б.*) захваты, возвращение к тем же положениям, повторение стихов». Сам лирический припев хора переселился в эти песни как ритурнель, настраивающий возглас[3].

---

[1] См.: Веселовский А. Н. ИП. — С. 20.

[2] Там же.

[3] Там же.

## § 3. Проблемы лироэпических песен

Содержание лироэпических песен, по А. Н. Веселовскому, могло быть легендарно-мифическое либо героическое. В них воспевались подвиги, рассказывалось о победах и поражениях, живых и актуальных для певцов. Переход от таких песен к чисто эпическим ученый связывает с тем, что «в следующих поколениях эти песни не могли вызывать тех жгучих аффектов горя и ликования, как в ту пору, когда они выживались, и их лирические партии могли оттеняться слабее; забывались и некоторые подробности далекого события, удерживалась его схематическая часть, общие нити и характерные черты героя»[1]. Так постепенно вырабатывается уже чисто эпическая техника повествования, складываются «типические положения», «эпический схематизм», формульность, эпический стиль[2].

В том, что касается номов, гимнов и баллад, сказанное А. Н. Веселовским, кажется, и сегодня не вызывает возражений. Но трактовка им героических песен и самого механизма перехода от лироэпоса к чистому эпосу представляется спорной, ибо слишком большую роль он отводит «механической работе народного предания»[3] и меньше учитывает внутренние эстетические процессы.

Возражение вызвало предположение ученого о том, что переходные лироэпические песни были актуальны и посвящены современникам. Как писал М.М.Бахтин, «тех гипотетических первичных песен, которые предшествовали сложению эпопей и созданию жанровой эпической традиции, которые были песнями о современниках и являлись непосредственным откликом на только что совершившиеся события, — этих предполагаемых песен мы не знаем... <...> Те эпические героизирующие песни о современниках, которые нам доступны и вполне реальны, возникли уже после сложения эпопей, уже на почве древней и могучей эпической традиции»[4]. Мы помним, что по вопросу о генезисе эпоса, в частности о его связи с мифом, высказывались и другие соображения, так что проблема во многом остается открытой.

Это вынуждает нас вернуться к теме эстетических предпосылок становления родов. Чтобы стать автономными, роды должны были начать определяться художественным заданием, в каждом из них должны были сложиться свои, специфи-

---

[1] Веселовский А.Н. ИП. — С. 267.
[2] Там же. — С. 261, 267—268.
[3] Там же. — С. 267.
[4] Бахтин М.М. ВЛЭ. — С. 457—458.

ческие *отношения автора и героя, типы завершения и реализующие их формы высказывания и изображения.* Факты говорят о том, что эстетической предпосылкой такой дифференциации первоначально были ***способы исполнения***: пение (singen), сказывание (sagen) и речь, сопровождавшаяся ролевой игрой[1].

## § 4. Способ исполнения как родовой критерий: пение, речь и наррация

Способ исполнения в архаике (как и в современном фольклоре) не был чисто техническим моментом, а являлся *действенной формой завершения*, в которой были имманентно заложены субъектная структура, принципы изображения и высказывания. Нужно, не забывая этого, постараться адекватно оценить содержательность данного феномена.

Основываясь на факте исходной нерасчлененности пения-сказывания, О.М.Фрейденберг склонна была недооценивать форму исполнения: «Деление на singen — sagen оттого и не выдерживает критики, что само пение носит в себе (как и сам рассказ) эти два элемента, нарративный и описательный. Так обстоит дело в хоровой лирике, где есть и мольба, и наррация, и хвала, и гнома. Сами по себе пение или сказывание не проясняют сущности вопроса»[2]. Но исследовательница при этом сама показала, что пение, речь и наррация глубоко содержательны и таят в себе те возможности, которые будут реализованы при последующем развитии литературы.

Мы уже говорили о специфике этих форм в субъектном плане и помним, что пение — форма, наиболее синкретическая из них. Это «несобственная прямая речь», «персонологическое двуголосие», при котором голос поющего неотделим от голоса бога-духа. Речь также двусоставна и включает в себя еще не обособившихся говорящего и предмет высказывания. В наррации же заложены аналитические тенденции — в ней впервые происходит отделение субъекта речи от объекта. При таком понимании этих феноменов, которые являются в эпоху синкретизма не только *формами высказывания, но и способами исполнения*, кажется неслучайным, что пение (со временем трансформированное в ритмическую стихотворную речь)

---

[1] Выделение этих способов исполнения — давняя традиция. Из последних работ см.: Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С. Статус слова и понятие жанра в фольклоре // ИП ЛЭТХС.

[2] Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 216.

стало доминантным в лирике, (прямая) речь — в драме, а наррация — в эпосе.

Ведь именно лирика, как и ее «первообраз» — пение, наиболее синкретична в субъектном плане: в ней автор и герой «нераздельны и неслиянны», между ними нет четкой внешней границы. Стихотворный ритм, являющийся носителем целостности в лирике, также не довлеет над одним субъектом: «Ритм возможен как форма отношения к другому, но не к себе самому... <...> Где ритм, там две души (вернее, душа и дух), две активности; одна — переживающая жизнь и ставшая пассивной для другой, ее активно оформляющей, воспевающей»[1]. Значение «речи» для драмы столь же очевидно. И в этом типе высказывания и исполнения, и в этой родовой форме автор уходит в героя и его речь, перевоплощается в них. Наконец, в наррации впервые становятся возможными установление твердой границы между автором и героем и объективирование последнего в качестве «другого».

Еще долго синкретически сосуществуя друг с другом (как свидетельствуют работы О. М. Фрейденберг), пение, речь и наррация со временем эстетически самоопределятся. Они станут не только формами высказывания и исполнения, но и выражением разных ***типов говорящего*** (в индийской поэтике это — родовой критерий) и ***способов изображения*** («подражания»), которые будут осознаны в античной эстетике как принципы разграничения родов. Известно, что, по Платону, изображение может осуществляться «или путем простого повествования, или посредством подражания, либо того и другого вместе»[2]. И далее: «Один род поэзии и мифотворчества весь целиком складывается из подражания — это... трагедия и комедия; другой состоит из высказываний самого поэта — это ты найдешь преимущественно в дифирамбах (жанр — для античной теории, — репрезентирующий лирику. — *С.Б.*); а в эпической поэзии и многих других — оба этих приема»[3]. Близкое понимание — у Аристотеля: «[Автор] или ... ведет повествование со стороны, подобно Гомеру; или [все время остается] собой и не меняется; или [выводит] всех подражаемых [в виде лиц] действующих и деятельных»[4].

Теперь мы можем говорить о ранних формах литературных родов.

---

[1] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 106.

[2] Платон. Государство // Платон. Соч.: В 3 т. — М., 1974. — Т. 3. — Ч. 1. — С. 74.

[3] Там же. — С. 175—176.

[4] Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч.: В 4 т. — М., 1984. — Т. 4. — С. 648.

## § 5. Способ изображения и дифференциация родов

### 1. Эпос

При спорности генезиса эпоса не вызывает сомнений, что его новообразованием в эстетическом плане стало *отделение автора от героя и объективация последнего.* Еще отсутствовавшее (по реконструкциям) в рассказе-мифе, это явление в той или иной форме уже имеет место не только в классическом, но и в архаическом эпосе (в шумерской и аккадской песнях о Гильгамеше, III — I тыс. до н.э., поэмах об Итане, XX — XVI вв. до н. э., о Кумарби и Улликуми, X — XIV вв. до н. э. и др.).

Именно отделение автора от героя (обеспеченное возможностями наррации) следует признать инвариантным для эпоса как особого художественного мира и способа завершения произведения. Все остальные особенности субъектной структуры (например, иерархическая, вертикальная организация отношений субъектов в эпопее или «демократическая», горизонтальная — в романе) являются исторически изменяющимися вариантами этого рода литературы. При этом, конечно, неслучайно в раннем эпосе реализовался принцип иерархической вертикали, а автор и герой оказались разведены по разным ценностным мирам, притом герой укоренен в ценностно более высоком «абсолютном прошлом». Он — полубог, носитель, разрушитель и восстановитель мировой целостности и полноты. Автор же — посредник между ним и богами, пребывающий в принципиально ином пространственно-временном локусе.

Чтобы эстетически завершить так понятого героя, автор должен занять особого рода позицию, позволяющую ему стать соизмеримым со своим персонажем. Такой позицией не могло быть только воспевание героя, предполагающее пребывание автора исключительно внутри ситуации. Здесь нужна уже ***эстетическая вненаходимость автора***. Она и находит свое выражение в знаменитой ***эпической объективности***, которая до сих пор остается отличительной чертой и мерой этого рода литературы. Для эстетического сознания последующих стадий поэтики всегда была идеалом и загадкой абсолютная беспристрастность и непредубежденность Гомера и авторов индийского эпоса, с равной непредвзятостью говорящих о носителях противоположных мировых сил, воплощенных в греках и троянцах (Ахиллесе и Гекторе), пандавах и кауравах (Арджуне и Карне).

Но иногда остается в тени еще более поразительный факт, характерный для древнего эпоса: эстетическая вненаходимость

и эпическая объективность в нем сочетаются с внутринаходимостью и воспевающей интонацией. Именно это сочетание (вспомним пропповское «соединение») породило облик интересующего нас рода. Но как вообще возможно такое сочетание? Ответить на этот вопрос нелегко, тем более что эпический автор не рефлексирует прямо над своей позицией. Но по крайней мере один случай, предельно близкий к саморефлексии, классический эпос нам дает. Это знаменитая VI книга «Махабхараты» — «Бхагавадгита» (между VI и II в. до н.э.).

Перед решающей битвой между пандавами и кауравами у реки Куру главный герой пандавов Арджуна переживает глубокий кризис и ставит перед собой вопрос, сопоставимый по своей предельности с размышлением героя Достоевского о мировой гармонии и слезинке ребенка (заметим, что победа пандавов как раз и должна восстановить мировую гармонию). Сокрушенный тем, что он должен будет убивать своих ближних, герой говорит, обращаясь к колесничему Кришне (аватаре Вишну):

«И не знаем мы, что лучше для нас, победить или быть побежденными, ибо, убив этих, находящихся перед нами сынов Дхритараштры, мы не пожелаем жить.

Все мое существо поражено болезнью сострадания, и я вопрошаю тебя, не различая сознанием дхармы, что будет лучше, ясно скажи мне это, я твой ученик, наставь меня, к тебе припадаю.

Ибо не предвижу, чтобы эта иссушающая чувства мои скорбь моя могла быть отогнана достижением очищенного от соперников царства на земле или даже владычеством над богами»[1] (дословный прозаический перевод Б. Смирнова).

Мучимый этими вопросами, Арджуна совершает то, что немыслимо для эпического героя: он отказывается сражаться и выполнять долг кшатрия. Его собеседник Кришна-Вишну преподает ему урок, показывающий ограниченность даже этих глобально-человеческих сомнений. Бог открывает человеку свой истинный облик и дает ему возможность созерцать «вселенскую форму» — безмерный образ мировых сил, бесконечных в пространстве и времени, в метаморфозах смерти и возрождения, выходящих за границы постижения. Но делается это не для того, чтобы подавить героя и принудить его к повиновению. После откровения вселенской формы бог говорит: «Нет... в трех мирах чего-либо, что я должен был бы сделать, и нет подлежащего достижению, чего бы я не достигнул; однако я пребываю в действии» (III, 22).

[1] Бхагавадгита. — Ашхабад, 1977.

Смысл поучения в том, что Кришна-Вишну при всей бесконечности и безмерности своей вселенской формы не совпадает с ней, не втянут в нее целиком и не находится только внутри нее: он имеет на нее одновременно и взгляд со стороны — и именно этот взгляд делает его богом. Будучи не только имманентным, но и трансцендентным миру, бог пребывает в действии совершенно особого рода — бескорыстном, отрешенном от предвзятости и плодов (жертвенном). На эту божественную позицию и предлагается стать Арджуне: «Помимо дел, совершенных ради жертвы, мир этот связан действием; поэтому... <...> совершай действия, свободный от привязанностей» (III, 9).

Итак, герою, находящемуся внутри мировой ситуации, предлагается обрести на нее одновременно взгляд со стороны, стать не только имманентным, но и трансцендентным миру, то есть занять позицию, которую М.М.Бахтин называл вненаходимой и считал обязательным условием авторства. Эпический автор и укоренен в таком статусе. Он находится внутри изображенного мира, но в то же время эстетически вненаходим по отношению к нему. Пребывая внутри ситуации, он воспевает героя, но он же как трансцендентный изображенному имеет на мир и на героя *объективный, отрешенный от предубеждений, внежизненно активный взгляд*.

Ритуально-мифологическим эквивалентом и генетической основой такой авторской позиции было «освобождение», обретаемое в синкретической сфере обрядового действа. В эпосе оно реализуется специфическими эстетическими средствами внутри самого произведения: *соединением воспевающей интонации и эпической объективности, эпической полнотой изображения, его особой пластичностью, завершающей симметричностью, эпическим стилем, сочетанием циклического и кумулятивного сюжетов* и другими особенностями, которые достаточно подробно описаны в научной литературе[1].

## 2. Драма

Отделение автора от героя, столь же конститутивное для драмы, как и для эпоса, шло в ней иным путем, обусловившим своеобразие ее художественного мира и способа его за-

[1] См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1968—1973; Шеллинг Ф.В. Философия искусства. — М., 1966; Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. — М., 1983. Из более поздних работ: Лосев А.Ф. Гомер. — М., 1960; Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. — М., 1974; Боура С.М. Героическая поэзия. — М., 2002 и др.

вершения. Чтобы лучше рассмотреть этот иной путь, обратимся к соотношению драмы и обряда.

По А. Н. Веселовскому, эпос и лирика возникли вследствие разложения древнего обрядового хора, драма же «в своих первых, художественных проявлениях, сохранила весь его синкретизм, моменты действа, сказа, диалога»[1]. Но она выросла не непосредственно из обряда, а из обрядовых форм, уже переосмысленных *культом и содержанием мифа*[2], — этот момент ученый считает «капитальным для истории драмы» и неоднократно подчеркивает[3]. Для драмы именно «выход из культа был моментом ее художественного зарождения»[4].

Процесс выделения драмы из обряда и культа и ее превращения в художественный мир исследовала и О. М. Фрейденберг. Согласно ее реконструкции, самой архаической частью в составе драмы был *мим*, суть которого в том, что это еще *не изображение*, а *показ* конкретного предмета (например, замкнутых дверей); это некое «зрелище» и донарративная сценка-действие — таким мимом были комосы, «с которыми связывалось происхождение комедии»[5]. Исследовательница подчеркивает принципиальную разницу между таким показыванием и будущим представлением[6]. Показывание-мим — рудимент обряда, демонстрируемая вещь здесь еще не образ, не изображение, она обозначает самое себя, а не что-то другое, ее функция — сакральная, а не художественная. Такой мим «залег», по О. М. Фрейденберг, «внутри литературной драмы и стал переживать все изменения роста вместе с ней»[7].

Драма же как художественное явление начала создаваться «в тот момент, когда обрядовое действо стало обращаться в "представление" самого себя, то есть стало ложиться сюжетом для воспроизведения того, что это обрядовое действо непосредственно показывало»[8]. Иначе говоря, то, что в обряде было самодовлеющим ритуальным действием, в драме трансформировалось в сюжет, художественно разыгрывающий это действие и имеющий каузальный и финальный характер[9]. Теперь будет понятнее то, что произошло в субъектной сфере драмы — в отношениях автора и героя.

---

[1] Веселовский А. Н. ИП. — С. 291.

[2] Там же. — С. 291. Следует уточнить, что ученый выводил из культа только трагедию, комедию же считал выросшей из обряда (с. 315).

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Фрейденберг О. М. МЛД. — С. 237—239.

[6] Там же. — С. 449.

[7] Там же. — С. 243.

[8] Там же. — С. 448—449.

[9] Там же. — С. 449.

Первоначально автор совпадал со своим жанром — он сам был *мимом*, то есть конкретным лицом, предметом показа. В драме он впервые становится *предметом изображения*[1], и это решающий шаг в ее художественном самоопределении. Сразу акцентируем внимание на двух моментах. Во-первых, в драме субъект становится предметом изображения. Во-вторых, этот *субъект изображения — сам автор*. Этим драма отличается от эпоса, где предметом изображения является «другой».

Отделение автора от героя, таким образом, в драме идет иначе, чем в эпосе: героем здесь оказывается не реальный «другой», а сам автор, ставший другим (героем) по отношению к самому себе. Такая субъектная структура архаичнее эпической (О. М. Фрейденберг показала, что древняя комедия, где описанное явление реализуется, типологически древнее гомеровского эпоса[2]). И неслучайно словесной композиционно-речевой формой драмы становится речь, более синкретическая по своей субъектной структуре, чем наррация, но обретшая новые функции.

Проследим внимательнее процесс отделения автора от героя в драме. В ее наиболее архаической форме — древней комедии — решающий шаг уже сделан. «Живое лицо превратилось в предмет изображения», но процесс дифференциации субъектов еще не завершен. Здесь (и это видно из парабазы — самой древней части в составе комедии) автор еще единично-множественен, субъектно-объектен, хоричен («Хор — автор. Автор это хор»). И в то же время он — «главное действующее лицо»[3]. О том, что это происходило именно так, свидетельствует возникновение персонажа — актера.

Как говорят известные науке факты, актер возник из экзархонта — «вчинателя» дифирамба в составе драмы (сам экзархонт, в отличие от более позднего корифея, не пел, а лишь побуждал хор к пению, был амбивалентным спрашивающим-отвечающим[4]). Когда экзархонт стал актером, то вначале *актера играл сам автор* — еще Эсхил был одновременно автором, постановщиком и единственным актером своей трагедии, а «это значит, что в прошлом одно и то же лицо было и автором, и персонажем»[5]. Следы этого прошлого и запечатлелись в древней комедии: «автор вопреки его отсутствию среди действующих лиц комедии оставался в ней основным персонажем»[6].

---

[1] Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 296.

[2] Там же. — С. 295.

[3] Там же. — С. 292.

[4] Об экзархонте см.: Толстой И.И. Азды. — М., 1958. — С. 43 и др.

[5] Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 250.

[6] Там же. — С. 297.

В трагедии сделан следующий шаг. Здесь автор, «отделенный от актера, глубоко скрыт за протагонистом и хором. Если он, как еще Эсхил, выступал на сцене, играя первую роль, то своего лица он не выявлял. Автор трагедии (даже во времена раннего Эсхила) уже растворялся в персонаже, им созданном. Но хотя его не было видно, именно в трагедии он и возникал: только аттические создатели трагедии умели давать жизнь произведениям, в которых лично не участвовали и исполнителями которых больше не являлись»[1] (исполнительство тут окончательно стало авторством. — *С.Б.*).

Итак, сначала автор-мим — предмет показа, затем он становится предметом изображения, наконец растворяется в нем и отделяется от него, обретая статус первичного автора — изображающего, а не изображенного, присутствующего в драме, как Бог в творении, — везде и нигде в отдельности. Даже в объективном эпосе автор более выявлен в структуре произведения в лице повествователя, который является носителем «события рассказывания»; здесь уверенность в эстетическом существовании изображенного «образуется благодаря тому, что есть некто, кто мне о данном факте рассказывает»[2]. В драме же этот «некто» отсутствует — этим она пролагает дорогу будущей «повествовательной прозе, где кажущееся отсутствие автора становится категорией стиля»[3].

Но необходимо увидеть и отличие драмы от любого из жанров повествовательной прозы. В эпическом роде событие рассказывания принадлежит субъекту авторского плана (повествователю, рассказчику), как бы он ни был отстранен от повествования. Завершающий катарсис осуществляется в его слове. В драме иная форма завершения. Здесь само событие рассказывания передано героям и осуществляется в их речах. Поэтому завершающий катарсис должен стать событием речи героя, и только через него — речи автора. Такой характер завершения обусловливает своеобразие драмы по сравнению с эпосом[4].

Прежде всего художественный мир драмы есть эстетическое *действие*. В своем определении трагедии и комедии Аристотель подчеркивает именно моменты действия, речи и ка-

---

[1] Фрейденберг О.М. Образ и понятие. — С. 450.

[2] Мандес М.И. Эпос, лирика и драма: К вопросу о классификации поэзии. — Одесса, 1915. — С. 15.

[3] Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 450.

[4] Показательно, что хотя катарсис — эстетическая категория, действующая во всех видах искусства и родах литературы, впервые он был описан в «Поэтике» Аристотеля именно на материале драмы. Видимо, это произошло потому, что в драме катарсис очень тесно связан с самой ее сущностью.

тарсиса. Трагедия — «подражание действию, важному и законченному, имеющему определенный объем; (подражание) при помощи речи, в каждой из своих частей разумно украшенной, посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение (катарсис) подобных аффектов» (пер. М.Л. Гаспарова)[1]. В так называемом Коаленовском трактате (XVI—XVII вв.) сохранено и определение комедии, по традиции возводимое к Аристотелю: «Комедия есть подражание действию смешному и неудачному, совершенного размера, в каждой из своих частей и образов разыгрываемое, а не рассказываемое, через удовольствие и смех осуществляющее очищение подобных аффектов»[2].

Акцентирование именно действия, речи и катарсиса здесь не случайно — они, как мы увидим, тесно связаны. Что такое действие в драме? Прежде всего бросается в глаза, что оно — сюжетно-композиционная доминанта. Само слово «драма» — по-гречески «действие»; драма членится на «акты» (латинское «действие»). В ее структуре выделяются эписодии (акции актеров, диалоги, в которых идет развитие действия) и стасимы (статичные хоровые партии, которым эписодии дают тему, притом чем архаичнее драма, тем большую роль в ней играют неподвижные стасимы, чем классичнее — тем значительнее роль динамичных эписодиев).

Можно сказать, что в самой структуре драмы запечатлено усилие, при котором динамикой действия преодолевается статуарность стасимов, масок, декораций, сценического пространства. Трагики, по О.М. Фрейденберг, «вообще впервые ввели принцип поступательной композиции», а само «сюжетное действие трагедии уже основано на длительности ("акции")»[3]: оно включает в себя перипетию (переход события к противоположному), узнавание (переход от незнания к знанию), страдание (действие, причиняющее гибель или боль) и, наконец, катарсис как завершающее действие.

Уже из этого видно, что действие в драме — нечто большее, чем сюжетно-композиционный элемент. Это характеристика и ее способа изображения («посредством действия, а не рассказа»), приобретающего самостоятельную ценность («действие и фабула составляют цель трагедии», «без действия не могла бы существовать трагедия», по Аристотелю — 6, 59).

[1] Аристотель. Поэтика (6, 56).

[2] Цит. по: Лосев А.Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. — М., 1975. — С. 468.

[3] Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 481. См. далее: «В ней — единственный для классической Греции пример: до и после трагедии композиция не знает нагнетения, апогея и падения. Для Греции типичны композиции нанизывания» (там же).

Носителями же эстетически самоценного действия в драме являются герои (действующие лица или *акт*еры; в японской драме ёкёку главный персонаж называется «ситэ», буквально «действователь»). А это выводит понятие действия на субъектный уровень. И завершающим в ряду действий героя является именно катарсис, благодаря которому персонаж выходит на совершенно новую позицию, недоступную ему в начале событий (таково, например, самоослепление и уход Эдипа у Софокла — акт духовного прозрения; в следующих трагедиях цикла он — почти святой). Это уже знакомая нам внежизненно активная позиция. Вставший на нее герой умирает в одном качестве, чтобы родиться в другом (подчеркивая этот момент, японская драма ёкёку различает героя до и после катарсиса, называя их ситэ начала и ситэ конца; в европейской драме архетипом такой смерти-воз́рождения была метаморфоза Диониса).

Мы помним, что внежизненно активная позиция — необходимое условие эстетического завершения — в эпосе была прерогативой автора. В драме она становится акцией героя. Мы помним также, что субъектная структура драмы начинала свое развертывание с того, что автор-экзархонт-актер становился «другим» (героем) по отношению к самому себе. В результате катарсиса он преодолевает свою «другость» и «геройность» и возвращается к себе уже *не как к герою, а как к автору* своей жизни, завершая процесс самообъективации. В этом углубленном смысле и нужно понимать действие в драме.

## 3. Лирика

Решающим актом самоопределения лирики, как и эпоса и драмы, стало найденное ею специфическое отношение автора к герою. В эпосе, как мы видели, автор отделился от героя и нашел объективированную форму его завершения. В драме, напротив, автор самообъективировался в герое. В лирике же не произошло ни объективации героя, ни самообъективации автора. Отношения, сложившиеся здесь между субъектами и обусловившие характер лирического завершения, трудноуловимы и труднoформулируемы. Предварительно скажем, что в лирике субъекты художественного события более, чем в других родах, сохраняют синкретизм. Прежде чем мы дадим дефиницию более точную, присмотримся к тому, что нам известно о ранних формах лирики.

А. Н. Веселовский подчеркивал, что лирика начала складываться тогда, когда «личность еще не выделилась из мас-

сы, не стала объектом себе и не зовет к самонаблюдению. И ее эмоциональность коллективная: хоровые клики, возгласы радости и печали, и эротического возбуждения в обрядовом действе или весеннем хороводе. Они типичны, остаются устойчивыми и в пору сложения песенного текста, когда он вышел из периода возгласов. <...> Слагаются refrens, коротенькие формулы, выражающие простейшие схемы простейших аффектов, нередко в построении параллелизма, в котором движение чувства выясняется бессознательным уравнением с каким-нибудь сходным актом внешнего мира»[1].

Субъективность, «которую мы привыкли соединять с понятием лирики»[2], разовьется в результате долгой исторической эволюции, уже за рамками эпохи синкретизма — в эпоху личного творчества, по терминологии ученого: тогда и родится личная лирика — «личная не только в том смысле, что она исходит из единицы, впервые ощутившей себя не сказителем общего, всем известного предания, а творцом-поэтом, но и потому, что эта поэзия уйдет на долгое время в анализ собственного "я"»[3].

Иными словами, все то, что принято считать сущностными свойствами лирики: субъективность, индивидуально-творческая природа, интериоризованность и направленность на внутренний мир субъекта, — не сопровождало этот род литературы с момента его зарождения и не связано с его генезисом. Что же с ним связано? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к древнейшей форме лирики, каковой является лирика обрядовая.

В ней словесная часть еще не самоценна и не отделена от событийной и действенной стихии, связанной с обрядовыми актами. Некоторые ранние тексты вообще непонятны без их внесловесного окружения (таковы, например, колядки). Другие сами по себе более осмысленны, но все равно требуют в качестве проявляющего семантического фона знания обрядовой ситуации (свадебная и похоронная лирика).

Чем дальше, тем более такие песни «могли выделяться, становиться рядом с обрядом, и все, что пелось, входило в состав песни»[4]. Иначе говоря, содержание обряда в таких случаях вторично разыгрывается уже в качестве сюжета песни. Вот палайский гимн (XVII—XVI вв. до н.э.), связанный с жертвоприношением быка:

---

[1] Веселовский А.Н. ИП. — С. 271—272.

[2] Там же. — С. 273.

[3] Веселовский А.Н. История или теория романа? // Веселовский А.Н. Избр. статьи. — Л., 1939. — С. 9.

[4] Там же.

Божий бык! Божий бык!
На тебе нет пятен!
На тебе нет грязи!
К богу ты повернут!
Реки больше не текут,
А клинок готов для жертвы[1].

Жрец или служка выводит белого священного быка — поются первые три строки. Жертву ориентируют в сакральном пространстве — звучит четвертая строка. Жрец берет в руки ритуальный клинок — поется последняя строка. Только пятая строка не имеет прямого соответствия с ритуальными действиями, но и она соотнесена со смыслом обряда: жертвоприношение быка совершается для того, чтобы вызвать активность солнца (бык — солнечное животное) и вернуть плодородие земле.

Для понимания происходящего важно, кроме того, следующее. В гимне, разыгрывающем ритуал, *бык* приносится в жертву *богу*. Но в глубинах мифологической семантики бык считался самим богом, приносимым в жертву или приносящим в жертву самого себя (ср. известное изображение Одина на мировом древе; о жертвенном деянии говорит и Вишну в проанализированном нами фрагменте из «Бхагавадгиты»). То, что позже выступает как атрибут бога, когда-то было (по законам мифа) самим богом; тот, кто сейчас является жертвой и героем гимна, был когда-то жрецом и жертвой в одном лице, то есть выполнял роль и нынешнего героя, и нынешнего автора гимна (жреца). Это исходное семантическое тождество бога и быка, жреца и жертвы, их «оборачиваемость», составляющие глубинную основу смысла происходящего, воплощены в гимне уже специфическими средствами лирики: в ритме, звуке и слове.

Выстраивается звукосмысловой ряд: БОЖий — БОЖий — БЫК — БЫК — БОГу — БОЛьШе (к нему подключаются и местоимения бога-быка: теБЕ, теБЕ). Звуки этого ряда анаграммируются в тексте и таким образом сплошь семантизируют его. Наряду с этим текст пронизывают звуковые перевертыши: последнее слово гимна — жЕРТВы — является зеркальным отражением слова поВЕРнуТ, завершающего очень важную по смыслу 4-ю строку (между ними РЕКи — ТЕКуТ, см.

[1] Луна, упавшая с неба: Древняя литература Малой Азии в переводах Вяч. Вс. Иванова. — М., 1977. — С. 65. Здесь перед нами редкое сочетание научного и художественного перевода, позволяющее работать с ним как с оригиналом. Переводчик — автор ряда специальных работ об анаграмме и по реконструкции индоевропейского поэтического языка.

также почти палиндром «нет пятен»). Так авторская завершающая активность «доходит» до слова и звука и становится той силой, которая начинает превращать текст из синкретической части обряда в автономный художественный мир.

Подчеркнем три момента. Во-первых, своеобразную субъектную «оборачиваемость». Во-вторых, то, что начало превращения лирического произведения в художественный мир связано с особой ролью ритма-звука-слова. В-третьих, соотнесенность текста с внехудожественной ситуацией. Уже став автономным, лирическое произведение еще долго будет тяготеть к потерянной половине. Это найдет отражение, в частности, в традиции «надписаний», поясняющих внесловесную ситуацию лирического высказывания (см., например, в «Манъёсю»: «Песня, сложенная старой служанкой Фубуки при виде скал горной цепи Ёкаяма в Хата во время паломничества принцессы Тати в священный храм провинции Исэ», — далее идет текст, примерно равный по величине «надписанию»). И много позже Данте напишет «Новую жизнь», в которой стихи будут пояснятся рассказом об обстоятельствах, их вызвавших; А. Блок будет составлять к «Стихам о Прекрасной Даме» комментарии типа дантовских, а Гёте скажет, что каждое стихотворение — это стихотворение на случай. Заметим, что эпический и драматический тексты менее тяготеют к внесловесной ситуации высказывания — лирика (до определенного времени) в этом плане более «тематична» в бахтинском смысле слова.

Это и понятно: с темой (внесловесной ситуацией высказывания) лирика поступила не так, как другие роды литературы. О.М.Фрейденберг показала: то, что на первый взгляд кажется темами греческой лирики — губительный и очищающий Эрос, огонь, вихрь, увядание и расцвет флоры и т. д., — не что иное, как бывшие субъекты-адресаты поэзии, сначала непосредственно совпадавшие с автором, а потом ставшие лирическими масками-персонажами, обусловившими тип автора и тематику его песен.

Иначе говоря, «лирика есть природа, ставшая человеком»[1]. В ней природа (тема) не объективируется в качестве героя («другого»), как в эпосе (эпический герой и есть воплощение природно-космических сил), не становится действующим лицом и самообъективацией человека, как в драме, а рождается как *второй субъект*, находящийся с автором в синкретических отношениях параллелизма. Отсюда «двусторонность»[2], характерная еще для греческой лирики: здесь внутри каждо-

---

[1] Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 431.

[2] Она же. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1936. — С. 44.

го автора — два субъекта, один из которых поет, другой — слушает («лирик имеет партнера»). По другой формулировке, «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»[1]. Но подчеркнем, что двусубъектность лирики нельзя понимать натуралистически: в отличие от драмы, где действующих лиц уже реально по меньшей мере двое, здесь двусубъектность не внешняя, а внутренняя. Вторым субъектом, героем, первоначально был богдух, являющийся и одушевленной природой (к нему была обращена песня), и звучащим в ней через певца голосом, и участником исполнения (вспомним, что мы говорили о пении). И входил он в песню *не только как голос, но и как образ-тема, ставший лирическим персонажем.*

Таким образом, в лирике между автором и героем складываются не субъектно-объектные, а *субъект-субъектные отношения* (мы увидим это и в фольклоре). Такая структура субъектной сферы характеризует лирику как наиболее архаический литературный род (О. М. Фрейденберг называет ее «долитературным жанром»[2]). Отказавшись от объективации героя и самообъективации автора, сохранив в своей архитектонике субъект-субъектные отношения, *лирика* вместе с тем *законсервировала и синкретизм субъектов*, отсутствие между ними четкой внешней границы. Присмотримся к народной песне.

Да во батюшкином во садику не с кем погулять.
Да незрелую черемушку нельзя заломать.
Да не вызнавши красной девки, нельзя замуж взять.
Да я вызнаю, я выгляжу, тогда я возьму.
Поил-кормил сударушку, прочил за себя,
Досталася любезная другому, не мне,
Другому-то милому, злодею моему.
С того крыльца ведут к венцу сударку мою.
Жених ведет за рученьку, сваха за рукав.
Да у ворот-ворот, у воротичках стоит милый друг,
Горючу слезу, слезу льет (об) сударке своей.
Одно говорит: «Сердце болит, не знаю, как быть.
Про такую любезнаю не могу забыть»[3].

С самого начала высказыванию здесь свойственна субъектная неопределенность: слова «не с кем погулять», «нельзя заломать» могут принадлежать равно и повествователю и ге-

---

[1] Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 288.

[2] Она же. Происхождение греческой лирики. — С. 104.

[3] Собрание народных песен П. В. Киреевского / Зап. П. И. Якушкина: В 3 т. — Т. I. — М., 1983. — № 70.

рою. Дальше песня как будто реализует одну из этих возможностей и вводит «я» как субъекта речи. Но вот что замечательно: это «я» не имеет четкой внешней границы. Так, соперника своего субъект речи называет милым, явно смешав границы своего кругозора с кругозором героини. Но самое главное, с 10-й строки «я» превращается в «он», в героя, о котором рассказывается со стороны и который вновь получает слово, но уже в качестве «другого». Здесь та двусоставность или двусубъектность, о которой говорила О.М.Фрейденберг, хотя песня обращена уже не к богу. Перед нами своеобразный параллелизм субъектов, образно соответствующий параллелизму ее зачина.

Следы такой двусубъектности в фольклоре неизживаемы. Вот другая песня:

Ничего ты, поле, не спородило!
Спородило, поле, част ракитов куст.
Как во этом кусту тело белое,
Тело белое, молодецкое;
Во главах у него — сабля вострая,
В ретивом у него — пуля быстрая,
Во ногах у него конь вороный его.
«Уж ты, конь, ты, мой конь, ты, товарищ мой,
Ты беги, беги по дорожке вдоль,
По дорожке вдоль к отцу, к матери,
К отцу, к матери, к молодой жене!
Ты жене скажи, что женился я,
Что женила меня пуля быстрая,
Обвенчала меня сабля вострая».

Здесь нет явных форм субъектного синкретизма, но смена речи повествователя на речь героя напоминает типичные для фольклора спонтанные переходы от третьего лица к первому. Обратим внимание и на идеальную симметрию речей повествователя и героя: 7 и 7 строк. И симметрия тут не только количественная. Перед нами две прямые речи (благодаря апострофе-обращению и речь повествователя становится прямой). И варьируют они одни и те же темы и образы, что делает обе части не просто симметричными, но параллельными также и в образном плане (о чем мы скажем ниже).

О.М.Фрейденберг связывала аналогичную субъектную (и образную) структуру с переходом лирики от мифологического, допонятийного к понятийному мышлению. По ее формулировке, «греческая лирика еще не понятийна», но «возникает из понятийности». С одной стороны, лирика еще выражает себя традиционным языком синкретического параллелизма, в ней, вплоть до Анакреонта, «отсутствуют обобщения

и переносные значения»[1]. С другой стороны, в ней появляются сравнения, то есть уже понятийный образный язык, но и в них сохранена связь с мифологической семантикой, и они еще «являются, по существу, параллелизмом»[2]. Так, когда Анакреонт пишет: «Эрос ударил меня, как кузнец», — это сравнение опирается на то, что Эрос для грека действительно кузнец: здесь не иносказание, а иное оказывание того, что есть в мифологическом образе.

И в то же время лирика «возникает в процессе метафоризации как этапа всеобщей истории человеческого познания»[3]; «ее прогресс в том, что она уже вырабатывает начала поэтической метафоры, хотя эта метафора еще не имеет самостоятельного значения и находится в полной зависимости от мифологической семантики образа. До создания тропа, до создания чисто поэтической фигуры греческая лирика еще не доходит»[4]. Этим же отличается традиционный фольклор. Мы видели, что на параллелизме держится образная структура песни «Да во батюшкином во садику» (незрелая черемушка — невызнанная красная девка, нельзя заломать — нельзя замуж взять). В песне «Ничего ты, поле, не спородило» образная структура сложнее: здесь есть начало метафоры, но именно начало.

Мы отмечали строгую симметрию этого текста, присмотримся теперь к его образному строю. Фрагмент от повествователя завершается мотивом коня, фрагмент от героя — им же начинается. Затем в речи героя возникает мотив отца-матери — в речи повествователя ему соответствовал мотив поля и порождения. Наконец, завершающим партию героя мотивам «пуля женила», «сабля обвенчала» соответствует центральная часть фрагмента от повествователя (в головах — сабля, в ретивом — пуля). Если рассматривать песню как целое, то очевидно, что в ней первично задана мифологическая семантика плодородия, порождения, женитьбы, но в ее минус-варианте.

Присмотримся еще к строкам: «Ничего ты, поле, не спородило! Спородило, поле, част ракитов куст». Исходя из знания мифологической семантики и законов параллелизма, можно с уверенностью сказать, что приведенный член параллели предполагает второй, который должен был бы звучать примерно так: «Ничего вы, отец с матерью, не спородили, споро-

---

[1] Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 459.

[2] Там же. — С. 431.

[3] Фрейденберг О.М. Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. — 1973. — № 11. — С. 105.

[4] Там же. — С. 123.

дили вы, отец с матерью, доброго молодца». Прямо в такой форме второй член параллели в песне не появляется, но подразумевается, а во втором фрагменте и прямо реализуется благодаря обращению к отцу и матери. Очевидно также, что куст и молодец, находящиеся как будто лишь в пространственной связи, когда-то предполагали (и косвенно сохранили) связь более глубокую — параллелизм-тождество.

Из этой же мифологической семантики вытекает вторая основная параллель нашей песни: смерть-женитьба. Но здесь наиболее очевидна переходная природа лирического образа. «Женила меня пуля быстрая» — это уже метафора, но метафора чисто фольклорная, на наших глазах возникающая из параллелизма и являющаяся в контексте всей песни вторым членом параллели: «В ретивом у него пуля быстрая» — «Что женила меня пуля быстрая» (так же строятся строки о сабле). Иными словами, метафора рождается здесь не сама из себя, не из чувственно воспринимаемого или понятийно усматриваемого сходства смерти и женитьбы, а из их традиционной мифологической семантики.

Подчеркнем, что метафорическое значение образ приобретает именно в речи героя, тогда как в партии повествователя он имел неиносказательный смысл. Нам это представляется очень существенным моментом: отношения автора и героя приняли форму отношений двух стадиально разных образных языков.

Тут особенно наглядна зависимость характера лирического завершения от субъектной структуры. Для того чтобы завершить еще не отделенного до конца от него героя, автор должен, по определению М.М.Бахтина, утончиться до чисто внутренней вненаходимости по отношению к нему[1]. Такую внутреннюю вненаходимость автор находит в самом образном языке.

Теперь мы можем дать более точные, чем в начале главы, дефиниции. Специфика конститутивных для лирики эпохи синкретизма отношений между автором и героем состоит в том, что в ней между субъектами сохраняются субъект-субъектные связи. Плата за них — отсутствие между субъектами четкой внешней границы: это генетический «код» лирики, в разных формах воспроизводящийся на протяжении всей ее будущей истории. В то же время граница между автором и героем, как мы увидим дальше, — исторически меняющаяся величина. В эпоху синкретизма, в момент становления лирического рода, эта граница выявлена минимально, и для завершения неотделимого от него героя автор вынужден утончить-

[1] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 147.

ся до чисто внутренней вненаходимости ему в самом *образном языке и слове*: автор должен стать *внежизненно активным словом, обращенным к герою*, он должен раствориться в этом слове, не оставив себе никакого словесного ценностного избытка. Это делает отношения субъектов в лирике более напряженными и словесно воплощенными, чем в других литературных родах.

М. М. Бахтин заметил, что в лирике «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 деле и здесь герой и автор противостоят друг другу и в каждом слове звучит реакция на реакцию»[1].

Мы увидели, в чем состоит эта «реакция на реакцию», делающая лирическое слово особенно напряженным и концентрированным (эти качества тоже станут генетическим «кодом» лирики). По своей природе интересующий нас род призван воздействовать «внутренней глубиной выражения»[2]; согласно другой формулировке, «можно считать всеобщим и постоянным свойством лирики в мировой литературе семантическую осложненность»[3].

Обычно эти качества лирики принято связывать с присущей ей эмоциональностью и субъективностью. Историческая поэтика (не отрицая этого) показывает, что корни их нужно искать в ее субъектной структуре и характере художественного завершения.

Неразвито-напряженные отношения автора и героя породили и чисто словесную форму завершения лирического мира, и его специфическое двуязычие (параллелизм-троп), и его концентрированную ритмическую структуру (ритм — специфическая форма отношения к «другому»), и особую роль семантизированного звука (здесь смысл и внесмысловая активность должны дойти до звука и воплотиться в нем), и другие композиционно-речевые особенности высказывания.

Локализованная на границе двух глобальных моделей мира, мифопоэтической и художественно-понятийной, лирика воплотила в себе эту пограничность и оказалась открытой в большое время, постоянно воспроизводящее и переакцентирующее диалог субъектов и их языков.

---

[1] Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. — М., 1986. — С. 146.

[2] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — Т. 3. — С. 514.

[3] Ларин Б.А. О лирике как разновидности художественной речи // Русская речь. Новая серия. I. — Л., 1927. — С. 72.

Глава 6

# ЖАНРЫ В ЭПОХУ СИНКРЕТИЗМА

## § 1. Понятие жанра

М.М.Бахтин определяет жанр как «типическое целое художественного высказывания, притом существенное целое, целое завершенное и разрешенное»[1]. Его положение в художественном мире — центральное. Он находится на границе архитектонических (литературный род) и композиционных форм, эстетического объекта и внешнего произведения (текста) — именно в нем эти пределы обретают свое воплощенное единство. Жанр — художественный «поступок», который превращает возможности архитектонической формы в неотменимую и реализованную художественную действительность[2].

Существенная особенность жанра, вытекающая из его места в художественном мире, — единая, но двусторонняя ориентация в бытии. По М.М.Бахтину, он ориентирован «извне» — на слушателей и на определенные условия исполнения и воспроизведения (так, ода первоначально была частью гражданского празднования, другие жанры лирики входили в состав богослужения). Но он же ориентирован и «изнутри» — своим тематическим содержанием: каждый жанр обладает своими способами и средствами видения и понимания действительности[3]. Структура самого жанра слагается из трех компонентов; это тематическое содержание, стиль, композиционная завершенность[4].

Все эти свойства жанра — явления, исторически возникшие и развивающиеся, уходящие своими истоками в лоно первобытного синкретизма. Еще во времена А.Н.Веселовского картина исторического развития интересующего нас феномена представлялась следующей. Самыми древними и первичными являются обрядовые жанры, сохраняющие синкретическое единство с действом (календарные, свадебные, похо-

---

[1] Медведев П.Н. (Бахтин М.М.). Формальный метод в литературоведении. — М., 1993. — С. 144.

[2] Сближение жанра с философски понятым «поступком» намечено у М.М.Бахтина («К философии поступка») и развито В.Н.Турбиным. См.: Турбин В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. — М., 1978.

[3] См.: Медведев П.Н. (Бахтин М.М.). Формальный метод в литературоведении. — С. 146, 148.

[4] См.: Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 237, 255 и др.; Медведев П.Н. (Бахтин М.М.). Формальный метод в литературоведении. — Ч. III, гл. 3.

ронные песни и т.д.). Затем возникают необрядовые фольклорные жанры, выходящие за рамки синкретизма (сказка, былина, любовные, исторические и другие песни). Наконец, складываются жанры собственно литературные (элегия, идиллия, газела, хокку, трагедия, роман).

Однако после работ О.М.Фрейденберг и М.М.Бахтина картина существенно усложнилась. О.М.Фрейденберг заглянула в ту историческую глубину, когда жанр еще не был самим собой, а оставался мифологическим представлением, из которого ему только предстояло зародиться. И само его рождение исследовательницей виделось иначе, чем А.Н.Веселовскому. Она считала, что выведение жанра из обряда ошибочно, ибо ритуал и слово — явления параллельные и семантически тождественные, но «ни обрядовая, ни словесная метафористика невозводимы друг к другу»[1].

Открытие М.М.Бахтина — первичные, или речевые, жанры, более поздней и развитой разновидностью которых стали жанры литературные, или вторичные.

Значимость первых состоит в том, что они даны говорящему как «обязательные для него формы высказывания», столь же необходимые «для взаимного понимания, как и формы языка»[2].

Эти новые подходы и понятия наша наука еще не освоила, что чрезвычайно затрудняет изучение проблемы. Поэтому дальнейшее изложение не претендует на окончательность. Это лишь попытка учесть при анализе жанров эпохи синкретизма точку зрения О.М.Фрейденберг и М.М.Бахтина.

## § 2. Исходный жанровый синкретизм. Три этапа дифференциации

Согласно концепции О.М.Фрейденберг, у истоков развития сознания и культуры лежит «комплексность» представлений. В это время еще не отчленены друг от друга действенные, вещные, персонификационные и словесные оформления первобытного мировоззрения, а мифологические образы отличаются «двуединой полярностью»[3]. Так, двуедин пассивно-активный образ тотема-нетотема, неба-земли; так же амбивалентны смерть и рождение, смех и слезы, персонажи, обозначающие небо и преисподнюю, верх и низ, мажор и минор. На этой стадии еще нельзя говорить о жанрах.

---

[1] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — Л., 1936. — С. 122.

[2] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 259—260.

[3] См.: Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 84.

Позднейшие жанры, по О.М.Фрейденберг, «имеют происхождение в мифологических представлениях (о них мы говорили выше. — *С.Б.*), которые в известный исторический момент уже утрачивают свои смысловые функции, хотя и продолжают бытовать»[1]. Что же это за исторический момент, в который мифологические представления, изменив свои функции, становятся жанрами?

Это эпоха родового строя, когда совершается переворот в мышлении — начинает распадаться первичная комплексность представлений, что и становится «*великим жанровым фактором*»[2] (курсив мой. — *С.Б.*). Отныне «двуединая полярность» прежних образов начинает разделяться на свои, все еще параллельные друг другу и семантически тождественные противоположности, комплексный образ тотема — на «двойников». Ими становятся «персонаж небо» и «персонаж преисподняя». За небом закрепляется (парадоксально для нас) не только «верх», но и минор и слезы (оно — скорбное, умирающее божество). За «преисподней» — «низ» и мажор, она воплощает в себе смерть-производительницу и осмысляется в образах животворящего и оплодотворяющего смеха.

Перед нами первый «кризис» синкретизма (видимо, на уровне образа ему соответствует параллелизм, а в плане событийном — циклический сюжет). Именно теперь «опознаются» (как параллели), хотя еще не противопоставляются, серьезный и смеховой аспекты мира, которые еще долго будут оставаться «двойниками».

Описанный процесс приводит к разделению прежнего «комплексного» проторитуала и протомифа на более специализированные обряды — свадебные, похоронные, инициальные. Они сохранились до наших дней, и мы привыкли считать их первичными. Изыскания О.М.Фрейденберг приводят к мысли, что в действительности у них был гораздо более архаический субстрат, а сами они — следствие первого этапа его дифференциации, то есть являются первыми ***ритуальными жанрами***. Обычно литературные жанры эпохи синкретизма принято рассматривать как составляющие обряда. Оказывается, и сами эти обряды — ритуальные жанры, органическую и недифференцированную часть которых составляют жанры речевые, со временем развившиеся в литературные.

В структуре ритуальных жанров еще долго сохраняется остаточный синкретизм серьезного и смехового и семантическое тождество действия, речевого, а позже литературного жанра. Когда репродуцирование двуединого божества превра-

---

[1] Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 14.

[2] Там же. — С. 87.

тилось в обряды венчания и похорон, то в последних остались следы былой комплексности. Похороны еще долго «неизменно сопровождались смехом и всеми методами разгула, хотя часто сопровождаются они и слезами; брачные обряды гораздо более проникнуты элементами похоронной скорби, чем сами похороны»[1].

Прежде всего это проявляется в действенных актах, в обрядах, содержащих восхваление-возвеличение и осмеяние-убийство жертвы-божества, и в более поздних празднествах карнавального типа, в которых происходит «шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля»[2]. Этот акт амбивалентен: «Все образы карнавала двуедины, они объединяют в себе оба полюса смены и кризиса: рождение и смерть (образ беременной смерти), благословение и проклятие (благословляющие карнавальные проклятия с одновременным пожеланием смерти и возрождения), хвалу и брань, юность и старость, верх и низ, лицо и зад, глупость и мудрость»[3].

Это же мы видим в ***речевых жанрах***, входящих в состав ритуала. Приоритет постановки проблемы речевых жанров, как мы уже отмечали, принадлежит М.М.Бахтину. Ученый понимал под ними «относительно устойчивые типы... высказываний» как целые, имеющие свое тематическое содержание, стиль и композиционное построение[4]. Он отмечал «крайнюю разнородность» этого феномена, включающего в себя клятву, божбу, застольный тост, короткие реплики бытового диалога, бытовой рассказ, военную команду, позже — письмо, огромное разнообразие деловых документов, публицистические выступления, собственно литературные жанры (от поговорки до многотомного романа)[5]. Внутри так широко понятых речевых жанров М.М.Бахтин выделял первичные (простые) и вторичные, к которым относил жанры литературные.

В интересующее нас время первичные речевые жанры находятся в процессе становления и их роль особенно велика. Они по природе своей подвижны, текучи, размыты и тесно связаны с ситуацией высказывания. В их структуре следы уже знакомого нам синкретизма серьезного и смехового — те же, что в ритуальных поступках. Так, молиться первоначально значило не только величать и просить, но и угрожать, бра-

---

[1] Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 98.

[2] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — 3-е изд. — М., 1972. — С. 210.

[3] Там же. — С. 213.

[4] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 237.

[5] Там же. — С. 237—238.

нить и убивать. И лишь постепенно молитвы «с призывами и называнием имени тотема (божества) со "славой" отделяются от содержания проклятий, инвективы, всякой "хулы" и "брани", которая теперь открепляется от бога как неуместная и переносится на людей, на нечестивцев»[1]. Изначальная амбивалентность мольбы, инвокаций, называния (в том числе срамных и бранных слов и имен), призывов, рассказов о подвиге умершего бога-героя — отзовется в благословляющем карнавальном проклятии. Даже в архаических античных молитвах, вошедших в трагедию («Хоэфоры» Эсхила), «еще можно уловить среди молений бранную угрозу»[2].

Следы былого синкретизма, серьезного и смехового, сохраняются и во вторичных жанрах. Так, эпиникий (послепобедная песнь) обнаруживает жанровую близость к трэну (надгробному плачу) — в победную оду Пиндара (XI Немейская, например) вторгаются мрачные мотивы, как будто противоречащие ее основной тематике: победная ода «перепевает» похоронные плачи[3]. И это особенность не только греческой литературы. Китайский жанр сао (букв. — скорбь, смятение, беспорядочное движение) фигурировал и на траурных, и на свадебных церемониях[4].

Такая нерасчлененность и делает возможным выделение из комического мима и сатирикона трагической драмы, героя которой невозможно понять, не учитывая его былую амбивалентную гибристическую природу[5]. Как известно, постановки трагедий в Греции сопровождались тем, что в промежутке проигрывались их комические жанры-предшественники — остаточная форма былой амбивалентности (в этом свете чередование комических и трагических сцен у Шекспира — не только новообразование, но и пробуждение дожанровой памяти трагедии).

Наконец, известно, что даже в такое позднее время, как античность, «буквально не было ни одного строгого прямого жанра, не было ни одного типа прямого слова... которые не получили бы своего пародийно-травестирующего двойника... <...> Притом эти пародийные двойники и смеховые отражения прямого слова в ряде случаев были так же освящены тра-

---

[1] Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 120.

[2] Там же. — С. 59.

[3] См.: Фрейденберг О.М. Об основном характере греческой литературы // Учен. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. — Вып. 6. — № 60. — Л., 1940. — С. 36 и далее.

[4] См.: Рифтин Б.Л. Жанр в литературе китайского средневековья // ИП ЛЭТХС. — М., 1994. — С. 279.

[5] См.: Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 283—284.

дицией и так же каноничны, как и их высокие прообразы»[1]. В более же раннее время они неразрывно связаны с этой традицией. Комический, или пародийный, аспект еще долго продолжает оставаться универсальным, в то же время «элементы смеха... слиты с серьезными элементами» и не несут функции осмеяния в современном смысле этого слова[2].

Уже на исходе Античности, в эпоху эллинизма, когда завершилось формирование высоких (эпопея, трагедия) и низких жанров (ямбы, комедия) в архаическом лоне народно-смеховой культуры зарождаются так называемые серьезно-смеховые жанры — сократический диалог, мениппова сатира, симпосион, диатриба, солилоквиум и др.[3]. Они выработали, опираясь на древнюю традицию, новые формы жанрового синкретизма, оказавшие огромное влияние на последующую литературу.

Если мы обратимся к другой традиции, то увидим, что центральный жанр арабской поэзии, касыда, также несет на себе отпечатки древней амбивалентности серьезного и смехового, восхваления и осмеяния. Касыда — панегирик-восхваление. Панегирические начала входят в такие части этой большой формы, как васф (описание-восхваление) и его разновидности — хамрийят (винные стихотворения) и тардийят (охотничьи стихотворения). В касыде содержится не только самопрославление или прославление своего племени и адресата, но и хула на врагов, а образ «хулителя», «соглядатая», «клеветника» по своей важности следует за центральными персонажами[4].

Итак, мы увидели, что в неразрывно связанных друг с другом ритуальных, речевых и ранних литературных жанрах еще долго сохраняются следы былого синкретизма, серьезного и смехового. Мифологические представления, ставшие жанра-

---

[1] Бахтин М.М. Из предыстории романного слова // ВЛЭ. — М., 1975. — С. 419.

[2] См.: Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 283. Об универсальности комического плана восприятия мира в архаическую эпоху см. и ряд других ее работ: Идея пародии // Сб. ст. в честь С.А.Жебелева. — Л., 1926; Происхождение литературной пародии // Науч. сессия ЛГУ: Тез. докл. по секции филол. наук. — Л., 1945. Об амбивалентности серьезного и смехового в карнавале как отражении архаических представлений см.: Бахтин М.М. Творчество Ф.Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1965; Он же. Проблемы поэтики Достоевского; Он же. Из предыстории романного слова; Рабле и Гоголь // ВЛЭ; и др.

[3] См. об этом: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского; Творчество Ф.Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса.

[4] См.: Шидфар Б.Я. Образная система арабской классической литературы. — М., 1974. — С. 219.

ми, продолжают репродуцировать на последние свою архаическую структуру.

Но прогрессирующая дифференциация приводит к тому, что со временем в литературных жанрах утверждаются две — уже различенные — зоны построения образа: *серьезная и смеховая*, постепенно осознаваемые *как высокая и низкая*. В серьезных и высоких жанрах (эпопее, трагедии) предмет изображения дистанцирован и помещен в ценностно высокую зону — в «абсолютное прошлое» мифа и предания. В жанрах смеховых и низких (комедия, ямбика) предмет изображения не дистанцирован, с ним сохраняется фамильярный контакт. Соответственно *складываются функциональные, тематические и стилистические градации между двумя типами жанров*. После выделения ритуальных жанров это второй по важности этап процесса жанрообразования.

Третий этап этого процесса связан с дальнейшим развитием функционального, тематического и стилистического начал и разделением сакральной и эстетической функций.

Первоначально все аспекты жанрового целого были подчинены сакральной доминанте. Дольше всего удерживается это состояние в обрядовой лирике, но связь с сакральным началом можно увидеть во многих произведениях, уже не являющихся собственно обрядовыми, например в любовной и пейзажной лирике японцев, наиболее ранние образцы которой представлены в сборнике «Манъёсю» (VIII в.).

Как обнаружили ученые, специфическое для китайской и японской поэзии любование природой (луной, цветением деревьев) восходит к ритуальной практике. Пристальное всматривание, например, в осыпающиеся цветы вишни — часть бывшего «заклинательного обряда, направленного против духов болезни, чье могущество прекращается после того, как вишни облетели полностью»[1]. Видение-всматривание в своих истоках являлось способом воздействия на предмет и обитающих в нем духов, а не самоценным эстетическим актом. Благодаря связи с заклинанием в некоторых ранних текстах ощутимы «следы архаической процедуры, устанавливающей не сходство, а тождество разных явлений»[2].

Это и понятно. Ведь заклинание — ритуальный жанр, не художественное произведение, а обрядовый акт-поступок. И цель его не эстетическая, а сакральная — воздействовать на одушевленные силы бытия. На этой стадии тематическое

---

[1] Ермакова Л.М. Ритуальные и космологические значения в ранней японской поэзии // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М., 1978. — С. 78.

[2] Там же. — С. 71.

содержание жанра (его ориентация «изнутри», по М.М.Бахтину) еще не отделено от его обрядовой функции (ориентации «извне»). Только когда произойдет разделение функций и эстетический компонент станет самостоятельным, заклинание превратится в пейзажное или любовное стихотворение со своими художественными способами видения и понимания действительности.

Тогда сам обряд станет частью эстетического целого и его темы, изменит свои функции и станет разыгранным — мифологическое представление преобразуется в литературный жанр, в пейзажную или любовную лирику, как в японской поэзии, или войдет в состав других жанров. Вот фрагмент из идиллии Феокрита «Колдуньи»:

Нынче ж заклятьем и жертвой свяжу я его; ты, Селена,
Ярче сияй! И к тебе обращаюсь я, дух молчаливый,
К мрачной Гекате глубин, лишь заслышавши поступь которой
В черной крови меж могил дрожат от страха собаки.
<...>
Дельфис меня оскорбил — для Дельфиса лавр я сжигаю.
Так же, как ветка в огне разгорается с треском вначале,
Вспыхнет внезапно потом, даже пепла нам не оставив, –
Так же пусть в прах на огне рассыпается Дельфиса тело.
<...>
Так же, как воск этот мягкий с мольбою я здесь растопляю,
Так пусть от страсти растает немедленно Дельфис-мидиец.
Как под рукой Афродиты кольцо это быстро вертится,
Так же пускай повернется к дверям моим Дельфис тотчас же.

(Пер. М.Грабарь-Пассек)

Перед нами заклинание, ставшее частью не обряда, а художественного текста (идиллии), а потому превратившееся в «образ заклинания». Здесь, с одной стороны, сохранена структурная особенность ритуального жанра — установление не сходства, а тождества разных явлений (Дельфиса с веткой лавра, воском, героини — с кольцом и дверью), а с другой — ритуал используется уже в целях чисто эстетических, заклинание становится частью целого художественного высказывания.

Такой переход от ритуального жанра к литературному осуществляется постепенно, между ними возникают разного рода градации и промежуточные звенья. Многие, казалось бы, уже чисто литературные жанры сохраняют остаточную сакральную функцию, оказывающую существенное воздействие на их структуру и способствующую консервации в них элементов синкретизма. Таков, например, достаточно поздний, но име-

ющий архаические истоки жанр касыды в арабской литературе.

Касыда — большая форма, в составе которой функционируют образования, представляющие собой потенциальные протожанры. Вот как описывает ее арабский ученый Ибн-Кутайба (IX в.): «Я слышал от некоторых литераторов, что составитель касыды начинает ее с воспоминания о жилье [племени], остатках [кочевья] и следах. Он плачет, жалуется, обращается с речью к былой ставке и просит товарища остановиться, чтобы воспользоваться этим поводом для воспоминания о жителях, откочевавших отсюда... <...> Потом поэт связывает это с насибом (эротической темой. — *С.Б.*), говорит о силе чувства, жалуется на боль разлуки, чрезмерность любви и страсти, чтобы склонить к себе сердца, повернуть лица и вызвать таким образом внимание слушателей... <...> Когда же поэт узнает, что он закрепил внимание к себе и его слушают, он сопровождает это указанием на [свои] права [на награду]: в своем стихотворении он едет, жалуется на усталость, бессонницу, ночной путь, жар полуденного зноя, изнуренность верхового животного и верблюда. Когда он узнает, что он уже обязал того, к кому он обращается, правом надеяться и охранять его ожидания и что тот уверился в испытанных им неприятностях, он начинает его прославлять, побуждая к возмещению, подстрекая к щедрости, превознося его над ему подобными и унижая перед его саном все великое»[1].

Здесь указаны лишь четыре составные части касыды, но в идеале касыда предполагает одиннадцать (названные — необходимый минимум): 1) описание остатков становища, где жила возлюбленная или ее род (эта часть называется «вукуф»); 2) перекочевка возлюбленной; 3) описание встреч с возлюбленной (так называемый насиб, или газал); 4) путь по пустыне; 5) пейзаж, описательная часть (описание верблюда, коня; сюжеты четвертый и пятый — центральная часть касыды, так называемый васф); 6) обращение к «ворону разлуки»; 7) самопрославление или прославление своего племени, хула на врагов (так называемый фахр); 8) винные (хамрийят) и охотничьи (тардийят) стихотворения; 9) плач по погибшему герою; 10) набег на враждебное племя, сражение; 11) месть.

По существу, каждая часть касыды — некий потенциальный жанр. Вукуф — потенциальная элегия. Насиб, или газал, — любовная лирика; позже газал станет самостоятельной жанровой формой. То же относится к винным и охотничьим стихотворениям. Но все эти возможные жанры заключены в

---

[1] Цит. по: Шидфар Б.Я. Образная система арабской классической литературы. — С. 13.

касыде как в синкретической протоформе, демонстрируя образец жанровой нерасчлененности. Объяснение этого состояния — в чрезвычайно важной роли остаточно-сакральной функции, связанной с мадхом — панегириком-восхвалением. В касыде восхваление в значительной мере сохраняет ориентацию «извне», цементирует ее как единое целое и не дает выделиться и самоопределиться другим потенциальным жанрам.

Следы этой архаической нерасчлененности видны и в стиле касыды, и в принципах ее композиционного построения. Потенциальные жанры-сюжеты представляют собой ряд конкретных зрительных образов (находящихся на границе между мимом-показом и изображением). Они не развиваются последовательно во времени, а даны синхронно, «плоскостно», каждый из них самостоятелен, при этом связаны они кумулятивно[1].

Те же архаические черты несет в себе и образная система. Несмотря на обилие сравнений и метафор (иногда их цепь занимает половину стихотворения), касыда стоит «у истоков метафорического употребления слова. <...> Многие "метафоры", собственно говоря, еще не метафоры, а реальные для араба мифологические образы»[2]. Чисто поэтическая образность здесь еще так же не отделилась от мифологической, как сакральная функция от эстетической, а синкретические протожанры — друг от друга.

В особой форме остаточный синкретизм проявляется и в греческой литературе. В ней уже произошла и глубоко укоренилась жанровая дифференциация: каждый писатель избрал один какой-либо жанр и специализировался в нем. В то же время, исследуя античную лирику, «нужно брать ее в целом, но не по отдельным авторам, как это обычно делается»[3]. Конечно, литературу любой эпохи надо брать в целом, но греческая интересна в избранном нами аспекте именно сочетанием жанровой специализации с невозможностью понять каждого автора в отдельности.

Дело в том, что еще и в Греции жанровая система не была полностью самоценной — ее единство восполнялось остаточно сакральной функцией, сохранявшей «ту устойчивость отдельных частей и ту их связность, которые распались у позднейшей лирики»[4].

---

[1] См.: Шидфар Б.Я. Образная система арабской классической литературы. — С. 34.

[2] Там же. — С. 43.

[3] Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 289.

[4] Там же.

## § 3. Доминанта функциональной роли жанра. Развитие тематики и топики

В силу долго сохранявшейся сакральной функции первые жанровые деления, которые знает литература, — нерасчлененные функционально-тематические. Они господствуют в фольклоре, где жанры первоначально различаются тем, какую роль они играют в обряде, позже — в ритуализованной жизни, являются ли они свадебной или похоронной песней, заклинанием, восхвалением героя или поношением врагов. И функционируют они сначала лишь в ситуациях, предусмотренных ритуалом. Так, надгробный плач мог звучать в похоронном обряде, но не для развлечения или эстетического удовольствия. Несмотря на усилия ученых, до сих пор не создана всеобъемлющая классификация фольклорных жанров. Трудности коренятся в том, что жанры в это время очень тесно связаны с неисчерпаемым многообразием ритуально-жизненной и речевой деятельности и не имеют строгих формальных границ.

Возможность углубления процесса жанрообразования зависела от способности словесной части ритуального жанра усилить и специализировать свою тематическую ориентацию. Сам этот процесс исследован недостаточно, но многие данные позволяют предполагать наличие некоего диалога формирующихся литературных и ритуальных жанров. Довольно четко это просматривается во взаимоотношениях обрядовой и необрядовой лирики.

О проанализированной нами необрядовой песне «Ничего ты, поле, не спородило» исследовательница пишет: «Образы в целом построены по аналогии со свадебным обрядом, но смысл каждой отдельной метафоры приводит к отрицанию этого обряда... <...> Внешняя строго соблюдаемая форма обряда оборачивается невозможностью его осуществления, его полным отрицанием»[1]. Создатели песни вступили со свадебной лирикой в своеобразный диалог: они спроецировали на нее ситуацию, изображенную в песне, таким образом, что на фоне общего проступило несовпадение с обрядово обязательным.

Близка к ритуалу, судя по современным исследованиям, волшебная сказка. В.Я.Пропп, изучавший ее исторические корни, пришел к выводу: «Совпадение композиции мифов и сказок с той последовательностью событий, которая имела место при посвящении, заставляет думать, что рассказывали

---

[1] Еремина В.И. Поэтический строй русской народной лирики. — Л., 1978. — С. 46—47.

то же самое, что происходило с юношей, но рассказывали это не о нем, а о предке, учредителе рода и обычаев... <...> Эти события вначале не столько рассказывались, сколько изображались условно-драматически. Они же служили предметом изобразительных искусств. По-видимому, здесь раскрывался смысл тех событий, которые над ним совершались. Рассказы уподобляли его тому, о ком рассказывали»[1].

Помимо столь важного композиционного сходства существует и целый ряд других. Как замечено, многие элементы сказки древнее ее самой и восходят к весьма архаическому субстрату. Так, за персонажами сказок часто просматриваются их мифологические архетипы: тотемические герои в сказках о животных, трикстеры — в дураках и хитрецах, добывание культурных благ— в овладении чудесными предметами. Главный герой волшебной сказки владеет магическими формулами («стань, избушка, к лесу задом, ко мне передом»), заклинаниями, жестами, что также говорит о его досказочной предыстории.

Очень архаические моменты замечены в описании пути героя: «Сказка перескакивает через момент движения, который совершается мгновенно ("долго ли коротко ли, близко ли далеко ли")». Получается, что «путь есть только в композиции, но не в фактуре». Объясняется это тем, что «основные элементы, на которых основана сказка, возникли еще до появления пространственных представлений. Статичные, остановочные элементы сказки древнее ее пространственной композиции... <...> Все элементы остановок существовали уже как обряд. Пространственные представления разделяют на далекие расстояния то, что в обряде было фазисами»[2].

Такая глубокая укорененность в обряде сочетается в волшебной сказке с резким переосмыслением ее дожанровых корней, которое не может быть объяснено просто забвением или искажением древних представлений. В частности, переинтерпретируется один из главных мотивов инициального обряда, в котором Змей был амбивалентным благодетелем-поглотителем, дарующим магическую силу. В сказке он становится врагом, который сам должен быть побежден. Но это лишь один из моментов той смены «кода», который описан исследователями[3]. И определяющей в такой смене стала новая модальность изображенных событий, не требующих мифологически буквального понимания.

---

[1] Пропп В.Я. Русская сказка. — М., 1984. — С. 355.

[2] Там же. — С. 48.

[3] См.: Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. — М., 1986. — С. 52.

Показательно, что такая же отсылка к сакральному началу и одновременно отталкивание от него, которые наблюдаются в волшебной сказке по отношению к обряду, повторяются по отношению к ней самой в бытовых сказках. Универсальное значение тут приобретают смех и пародирование жанра-предшественника. Амбивалентный дурак волшебной сказки превращается здесь в буквального, бытового дурака. Испытание героя — уже проверка не его магических знаний и способностей, а ума, хитрости, умения понимать язык иносказаний.

Эти и другие переосмысления предполагают и в волшебной, и в бытовой сказке не чисто отрицательное, а именно диалогическое отношение к преднаходимой ритуальной традиции и мифологической семантике. Показателен в этом плане финал одного из вариантов упоминавшейся сказки «Жадная старуха». Герои, пожелавшие стать богами, превращаются в медведя и медведицу. Это прочитывается как наказание, но одновременно как пародийный и амбивалентный вариант исполнения желаний: старик и старуха становятся «старыми», языческими богами. Нечто похожее, но в иной форме происходит в сказке «Заговорная водица». Чтобы положить конец беспрерывным ссорам со стариком, старуха следует совету: «Водицы хлебни, да не плюнь, не глотни, а держи во рту, пока он не угомонится». За этим действием стоит, очевидно, не только бытовая, но и мифологическая семантика: набравший в рот воды — мертвый. Последовавшая совету старуха не просто изменяет свое поведение — она как бы умирает и рождается заново. То же происходит и со стариком: «Словно кто их подменил — снова как в молодые годы, и людям заглядение». Понятно, что и набирание в рот воды, и «подмена», и своеобразное возвращение молодых годов — развитие того же мифологического мотива смерти и возрождения.

Таким образом, даже в жанрах второго поколения, к которым относится бытовая сказка, чрезвычайно важно сохранение памяти о ритуальном и мифологическом субстрате, углубляющее их смысловую перспективу. В то же время соотношение сакрального и эстетического в них иное, чем в ритуальных жанрах: здесь не эстетическое работает на сакральное, а наоборот — сакральное расширяет смысл эстетического и становится его компонентом.

Мы подошли к завершающему моменту процесса жанрообразования, когда традиционные ритуально-жанровые и мифологические мотивы и топосы приобретают не чисто бытийное, а эстетическое и символическое значение. Во многих случаях особенно заметно, что такие топосы вторично разыгрываются или даже стилизуются. Так, греческая идиллия вклю-

чает в себя и переосмысливает древний мим: в ней обязательно предполагается наличие в разных вариантах деревенского пейзажа, пастуха и пастушки, любви и пения, а также определенных сюжетных мотивов: агона-состязания, любовного конфликта, победы-награды. Каждый жанр разрабатывает свою (эстетическую) систему топосов, уже специфическую, но открытую для ритуально-жанровой традиции. Яркий образец тому дает тамильская литература.

Любовная лирика (ахам, букв. — внутреннее) в этой литературе делилась на пять жанров (тиней — разновидностей). Каждый из них имел свою строгую систему топосов — временных, пространственных, ситуативных, персонажных. Жанр куринъяжи предполагает горный ландшафт, холодный сезон, ночь, горцев-охотников, любовь с первого взгляда, тайную встречу. Мулей (жасминовый край) — лес и пастбище, сезон дождей, вечер, пастухи, женщина терпеливо ждет возвращения мужа. Нейдаль (край белых лилий) — ландшафт и сезон не предусмотрены, вечер, страдания в разлуке, возможен морской берег и рыбаки. Палей (пустынный край) — ландшафт не предусмотрен, жаркое время года, полдень, разлука, возможны разбойные кочевники. Марудам (равнинный край) — ландшафт и сезон не предусмотрены, утро, супружеская размолвка, возможны плодородные речные долины и крестьяне[1].

Кроме тематических вырабатываются формальные жанровые разграничители (стихотворный размер, строфика и т. д.), как правило, на основе уже имеющихся прецедентов и образцов. Происходит специализация писателей по жанрам (что мы отмечали в греческой литературе) и постепенное оформление жанрового канона. Присмотримся к одному из жанров «второго поколения» — элегии, генетически связанной с фольклорным плачем (трэном) и самоопределившейся в греческой литературе в VII в. до н.э.

Прежде всего обратим внимание на характер элегических топосов. В концентрированном виде они даны во фрагменте элегии Мимнерма:

> ...но пролетает стрелой, словно пленительный сон,
> Юность почтенная; вслед безобразная, дикая старость,
> К людям мгновенно явясь, виснет над их головой,
> Старость презренная, злая; в безвестность она нас ввергает,
> Разум туманит живой и повреждает глаза.
>
> (Пер. В. В. Вересаева)

---

[1] См.: Гринцер П. А. Тамильская литература // История всемирной литературы. — Т. 2. — М., 1984.

Элегические топосы — юность, пролетевшая стрелой, жизнь как сон, мгновенное явление олицетворенной старости — уже не требуют, чтобы мы принимали их образы за действительность. Как показала О. М. Фрейденберг, «речитативная, личная элегия пользовалась более совершенными (образно-понятийными. — *С.Б.*) методами мысли, чем ямб или монодия»[1]. Лучше, конечно, говорить не о «более совершенных», а о «других» способах, близких к современным различающим тропам.

Благодаря характеру своей образной топики элегия уже принципиально иначе укоренена в бытии, чем ее фольклорный источник — плач-трэн. Она является чисто эстетической реальностью: внесловесная ситуация высказывания здесь помещена внутри художественного мира и стала предметом самоценного эстетического созерцания и художественного завершения[2]. И в то же время ранняя элегия существенно отличается от современной.

Для нас сегодня элегия — жанр чисто лирический. Вот как определяет ее немецкий поэт и теоретик М. Опиц в начале XVII в.: «В элегиях говорится о грустных вещах, в них оплакиваются любовные переживания, жалобы влюбленных, размышления о жизни и смерти, сюда же относятся послания, повествования о собственной жизни и тому подобное»[3]. В этом определении элегия понята несколько шире, чем будет позже, в XIX — XX вв. Греческие же образцы жанра далеко выходят за очерченные здесь рамки.

Ранняя греческая элегия еще не была чисто лирическим жанром, а располагалась как бы на полпути между эпосом и лирикой. Включая в свой состав рассуждения, советы, сентенции и поучения, она захватывала область дидактического эпоса[4]. Но чрезвычайно широк был и ее собственно лирический диапазон.

При похоронных обрядах исполнялись тренодические элегии, предназначенные для тризн (первоначально элегии-трэны сочинялись для кого-то, кто был вторым «я» сочинителя, и эти песни были строго одноразовые[5]). На торжественных праздниках исполнялись элегии с любовными и застольными

---

[1] Фрейденберг О.М. МЛД. — С. 460.

[2] См. об этом: Аверинцев С.С. Греческая литература и ближневосточная «словесность»: Противостояние и встреча двух творческих принципов // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. — М., 1971. — С. 25.

[3] Литературные манифесты западноевропейских классицистов. — М., 1980. — С. 457.

[4] См.: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — С. 43. См. также: Чистякова Н.А. Эллинистическая поэзия. — М., 1978. — С. 31.

[5] См.: Чистякова Н.А. Эллинистическая поэзия. — С. 32.

мотивами. Мимнерм культивирует эротическую элегию, воспевающую любовь и наслаждения. Были элегии военно-политические. У Тиртея и Каллина это жанр, воодушевляющий войско, иногда он носит маршевый характер. Наконец, элегиям, особенно ранним, не чужды мифологические мотивы.

Но при таком многообразии тем элегик не изображает свой внутренний мир и вообще не поет о себе: он «воодушевляет войско, дает советы, обращается от своего лица к кому-нибудь другому, не к самому себе. Себя самого — такого персонажа греческая лирика не знает»[1]. Лишь у ровесника Платона — Антимаха из Колофона (автора сборника элегий «Лида», написанного после смерти жены) — возникает образ автора, хотя и жанрового, но ставшего и субъектом, и объектом своего произведения, «включенного в его реальную, а возможно, мнимую биографию»[2].

Несмотря на такую, с нашей точки зрения, тематическую размытость и «внеличностность», элегия — уже не ритуальный, а литературный жанр. Сама широта ее тематического диапазона — факт эстетический (фольклорные плачи более специализированны; в средневековом Китае, например, имелись отдельные жанровые обозначения для плача вышестоящей персоны по нижестоящей и плача по умершему молодым, лэй и ай). У нее есть довольно четкие формальные признаки — лексические, стилистические, ритмические (она пишется элегическим дистихом — двустишиями с чередованием гекзаметра и пентаметра). Если воспользоваться формулировкой М. М. Бахтина, перед нами уже «действительность жанра», опосредующая через свою внутреннюю структуру «действительность, доступную жанру», иначе говоря — некий способ видения и завершения действительности.

Этот способ существен и типически узнаваем, он — некая модель эстетического видения целого. Поэтому мы узнаем элегию, даже если ее образцы разделяют тысячелетия. Читая элегию XX в., хотя бы есенинское «Не жалею, не зову, не плачу», мы видим в ней те же топосы быстротечности жизни, что и у Мимнерма: то, что у греческого поэта символизировано летящей стрелой, сном и мгновенным явлением старости-смерти, у Есенина стало белым дымом яблонь, приснившейся жизнью и всадником, проскакавшим на розовом коне. Тут действует «память жанра» (М. М. Бахтин). И она проявляется не только в удивительной устойчивости топосов, с которой мы начали разговор.

---

[1] Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — С. 43.

[2] Чистякова Н. А. Эллинистическая поэзия. — С. 32.

Сами эти топосы — здесь уже чисто эстетические феномены. Они не ориентированы (как ритуальные действия) прежде всего на внесловесную ситуацию высказывания. Напротив, вместо прежней ориентации вовне в них рождается медитативная сосредоточенность на отрешенном и довлеющем себе рассказываемом событии и событии самого рассказывания. Благодаря этому совершается «откровение» жанровой действительности и действительности, доступной жанру. В чем оно состоит в данном случае?

Хотя внешне элегия кажется всего лишь «песней грустного содержания» и едва ли не безвольной жалобой на непреоборимую зависимость человека от бега времени, на самом деле о ней можно сказать словами философа, что она «рвет одну из самых страшных наших зависимостей, из которых мы почти никогда не вырываемся, так и влача за собой куски разрушенного страданием сознания. Это внутренняя зависимость от якобы несправедливости мира (в том числе его и нашей быстротечности. — *С.Б.*), любовная прикованность к какому-либо предмету»[1]. Элегия разрушает эту зависимость, потому что *открывает* ее и делает это открытие фактом эстетического поступка — внежизненно активного переживания.

По характеру своего целого наш жанр не требует внешнего разрешения открытого им противоречия. Важны именно медитативная, внежизненно активная сосредоточенность на нем и откровение его. Если оно совершилось, то художник выполнил акт эстетического претворения действительности и тем самым вступил в актуальную бесконечность длящегося преодоления дискретности мира и своей зависимости от него. Это преодоление осуществляется в каждой (настоящей, разумеется) элегии и в самой выработанной ею памяти жанра. Признав в стихотворении Есенина элегию, мы вопреки лежащей на поверхности идее быстротечности жизни выходим в «большое время», в «вековечные тенденции» жизни (М.М.Бахтин), носителем которых является жанр[2]. И в этом смысле жанр — эстетический «поступок», который «держит» литературу, обеспечивая живое единство ее дискретных актов-произведений.

---

[1] Мамардашвили М.К. Картезианские размышления. — М., 1993. — С. 35.

[2] См.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — С. 178.

Раздел второй

# ЭЙДЕТИЧЕСКАЯ (ТРАДИЦИОНАЛИСТСКАЯ) ПОЭТИКА

## Глава 1

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ ЭЙДЕТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

### § 1. Новая стадия в истории поэтики

Вторая стадия в истории поэтики начинается в VII—VI вв. до н.э. в Греции и первых веках новой эры в Индии и Китае. К этим древним литературам, переживающим новую фазу развития, присоединяются римская, византийская, арабская, персидская, японская, средневековые европейские и древнерусская литературы.

Внешним признаком, свидетельствующим о наступлении новой стадии, можно считать появление первых поэтик и риторик, в которых литература, отделяющаяся от других форм идеологии, постепенно становится предметом рефлексии (исходя из этого, интересующий нас период именуют эпохой риторики, или рефлексивного традиционализма). В Греции это «Пир» и «Государство» Платона, «Поэтика» Аристотеля, античные риторики; в Индии — «Натьяшастра» Бхараты (II—IV вв.), «Кавьяланкара» Бхамахи, «Кавьядарша» Дандина (VII в.), «Кавьяланкарасутра» Ваманы (VIII в.), «Кавьяланкара» Рудраты (IX в.), «Дхваньялока» Анандавардханы (IX в.); в Китае — «Ода изящному слову» Лу Цзи (III в.), «Резной дракон литературной мысли» Лю Се (V в.) и др.; в арабском мире «Наука об арабской метрике» Аль-Халиля (VIII в.), «Китаб ал-бади» Ибн ал-Мут'аза (IX в.) и т.д.

Завершается же эта стадия поэтики в середине — второй половине XVIII в. в Европе, а на Востоке — в XIX—XX вв. Данный период, охватывающий около двух с половиной тысяч лет (по сравнению с длительностью эпохи синкретизма этот срок нам не покажется большим), принято разделять на два этапа: *древность и Средневековье*, завершающиеся в Ев-

ропе в XIII — XIV вв., и *«раннее Новое время»* (Возрождение, барокко, классицизм — XIV — XVIII вв.)[1].

Одной из первых обозначила границы изучаемого нами периода О. М. Фрейденберг в «Поэтике сюжета и жанра» (1936), но в научный оборот эта стадия под названием риторической вошла после работы Э. Р. Курциуса «Европейская литература и латинское средневековье» (1948). В 1960 — 1990-е годы ей посвящены труды Э. Ауэрбаха, П. А. Гринцера, А. В. Михайлова, С. С. Аверинцева, М. Л. Гаспарова и др.

## § 2. Эйдос как порождающий принцип

Что же позволяет считать этот период самостоятельной и целостной стадией в истории поэтики?

Очевидно, *новый порождающий художественный принцип, который пришел на смену синкретизму.* К сожалению, он в науке еще не определен с достаточной ясностью, что и обусловило разные именования данной стадии.

Таким принципом не может считаться сама по себе чрезвычайно важная ***традиционалистская установка***, которая чаще всего фигурирует в исследованиях. Исходя из нее, трудно провести границу между интересующей нас и предшествующей ей стадией — они могут быть объединены (именно это и делает Ю. М. Лотман) под общим названием «эстетика тождества». Действительно, и в том и в другом случае художественный феномен ориентирован не на новое, оригинальное и индивидуально неповторимое, а на традиционное и типически повторяющееся — на топосы, или «общие места». При этом структура художественного произведения организована так, чтобы она соответствовала ожиданиям читателя, а не нарушала их[2].

Искомым принципом не может считаться и тесно связанная с традиционалистской установкой ***ориентация на канон***, ибо и это качество является общим для обеих стадий истории поэтики, даже если признать, что в эпоху синкретизма канон действовал стихийно, а теперь используется сознательно[3].

---

[1] Подробнее об этом см.: Аверинцев С. С. и др. Категории поэтики в смене эпох // ИП ЛЭТХС; Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. — Bern; München, 1954.

[2] Об «эстетике тождества» и «эстетике противопоставления» см.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 350—359.

[3] См.: Аверинцев С. С. и др. Категории поэтики в смене эпох. — С. 20.

Более специфическими для нашей стадии являются критерии *риторичности* (в специальном, а не одиозном смысле слова) и *рефлексивности*, о которых мы уже упоминали[1]. Рефлексивность проявляется не только в самом факте возникновения поэтик и риторик, имеющих целью осознание литературы. Она проникает также внутрь самого произведения, автор которого не только изображает, но и тут же толкует свое создание[2], — в предельных случаях это приводит к возникновению «метаобраза», к рассказу о том, как рассказывается; само произведение тут как бы становится риторикой и поэтикой. Следует учесть и специфические формы, которые принимает в это время рефлексия.

Ярким примером и в то же время крайним случаем такой культуры рефлексии — за ней закрепилось название риторической — является приводимое С. С. Аверинцевым описание битвы у Либания: «У этого рука отторгается, у того же око отторгается; сей простерт, пораженный в пах, одному же некто разверз чрево... <...> Некто, умертвив того-то, снимал с павшего доспехи, и некто, приметив его за этим делом, сразив, поверг на труп; а самого этого еще новый. Один умер, убив многих, а другой — немногих». Комментируя это место, С. С. Аверинцев пишет: «Эти ситуации битвы очень сознательно и последовательно увидены не как однажды бывшие или могшие быть случаи, но как бесконечно воспроизводимые положения; словно в учебнике логики, положения эти очищены от своих акциденций и сведены к своим необходимым признакам, к универсальным схемам — к "общим местам"»[3].

В приведенном (повторяем — крайнем) случае особенно очевидны логицизм риторической рефлексии, ее универсалистско-дедуктивные тенденции, преобладание общего над частным, установка на «общие места» (топосы), а также на готовые формы (на канон, готовые жанры и сюжеты, слово и образ, готового героя и т. д.)[4]. Впоследствии искусство, придерживающееся этих принципов, будут упрекать в рационалистичности, рассудочности, «риторичности» и холодности. Со-

---

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

[2] См.: Лучников М.Ю. Литературное произведение как высказывание. — Кемерово, 1989. — С. 33.

[3] Аверинцев С.С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. — С. 15—16.

[4] См.: Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. См. также: Аверинцев С.С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы; Лучников М.Ю. Литературное произведение как высказывание.

держащиеся здесь тяготения к панлогизму, замкнутости и «готовости» получат еще более законченное выражение в рационалистической философии, венчающей данную эпоху: у Спинозы и Лейбница «все определено и заранее решено», «мир уже завершен и закончен, и в нем определились все причины и все механизмы»[1].

Но выделенные признаки — лишь одна из тенденций новой поэтики. Столь же значимы факты, говорящие о наличии другой тенденции. Ярко проявилась она, например, в арабской литературе, где «традиционные мотивы воспринимались... как знаки, символы чего-то "неизрекаемого", "непостижимого", а потому невоплотимого в слове». Поэтому в ней «каноны по самой своей природе должны были быть — и действительно были — чем-то зыбким, неуловимым и подвижным»[2]. Очевидно, здесь иной смысл получает отмеченное С. С. Аверинцевым тяготение к бесконечному воспроизведению положений: образцом для такого воспроизведения оказывается не учебник логики, а творческий акт Бога.

Интересующая нас поэтика и *имеет два предела: Бог и логика, первичный творческий акт и его воспроизведение-повторение*. Это и понятно. Ведь в интересующую нас эпоху совершается *переход от синкретизма к различению, от мифа к понятию, от дорефлексивности к рефлексии*. И происходит он под знаком традиционализма и следования канону в его новом (риторическом) облике.

Говоря о предыдущей стадии развития поэтики, мы проследили, как образное сознание медленно отходило от «смутности сплывающихся впечатлений» к рационально-понятийному различению феноменов мира. Появление осознанного авторства, дифференциация родов и жанров, возникновение тропов и наррации — все это взаимосвязанные проявления нового порождающего принципа поэтики, постепенно обретающего автономию и становящегося доминирующим.

Одна из важнейших составляющих этого принципа — момент *различения*. Изучаемая нами эпоха (ее начало совпадает с «осевым временем» К. Ясперса) — время становления понятия, рациональных процессов мышления, самой логики (в ее греческом и индийском вариантах), наконец, философии и науки. Соответственно художественное сознание движется от субстанциально-мифологического к образно-понятийному пределу, хотя миф оказывает мощное оплодотворяющее влияние

---

[1] Мамардашвили М. К. Картезианские размышления. — М., 1993. — С. 315.

[2] Куделин А. Б. Мотив в традиционной арабской поэтике // Восточная поэтика: Специфика художественного образа. — М., 1983. — С. 21.

на культуру — как непосредственно, так и в превращенной форме синкретических и монотеистических религий.

Однако всячески подчеркивая доминантный принцип различения (и связанные с ним рациональные начала), следует учитывать, что он имеет на данной стадии развития поэтики свои внутренние границы. Дело в том, что *понятие* в интересующую нас эпоху существенно отличается от того, что мы сегодня вкладываем в это слово. Это еще не чистая абстракция, а то, что Платон называл *эйдос*: *порождающий принцип предметов, их «идея», но одновременно конкретно-чувственный образ* (многозначное греческое слово «эйдос» переводится и как «образ», и как «идея» — в этом его специфика)[1].

Эта *сращенность образно-понятийных начал в эйдосе* обусловила своеобразие мысли и культуры нашей протяженной эпохи, в ней же ключ к новой поэтике. Будучи по доминантной установке *различающей* (отсюда роль рационального начала), эта поэтика *не знает ни чистого образа, ни чистого понятия*. Исходя из этого, представляется, что термин ***эйдетическая поэтика*** столь же адекватно передает порождающий принцип нашей стадии, как термин синкретизм — предшествующей.

Недоучет эйдетической, нерасчлененной образно-понятийной природы эстетического объекта на данной стадии его развития так же закрывает пути к его пониманию, как игнорирование синкретизма сводит на нет специфику древней литературы. Можно без преувеличения сказать, что представления об односторонней рационалистичности, свойственной искусству данной стадии, коренятся в неисторическом способе приложения к нему более поздних эстетических критериев — того времени, когда образ и понятие окончательно разделились. Но еще для классициста «долг» — не абстрактная идея, а именно эйдос, поэтому его можно любить, как женщину. В принципе так же относятся к благу-единому Платон, к Атману — Шанкара, а к дао — Лао Цзы.

## § 3. Эйдос, рефлексия и канон

Осознание эйдоса как порождающего принципа новой поэтики позволяет увидеть в иной системе уже знакомые нам традиционализм, каноничность, рефлексию и риторику. Затрагивая существенные стороны феномена эйдетической поэ-

[1] См. об этом: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. — М., 1969. — С. 148—161; Он же. Очерки античного символизма и мифологии. — Т. 1. — М., 1930. — С. 135—281.

тики, но не охватывая его целиком, эти традиционно выделяемые признаки входят в органичное единство нового принципа. Так, рефлексивность оказывается одним из аспектов принципа различения, и в этом смысле она — сущностное качество эйдетической поэтики. Но у нее есть своя граница, именуемая каноном. Мы лучше поймем это, если разберемся, что представляет собой канон.

Многие считают, что канон — система неких правил, данных извне, нечто вроде принудительного закона, стоящего над человеком и художником. Для изучаемой нами эпохи это не так. Для нее канон — не столько данные извне правила, сколько заданные порождающие принципы произведения искусства[1]. В этом качестве он не обязательно жесток — он допускает большую (в принципе неисчерпаемую) свободу вариаций и сам по себе неопределим сколько-нибудь однозначно[2], ибо его моделью является творческий акт Бога. *Следование канону можно назвать следованием готовому образцу только в том смысле, что этот образец уже был дан в прошлом — имел божественный прецедент.* Но этот прецедент только задан, а не дан в готовом, в тривиальном смысле слова, виде. Повторение-воспроизведение его есть акт творчества, приобщение к божественному началу и противостояние хаосу, «держание» мира в состоянии гармонии. У индусов сам бог постоянно повторяет свой творческий акт. В «Бхагавадгите» он говорит: «Я пребываю в действии, ибо если бы я вообще не пребывал непрестанно в действии, то моим путем последовали бы все люди. Эти миры погибли бы, если бы не совершал я кармы, я был бы причиной смешения и погубил бы эти существа» (III, 22—24). И на исходе нашей эпохи Декарт утверждает философский принцип непрерывности, предполагающий постоянное воспроизведение акта творения[3].

В плане эстетическом канон — это эйдос произведения, его идеальная порождающая и в то же время конкретно-чувственная модель. Своеобразие эстетического сознания нашей эпохи состоит в непоколебимом убеждении, что такой канон-эйдос *существует*, что он *задан* и что искусство, если использовать формулировку Ю. М. Лотмана, — «*игра*», *принципы которой заданы до начала игры*[4], но заданы божественным прецедентом (мы увидим, что следующая эпоха поэтики будет исходить из другого убеждения).

---

[1] См.: Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973.

[2] См.: Куделин А. Б. Мотив в традиционной арабской поэтике.

[3] См.: Мамардашвили М. К. Картезианские размышления. — С. 315.

[4] См.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — С. 350—359.

Возвращаясь к соотношению канона и рефлексии, мы теперь можем сказать: как образ в эйдетической поэтике еще синкретичен с понятием, так и рефлексия не отделена от канона и находится не вне, а внутри него. Канон — не внешне данная граница рефлексии, а ее собственный внутренний предел. Эти отношения станут яснее на примере прямой и обратной перспективы. Известно, что прямая перспектива дистанцирует зрителя от предмета изображения и дает на предмет взгляд со стороны. Напротив, обратная перспектива втягивает зрителя внутрь того, что он созерцает, и делает его не дистанцированным наблюдателем, а участником события. Так вот, канон в эйдетической поэтике организует рефлексию по законам обратной перспективы. И именно в этом смысле (а не в качестве внешней принудительной силы) он задан до начала игры. Рефлексии предоставлена любая возможная свобода внутри события, художник может рефлексировать и над самим каноном, но только как внутренне причастный ему субъект, а не как сторонний наблюдатель.

Мы говорили о порождающем принципе эйдетической поэтики. Он эволюционировал во времени, принимал разные формы в разных культурах — об этом пойдет речь в других главах нашего раздела.

## Глава 2

# СУБЪЕКТНАЯ СФЕРА В ЭЙДЕТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКЕ

## § 1. Развитие личности и авторское начало

Главным событием в субъектной сфере эйдетической поэтики было рождение осознанного ***личного авторства*** и связанное с этим изменение статуса героя. Чтобы это произошло, должны были сложиться определенные культурно-исторические предпосылки, в том числе измениться самоощущение личности.

Говоря об эйдетической (традиционалистской) поэтике, обычно подчеркивают, что она ориентирована на авторитет и канон, а не на новое и индивидуально неповторимое. При таком подходе часто недооценивается высокий уровень развития личности и личного самосознания, достигнутый в это время культурой и литературой. Убедительным свидетельством чувства личности, в чем-то не уступающего нашему времени и все-таки специфически традиционалистского, является японский памятник начала VII в. «Закон 17 статей». В нем записано: «Ибо все люди имеют сердце, и в каждом сердце свои

убеждения. То, что верно для другого, неверно для меня, и наоборот, то, что правильно для нас, для них неправильно. Мы не мудры безусловно, так же, как они не абсолютно невежественны и глупы. Все мы — обыкновенные люди, и никто не может установить мерила для определения мудрости и невежества. Все мы подобны кругу, лишенному концов. Поэтому хотя иные дают волю гневу, нам следует, наоборот, страшиться своих ошибок, и хотя бы я один и знал истину, поступать надо, следуя воле большинства»[1].

Допущение, что я один могу владеть истиной, понимание личностного характера убеждений и относительности критериев мудрости и невежества, звучащие вполне современно и сегодня, корректируются здесь образом круга, лишенного концов, и утверждением, что поступать необходимо, следуя воле большинства. По существу, в этом «Законе» очерчены специфика и пределы традиционалистского понимания личности. Но при интерпретации такого подхода мы должны стараться избегать его модернизации — перенесения на него наших современных представлений о самоценном субъекте.

Высокий уровень развития личного начала достигается в эйдетической поэтике на иных, чем сегодня, основаниях: не на «автономной причастности» «я» Богу и миру, а на такой причастности, в глубинах которой еще не разорвана пуповина архаической «партиципации» (описанной в классических работах Л. Леви-Брюля). «Я» здесь не является «вещью в себе», чистым «феноменом», полученным в результате редукции не-я. Это не автономное начало, превратившееся в такую «точку, от которой отсчитываются все мировые смыслы»[2]. Иными словами, это не феномен «я», а эйдос «я», некое сращение идеи и образа.

Такое «я», с нашей нынешней точки зрения, «недостаточно укоренено внутри» себя[3]; у него нет представления о «психологически понятом “внутреннем”, о таком психологическом пространстве, которое безраздельно принадлежало бы индивиду»[4] и было отделено от не-я «недоступной чертой» (А. Пушкин), «каймой» (Р. М. Рильке). Хотя уже в самом начале стадии эйдетической поэтики Гераклит говорил о бесконечной глубине души и ее логоса, но и у него, вплоть и до барокко,

---

[1] Цит. по: Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. — М., 1979. — С. 92.

[2] Михайлов А.В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII—XIX вв. // Классика и современность. — М., 1991. — С. 160.

[3] См.: Он же. Эстетический мир Шефтсбери // Шефтсбери. Эстетические опыты. — М., 1975. — С. 14.

[4] Он же. Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи // ИП ЛЭТХС. — С. 347.

эта глубина не является суверенным пространством самого индивида и даже больше — не принадлежит ему самому: «В своем погружении вовнутрь такое "я" скорее могло повстречать Бога, нежели свою собственную сущность»[1].

Такая встреча с Богом (а не с собой) в глубине собственной души — специфическое событие именно изучаемой нами эпохи, с замечательной последовательностью совершающееся в разных культурных традициях. Когда индус, воспитанный на Упанишадах и «Бхагавадгите», говорит «Tat twam asi» (ты есть То), то в этой высшей формуле мудрости для него заключено осознание тождества личного и внеличного коррелятов мира — атмана и брахмана. Это же откровение эквивалентности единичного и единого пережито в Китае и Японии на почве даосизма и дзэн-буддизма и выражено, например, в знаменитом хокку Басё:

Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине.

(Пер. В. Марковой)

Погрузившись в себя, встречается с Богом и адепт в христианстве, повторяя путь Иисуса. По-своему тот же путь проделывают мусульманский суфий и иудейский хасид.

Событие такой встречи в мистических учениях, ориентированных на непосредственный контакт с Богом, может сопровождаться происшествием, которое мы могли бы (при внеисторическом подходе к нему) истолковать как «человекобожие». Так, один из ранних суфиев Ибн Халлядж (ум. в 922 г.) в миг экстатического самопогружения воскликнул: «Я — Бог» — и был за это сожжен (позже суфиев, утверждавших это же, не сжигали, понимая символический, а не буквальный смысл их слов; ср. констатацию Баязита Бистами: «Я сбросил самого себя, как змея сбрасывает кожу. Я заглянул в свою суть и... о, я стал Им»). Оба события жизни Ибн Халляджа при всей их смертельной реальности были символическими. Мало того, они внутренне нуждались друг в друге, и последнее только страшно реализовало первое. Ведь утверждение «Я — Бог» уже есть символическое сжигание «я», о чем говорит один из центральных топосов восточной, в особенности персидской, литературы: сгорание мотылька-души в пламени-Боге:

Я прах, но ты в мой мозг свое вложил зерно.
Вот сердце — бабочка! К тебе летит оно.

(*Низами. «Хосров и Ширин»*; пер. К. Липскерова)

---

[1] Михайлов А.В. Поэтика барокко. — С. 347.

Сгореть — значит преодолеть свою ограниченную индивидуальность, самому стать богом-огнем, целиком растворившись в нем. Самосжигание и есть завершающий акт встречи с Богом в глубине собственной души. Об этом притча одного из великих восточных поэтов Джалалатдина Руми:

Ко другу в двери друг стучал чуть свет.
«Кто ты, стучащий в двери, дай ответ».

«Да это я», — сказал за дверью друг.
«Ступай, мне быть с тобою недосуг!»

Приветить друга друг не захотел:
«Я не толкую с теми, кто незрел.

Пойдешь в далекий путь, займешься делом,
Даст Бог, и ты, незрелый, станешь зрелым!

Ступай скорее в дальние края,
Чтоб сжечь свое в огне разлуки “я”!»

И друг ушел во скорби и тревоге,
И жег его огонь тоски в дороге,

Но воротясь лет эдак через пять,
Он в двери друга постучал опять.

Снедаемый любовью и виною,
Он робко потянул кольцо дверное.

Спросил хозяин: «Кто стучится в дверь?»
«Твой друг, что сам тобою стал теперь!»

Хозяин встретил гостя добрым словом.
«Двоим нет места под единым кровом!

Теперь едино наше бытие,
“Твое” отныне то же, что “мое”.

Отныне мы не будем, видит Бог,
Разниться, как колючка и цветок».

(Пер. Н. Гребнева)

Анализ этой притчи мы дадим позже, теперь же отметим в ней тот образ «сжигания» «я», о котором мы говорили.

При всем, казалось бы, своеобразии суфийской встречи с Богом она парадигматична для интересующей нас эпохи. Еще художник барокко исходит из того, что «*найти себя* отнюдь не значит непременно настаивать на своем, чтобы найти себя, возможно потерять себя, однако прежде того направив себя в определенную сторону, внутрь; найти себя может означать *забыть себя* (сгореть или сбросить с себя “я”, как змея сбра-

сывает кожу. — *С.Б.*), забыть о себе и своем. Обретение себя может быть плодом самозабвения и самоотвержения»[1].

Еще раз подчеркнем: развитие личности, обретаемое на подобной «неавтономной» основе, может быть очень глубоким и утонченным, но такая личность будет принципиально отличаться от самоценного новоевропейского субъекта (не в том смысле, что она лучше или хуже, а в том, что они разные, «другие»). Для нас важно, что чувство авторства в эйдетической поэтике развилось именно на почве неавтономной причастности «я» Богу и миру. Это не означало тривиального отсутствия авторской личности или ее шаблонизированности. Не означало и тривиального отсутствия установки на «новое» или «оригинальное», только эти новое и оригинальное понимались по-своему и не противопоставлялись традиции и канону: новое существовало внутри традиции, оригинальность — внутри канона.

## § 2. Традиционалистская установка и личная инициатива

Можно привести множество свидетельств того, что на протяжении всей эпохи эйдетической поэтики «новизна» не только высоко ценилась, но считалась непременным условием художественности. Изящно сказано об этом в японском хокку XVII в., которое является не просто стихотворением, но тем, что сегодня называют метатекстом (или автометаописанием):

Как благороден тот,
Кто не скажет при блеске молнии:
«Вот она — наша жизнь».

(*Басё*, пер. В. Марковой)

Сказать при блеске молнии «вот она — наша жизнь» — значит, сказать тривиальность (или «пошлость», как называли это в XIX в.). Традиционалистские топосы отнюдь не тривиальность и не пошлость; будучи «общими местами», они должны в то же время иметь «лица необщее выраженье». Трубадур Пейре Овернский утверждает:

От века песня не была хорошей,
Если она похожа на песню другого.

[1] Михайлов А.В. Поэтика барокко. — С. 347.

Другой трубадур, Гильём де Монтаньяголь, писал, что поэт только тогда хорош, когда сочиняет песни «новые, изящные и хорошо сложенные, с новым искусством представляя новые мысли»[1].

Труд арабского ученого Ибн ал-Мут'аза (IX в.) назван «Китаб ал-бади», или «Книга о новом». В нем помимо анализа *новых* форм поэтической образности (типологически соответствующих античным тропам и фигурам и индийским аланкарам) обсуждается вопрос о поэтических заимствованиях (сарика) и утверждается, что последние обязательно должны сопровождаться изменением и улучшением заимствованного: это по своей природе не буквальное воспроизведение, а интерпретация традиционного мотива или образа, его творческое переосмысление, состязание со своими предшественниками в шлифовке алмаза[2].

Но заметим, что это должен быть предпочтительно не новый, не другой, а все тот же алмаз, превращаемый совместными усилиями авторов в бриллиант. Когда же кому-то из авторов посчастливится первому найти новый образ или мотив, то это будет первенством лишь в открытии того, что уже предвечно было, и это первенство не обеспечит первооткрывателю не только монополии, но даже привилегированной позиции по отношению к нему: если продолжатель-соперник придаст этому образу более совершенную шлифовку, то он станет «в представлении традиционной поэтики "более достойным" новосозданного мотива, чем сам его изобретатель»[3]. Ценится, таким образом, совершенство созданного, понимаемое как его бóльшая адекватность извечно заданному образцу (божественному акту творения), а не внешнее первенство автора.

Автор в эйдетической поэтике ориентирован на традицию потому, что, с его точки зрения, образцы уже заданы если не авторами-классиками, то первым автором — Богом. Собственная роль творческой личности — роль посредника в ряду других посредников, а цель творчества — приближение к первооснове, локализованной в ценностном прошлом. Новое и оригинальное, таким образом, это не то, что абсолютно не имело прецедентов, не небывалое, а приближение к тому, что когда-то абсолютно случилось и с тех пор пребывает. Поэтому всякая творческая инициатива должна быть обоснована первооб-

---

[1] Мейлах М.Б. Язык трубадуров. — М., 1975. — С. 79.

[2] См. об этом: Куделин А.Б. Мотив в традиционной арабской поэтике // Восточная поэтика: Специфика художественного образа. — М., 1983; Он же. Автор и традиционалистский канон // ИП ЛЭТХС.

[3] Куделин А.Б. Мотив в традиционной арабской поэтике. — С. 18.

разцом и иметь в нем опору. Степень активности самого автора при этом может быть различной.

Он может занять скромную позицию посредника, как А. Навои, который в «Языке птиц» создает вариацию поэмы известного поэта-суфия Ф. Аттара (1119—1230) «Разговор птиц»:

То не я! Моей рукою шейх (Аттар. — *С.Б.*) водил,
Я опору в духе шейха находил.

Далее, сетуя на то, что ему не удалось добыть новых жемчужин, ибо они уже собраны его предшественником, Навои восклицает:

Что поделать! Так мне было суждено!
Но надеюсь я, усталый, на одно:
Если в чьем-нибудь зажгу я сердце жар,
Если скажут упоенно: «Здесь Аттар!
Здесь описано поэта торжество!» –
Мне смиренному довольно и того.

(Пер. Н. Лебедева)

Замечательно, что полное воздаяние авторитетному (иногда легендарному) предшественнику совершается даже тогда, когда автора отделяет от него идеологическая или религиозная граница. Так, Низами в поэме «Хосров и Ширин» (1180) вводит некоего автора-посредника:

Так начал свой рассказ неведомый сказитель,
Повествования о канувшем хранитель,
Так ветхий днями муж, что положил начало
Рассказа, — продолжал...

При этом Низами ясно видит и собственную заслугу. В чем она?

Но это капище, вновь явленное взорам,
Я лишь разрисовал мной созданным узором,
В сад райский превратил я капище огня. •

Речь идет о языческой природе текста-основы, которой Низами придал «правоверную» окраску, — но и такой радикальный смысловой сдвиг воспринимается им не как творение нового, а как новый «узор» по традиционной канве.

Вольфрам фон Эшенбах в романе «Парцифаль» (1-е десятилетие XIII в.) также ссылается на своих предшественников (второй из них, очевидно, вымышленный):

Немало стоило труда
Рассказ Кретьена де Труа
Здесь выправить с таким расчетом,
Чтоб то, что было нам Киотом
Поведано, восстановить
И эту быль возобновить,
Не высосав ее из пальца.

Показательно, что свое отступление от предшественника автор объясняет не собственной инициативой, а стремлением восстановить «первооснову», вернуться к «началу»:

В повествовании своем
Я, разбираясь мало-мальски,
Что сказано по-провансальски,
Вам по-немецки изложил,
Но неизменно дорожил
Киотовой первоосновой,
Страшась рассказ придумать новый.

(Пер. Л. Гинзбурга)

Во всех этих типичных случаях автор — посредник, а не автономный субъект творчества: в нем, как в эйдосе, сращены лично-творческое и парадигматически-каноническое. Это не означает, как мы уже отмечали, отсутствия у такого автора своего лица или самости, но гарантом его самости является не его «я», а Бог, с которым он встречается в глубине своей души[1]. И обретение себя здесь невозможно без репрезентирующих Бога посредников. Таково же творческое самосознание и Данте, для которого глубоко актуален вопрос:

А я? На чьем я основываюсь примере?

(*Ад, II, 31*; пер. М. Лозинского)

Как заметил О. Мандельштам, «Божественная комедия» «самой густолиственной своей стороной обращена к авторитету, она всего широкошумнее, всего концертнее именно тогда, когда ее голубит догмат, канон, твердое златоустое слово. Но вся беда в том, что в авторитете или, точнее, в авторитарности мы видим лишь застрахованность от ошибок и совсем не разбираемся в той грандиозной музыке доверчивости, доверия, тончайших, как альпийская радуга, нюансах вероятности и уверования, которыми распоряжается Дант»[2].

---

[1] См.: Pestalozzi K. Die Entstehung des lyrischen Ich: Studium zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. — B., 1970. — S. 348.

[2] Мандельштам О.Э. Разговор о Данте // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. — Т. 2. — М., 1990. — С. 135.

Только в эпоху барокко начинает складываться представление, согласно которому божественное начало «*непосредственно* (курсив мой. — *С.Б.*) присутствует в человеке», изнутри него изливается «на все внешнее и возвращается к самому себе»[1]. Тем не менее в эпоху барокко — финале эйдетической поэтики — происходит только снятие посредников между человеком-автором и Богом. Но субъект здесь тоже не осознает своей автономии и не воспринимает себя как «свободную индивидуальность, а свою натуру — как противостоящую традиционным нормам»[2]. По мнению К. Песталоцци, самость человека еще не до конца эмансипировалась от Бога даже у Гёте, а его авторство держится на гармонии эмпирического «я» и интериоризованной, но не отделенной от Бога самости[3].

## § 3. Двуединство автора и героя

Эта нерасчлененно-эйдетическая природа автора порождает его особое отношение к своему произведению и своему герою. Он нерасчленен с ними и находится по отношению к ним в обратной перспективе. Будучи создателем, он не владеет созданием как демиург, а находится внутри него, и в этом смысле можно говорить, что он одновременно и автор произведения и его функция, и творец и творение; в определенном отношении он «ввергнут» в мир произведения так же, «как и любой персонаж»[4].

Такой статус автора наиболее очевидно проявляется в том, что он входит в свое произведение не только как художник, но и в качестве эстетически неопосредованного субъекта, имеющего заданную моральную цель. Отсюда то, что впоследствии будет восприниматься как назидательность и морализаторство (вспомним Пушкина: «Роман классический, старинный,/Отменно длинный, длинный, длинный,/Нравоучительный и чинный»). Известно, что осознанно поставленная моральная цель — первый в ряду классицистских канонов, возрождающий исходную эйдетическую установку. Позже моральная цель будет осознана как внеэстетический фактор, теперь же она сращена с эстетическим объектом, ибо она есть не что иное, как понятийная сторона нерасчлененного эйдоса.

---

[1] Pestalozzi K. Die Entstehung des lyrischen Ich: Studium zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. — B., 1970. — S. 349.

[2] Gnüg H. Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität: Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit. — Stuttgart, 1983. — S. 3.

[3] См.: Pestalozzi K. Op. cit. — S. 349.

[4] См.: Михайлов А.В. Поэтика барокко. — С. 344.

Если же говорить об эстетическом (уже в современном смысле слова) статусе автора в изучаемую эпоху, то необходимо внести существенные коррективы в высказанное ранее положение о его внутринаходимости. Автор, по самому своему определению, не изображенное, а изображающий, не созданное, а создающий. Поэтому он *не является образом*, хотя и может создавать свой образ, как и образ любого другого героя. Но образ автора и автор-творец — качественно разные феномены. В статусе творца автор принципиально не может быть только внутринаходим по отношению к своему произведению: он должен иметь по отношению к нему внежизненно активную позицию (это, как мы помним, необходимое условие авторства). Как он обретает такую позицию в эйдетической поэтике?

Этот вопрос должен быть рассмотрен дифференцированно на материале высоких традиционных жанров эпоса, драмы и лирики (унаследованных от эпохи синкретизма) и новых, прежде всего маргинальных, жанров, рождающихся в интересующее нас время.

В высоких жанрах позиция автора и точка зрения, необходимая для оформления материала, дается самим жанром и адекватна ему[1]. Произведение в эту эпоху существует только в форме определенного жанра. Избрав жанр, автор избирает и жанровую точку зрения на мир, и, что не менее важно, жанрового героя. В лирике (в силу уже отмечавшейся нечеткости границ между субъектами) жанровый герой заметно предопределяет авторский облик; поэтому оказывается возможным странный для нас феномен, когда, например, Сумароков — автор од — больше похож на Ломоносова-одописца, чем на самого себя как создателя элегий.

Иначе обстоит дело в новых и маргинальных жанрах, прежде всего в романе. Роман не имеет имманентного и данного традицией авторского статуса. Романист должен сам обрести «какую-то существенную невыдуманную маску, определяющую как позицию автора по отношению к изображаемой жизни (*как и откуда* он — частный человек — видит и раскрывает эту частную жизнь), так и его позицию по отношению к читателям»[2]. Он ее находит, обратившись к традициям низовой, народно-смеховой культуры. Именно из этой сферы приходит, по М.М.Бахтину, своеобразный герой, становящийся опорой авторской позиции в романе. Такой тип героя и основные события его жизни находятся вне быта. Герой только наблюдает быт, иногда вторгается в него как чужеродная сила,

---

[1] См.: Бахтин М.М. ВЛЭ. — С. 310.

[2] Там же. — С. 131.

может сам надевать бытовую маску, но, по существу, он быту внутренне не причастен и им не определяется. Он является «третьим» в частной жизни, «безучастным участником», человеком не от мира сего, «свидетелем и судией»[1].

Перед нами — описание своеобразного варианта внежизненно активной позиции, смысл которой в данном случае станет яснее, если мы учтем, что архетип романного героя М.М.Бахтин видит в фигуре трикстера (и его позднейших вариациях — шуте, дураке, плуте), представляющего в этом мире точку зрения другого мира (он — метаморфоза царя и бога, находящихся в преисподней, в фазе смерти)[2]. Отсюда его иномирность, становящаяся опорой для авторской внежизненно активной позиции.

Таким образом, и в варианте высоких, и в случае маргинальных жанров обнаруживается, что проблема автора не изолированная, она часть двуединой проблемы «автор-герой». Начнем ее рассмотрение с динамики взаимодействия авторской и чужой речи.

## § 4. Авторская и чужая речь. Повествовательные ситуации

Прежде всего отметим все возрастающую *роль косвенной формы передачи чужой речи* и связанной с ней *наррации* (в эпоху синкретизма, как мы помним, преобладала прямая речь). В европейских литературах эта тенденция имела два направления.

Первое направление М.М.Бахтин вслед за Вёльфлином называет линейным стилем передачи чужой речи: «Основная тенденция его — создание отчетливых внешних контуров чужой речи при слабости ее внутренней индивидуализации»[3]. При втором, живописном, стиле передачи чужой речи, напротив, действует тенденция «стереть резкие внешние контуры чужого слова». При этом в интересующее нас время активность в ослаблении границ высказывания исходит «из авторского контекста, пронизывающего чужую речь своими интонациями»[4].

При обоих вариантах — линейном и той разновидности живописного стиля, который знает эпоха эйдетической по-

---

[1] См.: Бахтин М.М. ВЛЭ. — С. 273.

[2] Там же. — С. 311.

[3] Волошинов В.Н. (М.М.Бахтин). Марксизм и философия языка. — М., 1994. — С. 130—131.

[4] Там же. — С. 131.

этики, — инициатива принадлежит авторскому слову, слово же героя либо слабо индивидуализировано, либо пронизано подавляющей его авторской активностью. Притом движение в европейских литературах идет от линейного стиля передачи чужой речи (Средневековье) к живописному (в его отмеченном варианте) в эпоху Возрождения и опять к новому господству линейного стиля в XVII—XVIII вв. На последнем этапе устанавливаются четкие и нерушимые границы между авторской и чужой речью; особенно аналитически и дифференцированно разрабатываются шаблоны косвенной речи, причем преобладает ее предметно-аналитическая модификация (при которой чужое высказывание передается чисто тематически, с обезличиванием его и ослаблением его экспрессии)[1].

Характерное для всей этой эпохи наступление авторского контекста на чужую речь — выражение глубинных процессов, протекающих в субъектной сфере литературы. Оно говорит о возрастающем отделении автора от героя и нарастающих авторских притязаниях на всезнание, дающее ему возможность объективации и завершения героя. Об этой же тенденции свидетельствует и развитие повествовательных ситуаций в эйдетической поэтике.

После работ Ф. Штанцеля принято выделять три повествовательные ситуации.

1. *Аукториальную ситуацию*, при которой повествователь сохраняет дистанцию по отношению к изображенному миру, не является персонажем, но обнаруживает свое присутствие, выступая как «я» или «мы», рефлексируя над событиями или давая метаповествовательные комментарии.

2. *Ich-Erzählsituation* — здесь рассказчик сам является героем, принадлежит к миру изображенной им жизни и ведет повествование с точки зрения участника событий.

3. *Нейтральную, или персональную, ситуацию*, при которой повествователь стремится устранить себя даже из собы-

---

[1] См.: Волошинов В.Н. (М.М.Бахтин). Марксизм и философия языка. — С. 130—132. Особый интерес представляет наблюдение ученого над соотношением прямой и косвенной речи в русском языке: «Вообще приходится говорить о безусловном примате прямой речи в русском языке. В истории нашего языка не было картезианского рационалистического периода, когда разумно-самоуверенный и объективный "авторский контекст" анализировал и расчленял предметный состав чужой речи, создавая сложные и интересные модификации ее косвенной передачи. Все эти особенности русского языка создают чрезвычайно благоприятную обстановку для живописного стиля передачи чужой речи, правда, несколько дряблого и расплывчатого, без ощущения преодолеваемых границ и сопротивлений (как в других языках). Господствует чрезвычайная легкость взаимодействия и взаимопроникновения авторской и чужой речи» (там же. — С. 136—137).

тия рассказывания и сделать носителями точек зрения и слова самих героев[1].

Эйдетическая поэтика знает лишь аукториальную и Ich-Erzählsituation (нейтральная ситуация родилась позже). Присмотримся к их особенностям.

Наиболее распространена в эйдетической поэтике аукториальная ситуация. Активность повествователя проявляется здесь двояко: в создании параллелизма образа автора и героя и в метаповествовательных выходах. Параллелизм может быть только сдержанно отмечен, как у Руставели:

Это древнее сказанье я, чье имя Руставели,
Нанизал на нить жемчужин, чтоб его стихами пели...
Страсть любви меня, миджнура, к этой повести склонила.

(*«Витязь в тигровой шкуре», конец XII — начало XIII в.*; пер. Н. Заболоцкого)

Он может быть разыгран и более пространно. В «Парцифале» фон Эшенбаха знаменитый эпизод любовного безумия героя, увидевшего три капли крови на снегу, сопровождается такой серьезно-смеховой рефлексией повествователя:

Любовь, которая не раз
Пытала и меня и вас...
Ах, знаю я такую,
О коей я тоскую,
Я тоже безутешен
И вроде бы помешан.

В ряде случаев параллелизм ситуаций становится ключом к глубинному слою произведения. В поэме Низами есть специальная глава «Смысл сказа о Хосрове и Ширин» с таким обращением к читателю:

О ты, что мудростью сродни былому сказу,
Не думай, что сейчас ты внял пустому сказу.
Вняв сказу этому, пролей потоки слез,
Омой мою Ширин водой из горьких роз...
Кыпчакский мой кумир! Мой нежный хрупкий злак!
Погибла, как Ширин, и ты, моя Афак!

Очень активен и метаповествовательный план. В простейших случаях он состоит в указаниях повествователя на источники своего рассказа, ссылках на традицию и т. д., образ-

[1] См.: Stanzel F. Typische Formen des Romans. — Göttingen, 1993. — S. 18—52.

цы которых мы приводили. Возможны и более сложные метаповествовательные выходы — обнажение механизма сюжетного развертывания, как в «Парцифале» («Пока Гавейна повесть тянется, / Наш Парцифаль в тени останется»), вплоть до диалога повествователя со своим сюжетом (с «авентюрой» у того же фон Эшенбаха). В ходе метаповествовательной игры авторы нашей эпохи нарушают границы художественного и внехудожественного миров, вводят в текст имена реальных лиц и упоминания о действительно происшедших событиях, разного рода реминисценции — так поступает Апулей в «Метаморфозах» (II в.), Мурасаки в «Гэндзи-моногатари» (начало XI в.), Сервантес в «Дон Кихоте».

А главное, авторская метаповествовательная активность создает особый эффект творческой власти над повествованием, некоей свободы творца, заведомо игровой случайности его мотивировок. «Мне хотелось бы, — говорит повествовательница у Мурасаки, — еще рассказать о том, как поражена была, вернувшись в столицу, супруга Дадзай-но дайна и как радовалась Дзидзю... Но, к сожалению, у меня болит голова и я слишком устала. Расскажу лучше как-нибудь в другой раз, если вспомню при случае» (русскому читателю это напоминает игровую свободу Пушкина в «Евгении Онегине»). Высшими образцами метаповествовательных возможностей эйдетической поэтики являются «Дон Кихот» Сервантеса и «Симплициссимус» Гриммельсгаузена.

В то же время для эйдетической поэтики характерно отсутствие принципиального различия между позицией авторского повествователя и я-рассказчика в Ich-Erzählsituation. В ряде случаев перед нами откровенная игра границами этих повествовательных ситуаций.

Так, в «Метаморфозах» Апулея общая атмосфера превращений разыграна и на субъектном уровне. Повествование ведется от лица «я»: «Вот сплету я тебе на милетский манер всякие басни... Но кто он такой? — спросишь ты. Выслушай в двух словах» (пер. М.А.Кузмина). Далее рассказчик говорит о себе как о греке, который поздно овладел латынью: «Вот почему прежде всего умоляю не оскорбляться, если встретятся в моем грубом стиле чужеземные и простонародные выражения. Но ведь само чередование наречий соответствует искусству мгновенных превращений, а о нем-то я и собираюсь написать».

Перед нами одна из ранних и тонких метаповествовательных рефлексий, осознающих структурное единство рассказываемого события и события самого рассказывания. Замечательно, что она дана от я-рассказчика, превращающегося на наших глазах в героя (Луция), в котором при всех его мета-

морфозах дремлет «автор» (см., например, рассуждения Луция в облике осла: «Но знай, любезный читатель, что я рассказываю тебе трагическую историю, а не побасенки, и сменим поэтому комедийные башмаки на котурны»). Поэтому вполне органичной выглядит новая метаморфоза — превращение рассказчика в «автора»: в конце романа Луций, ставший человеком, говорит о себе уже не как о греке, а как об уроженце Мадавры (родины Апулея) и наделяет себя рядом других биографических черт, сближающих его с автором. Разыгранное здесь вторичное превращение и сближение автора и персонажа особенно выразительно потому, что происходит после кризисной метаморфозы, пережитой героем.

В иной, но принципиально родственной форме совершает переход в авторский план герой-рассказчик у византийского писателя Евматия Макремволита. В финале «Повести об Исмине и Исминии» (XII в.) я-рассказчик Исминий мысленно видит свою историю запечатленной в искусстве: «Если Зевс не допустит в горние выси повести о наших деяниях, если Посейдон не запечатлеет ее на морских волнах, если Гея не воплотит в растения и цветы, как на невянущих деревьях и нерушимых камнях, она будет записана палочкой для письма и чернилами Гермеса языком, дышащим риторическим пламенем... <...> И кто-нибудь из потомков перескажет ее и словесно как бессмертный памятник воздвигнет золотую статую. Название книги будет: "Повесть об Исмине и Исминии"» (пер. С. В. Поляковой).

Здесь уже знакомая нам по аукториальному повествованию игра границами внехудожественной и художественной реальности, осуществляемая на этот раз не повествователем, а героем-рассказчиком. Герой как бы из пространства своей жизни говорит о ее превращении в «повесть» и сам, выходя из геройного в авторский план, дает ей название, отсылающее к реальному заглавию повести. Конец произведения смыкается, таким образом, с его началом, история жизни становится той повестью, которую мы прочли, а она, саморефлексируя в лице своего героя-автора, соотносит себя как жизнь с собою как искусством.

Сравним этот переход жизни в искусство, данный в кругозоре я-рассказчика, с аналогичным явлением в аукториальном повествовании у Мурасаки: «Дом, в котором жил теперь Гэндзи, поразил Сайсё своей необычностью. Что-то китайское почудилось ему в нем. И в самом деле: бамбуковый плетень, каменные ступени, сосновые столбы. Как часто приходилось ему видеть подобное на картине». У Апулея и Евматия герой-рассказчик видел свою историю со стороны — уже ставшей произведением искусства. Так же видит жизнь повествова-

тельница у Мурасаки. Сравним другие подобные случаи: «Трава в саду перед домом уже засохла, еле слышно звенели насекомые, а листья на деревьях сверкали яркими красками — словом, красиво было, как на картине». Или: «Словом, все это было как будто нарочно выдумано для повести».

Такая близость двух разных повествовательных ситуаций, отсутствие принципиального различия между аукториальным и я-повествованием, имеет глубокие корни и смысл. Она — следствие того, что на всем протяжении интересующей нас эпохи, включая барокко, автор и герой «близки, потому что не успели разделиться, размежеваться... утвердиться каждый в своей особости»[1]. Действительно, и автор и герой видят ситуацию (жизненную и повествовательную) не изнутри, не с позиции я-для-себя, а со стороны, *с позиции «другого»*, к которому они одинаково апеллируют и который находится в некоей привилегированной точке отсчета. С этой пространственно-ценностной точки зрения открывается «абсолютная перспектива видения реальности» (М. К. Мамардашвили), «сырая» действительность становится искусством, а герой — автором.

Но, выявляя близость двух разных повествовательных ситуаций, нужно видеть и то, что как в них самих, так и в динамике взаимодействия авторской и чужой речи наблюдается явная тенденция к доминированию авторского контекста — он подчиняет себе слово героя, подтягивая и поднимая его до уровня автора, а не наоборот. Мы подчеркиваем этот момент потому, что в следующую эпоху поэтики картина будет существенно иной.

## § 5. Всезнающий автор и готовый герой. Открытие характера

На почве такой неавтономной причастности субъектов и активности авторского начала формируются характерные для эйдетической поэтики *всезнающий автор и готовый герой*. Но эти определения должны быть поняты адекватно и исторично.

Всезнающий автор в эйдетической поэтике существенно отличается от такового, сохраняющегося в пережиточных формах в литературе XIX — XX вв. (например, у В. Гюго). Привилегированную позицию ему обеспечивают два фактора. Во-первых, приобщенность традиции, от лица которой он говорит и которая открывает ему уже отмеченную абсолютную

[1] Михайлов А. В. Поэтика барокко. — С. 346.

перспективу видения реальности (как известно, в следующую эпоху поэтики, например в «Кроткой» Достоевского, наличие такой перспективы и всезнающего автора уже должно специально оговариваться как сознательно принятое «фантастическое» допущение). Во-вторых, отсутствие у личности (равно у автора и героя) суверенной внутренней территории, препятствующей переходу через границы субъектных сфер. Таким образом, всезнание автора — не его личное, а сверхличное качество.

В свою очередь герой «готов» не в том смысле, что он предопределен личным авторским произволом, неизменен или складывается из «общих мест». Прежде всего очевидно, что «готовость» героя не тождественна его неизменности: он знает очень существенные кризисы и перерождения (Луций у Апулея, Хосров у Низами, Парцифаль у фон Эшенбаха, Гамлет и Дон Кихот у Шекспира и Сервантеса, Симплициссимус у Гриммельсгаузена и др.). Но при этом он сохраняет идентичность: он претерпевает игру судьбы, «и не только претерпевает — он *сохраняет себя* и выносит из этой игры, из всех превратностей судьбы и случая неизменным свое абсолютное тождество с самим собой»[1].

Для адекватного понимания такого тождества с собой следует учесть, что оно — не совпадение героя со своей личностью, не самотождественность в позднейшем смысле, а *совпадение со своей ролью*, которая задается Богом и судьбой и не зависит от авторского произвола. Судьба и выступает как «форма данности героя, не его я-для-себя, но его бытие, то, что ему дано»[2].

«Данность» (и только в этом смысле «готовость») героя обусловлена тем, что творческий акт Бога (и в идеале — автора) уже состоялся в ценностном прошлом, замысел его о герое — предзадан и судьба определена; а потому их художественная реализация — не проявление авторского произвола, не установление принудительных и внешних границ героя, а претворение его предзаданной бытийной целостности. Выражением ее и становится ***образ-характер***, великое открытие именно эйдетической поэтики.

При неисторическом подходе к литературе характером именуют едва ли не любой образ человека. Но с точки зрения исторической поэтики такое именование должно быть закреплено за специфическим типом образа, возникновение которого было возможно только при том понимании человека, которое сложилось в интересующую нас эпоху. Прежде всего ха-

---

[1] Бахтин М.М. ВЛЭ. — С. 256.

[2] Он же. ЭСТ. — С. 153.

рактер — некая *данность героя как целого*[1]. Но это данность не его личности, не его я-для-себя, а его *я-для-другого*.

Иными словами, характер — не я сам, а явление меня другим людям (М. Пришвин). Это образ человека, увиденный не изнутри, не с последней смысловой позиции самой личности, а извне, с точки зрения другого, и увиденный как «другой», а не как «я». Поэтому характер — в конечном счете *объектный образ*. Он предполагает наличие всезнающего автора, обладающего по отношению к герою авторитетной и бесспорной позицией вненаходимости, с которой он может завершить и объективировать свое создание.

Как показал М. М. Бахтин, в основе характера (в его терминологии — классического характера) лежит прежде всего художественная ценность судьбы: «И самый ход жизни личности, все события ее и, наконец, гибель ее воспринимаются как необходимые, предопределенные ее определенною индивидуальностью — судьбой». Поэтому классический характер «в самом существенном... уже сплошь определился»[2], и все, что он совершает, «мотивируется не его нравственно свободной волей, а его определенным бытием: он поступает так потому, что он *таков*»[3].

В то же время, будучи обусловлен специфическими для эйдетической поэтики и только в ней и возможными отношениями автора и героя, характер содержит в себе ряд потенций, начинающих разлагать образ всезнающего автора и готового героя. Дело в том, что как целое героя характер предполагает наличие и постепенное «затвердевание» границ этого субъекта, по которым движется творческая активность автора. Предполагаются также наличие кругозора героя, его определенная самостоятельность, «упорство» в своей позиции[4] и даже *известная независимость от автора*, которая, однако, по М. М. Бахтину, еще ограничена объектностью героя, его совпадением со своей ролью и судьбой[5].

Лишь на закате эйдетической поэтики, в эпоху барокко, начинает намечаться нечто новое в структуре классического характера. Перед автором и героем встает проблема самотож-

---

[1] См.: Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 151.

[2] Там же. — С. 153.

[3] Там же. — С. 154.

[4] Там же. — С. 151—152.

[5] См.: Бахтин М.М. К переработке книги о Достоевском // ЭСТ. — С. 324. О проблеме характера см.: Он же. Автор и герой в эстетической деятельности // ЭСТ. — С. 150—158; Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. — М., 1962; Михайлов А.В. Из истории характера // Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры. — М., 1990.

дественности, не совпадающей с жизненной ролью и судьбой и выступающей как иное по отношению к ним[1]. И хотя в эпоху барокко характер еще остается объектным и ролевым, происходит открытие множественности ролей и судеб, и каждая роль «начинает настаивать на своем “я”, оставляя этому “я” последний уголок для обдумывания своей судьбы. “Я” завоевывает здесь себя, начиная с некоторой пустой оболочки, и такое самоосвоение совершается длительно и многоступенчато»[2]. Продолжение этого процесса мы будем наблюдать в новую эпоху поэтики, когда родится образ героя принципиально иной, чем характер, — образ-личность.

## Глава 3

# СЛОВЕСНЫЙ ОБРАЗ В ЭЙДЕТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКЕ

Говоря о словесном образе в эйдетической поэтике и пытаясь выявить его инвариант, мы должны учесть различие путей развития мировой литературы в эту эпоху и рассмотреть по крайней мере четыре их варианта, чье своеобразие наиболее существенно: европейский, индийский, японский и китайский.

## § 1. Словесный образ в европейской поэтике. Статус слова: «готовое» и «чужое» слово

Европейская художественная традиция совершила по сравнению с другими наиболее радикальный поворот от синкретизма к различению и от мифа к понятию. Именно в интересующее нас время в Европе разрабатываются аналитические процедуры мышления, создаются формальная логика и риторика, складываются новая философия слова и новые принципы образного сознания.

Мы помним, что в эпоху синкретизма слово не было отделено от того, что оно обозначало, а потому воспринималось как нечто субстанциальное, имеющее прямой и буквальный смысл. Его многозначность была связана не с переносностью значений, а с тематичностью слова, неотделимого от ситуации высказывания. В эпоху эйдетической поэтики слово перестает восприниматься как действительность и уже не со-

---

[1] См.: Михайлов А.В. Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи // ИП ЛЭТХС. — С. 345.

[2] Там же.

впадает с ней. Но оно не воспринимается и как чистая (конвенциональная) условность, как гамлетовские «слова, слова, слова». Слово теперь продолжает оставаться чем-то субстанциальным, но это уже *субстанциальность посредника*, медиатора между человеком и Божьим миром. Такой посредник по своему статусу выше человека — вспомним греческий «логос», учение о котором, развитое гностиками, отразилось в евангельском «В начале было Слово» и в именовании Иисуса Христа Богом-Словом. Поэтому слово с точки зрения эйдетического художественного сознания обладает независимым от человека существованием, не подчинено ему, но само направляет высказывание по своим предустановленным путям.

Притом слово — *необходимый посредник*, ибо, согласно представлениям интересующей нас эпохи, человек может вступить в контакт с Богом и миром только через слово и «отнюдь не располагает прямым и непосредственным сообщением с действительностью»[1] (сложнее обстоит дело в мистических учениях, стремившихся к непосредственному общению с Богом, но и в них слово так или иначе присутствует либо в своем инвариантном виде — «ом» в индийской традиции, либо в меональном — «молчание» у исихастов, которые тоже верили в творческую силу слова). Таким убеждением риторическая философия слова радикально отличается от позднейшей уверенности в том, что слово искажает мысль («Мысль изреченная есть ложь», Ф. Тютчев), и от порожденной этим установки на неопосредованное выражение внутреннего мира («О, если б без слова, / Сказаться душой было можно», А. Фет).

В силу подобного статуса слово не принадлежит автору или герою, оно преднаходится ими, задано божественным актом, культивировано культурой и, как принято говорить, дано автору готовым: риторическая культура — культура ***готового слова***. Но, так же как готовый герой, такое слово не должно быть понято упрощенно.

Оно готово в том смысле, что уже было идеально высказано в акте творения, а потому повторения-воспроизведения его должны стремиться к тому, чтобы быть адекватными своему образцу (и всей традиции его интерпретации). Но слово готово не только потому, что уже сбылось в прошлом. Не менее важно, что оно сбылось не в моей речи, а в речи «другого»: это ***слово другого, или чужое слово.***

В идеале — это слово Бога, притом не просто произнесенное (как в эпоху синкретизма, которая была по преимуществу устной), но записанное, а потому более фиксированное и «го-

---

[1] Михайлов А.В. Поэтика барокко. — С. 331.

товое», чем прежде (риторическая культура — уже письменная, «книжная»).

Роль готового чужого слова в интересующую нас эпоху особенно подчеркивал М.М.Бахтин, утверждавший, что «история не знает ни одного исторического народа, священное писание которого или предание не было бы в той или иной степени иноязычным и непонятным профану. Разгадывать тайну священных слов и было задачей жрецов-филологов»[1]. Чужим священным языком был санскрит в Индии, латынь в средневековой Европе, язык Корана в мусульманском мире, вэньян (китайский) на Дальнем Востоке, церковно-славянский в мире славянском (показательно, что еще в XVIII в. для Ломоносова основой для классификации стилей была принадлежность слов к «словенскому» или русскому, то есть к своему или чужому языку).

На этой почве сложились первые философемы слова[2], а позже — риторическая культура, которая относится к слову именно как к авторитетному, готовому и чужому, требующему сначала пассивного понимания, разгадывания его смысла, узнавания, а затем воспроизведения и ответа.

Но, всячески подчеркивая отмеченные аспекты, следует четко понимать, что это лишь один предел языкового сознания нашей эпохи, неполный вне соотнесенности с другим его пределом. Чтобы увидеть второй предел, вспомним, что мы уже знаем о специфике «своего» и «чужого» в эйдетической поэтике. Мы помним, что они еще не автономны, поэтому между ними нет «недоступной черты». Здесь чужое, или другое — это то, с чем я встречаюсь в глубине собственной души, что является гарантом моей самости и с чем я должен слиться, как мотылек с огнем, если использовать суфийский образ. В эпоху синкретизма «я» было нерасчленимо с «другим». В эйдетической поэтике они перестали непосредственно совпадать, хотя не обрели и автономии. Поэтому слово для автора нашей эпохи «чужое» или «свое» не в нашем современ-

---

[1] Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.). Марксизм и философия языка. — М., 1994. — С. 81.

[2] Называя ведийское учение о слове, учение древних греческих мыслителей о логосе, библейскую философию слова, М.М.Бахтин утверждает: «Если бы какой-нибудь народ знал только свой родной язык, если бы слово для него совпадало с родным словом его жизни, если бы в его кругозор не входило загадочное чужое слово, слово чужого языка, то такой народ никогда не создал бы подобных философем. Поразительная черта: от глубочайшей древности и до сегодняшнего дня философия слова и лингвистическое мышление зиждутся на специфическом ощущении чужого иноязычного слова и на тех задачах, которые ставит именно чужое слово сознанию — разгадать и научить разгаданному» (там же. — С. 81).

ном смысле. Оно изначально чужое, но и свое, хотя задано другим. Отсутствие непосредственного совпадения, появление зазора между этими пределами требует авторского усилия для того, чтобы восстановить изначальную целостность, освоить слово, любовно (отсюда фило-логия) слиться и идентифицироваться с ним.

Автор в эйдетической поэтике и совершает такое усилие. Чтобы слиться со Словом, он приглушает в своем собственном слове все акцидентальное, все оттенки и обертоны смысла как случайные и стремится выявить словесную субстанцию в ее чистом виде. Для этого редуцируется внутренняя форма слова, а в единстве эйдоса, образа-понятия, акцентируется понятийная его сторона. Такое очищенное и «пресуществленное» слово хочет быть понято в строго определенном (идеальном) и предзаданном смысле и не предполагает возможности никаких других существенных суждений о том же предмете[1]. Поэтому оно является *одноголосым*, довлеющим, как показал М.М.Бахтин, одному и единственному сознанию автора, приобщенному к абсолютной точке зрения, — все остальные сознания, поскольку они не приобщены к ней, либо не принимают участия в формировании его смысла и выражают несущественную (а то и прямо «ошибочную») точку зрения, либо дублируют авторское сознание[2].

Таким образом, чужое как будто бы слово становится в эйдетической поэтике более «своим», чем в позднейшее время: оно неотделимо от автора, не оговорено, не поставлено в смысловые кавычки, а является вещающим и изрекающим, прямо направленным на свой предмет словом — выражением последней смысловой инстанции говорящего (М.М.Бахтин). Всякое же эмпирическое чужое слово растворяется, как мы уже отмечали, в авторском контексте. В следующую эпоху поэтики такое усвоение слова окажется уже невозможным или требующим специальных обоснований.

Так же непросто обстоит дело с «готовым» словом. Оно готово в том смысле, о котором мы уже говорили, но одновременно и не готово, ибо должно беспрерывно совершенствоваться, культивироваться, чтобы приблизиться к своему идеальному образцу. Учение о таком украшенном слове, о *тропах и фигурах* составляет основу всех европейских древних и средневековых поэтик и риторик — вплоть до XVIII в.

---

[1] См. об этом: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского (особенно главы: «Идея у Достоевского», «Слово у Достоевского»); Лучников М.Ю. Литературное произведение как высказывание. — Кемерово, 1989. — С. 33—34.

[2] См.: Лучников М.Ю. Там же. — С. 33—34.

## § 2. Система тропов

Говоря о словесном образе в эпоху синкретизма, мы отмечали, что рождение тропов, в которых заложен принцип понятийного различения, стало поворотным событием в истории образности. Но в синкретической поэтике тропы еще слишком зависели от породившего их параллелизма и сначала были не чистым иносказанием, а иным сказыванием все той же мифологической семантики. Окончательное самоопределение и самостоятельность образный язык тропа обретает именно в эйдетической поэтике. Мало того, в это время он претендует на то, чтобы стать единственным образным языком.

При всем обилии работ, посвященных тропам (особенно повезло в этом отношении метафоре, в которой принято видеть едва ли не квинтэссенцию образной речи), они совершенно не изучены в их историческом развитии. Этому способствовало предубеждение, восходящее к самым истокам литературоведения, ибо последнее начало складываться в рамках риторики и до сих пор несет на себе ее отпечаток. Для риторики открытые ею тропы и фигуры (в арабской традиции их название более исторично — «бади», т.е. «новое») были не исторически возникшим типом образности, а некими вечными структурами художественной речи. Эту установку на внеисторическое понимание тропов унаследовала позднейшая наука; сама возможность существования нефигуральных по своей природе образных структур, не знающих разделения на прямой и переносный смыслы, нашей наукой до сих пор всерьез не принималась.

Фактически и сегодня общепринято положение Аристотеля, состоящее, как заметил Ф. Уилрайт, в том, что в основе всякой образотворческой деятельности предполагается «непременно наличие буквального значения, стандартного употребления, из которого выводятся сравнения»[1]. Справедливо подвергая сомнению как само это положение, так и универсальность такого («эпифорического», по его терминологии) понимания метафоры, Ф. Уилрайт показывает, что «новое значение» может возникать не в результате переноса, а *в результате «простого соположения»*[2] (вспомним двучленный параллелизм и кумуляцию. — *С.Б.*). Называя такой образный ход «диафорой», ученый тем не менее ее тоже считает разновидностью метафоры. Перед нами ситуация, уже возникавшая в

---

[1] Уилрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры. — М., 1990. — С. 85.

[2] Там же. — С. 89.

истории науки: вплотную подойдя к выявлению принципиально неметафорического, «нефигурального» образного языка, исследователь в конечном счете растворяет его в универсальной и внеисторически понятой фигуральности.

Еще Э. Кассирер, пытавшийся «определить и ограничить ключевое понятие самой метафоры» и предложивший понимать метафору как «сознательный перенос названия одного представления в другую сферу»[1], прекрасно видел: на ранних ступенях развития мышления «то, что кажется при нашей позднейшей рефлексии простым переносом, является... подлинной и непосредственной идентичностью»[2]. И все-таки ученый и эту форму, выражающую «непосредственную идентичность», тоже называет метафорой, хотя и «мифологической», а в метафорическом мышлении видит общую «концептуальную форму» мифа и языка[3]. Даже О. М. Фрейденберг, столь много сделавшая для изучения нефигуральности архаического мышления и показавшая, что никаких метафор в архаике не было и быть не могло, пользуется по инерции близким кассиреровскому термином «первобытная метафора».

Если же подходить к тропу исторически, то следует, во-первых, принципиально отличать его от «дофигуральных» образных языков (кумуляции и параллелизма), а во-вторых, попытаться выявить его своеобразие в эйдетической поэтике, где он по-настоящему самоопределился.

Сегодня очевидно, что виды тропов отличаются друг от друга разным соотношением в них образа и понятия, конкретно-чувственного и отвлеченного начал[4]. Наиболее гармонична в этом плане ***метафора***. В своей чистой (одночленной) форме она представляет собой образ, объект сравнения, при опущенном субъекте. Конкретно-чувственный план дан здесь непосредственно, тогда как лежащее в его основе понятийное различение скрыто и уведено в подтекст, благодаря чему понятие просвечивает сквозь образ, не уничтожаясь им, но и не подавляя его. Это же относится к таким разновидностям метафоры, как *олицетворение и перифраза*.

Более аналитично ***сравнение***, особенно его полная форма, включающая в себя субъект сравнения, его объект и компаративную частицу. А. Н. Веселовский, как мы помним, называл

---

[1] Кассирер Э. Сила метафоры // Теория метафоры. — М., 1990. — С. 35.

[2] Там же. — С. 39.

[3] Там же. — С. 33.

[4] Подробно о соотношении абстрактного и конкретного в разных типах образа см.: Лосев А. Ф. К проблеме вариативного функционирования поэтического языка // Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. — М., 1982.

его «прозаическим актом сознания, расчленившего природу». Существуют два других типа сравнения, каждый из которых имеет свою структуру и семантику. Первый из них, в котором нет компаративной частицы, а объект сравнения стоит в творительном падеже («полечу я зегзицей по Дунаю»), называют *творительным превращения, или метаморфозы*. Он очень архаичен и как бы расположен между параллелизмом и сравнением (А. А. Потебня считал его наиболее древним типом образа). Отсутствие сравнительной частицы и активный творительный падеж создают между субъектом и объектом такого сравнения особенно тесную связь, рождая эффект не просто сходства, но именно превращения одного в другое.

Второй тип — *генитивное сравнение*, или *сравнение-метафора* — также не имеет компаративной частицы, а субъект сравнения в нем стоит в родительном падеже («куст волос»). И здесь субъект и объект сравнения связаны теснее, чем при наличии компаративной частицы. Сама структура такого образа говорит о сближении субъекта и объекта и некоем «третьем», рождающемся из двух. Это «третье» несводимо к своим составляющим и в то же время не единоцельно, а единораздельно. Генитивное сравнение как бы стоит на полпути от сравнения к метафоре, отсюда его второе наименование.

Если сравнение (особенно полное) аналитично, то ***аллегория*** — наиболее понятийный и рационалистичный из тропов. Прежде всего конкретно-чувственный план в ней не самоценен. Исходной и определяющей здесь является более или менее отвлеченная мысль, которую образ должен иллюстрировать в качестве чувственного «примера».

На этом строится басня — жанр, зародившийся в интересующее нас время и широко популярный в эйдетической поэтике, ибо соответствует типичной для нее установке эстетического сознания. Важно, что в аллегории наличны, хотя и неравноценны, обе стороны эйдоса, а это необходимо для того, чтобы риторическое слово оставалось самим собой, сочетало в себе рассудочность и чувственность, единичное и всеобщее[1].

Чрезвычайно показательна эволюция аллегории в эйдетической поэтике и рождение в эпоху барокко такой ее своеобразной формы, как *эмблема*. Полная эмблема состоит из трех компонентов: графического изображения, надписи под ним и подписи. У А. Альциата, одного из первооткрывателей этого типа образа, в «Книге эмблем» (1531) приведен рисунок, изображающий ласточку, которая несет цикаду своему птенцу.

[1] См. об этом: Лучников М. Ю. Литературное произведение как высказывание. — С. 46.

Под рисунком написано: «Ученым не должно оговаривать ученых». Ниже — подпись, говорящая о том, что один певец вредит другому. Эти три компонента как единораздельное целое должны быть осмыслены читателем для выявления заложенной в них идеи.

Эмблема, с одной стороны, доводит до предела понятийность, характерную для аллегории (и вообще тропа), а с другой — не отбрасывает конкретно-чувственный план, необходимый для того, чтобы «эйдос» оставался именно эйдосом и не превратился в чистую «идею». Эмблема даже по-своему усиливает предметный план, вводя в образ прямую графическую наглядность. Мы присутствуем при «напряженной кульминации» эйдетичности: «Под влиянием происходящего сближения слова и образа-изображения все слова в тексте — разумеется, прежде всего особо значимые и выделяемые — раскрываются в направлении своей зрительности, своего наглядного вида... они — в отличие от обычаев иначе устроенной культуры, склонной к книжно-абстрактному чтению текстов, — значительно более интенсивно "усматриваются" и зримо "видятся"»[1]. Но это именно эйдетическое — умозрительное видение.

Если в аллегории и эмблеме доводятся до предела умозрительные начала эйдетического образа, то в ***символе*** явлен его другой предел. Мы помним, что символ не является тропом — по своему происхождению это одночленный параллелизм. Но расцвет символа приходится именно на эпоху эйдетической поэтики, и он по-своему соединяет в себе параллелистскую «бытийность» и буквальность значения с иносказательностью особого рода. В нем должен быть *самоценный* и отнюдь не аллегорический *конкретно-чувственный план*. Но он должен быть *способен разворачиваться в бесконечно значимый ряд смыслов* (по определению А. Ф. Лосева, символ — «функция бесконечности»[2]). Если же самоценность конкретно-чувственного плана ослабляется, то символ превращается в аллегорию.

Итак, эйдос в интересующее нас время имеет своими пределами аллегорию-эмблему и символ. Остальные тропы так или иначе тяготеют к этим полюсам (даже метафора, наиболее гармоничный из них). Относительно древнерусской литературы это заметил Д. С. Лихачев, который писал, что в ней то, «что мы принимаем за метафору, во многих случаях оказывается скрытым символом»[1]. В арабской поэзии метафора в

---

[1] Михайлов А. В. Поэтика барокко. — С. 364.

[2] См. об этом: Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976.

это время тоже весьма специфична — она «основана на антропоморфическом (или анималистическом) понимании природы и "заимствовании" (истиара) качеств человека или животного для определения абстрактного явления»[2]. Иными словами, метафора здесь тяготеет к олицетворению. На этой основе в арабской и персидской поэзии возникает усложненная образно-понятийная игра, примером которой может служить следующее место из «Хосрова и Ширин» Низами, содержащее описание утра:

Заря взошла на трон. Отряд прекрасных, схожих
С румийцами, блеснув, напал на чернокожих.
Юсуф нес апельсин, — и расступилась мгла.
Зулейха — лунный свет — от счастья умерла.
Взглянул с приязнью рок. Забыв потоки крови,
Расправил он свои насупленные брови.
Был бирюзовый свод раскрыт, оповещен
Был о победе мир, — и радовался он.

Итак, акцентированно понятийные тропы — аллегория и эмблема; аналитическое, но многоликое сравнение; гармоничная метафора, тяготеющая либо к олицетворению и аллегории, либо к символу; наконец, сам символ — другой полюс образности эйдетической поэтики, наименее понятийный и восходящий к дотропеическому образному языку параллелизма, но по мере ослабления самоценности конкретно-чувственного плана превращающийся в аллегорию. Как басне наиболее благоприятна аллегория, так символ наиболее соответствует смысловой природе притчи, другого излюбленного жанра эйдетической поэтики. Ввиду особой важности символа рассмотрим его на материале притчи Д. Руми «О твоем и моем» из его «Поэмы о скрытом смысле» («Китаб ал-маснави», или «Маснави-йи ма'нави»).

Конкретный и самоценный образный план притчи — рассказ о *дружбе*, история взаимоотношения двух друзей. Но сохраняя свою самостоятельность, этот рассказ по мере его развертывания начинает обретать символический смысл — становится притчей о «*я*» и «*другом*». Но и это не последний его смысл, потому что за отношениями друзей, «я» и «другого», просвечивают отношения «*я*» и *Бога*, что выражено в образе сгорания («Чтоб сжечь свое в огне разлуки я»), неиз-

---

[1] Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — М., 1971. — С. 179.

[2] Шидфар Б.Я. Образная система арабской классической литературы. — М., 1974. — С. 156.

менно связанном в суфийской поэзии с устремлением ограниченной индивидуальности к божественной полноте и растворением в ней. Однако и этот, третий по счету, смысловой пласт не является в притче последним. Ключ к его более глубокому пониманию дал сам Руми, говоря о священной книге мусульман: «Знай, что слова Корана просты, но по ту сторону внешнего они скрывают внутренний тайный смысл; рядом с этим тайным смыслом есть еще третий, приводящий в замешательство тончайший разум; четвертого значения еще не познал никто, кроме Бога; так можно идти дальше до семи значений».

«Семь» здесь, разумеется, не конечное, а абсолютное число — речь идет именно о бесконечности значений символа. Мы увидели пока три его смысла. Четвертый уже темен, но некоторый намек на него дан в притче в образе «единого бытия» (по суфийской терминологии, «mumkin»). Эта стадия бытия промежуточна между призрачным «adam» и абсолютно реальным «wujud»; в отличие от последней, «mumkin» имеет воспринимаемые внешними чувствами проявления (см.: «Теперь едино наше бытие», «Отныне мы не будем, видит Бог,/ Разниться, как колючка и цветок»). Другие, более глубокие смыслы символа уже непознаваемы в пространстве нашего, все еще раздельного бытия.

Символ, таким образом, не частный образный конструкт, а некий предел, к которому тяготеет эйдетическая поэтика и на котором построены многие наиболее значительные ее произведения (помимо поэмы Руми назовем хотя бы «Божественную комедию» Данте). Принадлежащий по рождению к предшествующей эпохе поэтики, символ именно в интересующее нас время выявляет потенциально в нем заложенные, но не востребованные синкретической поэтикой возможности и достигает своей художественной зрелости.

Анализ роли символа служит подтверждением уже высказывавшейся мысли о том, что «хотя семантика риторического слова твердо ограничена извне», это «не исключает существования под этой семантикой другого, скрытого от творящего и воспринимающего сознаний, пласта значений, порожденных еще мифологическим мышлением и в историческом плане являющихся производной основой для риторической семантики». Правда, вслед за этим исследователь утверждает, что пласт мифологической семантики «в условиях риторической культуры “глух и нем”, являет собой лишь потенциальную возможность смысла»[1]. Пример с символом говорит, что это

[1] Лучников М.Ю. Литературное произведение как высказывание. — С. 50.

не совсем так, что риторическое слово более проницаемо для архаического образного языка, чем принято считать. Об этом свидетельствует и то, что — особенно в начальной и конечной точках своего развития — риторическое слово очень чувствительно к своей мифологической подпочве (наиболее очевидно это в восточной традиции, о чем мы еще скажем).

Не говоря уже о том, что ранние формы тропов были лишь иным сказыванием мифологической семантики и прямо вырастали из параллелизма, яркие примеры взаимодействия двух разностадиальных образных языков дает средневековая литература (взять хотя бы «Слово о полку Игореве»[1]). Но открытость мифу можно констатировать и на противоположном историческом полюсе — в период «осени» риторики. Так, в барочном образе, например у Симеона Полоцкого, за риторическим сравнением:

Тому леть яблоку жену подобити —

явно просматривается не просто мифологическая семантика, но и специфическая форма двучленного параллелизма:

Оле жены льстивы! О яблока лестна!

То же мы видим у Ломоносова. В «Разговоре с Анакреоном» поэт создает эмблематический образ России. Но в предшествующем стихотворении Анакреона был дан портрет возлюбленной, благодаря чему устанавливается связь двух образов:

Напиши любезну мне // Изобрази Россию мне.

И если дальше возникает «эротизированный образ женщины-России»[2], то он оказывается развитием этого соположения, открывающим за риторическим словом архаический параллелизм женщины-страны. Еще более открыты друг другу разностадиальные образные языки в неевропейских художественных традициях.

## § 3. Словесный образ в индийской поэтике

Индийская эйдетическая поэтика, так же как и европейская, знает принцип различения, но она совершает рефлек-

---

[1] См. об этом: Бройтман С.Н. К вопросу о субъектно-образной структуре «Слова о полку Игореве» // Тр. отд. древнерус. лит. — Т. 44. — Л., 1990.

[2] Пумпянский Л.В. Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Русская литература XVIII — начала XIX в. в общественно-культурном контексте. — Л., 1983. — С. 26.

сивную процедуру с существенным отличием. Если европейская мысль идет аналитическим путем расчленения и обобщения, то для индуса «вивека» (различение) состоит не в разъятии явления на части, а в *снятии ложных* («майя») *отождествлений* и установлении *истинных*, но тоже *отождествлений*. Так, последовательно обнажая неистинность отождествления человека, например, с его имуществом, социальным статусом, телом, чувствами и даже умом — со всем, что можно отделить от «я» и на что можно посмотреть со стороны как на «другое», подобная рефлексия приходит к выявлению истинного, необъективируемого «я» — атмана. И именно это «я» оказывается тождественным объективному корреляту Бога и мира — брахману. Высшая формула мудрости, выработанная в Упанишадах и «Бхагавадгите», гласит: «Tat twam asi» (ты есть то, атман есть брахман).

Таким образом, сама структура индийской рефлексии такова, что она не разрушает и не отбрасывает исходного синкретизма, но сохраняет и утончает его. Это проявляется во всей культуре, в том числе и в принципах поэтики.

Мы уже знаем, что античная поэтика выработала учение о тропах и фигурах, или об украшениях речи. В индийской поэтике тоже раздел об украшениях — ***аланкарах*** — тщательно и тонко разработан в «Кавьяланкаре» Бхамахи (V в.), «Зеркале поэзии» Дандина (VII—VIII вв.), «Кавьяланкарасутре» Ваманы (VIII—IX вв.) и др. Тем показательнее существенное различие между европейскими украшениями и индийскими аланкарами.

Рассмотрим, например, аланкару, именуемую *упама* (один из видов сравнения):

Прекрасные озера сверкают повсюду водными лилиями,
похожими на глаза,
Лотосами, похожими на лица, утками-чакраками,
похожими на груди.

Упама — не просто несколько сравнений, идущих друг за другом. Она предполагает, что за всеми этими сравнениями, обусловливая их единство и саму их возможность, существует некий общий рефлексивный ход. Принято считать, что в приведенном примере таким ходом является сравнение озера с женщиной: оно *не выражено* в прямой форме, *но проявляется* через серию частных сравнений (различие между «выраженным» и «проявленным» — одно из фундаментальных в индийской поэтике, как мы увидим позже). С точки зрения исторической поэтики более точно предположить, что за отдельными сопоставлениями здесь сквозит не общее сравнение, а именно параллелизм озера и женщины.

Вот другая аланкара — *дипака* («скрытое сравнение», «светильник»), «когда слово, которое означает родовое понятие, действие, качество или частный объект, однажды употребленное, обслуживает все высказывание»[1]:

*Южный ветер* срывает сухой лист с ветвей деревьев
И усмиряет гордость женщин, заставляя их пригибаться.

Здесь, как и в упаме, отдельное скрытое сравнение (сухого листа с гордостью женщин) не довлеет себе, а является частью более широкого контекста, составляющего дипаку. Нетрудно заметить, что приведенный текст сплошь пронизан соответствиями, а названное нами — лишь одно из них, наиболее акцентированное и заметное, но не изолированное:

южный ветер — (предполагаемое — любовь)
срывает — усмиряет
ветви — женщины
сухой лист — гордость женщин,

наконец, предполагаемое «склоняться» — выраженное «пригибаться». Заметим, что эти соответствия основаны на мифологической семантике и за ними более отчетливо, чем в первом примере, просматривается образный язык параллелизма.

Своеобразие аланкар в их сравнении с тропами показано в специальном исследовании П. А. Гринцера. Европейские тропы — украшения речи, заключенные в *отдельных словах*, фигуры — *сочетания слов или предложения*. В обоих случаях они представляют собой лингвистические единицы. Индийские же аланкары — не слова, не их сочетания, не предложения, вообще *не лингвистические единицы, а некое целое художественного высказывания* (минимум — строфы).

Кроме того, тропы понятны из контекста, но сами они этого контекста не порождают. Аланкары же «не только сопрягают отдельные объекты, но порождают в этом сопряжении новый поэтический смысл»; они — «единицы, определяющие контекст»[2]. Иными словами, они не только сами могут быть поняты в контексте, но и призваны «проявить его подлинное значение»[3]. Мы это видели в наших примерах. Именно параллель «озеро — женщина», «дерево — женщина» создает контекст, из которого понятны все отдельные сравнения. Поэтому аланкары — не просто способы лингвистического преобра-

[1] Дандин. Кавьядарша (Зеркало поэзии) / Пер. П. А. Гринцера // Восточная поэтика. — М., 1996. — С. 123.

[2] Гринцер П. А. Основные категории классической индийской поэтики. — М., 1987. — С. 68—69.

[3] Там же. — С. 65.

зования значений, но «способы художественного мышления»[1]. Это качество, так же как и целостность, сближает аланкары с параллелизмом и отличает их от тропов; последние выглядят на этом фоне как распавшиеся части некогда единого целого.

Но и этим, хотя и очень существенным, моментом различие между образными принципами европейской и индийской поэтики не исчерпывается. Дело в том, что интересующий нас раздел поэтики венчается в Индии не теорией аланкар, а учением о ***дхвани*** и ***раса***, которые являются «атманом поэзии»[2]. Эти категории разработаны в «Дхваньялоке» («Свет дхвани», IX в.) Анандавардханы и в комментариях к нему, принадлежащих Абхинавагупте, — «Глаз света дхвани» (X в.).

Для пояснения того, что такое дхвани (буквально — звон, гул, отзвук), Анандавардхана приводит пример со светом и светильником. Горящий светильник (огонь и устройство, его поддерживающее) — это то, что можно назвать «выраженным». Без горящего сейчас и здесь светильника не было бы вот этого света, но порождающее начало — не сам светильник, а свет. Свет был и до светильника, и сам светильник мог возникнуть только потому, что существует свет. Светильник только *проявил*, сделал явным то, что и до него существовало и является первичным. Так и в поэзии — первично не выраженное, а проявленное — свет дхвани[3].

Учение о дхвани уходит корнями в философскую систему миманса, более глубокий его источник — общеиндийская концепция атмана. В системе миманса принято выделять две функции слова: первичную, или номинативную (несущую прямой смысл), и вторичную, или транспозитивную, связанную с переносом значения. В аланкарах действует эта вторая функция (как и в европейских тропах и арабских бади). Но в одной из школ миманса говорится о третьей функции слова — целевой, или интенциональной, связанной с «желанием сказать» («камой») и заключающей в себе «сок речи» («раса») — ее эстетическую квинтэссенцию, интенцию, а не просто логический смысл. Эта третья функция чрезвычайно важна, ибо она первичнее номинативной и переносной, является их мотивировкой и порождающим принципом. Ее-то и называет Анандавардхана — дхвани, или проявляемым смыслом — атманом поэзии.

На язык европейской поэтики дхвани переводят как «намек», «подтекст», «символ», но все эти интерпретации, схва-

---

[1] Гринцер П.А. Основные категории классической индийской поэтики. — С. 69.

[2] Анандавардхана. Дхваньялока. — М., 1974. — С. 167.

[3] Там же. — С. 70—71.

тывая какие-то стороны феномена, неадекватны ему, потому что не учитывают главное отличие индийской эстетики от европейской. Европейская эстетика — наука о выражении, индийская — о проявлении. Для нее само по себе выраженное еще не создает эстетического феномена. Эстетическое (дхвани) начинается там, где *выраженное отступает на второй план перед проявленным.* В этом акте происходит смена ложных отождествлений отождествлениями истинными. Поэтому-то и называет Анандавардхана дхвани — атманом поэзии, тем, что остается в искусстве слова, если снять все ложные отождествления, все внешнее и объектное, в том числе украшения-аланкары и даже слова (дхвани — это прежде всего интенция сознания). Про атман в Упанишадах говорится: «Тот, кто, находясь в земле, отличен от земли, кого земля не знает, чье тело — земля, кто изнутри правит земле́й». Дхвани, так же как и атман, одновременно трансцендентно и имманентно речи: оно находится внутри речи, но отлично от речи, речь его не знает, оно изнутри правит речью.

Будучи эстетической интенцией сознания, дхвани — не сама речь, а ее «сок», квинтэссенция *целого художественного высказывания* (этот акцент на целое и его металингвистическая природа тоже обычно ускользают при европейских толкованиях термина). По соотношению выраженного и проявленного Анандавардхана различает два типа дхвани. Первый — это *высказывание с выраженным, которое не есть то, что хотят сказать.* Вот его образец:

Краснотелый, ты утром приходишь,
Ночь уводя, ты радуешь взоры наши.
Украшение неба! Дня владыка!
Тебе поклонение!

(Пер. В. Вертоградовой)

Выраженный смысл здесь — восхваление солнца. Но это не есть то, что хотят сказать. С этими словами обращается к мужу женщина утром, когда он пришел от любовницы. «Краснотелый» — эпитет солнца — здесь намек на следы красной краски на теле героя, оставшейся от его любовницы (красной краской женщина покрывала лицо в определенное время, когда она считалась нечистой) и осквернившей его. Героиня так же окольно называет свою соперницу ночью (а себя, соответственно, днем). Ироническое отождествление героя с солнцем имеет еще один скрытый смысл — героиня просит его не приближаться к себе, ведь солнцу нужно поклоняться издали. Таким образом, дхвани стихотворения иронически противоположно его выраженному смыслу.

Второй тип дхвани — высказывание с *выраженным, которое есть то, что хотят сказать, но которое подчинено другому*. Разберем этот вариант на примере стихотворения из антологии Халы «Саттасаи»:

Горные деревни с цветущими кадамба,
Речные долины, павлиний крик,
Воркование горных потоков
Будят во мне желание[1].

(Пер. В. Вертоградовой)

Стихотворение состоит из двух неравных частей: картины природы (1 — 3-я строки) и отклика на нее человека (4-я строка). Выраженный смысл здесь — воздействие природы на человека. Но это выраженное значение, являясь тем, что хотят сказать (по крайней мере не противореча ему), подчинено другому, проявляемому, смыслу.

Главное слово у Халы стоит в самом конце — это «желание» (буквально кама — и желание, и любовь, и божество любви). В проявляющем свете этого слова все то, что мы наблюдаем в природе, прочитывается как кама. Кадамба — дерево, расцветающее в сезон дождей, — является традиционным эротическим символом; эту же символику несет и сам сезон дождей («воркование горных потоков») — ритуально отмеченное время любви. Павлиний крик — еще один традиционный эротический символ. В таком контексте воздействие природы на человека оказывается лишь пробуждением-проявлением («будят») общей для них камы. Это как свет и светильник: цветущие кадамба, горные потоки, павлиний крик есть выраженное, но это выраженное возможно только потому, что есть кама. Поэтому связь человека и природы у Халы нельзя понимать только как причинно-следственную («во мне пробудилась кама, потому что на меня воздействовала природа») — это связь, основанная на архаической партиципации-сопричастии. *Выраженное воздействие отступает в нашем стихотворении на второй план перед проявляемым тождеством*, перед «ты есть то».

В заключение заметим, что, отступая от классических и выраженных форм параллелизма, Хала лишь утончает те смысловые связи, которые когда-то нес именно параллелизм. Различение для поэта — путь к истинному отождествлению. Мифологическая, параллелистская семантика оказывается проявляемой подосновой не только аланкар, но и самого дхвани.

---

[1] Индийская лирика IV — V вв. — М., 1978. — С. 112.

## § 4. Словесный образ в японской поэтике

В японской поэтике, как и в индийской, словесный образ обнаруживает бóльшую близость к архаической основе, чем в поэтике европейской. Пятистишие-танка, выделившееся из многообразия фольклорных жанров и долгое время бывшее почти универсальной формой японской поэзии, имеет традиционную композицию. Оно состоит из двух частей. «В первой представлены природные ряды, или ряды объектов; во второй, нередко более краткой, — персонально человеческие»[1]. Это уже хорошо нам знакомый параллелизм. Он в художественной традиции Японии остается неизменной основой поэтического образа, обретая с течением времени все более тонкие и изысканные формы, демонстрирующие возможности архаических образных структур.

Исследователи говорят о синкретизме, присущем японской поэтической системе[2]. Он не только в устойчивости параллелизма, но и в культивируемых формах разработки его. Первая, природная, часть параллелизма в танка уже в VIII — IX вв. начинает художнически сознательно строиться особым образом. Она принимает форму «слова-изголовья» (***макура-котоба***) или «введения», «предисловия» (***дзё***).

*Яснóе зеркало,*
Чистое сердце
Как тебе отдала,
С той поры...

В распростертых горах
*Фазана хвост,*
Долу свисающий хвост —
Долгую, долгую ночь,
Видно, один проведу.

В первом стихотворении мы выделили макура-котоба, во втором — дзё. О природе обоих приемов, во многом близких друг другу, до сих пор высказываются разные точки зрения. Макура-котоба некоторые ученые считают особого рода эпитетом, другие — сравнением, метафорой, зачином, орнаментальным элементом, тем не менее ни к какой привычной нам по европейской поэтике форме оно несводимо.

---

[1] Ермакова Л.М. Ритуальные и космологические значения в ранней японской поэзии // Архаический ритуал в фольклоре и раннелитературных памятниках. — М., 1978. — С. 64.

[2] См.: Боронина И.А. Поэтика классического японского стиха (VIII — XIII вв.). — М., 1978. — С. 68.

Формально макура-котоба — субстантивированное определение, поэтому оно чем-то похоже на эпитет (и даже — постоянный эпитет, поскольку в японской поэзии определенные слова ассоциативно влекут за собой те или иные макура-котоба: так, когда говорят «меняясь», обязательно всплывает «отражаясь в ясном зеркале»; «встретиться» — «ветвями пышного плюща» и т. д.). Субстантивированная форма делает макура-котоба в чем-то близким к тому, что А. А. Потебня называл символом-приложением (типа бор-суходол), считая его самым древним типом образа. Но от постоянного эпитета наша форма отличается ассоциативностью и вариативностью (чисто фольклорные постоянные формулы, как считают исследователи, «онтичны» и не допускают синонимических замен[1]).

От символа-приложения макура-котоба отличается еще больше — своим компаративным оттенком, который в таком символе начисто отсутствует. Учитывая этот оттенок, макура-котоба сближают иногда со сравнением, но это сильно огрубляет смысл, потому что наша форма не предполагает предварительной операции различения: вся суть ее в том, что здесь еще «отсутствует тенденция придавать вещи знаковый или... символический характер, поскольку вещность и символичность оказались тождественны, будучи принципиально неразличаемы»[2].

Поэтому в последнее время исследователи предпочитают отмечать полифункциональность макура-котоба и синкретизм этой формы, ибо в ней в нерасчлененном виде присутствуют элементы почти всех приемов традиционной японской поэзии.

О сущности, о происхождении дзё тоже высказываются разные предположения. Его истоки видят в фольклорном двучленном параллелизме, в фольклорных развернутых сравнениях и определениях, в песнях-диалогах — в той их части, где речь идет о картине природы (вторая реплика — изображение душевного состояния человека). При этом древние дзё нередко делят песню как бы на две части — вводную и основную, не связанные общей логикой:

Подует ветер,
И в море белые волны
*Встают...* Тацута-гора!
Не ее ли, милый, в полночь
Ты переходишь один?[3]

---

[1] См.: Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. — М., 1989. — С. 51—52.

[2] Ермакова Л. М. Ритуальные и космологические значения в ранней японской поэзии. — С. 64.

[3] Боронина И. А. Поэтика классического японского стиха (VIII—XIII вв.). — С. 228.

С точки зрения исторической поэтики макура-котоба и дзё ближе всего именно к параллелизму, но они являются его особой разновидностью. Классический двучленный параллелизм строится так, что каждая его часть отличается формальной и смысловой законченностью, «закрытостью». В японских же постпараллелистских структурах главное — их «открытость», «перетекаемость»[1]. В наших примерах слово «отдала» относится в равной степени и к «зеркалу», и к «сердцу», то есть к обеим частям параллелизма, что делает его открытым. Также «долгую» относится и к хвосту фазана, и к ночи, а «встает» — к волнам и горе.

Мы помним, что А. Н. Веселовский считал: двучленный параллелизм сополагает явления по признаку движения, действия. В японской поэтике этот признак особенно акцентирован благодаря тому, что сказуемое, выражающее его, относится к обоим членам параллели. Из-за буквальной и грамматически выраженной общности действия сохраняется целостность и устанавливаются связи между далеко разошедшимися смыслами.

Позже, в хэйанской лирике (VIII — XIII вв.), наряду с макура-котоба и дзё особенно популярными становятся тесно связанные с ними энго, юкари-котоба и какэкотоба. *Энго*, по существу, один из элементов макура-котоба, ставший самостоятельным приемом. Он основан на том, что определенное слово влечет за собой другое, устойчиво с ним связанное: «волны» — «вздымаются», «снег» — «нагромождается» и т. д. В ***юкари-котоба*** связь сказуемого сразу с двумя подлежащими (заложенная уже в макура-котоба) трансформируется в использование двузначных, или омонимических, слов. Так, в японском языке слово «аки» означает и «осень», и «охлаждение», «пресыщение», что и обыгрывается в стихотворении:

Ветвь, что сломал для тебя,
Пожелтела.
Весна, а на ней
Осени след.

(Заметим, что благодаря такой словесно-образной игре параллелизм «ты» и «ветви» осложняется и утончается введением интенции «я», выступающего медиатором между ними.)

Вариантом юкари-котоба является ***какэ-котоба*** (буквально «поворотное слово») — прием, также основанный на использовании омонимии и расщеплении слова на омофоны. Так,

---

[1] Боронина И. А. Поэтика классического японского стиха (VIII — XIII вв.). — С. 42 — 43.

слово «акаси» — топоним, но одновременно оно означает «встречать рассвет»; «яку» — жечь (о соли) и сгорать (от любви). На этой полисемии строится стихотворение, которое получает совершенно разные смыслы в зависимости от того, какое значение мы примем:

| | |
|---|---|
| В долгие ночи | В долгие ночи |
| *От соли*, что *жгут* (яку) | Сгораю от любви (яку) к тебе, |
| В бухте *Акаси*, | Встречая рассвет (акаси), |
| Дым в небе | Дымом в небе |
| Стоит, не поднимаясь. | Застыну[1]. |

(Курсив мой. — *С.Б.*)

О такого типа стихотворениях исследовательница замечает, что они воспринимаются целостно и одновременно предстают сразу в двух ипостасях.

И это не недосказанность — главное здесь материально присутствует в тексте[2]. Иначе говоря, это именно параллелизм в его японском пределе. Китайская поэзия тоже знала подобный прием — шуангуанцзы («двойное закрепление»), но он в ней не удержался в связи с особым путем, который избрала со временем эта литература.

В заключение заметим, что описанные традиционные принципы японской поэзии по своей природе ближе к индийским аланкарам, чем к европейским тропам, ибо это не отдельные слова или лингвистические единицы, а способы художественного мышления и целое художественного высказывания.

## § 5. Словесный образ в китайской поэтике

### 1. Категория «дао» и принцип «естественности»

Древняя китайская поэзия (ее первая антология — «Шицзин», «Книга песен», XI—VII вв. до н.э.) зиждется на психологическом и синтаксическом параллелизме, проведенном столь последовательно, что он кажется тотальным. До VI в. включительно она, как и поэзия других народов, широко использует новые украшения (даже такие изощренные, как шуангуанцзы), на тысячу лет раньше других литератур открывает рифму, еще во II в. до н.э. в «Большом предисловии к “Шицзин”» разрабатывает «категории поэзии».

---

[1] Приведенные примеры см. Боронина И.А. Поэтика классического японского стиха (VIII—XIII вв.).

[2] См.: Ермакова Л.М. «Ямато-моногатари» как литературный памятник // Ямато-моногатари. — М., 1982. — С. 49—50.

Но очень рано развитие китайской поэтики начинает отличаться глубоким своеобразием. Уже в конце V—VI в., в период расцвета теоретической рефлексии, раздаются голоса против украшательства, за «естественность» (Лю Сё. «Резной дракон литературной мысли», конец V в.; Чжун Жун. «Категория стихов», начало VI в. и др.). Эта тенденция побеждает в эпоху Тан (VII—IX вв.) — золотой век китайской поэзии, давший Ван Вэя, Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и и других великих поэтов. Эстетические принципы, на которых вырастает новая поэтика, связаны с ключевой категорией китайской мысли — идеей-мифологемой ***дао*** (по своей роли она сопоставима с местом категорий атман в индийской и эйдос в европейской культурах).

Буквальное значение слова «дао» — путь, по существу же это неопределенный абсолют — нечто, не поддающееся логическому определению, не имеющее формы, беспредельное, ничему не противостоящее и в принципе исключающее альтернативную постановку вопроса[1].

Но когда говорят, что дао не имеет формы, это значит, что оно не имеет *определенной*, ограничивающей его формы, ибо оно — не ставшее, а «путь», непрерывная возможность изменений и превращений. Метаморфическая неопределенность дао приводит к тому, что оно не может быть охвачено ничем, что само имеет ограниченную форму, например, оно не может быть адекватно выражено в речи. Классическое изречение Лао Цзы гласит: «Знающий [дао] не говорит [о нем], говорящий [о дао] не знает [его]».

Когда подчеркивают, что дао ничему не противостоит и в принципе исключает альтернативную постановку вопроса, столь важную для европейской рефлексии, то на какой-то момент абсолютизируют и это качество. Может быть, точнее было бы сказать, что дао содержит в себе все мыслимые альтернативы, но нечувствительно к ним, в том числе к ключевому для эйдетической поэтики противоречию тождества и различия. По Чжуанцзы, «у дао никогда не было разграничения... поэтому и появилось разграничение»[2]. Очевидно, что в силу своей абсолютной и неопределенной полноты дао порождает даже то, что кажется его противоположностью и с тривиальной точки зрения — не свойственно ему. Об этом говорится в притче Чжуанцзы: «Однажды Чжуан Чжоу приснилось, что он — бабочка, весело порхающая бабочка. Он наслаждал-

---

[1] См.: Григорьева Т.П. Даосская и буддийская модели мира (предварительные заметки) // Дао и даосизм в Китае. — М., 1982. — С. 161 и др.

[2] Чжуанцзы / Пер. Л.Д.Позднеевой // Материалисты и диалектики древнего Китая. — М., 1967. — С. 143.

ся от души и не сознавал, что [он] Чжоу. Но вдруг проснулся, удивился, что [он] Чжоу, и не мог понять: снилось ли ему, [что он] Чжоу — бабочка, или бабочке снится, [что она] — Чжоу?». Завершает притчу такой пассаж: «Это называют превращениями вещей, тогда как между мною [Чжоу] и бабочкой непременно существует различие»[1]. Здесь та же логика, что и в приведенном выше изречении философа.

Итак, дао не противостоит и разграничению, оно «рождает тьму вещей»[2], в том числе и разграничение. Точно так же, будучи абсолютно *естественным*, оно порождает и *искусственное*. Перед нами две другие центральные категории китайской поэтики.

Дао постоянно характеризуется как «следование своей природе», «естественность», «безыскусственная простота». Природе вещей не соответствует, например, навязывание чему-то своей воли. Поэтому «высшее дао рождает тьму вещей, но ею не владеет, творит многообразные изменения, но над ними не господствует», оно «общится с миром, не выдаваясь из него»[3]. Навязывание миру своей воли китайцы называют «деяние», а следование дао — «недеяние» (это то же, что мы вслед за М.М.Бахтиным называли внежизненно активной позицией). «Недеяние», таким образом, есть не тривиальная пассивность, а естественное, следующее природе дао высшее действие.

Именно таким «недеянием» должна быть поэзия. Поэтому ее идеалом является «безыскусственная простота», «прозрачная чистота», «обычное», «пресное» (в этом же ряду — «пустота», «без формы», «без постоянства»). Поэзия отождествляется с пресной водой, потому что лишь такая вода следует своей природе: она лишена определенного вкуса (горечи, сладости), то есть всякой односторонней определенности, замутняющей ее чистоту именно как воды, — здесь опять-таки не тривиальное отсутствие качеств, а отсутствие искусственно привнесенных свойств.

Естественная (чистая, пресная, пустая) речь — бескачественна, неопределенна. Опять послушаем Чжуанцзы: «Речь — не [просто] дыхание. Говорящий произносит слова, но то, о чем он говорит, совершенно неопределенно. Действительно ли существует речь? Или никогда не было речи? Считают ее иной, чем чириканье птенца, но отличается она от чириканья птенца или не отличается?». И наконец: «У пути [дао] никогда не

---

[1] Чжуанцзы / Пер. Л.Д.Позднеевой // Материалисты и диалектики древнего Китая. — М., 1967. — С. 146.

[2] Хуайнань-цзы / Пер. Л.Е.Померанцевой // Древнекитайская философия. Эпоха Хань. — М., 1990. — С. 39.

[3] Там же. — С. 39.

было разграничения, а у слов никогда не было собственного [смысла], потому и появилось разграничение»[1].

## 2. Способы преобразования параллелизма

Посмотрим, как реализуется эстетический принцип «естественности» в золотом веке китайской поэзии, в эпоху Тан, у поэта Ли Бо (701 — 762), а также в более позднюю эпоху Мин (XIV — XVII вв.), которая особенно культивировала «пресную» речь — ее мы постараемся понять через стихотворение Гао Ци (1336 — 1374).

Перед нами стихотворение Ли Бо «При виде снега в местности Хуайхай».

*Посвящается Фу Ай*

Здесь северный снег
Пролетает средь облачной мглы
И, следуя ветру,
Несется на берег морской.
Деревья у моря,
Как ранней весною, белы,
Прибрежный песок
Белоснежной покрыт пеленой.
С рекою Яньси
Вдохновенье связало меня.
Где лянского князя пиры,
Что пригрезились мне?
Инчжунская песня
Плыла там, по струнам звеня.
Я песню окончил —
И снова грущу в тишине.

(Пер. А. Гитовича)

Приведем сразу и стихотворение Гао Ци «Осенняя ива»:

Ивовых веток сломать захотелось,
Но уже не хватает силы.
В усадьбе теперь не сыскать, как прежде,
Нежных побегов ивы.
И тотчас, едва о Хуане подумал,
Тоска меня охватила.
Закатный дождь и осенний ветер
Над южным бушуют поречьем.

(Пер. И. Смирнова)

[1] Чжуанцзы. — С. 141.

При всех потерях, которые связаны с переводом китайского иероглифического письма в другую систему, попытки его адекватного понимания не безнадежны. Чтобы продвинуться в этом направлении, воспользуемся комментариями к стихотворению Ли Бо[1].

1. Фу Ай — друг Ли Бо, находившийся на *севере*, в то время как поэт жил в местности Хуайхай, на юго-востоке, где *снег — редкость*.

2. Деревья белы — от выпавшего снега, внезапного и необычного в этой местности. Внезапный снег, в том числе выпавший весной, — один из топосов китайской поэзии и неявный символ спонтанности и непредсказуемости, которые отличают дао.

3. Река Яньси. С ней связано такое предание. Когда-то отшельник Ван Цзы-ю, проснувшись в *снежную* ночь, стал *пить вино и читать стихи*. Потом, вспомнив о своем друге (сравним ситуацию у Ли Бо), жившем на берегу реки Яньси, он тут же сел в лодку и поплыл навестить его. Приблизившись к дому друга, Ван *внезапно* вернулся, не повидав его. Когда отшельника спросили, почему он так поступил, он ответил, что поехал, побуждаемый вдохновением, но оно вдруг покинуло его (то есть он поступил, следуя «естественному» побуждению, дао: для жестко ритуализованной китайской культуры такое спонтанное, внутренне свободное поведение — высокий идеал, воплощенный в Ли Бо, как для нас — в Пушкине).

4. Пиры лянского князя — в древности во время *снегопада* на этих пирах поэт Сыма Сян-Жу (II в. до н.э.) *с друзьями пил вино и читал стихи*.

5. Инчжунская песня — написана Сун Юем (около 300 г. до н.э.), в ней речь идет о «белом снеге ранней весной».

В стихотворении Гао Ци комментария требуют два места. Хуан, который упоминается в тексте, — полководец IV в. По преданию, он горевал, глядя на старые ивы с обломанными ветвями, как написал об этом поэт Юй Синь в «Оде засохшему дереву». Кроме того, Хуан был для китайских поэтов символом неосуществленных возможностей (он посадил на трон императора и сам помышлял стать императором, но смерть помешала исполнению этого плана). «Нежные побеги ивы» — один из топосов китайской поэзии. Существовал обычай: при расставании ломать тонкие ветви этого дерева; уходящий брал такую веточку с собой в знак расставания и обещания вернуться.

---

[1] См.: Монзелер Г.О. Примечания // Ли Бо. Избранная лирика. — М., 1957.

Учитывая те реалии и реминисценции, которые важны для понимания стихотворения Ли Бо, комментатор так истолковывает его смысл: «Обращение поэта к ряду известных ему примеров из древности создает следующий подтекст: в эту снежную ночь мне вспоминается, как друзья в такой же снегопад пили вино и слагали стихи, и у меня возникает желание немедленно навестить тебя, мой друг. Если бы мы были вместе, как бы мы сейчас наслаждались. Но, увы, мы так далеко друг от друга, и ничего нельзя поделать. Грустя, я сложил эту песню, навеянную снегопадом, и послал тебе»[1].

В работах, посвященных китайской поэзии, стало общим местом утверждение о первостепенной роли в ней подтекста. На примере наших будто бы «безыскусных» стихотворений видно, что это действительно так. Но само слово «подтекст» еще мало что объясняет. Как создан подтéкст? На каком принципе он держится? Без ответа на эти вопросы мы ничего не поймем в китайской поэтике. Имея в виду эти вопросы, присмотримся к нашим стихотворениям.

Оба они распадаются на две равные части: картина природы и картина из человеческой жизни. Это уже знакомый нам параллелизм, создающий не простое сходство, а синкретизм двух рядов. Но данный параллелизм отличается от привычного нам фольклорного. В фольклорном параллелизме человеческий ряд представлен обычно не «я», а «другим» (в наших примерах из первого раздела — «Марусей», «милой девушкой» и т.д.). В китайской личной поэзии человеческой параллелью картине природы выступает само «я» («С рекою Яньси / Вдохновенье связало меня» у Ли Бо, «Тоска меня охватила» у Гао Ци). Еще точнее было бы сказать: не просто «я», а некое состояние «я», параллельное состоянию природы. У Ли Бо рисуется картина спонтанного, непредустановленного движения, нарушающего предписанные ограничения и твердые законы природы: внезапный снег, выпавший там, где его не должно быть (это и есть проявление дао в природе). Параллелью к этому *внезапному снегу* (и проявлением того же дао в человеческой жизни) становится столь же естественно и непроизвольно охватившее «я» *вдохновение*.

Помня об этой особенности китайского параллелизма, будем ее уточнять. Мы сказали, что человеческий ряд представлен здесь первым лицом — «я». Это верно, но не исчерпывающе. У Ли Бо «я» сразу же уходит в тень и его состояние раскрывается через «других» — через Вана, поэтов лянского князя, инчжунскую песню. То же происходит у Гао Ци — через Хуана. Иными словами, в человеческом плане паралле-

[1] Монзелер Г.О. Примечания. — С. 161.

ли первое лицо только названо, но раскрыто через систему отсылок к прежде жившим героям и их ситуациям. Само «я» вписано в этот ряд прецедентов и проясняется из него и через него (мы уже знаем о роли посредников в эйдетической поэтике).

По существу, китайские поэты трансформируют традиционный параллелизм: благодаря введению медиаторов лирического «я» параллель устанавливается не только между природой и человеком, но и между *природой и культурой* (в ряду последней среди других пребывает и «я»). При этом параллелизм трансформирован еще одним способом.

Оба члена параллели — «снег» и «вдохновение» у Ли Бо, засохшие ветви ивы и тоска у Гао Ци — не только соположены, но вступают друг с другом в особого рода отношения, которые в терминах европейской поэтики следует назвать ***метонимическими***. Их объединяет не только (и не обязательно) мифологическая семантика (как в традиционном параллелизме) и не внешнее сходство (как при сравнении и метафоре), а принадлежность к определенной культурной ситуации, в которой они когда-то сошлись и стали неразрывными *частями целого*. Теперь каждая из частей может употребляться вместо этого целого, ибо содержит его в себе.

Так, у Ли Бо во второй части стихотворения говорится о вдохновении и ни разу прямо не упоминается о снеге, но снег все равно метонимически входит в текст, потому что он — неотъемлемая часть тех ситуаций, на которые поэт намекает. Снег, который идет у Ли Бо в начале стихотворения («Деревья у моря, как ранней весною, белы»), идет и в упоминаемой им инчжунской песне. В истории Вана связаны в один узел снег, вдохновение и дружба (а это темы и Ли Бо), а также чрезвычайно важный для нашего поэта мотив спонтанности и непредустановленности творческого поведения. Снег, стихи и дружба — подтекст и упоминаемых пиров лянского князя. То же у Гао Ци: Хуан связан с мотивом не свежих, а засохших веток ивы — и это ситуация самого «я».

Вообще метонимические связи чрезвычайно важны не только в целом, но и, казалось бы, в отдельных деталях образной системы. Так, в пейзажной части стихотворения Ли Бо, где говорится о *северном* снеге, речь идет не только о снеге, но и о друге, Фу Ае, который живет на *севере*, а потому по логике метонимической партиципации сопричастен ему. В этом плане внезапный снег — не только деталь пейзажа, но и весть от друга (едва ли не сам друг), ответом на нее и является стихотворение.

В разделе о параллелизме мы отмечали, что при его разложении тождество превратилось в сходство, которое стало

основой метафорических тропов, а мифологическое сопричастие стало отношением — из него развились тропы метонимические. Европейская поэтика пошла преимущественно по пути метафоризации, метонимия в ней на определенное время оказалась отодвинутой на второй план. Китайская поэтика, опиравшаяся на более архаический субстрат, напротив, акцентировала метонимию и необычайно тонко ее разработала. Про эпоху Мин, когда творил Гао Ци, переводчик пишет: «Принципиально лишенная поэтических фигур, минская поэзия достигает небывалого уровня символизации, когда все может оказаться символом и ничто таковым не является»[1]. Этот эффект (мы наблюдали его также у Ли Бо, особенно в примере с северным ветром и другом) во многом связан именно с тем, что символизация здесь имеет основой метонимию, которая в соответствии с идеей дао стремится к максимальной непроявленности, незаметности, естественности, но при этом настолько пронизывает текст, что в нем действительно все становится образом, хотя в то же время ничто как будто им не является. Текст достигает такой же высокой степени неопределенности и естественности, как само дао.

В свете сказанного трактовка стихотворения Ли Бо, которую дал комментатор, оказывается далеко не исчерпывающей. У Ли Бо не просто говорится о желании навестить друга, невозможности сделать это и вынужденной замене свидания — стихотворением. Все это есть в тексте, но смысл его не так односторонен (не такой «европейский»), а главное — дополняется другим. Сама «вынужденность» здесь — следование не привычной нам жесткой необходимости, а гибкому дао, вечно изменчивому и естественному и уже потому не вынужденному в европейском смысле слова. Только в этом свете становятся понятны спонтанность и свобода, проявлением которых являются и вдохновение, описанное у Ли Бо, и само стихотворение. И тут мы подходим к последней особенности его образной структуры.

Стихотворение Ли Бо завершается дважды, но опять-таки столь естественно, что мы сначала этого не замечаем. Первый раз — внутри себя («Я песню закончил»), а потом еще раз («И снова грущу в тишине»). То есть песня завершается в самой песне, а потом говорится об изменениях в мире, сопровождающих ее рождение. Наступает *тишина* (а был ветер и звучание песен, в том числе этой самой песни) и проступает *грусть* (а было вдохновение). Это новое состояние — уже «посттворческий» эквивалент дао, достижение такой жизнен-

---

[1] Смирнов И. Комментарий // Яшмовые ступени: Из китайской поэзии эпохи Мин (XIV—XVII вв.). — М., 1989. — С. 29.

ной позиции, которая может быть выражена только в образах «лишенности», «пустоты», понимаемых, конечно, не просто как негативные, но как максимально приближенные к дао.

Может быть, еще более явственно, чем у Ли Бо, об этом сказано у Гао Ци. Понимание дао как «лишенности» у него пронизывает весь текст: «не хватает силы», «не сыскать... нежных побегов ивы», сами эти побеги как символ разлуки, ассоциация с Хуаном — символом нереализованных возможностей. Эти мотивы усилены тем, что в стихотворении говорится не просто о разлуке, а о ее предельной форме — старости-осени и умирании. Это состояние мы могли бы с европейской точки зрения интерпретировать как трагическое, и все, что нужно для такого понимания, здесь есть, кроме одного — односторонней и жесткой определенности. Это состояние — не только трагическое, но и внежизненно активное, максимально приближенное к бескачественному дао.

Подведем итог тому, что мы узнали о словесном образе в эйдетической поэтике.

Создатель теории дополнительности Н. Бор утверждал, что *нельзя на одном языке описать никакое сложное явление* — для этого нужны как минимум два разных языка. На стадии эйдетической поэтики самоопределяется и совершенствуется второй (после мифологического) исторический образный язык, исходящий из принципа различения. Слово в нем обретает понятийную ясность и единораздельность и в то же время становится одноголосым и объектным, прямо направленным на свой предмет выражением последней смысловой инстанции говорящего. Это именно предел, никогда не реализуемый до конца в эмпирии художественного развития и к тому же оспоренный к концу нашей эпохи — уже у Рабле, Шекспира и Сервантеса.

Но одноголосое и объектное слово обретает в эйдетической поэтике еще одно качество, без которого отныне литература будет немыслима. В нем рождается тропеичность, способность к тонкой и непрямой образно-понятийной игре, создающей сложную и многоплановую смысловую перспективу.

Одна из самых глубоких составляющих этой перспективы — встреча с другим, архаическим образным языком, заданным традицией синкретической поэтики и пребывающим в памяти культуры. Наиболее предрасположена к этой встрече, как мы увидели, восточная литература, которая не оборвала связь с предшествующей стадией развития так радикально, как европейская, и, не отказавшись от образного языка параллелизма, сумела по-своему рефлексивно углубить и утончить его. Но и европейская литература не оказалась «глуха и нема» к своей исторической подпочве. Одного-

лосое слово и троп в той или иной степени (особенно видно это на примере символа) сохраняют память о мифологической семантике и ее образном языке. И это открывает возможность для установления качественно нового отношения между образными языками в следующую эпоху поэтики, о чем мы скажем ниже.

## Глава 4

# СЮЖЕТ В ЭЙДЕТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКЕ

## § 1. Понятие «готовый сюжет»: его смысл и границы

Мы уже знаем, что в эпоху синкретизма сложились два событийных архетипа — кумулятивный и циклический, переданные последующим стадиям художественного развития как *готовые сюжетные языки*. Принято считать, что в эйдетической поэтике *творчество сюжета прекратилось и началось его использование*[1]. По О.М.Фрейденберг, обо всем периоде от эпохи эллинизма до XIX в. можно сказать, что он «целиком характеризуется традиционализмом, который выражается в том, что литературное произведение строится на готовом жанровом и сюжетном материале». Мы помним, что исследовательница объединяла кумулятивную и циклическую схемы в понятии «мифологический сюжет», про который она дальше пишет: «Мифологический сюжет, перейдя на роль готового сюжета, доживает до эпохи промышленного капитализма. Никакого другого сюжета в это время нет, если не считать условно-исторического, вернее, псевдоисторического сюжета, который издавна был разновидностью мифологического сюжета. Ни одному писателю этих эпох сюжет лично не принадлежит; он прошел до него через сознание всех предыдущих писателей»[2].

Понятие «готовый сюжет» чрезвычайно важно для эйдетической поэтики, поэтому условимся, что мы будем под ним понимать.

«Готовым» сюжет может быть назван в следующих смыслах.

1. Его архетип уже задан в мифологическом сюжете.

---

[1] См.: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — Л., 1936. — С. 322.

[2] Там же. — С. 322—323.

2. Уже сформировались кумулятивный и циклический сюжеты, а новые типы сюжетного построения не возникают. Сколь долго ни разрабатывались бы кумулятивная и циклическая схемы, они не дают принципиально нового качества, то есть не перестают быть именно кумулятивной и циклической схемами.

3. Сюжет строится не только по заданной архетипической схеме, но и из готовых блоков-мотивов. При этом традиционные мотивы являются активным началом, обусловливающим сюжетное построение. Избранный мотив становится некоей принудительной силой, направляющей развитие сюжета в определенное русло. И это касается не только канонических жанров. Даже в таком маргинальном жанре, как античный роман, неизменно действует циклическая схема (с кумулятивным нанизыванием испытаний) и повторяющиеся мотивы: внезапная любовь, бегство из родного города и т. д., вплоть до счастливого соединения и возвращения на родину.

4. Сюжет не принадлежит автору в том смысле, что не является его личным творением, а пришел к нему из традиции. Как правило, он представляет собой вариацию или прямую обработку другого, ранее созданного сюжета, и это считается более предпочтительным, чем придумывание нового (мы помним, что даже создатель одного из самых нетрадиционных романов средневековья Вольфрам фон Эшенбах настаивал на том, что он «неизменно дорожил Киотовой первоосновой,/ Страшась рассказ придумать новый»). Вот типичное заявление средневекового автора, в котором, конечно, присутствует и ирония:

> Да, Гартман выдумал не сам
> Рассказ, что он расскажет вам:
> Здесь все из книжек взято,
> Им читанных когда-то.
>
> (*Г. фон Ауэ. «Бедный Генрих»*; пер. Л. Гинзбурга)

Примеры использования готовых сюжетов бесконечны — от Сомадевы, пересказывающего «Великий сказ» Гунадхьи, до Расина, разрабатывающего сюжет «Федры», восходящий к античной трагедии и мифу.

Но в полной мере признавая значимость готового (в рассмотренных нами смыслах) сюжета для эйдетической поэтики, *нельзя назвать эту эпоху нетворческой* в интересующем нас ракурсе. История развития сюжета в это время вырабатывает свой «сюжет», свою динамику, которая четче прослеживается, когда мы от недифференцированного понятия «мифологический сюжет» переходим к его реально существовавшим

формам — кумулятивной и циклической. Примером такого подхода служит работа Н. Д. Тамарченко «Типология реалистического романа» (1988).

Именно учет взаимодействия и внутренних трансформаций кумулятивной и циклической схем помогает выявить новые качества сюжета: *иносказательность* (аллегорический и символический сюжеты) и связанный с нею *принцип сюжетной неопределенности*; движение *от сюжета-мотива к сюжету-ситуации*; появление «двойного» сюжета и, наконец, начало формирования наряду с кумулятивным и циклическим *сюжета становления* — третьего исторического типа сюжета.

Соотношение кумулятивного и циклического сюжетов в нашу эпоху имеет структурный аналог в единстве образа и понятия в эйдосе. Они еще тесно связаны друг с другом, хотя в разных случаях может акцентироваться то одна, то другая схема. Кумулятивный сюжет как бы берет на себя функцию «образа» — он воспроизводит конкретно-чувственное многообразие жизни в его стихийности, неупорядоченности и случайности. Циклический сюжет ближе к «понятию» — он выражает идеальное начало целостности и законосообразности бытия. Присмотримся к взаимодействию и трансформации этих архетипов в сборниках новелл и обрамленных повестей разных традиций: в «Тысяче и одной ночи» (известна с IX в., формировалась до XIV в., расширялась и модифицировалась до XVIII в.), «Океане сказаний» Сомадевы (XI в.) и «Декамероне» Боккаччо (1348 — 1353).

Эти произведения строятся на соотношении кумулятивного и циклического сюжетов. По их характеру наиболее архаической в данном ряду выглядит «Тысяча и одна ночь». Это прежде всего «кумулятивная эпопея»[1] (не в строго жанровом смысле, разумеется) с господствующим в этом типе построения нанизыванием сказок и новелл. Но чисто кумулятивным сюжет «Тысячи и одной ночи» назвать нельзя, потому что в ней есть циклическая рамка (с очень архаической семантической основой), внутри которой происходит нанизывание. Эта сюжетная рамка всем известна. Царь Шахрияр велит казнить на рассвете каждую из своих новых жен, и Шахразада, чтобы избежать казни, рассказывает ему сказки так искусно, что именно на рассвете доходит до самого интересного места. Шахрияр, желая услышать продолжение, каждый раз откладывает казнь, пока совсем не отказывается от убийства жены. Рамку «Тысячи и одной ночи» называют «выкупной», ибо

[1] Герхардт М. Искусство повествования. — М., 1984. — С. 371.

рассказанные истории выкупают жизнь героини — и здесь проглядывают следы весьма архаического представления о рассказе-повествовании как жертве, приносимой Богу (мы помним, что когда-то Бог был сам автором, рассказчиком и героем в одном лице).

Но выкупная рамка в нашем произведении разработана нечетко и в значительной мере формально. Царь и другие герои редко комментируют услышанное, а после 22-й сказки, как заметила М. Герхардт, комментарии вообще исчезают — истории следуют друг за другом вовсе без перехода или просто начинаются фразой: «А еще рассказывают...»[1].

Тем не менее рамка имеет принципиальное значение, и это видно не только по макросюжету книги, но и по микросюжетам отдельных сказочных блоков. «Тысяча и одна ночь» состоит из целого ряда рамочных конструкций. Каждая из них включает в себя одну «первичную» сказку и несколько помещенных внутри нее («рассказ в рассказе»). Герой вторичной сказки в свою очередь может приостановить действие, рассказать случай из своей жизни, сказку или притчу. Так возникают усложненные повествовательные конструкции с несколькими ступенями подчинения (до пяти), и слушатель очередной сказки с трудом улавливает, в какие другие она вставлена. Требуется немалое напряжение, чтобы размотать весь клубок многоступенчатой зависимости. Таким образом, и внутри «микроциклической» рамочной конструкции начинает преобладать принцип кумулятивного нанизывания.

Но кумуляция создает здесь двойной художественный эффект. С одной стороны, налицо едва ли не избыточное многообразие рассказываемых историй. С другой стороны, благодаря многоступенчатой зависимости сказок мы вынуждены постоянно возвращаться к самому акту повествования и концентрировать свое внимание также на нем. В силу этого *событие самого рассказывания, внутренне связанное с содержательной ситуацией выкупной рамки*, начинает приобретать самостоятельное значение. Поэтому М. Герхардт очень точно называет «Тысячу и одну ночь» не просто книгой сказок, а *«книгой о сказительстве»* («содержание рамочной сказки — сказительство»[2]).

В еще большей мере такое двойное определение можно отнести к «Океану сказаний» Сомадевы. В нем циклический сюжет разработан строже и органичнее, чем в «Тысяче и одной ночи». По существу, здесь уже трудно говорить о преобладании кумулятивного принципа, хотя он проявлен не ме-

---

[1] См.: Герхардт М. Искусство повествования. — М., 1984. — С. 357.
[2] Там же. — С. 337.

нее ярко, чем в арабской книге. Перед нами неисчислимое множество, «океан» историй (18 книг, 124 «волны», каждая из которых сама состоит из множества новелл, сказок, басен и т. д.). Кумулятивное нанизывание их создает ощущение пестроты, неисчерпаемости и безграничности жизненной стихии, казалось бы, не вмещающейся ни в какие рамки. Но рамка здесь есть, и она очень четко структурирована.

Мы уже говорили о большой рамке «Океана сказаний» (см. главу о субъектной структуре эпохи синкретизма). Она тоже «выкупная» и, что более очевидно, чем в предыдущей книге, не только для героя, но и для каждого читателя, которому обещан выход из колеса перерождений и статус бога. Этот путь проходят у Сомадевы: первый (после Шивы) рассказчик истории — Пушпаданта; затем Мальяван (в жизни — Гунадхья, автор «Великого сказа»); повествователь, пересказавший «Великий сказ»; наконец, сам герой «Океана сказаний» — Нараваханадатта. Но и история героя, как мы отмечали, трижды дублируется, что создает дополнительные циклы внутри большого цикла.

Первая дублирующая история появляется в 24-й волне: к царю Удаяне (отцу главного героя) является повелитель видьядхаров (богов — носителей знания) и рассказывает, как он достиг этого статуса. В 27-й волне сам Нараваханадатта начинает рассказ о том, как он стал повелителем видьядхаров, но внутри его рассказа есть еще две истории, посвященные той же теме. В 45-й волне к главному герою прибывает Сурьяпрабха, излагающий историю своего превращения. Интересно, что в каждом новом дублирующем повествовании акцентируются какие-то дополнительные аспекты «пути». Так, в варианте Сурьяпрабхи подчеркивается необходимость духовных усилий (знание санкхьи, йоги, власть над материей и ее восемью свойствами и т. д.), тогда как до сих пор герой шел преимущественно путем любви (бхакти). После урока Сурьяпрабхи Нараваханадатта наряду с любовными подвигами начинает преумножать и духовные знания (в волне 107-й он идет в страну сиддхов, где исполняет обеты, совершает обряды, предается подвигам подвижничества и медитации). Наконец, в 113-й волне герой выслушивает еще один рассказ о том, как человек (Таравалока) стал царем видьядхаров. После этого Нараваханадатта уже от первого лица завершает повествование.

Таким образом, циклические повторы большой рамки, эпиграфа и вариантов основного сюжета создают более органическое, чем в «Тысяче и одной ночи», единство рассказываемого события и события самого рассказывания. Повествование становится той «волной», которая, вздымаясь, вбирает в себя океан сказаний, или, если воспользоваться другим образом

эпиграфа, мутовкой, которой пахтают океан, чтобы добыть из него амриту бессмертия.

Замечательная особенность «Океана сказаний» состоит в том, что циклическое единство не является в нем альтернативой кумулятивному многообразию жизни. Напротив, многообразие («майя») любовно сохраняется. Главный герой, воплощение Камы, сочетает любвеобилие и наслаждение жизнью с подвигами героизма и высшего знания, сохраняя *меру* в своих многообразных проявлениях (он едва не переступает ее, когда решает завоевать Меру, страну богов, но вовремя останавливается). Необходимость меры, осуждение односторонности прямо прокламируются повествователем: «Достигшие божественного сана и всем владеющие не желают мокши — освобождения от жизни, ради чего люди читают молитвы, подвергаются страданиям. Великие духом и мыслью не стремятся к небесному блаженству».

Такой *выбор* жизненной и творческой позиции — несомненно, личный (мы, к сожалению, не знаем, насколько он был предсказан текстом-источником, ибо «Великий сказ» не сохранился). Но он *парадигматически-личный*, как *парадигматична и сама обрамляющая ситуация*. Здесь выбор совершается между теми позициями, которые уже заданы традицией. Иное качество обретают обрамляющая ситуация и выбор у Боккаччо.

В «Декамероне» принцип кумулятивного нанизывания, создающий «плюральность», неисчерпаемое многообразие и пеструю, не вмещающуюся ни в какие рамки «человеческую комедию», имеет столь же важное значение, что и в арабской и индийской книгах. Но и у этого «океана сказаний» тоже есть, как известно, своя рамка, без понимания смысла которой произведение Боккаччо не может быть оценено сколь-нибудь адекватно.

Давно замечено, что новеллы десяти дней рассказываются в особой ситуации «пира во время чумы» (А. Н. Веселовский). Ее своеобразие у Боккаччо в том, что здесь *обнаруживают свою недостаточность готовые типы выбора и нормы поведения, заданные традицией*, и человеку, едва ли не впервые в литературе, *предстоит совершить выбор только на свой страх и риск*.

Обрамляющая ситуация в «Декамероне» уходит своей семантикой в ту же мифологическую глубину, которую мы наблюдали в «Тысяче и одной ночи» и «Океане сказаний»: и здесь сам акт рассказывания является жертвой, которая выкупает жизнь героев, и пока он длится, чума над ними не властна. Но эта ситуация, кажется, впервые в литературе обретает одновременно и *конкретно-исторический смысл*.

Во вступлении к первому дню повествователь замечает о своих новеллах: «Они *вызваны временем* (курсив мой. — *С.Б.*), впоследствии и слушатели, и рассказчики устыдились бы их, ибо границы дозволенных удовольствий ныне более стеснены, чем в ту пору, когда в силу указанных причин они были свободнейшими». И далее говорится о том, что «при таком удрученном и бедственном состоянии нашего города почтенный *авторитет как божеских, так и человеческих законов почти упал и исчез* (курсив мой. — *С.Б.*). Из того, что больные бывали покинуты соседями, родными и друзьями, а слуг было мало, развилась привычка, дотоле неслыханная, что дамы, красивые, родовитые, заболевая, не стеснялись услугами мужчины, каков бы он ни был, молодой или нет, без стыда обнажая перед ним всякую часть тела». И в заключение книги в ответ на упреки в безнравственности ее повествователь говорит: «Все это рассказывалось не в церкви... и не в школах философии... и не где-нибудь среди клириков или среди философов, а в садах, в увеселительном месте, среди молодых женщин... и в такую пору, когда для самых почтенных людей не было неприличным ходить со штанами на голове во свое спасение» (пер. Н. Любимова).

Итак, для оценки всей книги, содержания и тона новелл, изображенного события мы вынуждены учитывать место и время, конкретную ситуацию, в которой ведется повествование, психологическое и моральное состояние рассказчиков, совершающих свой выбор в условиях, когда заданные традицией нормы и принципы перестают работать и человек вынужден обратиться к творчеству непредустановленных и гарантированных только его личностью жизненных и эстетических ценностей. Мы в преддверии того, что искусство из игры по заранее заданным правилам начинает превращаться в игру, правила которой создаются в процессе самой игры (Ю. М. Лотман). Всмотримся в то, как зарождается такой эпохальный переход.

Ситуативная рамка «Декамерона» позволяет Боккаччо по-новому осветить рассказываемое событие и создает соположение пестрой и веселой, часто неприличной стихии жизни с мрачным хаосом зачумленного города — смертью. Это два океана, выходящих из берегов, два спонтанных потока, не стесненных никакими запретами. И здесь и там — полная свобода, если не хаос, но в одном случае это многообразие и неупорядоченность жизни, в другом — смерти. Рассказывание новелл в такой ситуации становится способом внесения некоего строя, меры, организации в обе хаотические стихии: повествованием преодолевается (но не отбрасывается, а облагораживается) неупорядоченная стихия жизни и им же по-

беждается хаос смерти и разложения (и здесь очевидна архаическая функция рассказа-жертвоприношения). Как это происходит?

Обстановка, в которой рассказываются новеллы, — *идиллический мир* природы и загородных вилл: герои-рассказчики совершают горацианское бегство от хаоса и зла современной жизни на лоно природы, налагают типичный для идиллии запрет на сообщение каких-либо известий извне, кроме веселых, и провозглашают: «Будем жить весело, не по другой же причине мы убежали от скорбей». «Веселье» рассказчиков и их идиллическая жизнь — событийный противовес моральному разложению и ужасам зачумленного города.

Но вначале в рассказываемых новеллах стихия раскрепощенной жизни, противостоящая хаосу смерти (и им же инспирированная), сама грозит перехлестнуть всякую меру. Поэтому она в сюжете «Декамерона» начинает вводиться в некие рамки. Прежде всего ограничиваются темы новелл. В первый день герои рассказывают, «о чем кому заблагорассудится». Но в конце этого дня королева говорит: «Хочу *ограничить некоторым пределом* (курсив мой. — *С. Б.*) то, о чем мы станем рассказывать». Но это ограничение не абсолютно (так, когда Дионео просит, чтобы его не обязывали сказывать новеллу на данный сюжет, он получает разрешение).

В конце второго дня — новые установления: «Будет лучше ограничить несколько произвол в выборе новелл и рассказывать об одном каком-либо из действий судьбы». В конце же восьмого дня снимаются всякие ограничения, и предпоследний, девятый день так же ничем не стеснен, как и первый. В последний, десятый, день вновь устанавливается тема: «о тех, кто совершил нечто щедрое или великодушное в делах любви или иных». А. Н. Веселовский писал о высокой серьезности десятого дня, о «торжественно смиряющей мелодии долга»[1]. Не случайно этим — уже не внешним, а внутренним, — самоограничением завершается произведение.

Но некая мера в обе стихии вносится не только словом рассказчиков, но и словом повествователя (см. «Введение», начало 1-го и 4-го, конец 10 дня, «Заключение»), которое также организует сюжет.

Во «Введении» повествователь рассказывает, как он с молодости и по сию пору «был воспламенен *через меру* (курсив мой. — *С. Б.*) высокой и благородной любовью» и как он страдал от нее. Далее он вспоминает о друзьях, которые помогли ему преодолеть любовное неистовство. И теперь он в свою оче-

---

[1] Веселовский А. Н. Боккаччо, его среда и сверстники // Веселовский А. Н. Собр. соч. — Т. 5. — Пг., 1915. — С. 455.

редь хочет оказать поддержку тем, кто более всего страдает от любви, — женщинам. Оказывается, повествование в «Декамероне» есть способ преодоления также любовной одержимости, победы над ее хаотической безмерностью и обретения ее высокой меры.

Заданная во «Введении» тема любви проходит через всю книгу, и не только в рассказанных новеллах, но и в обрамляющей истории рассказчиков. В глубинах «Декамерона» просматривается тайный любовный сюжет, частично выходящий наружу в канцонах, исполняемых в конце каждого дня. Боккаччо своеобразно подчеркнул роль канцон, поставив во введении (но не в заглавии к книге, чтобы это не было слишком явным) канцоны рядом с новеллами: «Сто новелл, рассказанных в течение десяти дней в обществе семи дам и трех молодых людей... и несколько песенок, спетых этими дамами для своего удовольствия». Здесь некоторое лукавство: песенок не «несколько», а ровно десять, по числу дней, и поют их не только дамы, но и все рассказчики. Из содержания канцон выясняется, что все герои влюблены, но стараются владеть своим чувством, сохранить высоту и меру в условиях, когда кругом царят откровенно животные инстинкты.

В конце десятого дня король резюмирует, что задуманное они «совершили пристойно»: «Ибо насколько я мог заметить, хотя здесь и были рассказаны новеллы веселые и, может быть, увлекавшие к вожделению и мы постоянно хорошо ели и пили, играли и пели, что вообще возбуждает слабых духом к поступкам менее честным, несмотря на это я не заметил никакого движения, никакого слова и ничего вообще ни с вашей стороны, ни с нашей, что заслуживало бы порицания». Именно скромность рассказчиков, их внутренняя свобода, сочетание целомудрия и высокого понимания любви с отсутствием всякого ханжества придают рассказанным ими часто рискованным историям совсем иной смысл, чем они имели бы в устах людей распущенных. Как смысл новелл непонятен вне той конкретной ситуации, в которой они звучат, так же он не проясняется без учета того, кто их рассказывает. Если же знать, что повествователь передал некоторым героям (Филострато, Памфило, Фьяммете) свой опыт любви[1], то сюжет «Декамерона» окажется имеющим еще более личную окраску.

Наконец, сам стиль «Декамерона» служит той же цели — упорядочению и преодолению хаотической стихии. Замечено, что Боккаччо перенес новеллу из низкого в средний регистр

[1] См.: Веселовский А.Н. Боккаччо, его среда и сверстники. — С. 394—397.

за счет риторической обработки стиля[1]. Риторическая расчлененность, упорядоченность и гармония, даже некоторая рационалистичность здесь оказываются чрезвычайно уместными и художественно оправданными, едва ли не вторично разыгранными. Целостность фразы, ее искусная и продуманная членимость, гармония частей — все это придает вольным историям совсем иной смысл, чем тот, который они бы имели, рассказанные «низким» стилем.

Сопоставление трех книг позволило нам увидеть возрастание роли циклической рамки даже в таком жанре, который по своей природе тяготеет к кумулятивному нанизыванию. Важнейшим и принципиальным для последующего исторического развития сюжета становится зарождение в рамочной конструкции «Декамерона» конкретной ситуативности, апеллирующей к историческому и психологическому времени, и открытие возможности личного и негарантированного выбора в условиях, когда готовые, традиционные ценности перестают быть адекватны непредустановленной жизненной коллизии. Здесь начинает моделироваться то, что станет определяющим в следующую эпоху поэтики и приведет к появлению сюжета-ситуации, а затем и третьего (наряду с кумулятивным и циклическим) исторического типа сюжета. Чтобы лучше понять процесс перехода к «неготовому» сюжету, следует повнимательнее присмотреться к тому, что еще зреет внутри сюжета «готового».

## § 2. От сюжета-мотива к сюжету-ситуации

Прежде всего наше внимание должно привлечь то, что единый и имеющий прямой смысл сюжет эпохи синкретизма в эйдетической поэтике начинает дифференцироваться на *прямой и иносказательный сюжеты* разного типа — аллегорический и символический.

Чрезвычайно наглядный случай вызревания ***аллегорического*** сюжета внутри традиционного — «Повесть об Исмине и Исминии» (XII в.) византийского писателя Евматия Макремволита. Внешне это типичный греческий роман испытания со всеми его топосами. Описываются встреча юных героев, любовь, препятствия на ее пути. Не совсем обычно сначала лишь то, что эти вводные эпизоды занимают бóльшую часть романа — VI из XI книг. Только в VII книге герои бегут на корабле. Далее следует буря. Исмину по жребию бросают в море как искупительную жертву, а Исминия оставляют на берегу. Он

[1] См.: Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. — М., 1990. — С. 75.

попадает в плен к эфиопам, а затем его продают в рабство в Дафнополь. На его любовь притязает госпожа, но этот мотив, который порождал в греческом романе целую серию эпизодов, здесь оборван и оставлен без последствий. Затем герой сопровождает своего господина в Артикомид, где встречает Исмину, тоже ставшую рабыней (она чудесным образом спаслась от смерти). В Артикомиде на героя покушается теперь уже дочь хозяина (она же хозяйка Исмины), но и эта линия не имеет сюжетных последствий, зато дает возможность герою-повествователю ввести эпизоды любовной игры (герои обмениваются ласками, но при этом Исмина якобы передает Исминию поцелуи своей хозяйки). Внезапно в городе появляются родители Исмины и Исминия, считавшие детей погибшими. Происходит встреча. Притязания хозяев устраняются благодаря вмешательству жреца. Герои рассказывают о своих злоключениях и приносят этот рассказ в качестве жертвы на алтарь — уже знакомый нам архаический мотив. Кончается роман возвращением на родину, испытанием героев на целомудрие и свадьбой.

При том, что основная сюжетная канва греческого романа сохранена, очевидно, что по сравнению с классическими образцами жанра у Евматия резко *ослаблено внешнее действие*. Оно, по существу, начинается лишь в седьмой из одиннадцати книг. Испытания же героев сведены, строго говоря, к одному эпизоду (буря — рабство). На героиню вообще никто не покушается, на героя — дважды, но эти линии не развиты.

Тем показательней, что даже такой редукцией внешнего действия дело не ограничивается. Во внешнем сюжете, как замечено исследователями, есть, кроме этого, ряд сознательных несообразностей: исчезновение из романа второго «я» Исминия, Кратисфена, после того как героя высадили на берег; внезапное появление родителей героев и т. д.

В то же время ослабленность внешнего действия сопровождается пространными описаниями: сада, изображений на картинах, которые рассматривают герои, и т. д. Наряду с этим постоянно повторяются одинаковые или сходные сюжетные фрагменты: роман оказывается построенным «как бы по принципу зеркал, бесконечно воспроизводящих одни и те же картины, отражая их то в реальном действии, то в рассказе о нем, то в сновидениях... <...> Благодаря такому способу ведения рассказа создается атмосфера, в которой реальность переходит в иллюзию или иллюзия в реальность... или высокая реальность повторяется в искажении кривого зеркала»[1].

---

[1] Полякова С. В. Из истории византийской любовной прозы // Византийская любовная проза. — М.; Л., 1963. — С. 129—130.

Эти приемы, *вытесняя внешнее действие, создают его неопределенную модальность* и придают сюжету ненавязчиво *аллегорический характер*. Сад, в котором герой встречает Исмину, становится аллегорией райского сада, чистота героини — оградой, сама героиня — розой. Она постоянно изображается с розами («Я вижу Исмину, увенчанную розами, и с розой в правой руке») либо сравнивается с розой («Рот ее так ал, что кажется, будто дева прижала к губам розовые лепестки»). Такие сближения возникают даже в кругозоре самой героини: «Исминий, меня, вот эту Исмину, ты любезно взлелеял, как сад, обведи же меня оградой, чтобы рука путника не причинила мне вреда».

Казалось бы, здесь оживает вегетативный вариант циклического сюжета: героиня-роза, погибающая в качестве жертвы, а затем воскресающая (мы помним, что О. М. Фрейденберг считала его архетипом романного). Но перед нами уже не чисто мифологическое, а аллегорическое мышление (хотя память о мифологическом архетипе здесь, конечно, еще есть). По существу же, в романе Евматия произошло разделение единого мифологического сюжета на сюжеты внешний и внутренний.

Внешний сюжет — типовой для греческого романа. Внутренний — аллегорический сюжет о любви к Розе и через нее к Богу, ассоциирующийся с «Песнью песней», истолкованной в духе христианской мистики. При этом роман строится так, что внешний сюжет не отрицает внутреннего, а лишь *прикрывает* его[1], создавая ту неопределенную модальность, которая составляет особую атмосферу романа и его прелесть. От такого потаенного аллегорического сюжета ведут два пути: к чисто аллегорическому, уже не прикрытому внешним сюжетом, и к символическому.

При чисто аллегорическом сюжете иносказание откровенно и однозначно, а действие и герои — иллюстрация отвлеченной идеи. Таков, например, «Роман о Розе» (XIII в.) Гийома Лорриса и Жана де Мёна. Рассказ в нем ведется от лица героя, которому приснилось, что он находится в саду, принадлежащем чувственному наслаждению. В волшебном источнике герой видит Розу и влюбляется в нее, хотя прежде был чужд любви. Стрела Амура превращает героя в его раба. Он заболевает любовным недугом и стремится завладеть Розой, которая тоже полюбила его. Герою помогают Добрый Привет, Дружба, Жалость, Искренность, а Злоязычие, Страх, Стыд-

[1] См.: Полякова С. В. Из истории византийского любовного романа: Опыт интерпретации «Повести об Исмине и Исминии» Евматия Макремволита. — М., 1979. — С. 190.

ливость охраняют от него Розу. Следует ряд успехов и неудач героя, самые серьезные препятствия возникают в те моменты, когда он ближе всего к цели. Последнее препятствие встает на его пути после того, как он поцеловал Розу. Злоязычие разглашает эту тайну, а Ревность воздвигает вокруг розового куста неприступную ограду. Роман обрывается на жалобах героя, впавшего в отчаяние. В двух разных концовках романа (Жана де Мёна и Анонима) герой овладевает Розой — и на этом завершается его сон.

Встречаются и более сложные случаи, когда разрушается одномерность иносказательного смысла аллегорического сюжета и он начинает приближаться к символу. Так построена, например, газелла персидского поэта Ф. Аттара:

Мусульмане, я тот гебр, который построил капище.
Я поднялся на крышу его и обратился с призывом к этому миру.
К неверию призвал я вас, о мусульмане,
Ибо я сызнова украсил этих старых идолов.
С той матерью, от которой я родился, я соединился вновь.
Оттого зовут меня гебром, что я совершил прелюбодеяние с матерью.
В девственности я родился от матери, потому зовут меня Иисусом.
Ибо сызнова напился я этого материнского молока.
Если несчастного Аттара сожгут за это гебрство,
Будьте свидетелями, о люди, что я пожертвовал собой[1].

Речь идет об отказе от буквального и профанического понимания веры. В связи с этим предлагается система образов, которые при буквальном их восприятии должны были бы говорить об отступничестве «я» и его возвращении к язычеству (он называет себя гебром — огнепоклонником, говорит, что призвал к неверию, украсил старых идолов, совершил прелюбодеяние с матерью и т. д., то есть совершил все то, что с ортодоксальной точки зрения заслуживает сожжения. Мы уже упоминали, что один из первых суфиев Ибн Халлядж был сожжен за свои слова, понятые буквально).

Но при этом Аттар опирается на суфийскую символику, которая основана на переосмыслении языческих реалий. «Гебр» — огнепоклонник, но у суфиев — высший сан мистика, достигшего конечной цели (таухида). «Идолы» — языческие боги, но и «чистая субстанция» (зат). «Неверие» — кроме профанического смысла означает отказ от веры во внешний

[1] Дословный перевод Е.Бертельса. Далее использованы его комментарии к стихотворению: Бертельс Е.Э. Избр. труды. Суфизм и суфийская литература. — М., 1965. — С. 355—356.

мир и устремленность к чистой субстанции. «Мать» — это у суфиев Коран, а «прелюбодеяние» (зина') связано с суфийским толкованием двух миров — «гайб» и «шахада», представляющих собой зеркальное отражение друг друга: то, что в одном мире вызывает кару, в другом удостаивается награды. В этом мире отношение человека к Корану выражается в овладении звуком и начертанием его, а в том мире происходит слияние адепта с сущностью священной книги. Это отношение правомерно лишь для того мира; если оно преждевременно наступит здесь, его можно охарактеризовать как прелюбодеяние, которое по закону зеркальности там будет причиной не кары, а награды. Точно так же сожжение — не только наказание, но прежде всего высший жертвенный акт растворения в Боге, венчающий жизнь того, кто достиг таухида. Получается, что отказ от буквального и профанического понимания веры осуществляется через возрождение традиционных языческих мотивов, но сами эти мотивы должны быть восприняты иносказательно: прямой смысл сюжета становится объектом двойной игры — проецируется одновременно и на ортодоксальную, и на непрофаническую систему значений.

В чисто ***символическом сюжете*** внешнее и внутреннее действие связаны друг с другом еще теснее, а конкретно-чувственный план полностью самоценен и обладает возможностью разворачиваться в бесконечно значимый ряд смыслов. Величественные образцы символического сюжета на востоке и на западе — уже упоминавшиеся нами поэма Руми «Маснави-йи ма'нави» и «Божественная комедия» Данте. Сюжет поэмы Данте, например, строится по традиционной циклической схеме «потеря-поиск-обретение». Но в мифе и эпосе эта схема имела прямой, неиносказательный смысл; кроме того, она изображала путь «другого» (героя). А у Данте она оказалась не только символически многослойной, но и отрефлексированной в качестве судьбы «я»:

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.

(Пер. М. Л. Лозинского)

Исходная потеря — эмпирическая утрата смысла жизни (по свидетельству поэта XX в., «так бывает всегда в середине / Рокового земного пути»); но это и потеря любимой, причем не только внешняя, а и внутренняя — отлучение от воплощенной в Беатриче Души мира, или Божественной Премудрости (библейской Хокмы, Афродиты Небесной неоплатоников, позднейшей Софии); наконец, это утрата «Первой любви» —

Христа. Тот ад, в который вступает герой, чистилище, которое он проходит, и рай, который обретает, — не только внешнее по отношению к герою пространство, но и внутреннее пространство души[1] (у Данте уже есть то, о чем в XX в. прямо скажет Р.М.Рильке: «Единое пространство там — вовне / И здесь — внутри; стремится птиц полет / И сквозь меня, и дерево растет / Не только там, оно растет во мне»).

Если в европейских и арабо-персидских литературах важную роль играли именно аллегорический и символический сюжеты, то дальневосточная литература разработала то, что мы назовем *принципом сюжетной неопределенности*. Понять его суть нам поможет следующий пример.

В японской повести «Ямато-моногатари» (середина X в.) в 169-м дане (первоначально он завершал книгу) рассказывается о том, как в древние времена «кавалер», назначенный гонцом, увидел в окрестностях Идэ группу женщин и детей. Далее следует такой текст:

«Одна недурная собой женщина стояла у ворот с пригожим ребенком на руках. Лицо этого ребенка было очень красиво, и, остановив на нем взгляд, удэнори (гонец. — *С.Б.*) сказал: "...Принеси сюда ребенка", и женщина подошла ближе. Посмотрел он вблизи, видит, истинная красота, и говорит: "Не выходи ни за кого другого. Будь моей женой. Много времени пройдет, и я вернусь. А это возьми на память", — сказал он, снял с себя пояс и отдал ей. Потом развязал пояс на ребенке, привязал его к письму, которое было при нем, и велел нести его дальше.

В тот год ребенку было всего 6 — 7 лет. А этот кавалер был охотником до игры в любовь, потому так и сказал. А ребенок об этом не забыл, все время в памяти держал. И вот прошло 7 — 8 лет, опять этот кавалер был назначен гонцом, отправился, как рассказывают, в Ямато, остановился в окрестностях Идэ, смотрит — впереди колодец. А там женщины набирают воду и так говорят...» (пер. Л.М.Ермаковой).

На этом текст обрывается — главное остается невысказанным, намечены лишь возможные линии сюжетного разрешения, и мы должны сами, на свой страх и риск реконструировать целое (через восемь столетий так же будет построен «Остров Борнгольм» Н.М.Карамзина, а сам принцип сюжетной неопределенности начиная с эпохи романтизма до XX в. станет очень важным в литературе).

Рассмотрим более сложный случай, представленный уже не отдельным рассказом, а целой повестью — «Исэ-моногата-

---

[1] О символичности сюжета у Данте существует множество исследований. Интересный подход к ее пониманию см.: Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. — М., 1995. — С. 19 — 25 и др.

ри» (начало X в.). Она состоит из 125 историй, каждая из которых начинается так: «В давние времена жил кавалер». Неясно, один ли герой во всех историях или разные. Каждый рассказ абсолютно завершен в себе, а композиция повести основана на кумулятивном нанизывании самостоятельных рассказов. Создается впечатление, пишет Н.И. Конрад, «что и самый порядок этих отрывков, и их взаимное расположение также не играют особенной роли: один отрывок как будто может спокойно стать на место другого без всякого ущерба и общему смыслу произведения, и характеру его композиции»[1]. Исследователь ставит вопрос: «Неужели "Исэ-моногатари" — только простая куча этих хоть и художественных, но все же ограниченных в своей отдельности кусочков-миниатюр?»[2].

В результате анализа Н.И. Конрад реконструирует в повести циклическую сюжетную схему, представляющую собой историю жизни одного героя от его совершеннолетия через юную любовь, изгнание, новый роман вплоть до старости и предчувствия смерти. Проделанная операция многое дает нам для понимания текста, но только до тех пор, пока мы будем помнить, что это лишь *возможная реконструкция*. Сюжет «Исэ-моногатари» кумулятивен, фабула же, притом одна из возможных, может быть вероятностно представлена в некоей связности. Кумулятивность сюжетной схемы здесь, конечно, содержательна, а возможная (не более) фабульная связь затемнена не случайно, но с определенной художественной целью. Исследователь считает, что такое построение вызвано тем, что автору важна не фактическая сторона эпизодов из жизни героя, не их связь с предыдущим и последующим, а их эмоциональная ценность — эмоция, а не содержание, переживание, а не его причина[3]. Это лишь вероятная гипотеза, так же как достаточно вероятна проведенная реконструкция сюжета, но *по самому характеру сюжета она и не может быть иной, нежели вероятной*: абсолютного и последнего объяснения такой сюжет не допускает по самой своей природе — и это входит в авторский замысел.

Интересна разработка вероятностного сюжета и в романе Мурасаки «Гэндзи-моногатари». В нем как бы реализовано то, что намечено как возможность в «Исэ-моногатари»: история героя представлена связно и последовательно, начиная с рассказа о его матери, детстве и вплоть до судьбы его потомков. Но связность повествования сочетается у Мурасаки с не-

---

[1] Конрад Н.И. «Исэ-моногатари» // Исэ-моногатари. — М., 1979. — С. 156.

[2] Там же. — С. 163.

[3] Там же. — С. 167.

которой фрагментарностью и самостоятельностью эпизодов-глав, с их новеллистичностью, благодаря чему сюжетные линии романа в целом не до конца выписаны и прослежены.

Помимо самостоятельности эпизодов эффект неопределенности и вероятности создается разного рода «пропусками» (у японцев есть специальный термин — «сёциху»). Так, пропущен рассказ о событии, имевшем решающее значение в жизни героя, — его первой встрече с Фудзицубо, женой его отца-императора, в которую Гэндзи влюблен и от которой у него впоследствии родится сын. В эпизоде «Юная Мурасаки» рассказано сразу о второй встрече героя с Фудзицубо, но таким образом, как будто никакого пропуска не было. Это привело некоторых исследователей к мысли, что эпизод первой встречи просто потерян (была даже сделана попытка его реконструировать).

Кроме других многочисленных сёциху отметим лишь тот, что напоминает приведенный нами дан из «Ямато-моногатари», но отличается более радикальным характером. Эпизод, посвященный смерти Гэндзи, озаглавлен «Сокрытие в облаках», но под заглавием вообще нет текста (такой ход спустя почти тысячелетие открыли для себя футуристы — у Василиска Гнедова подобным образом построена последняя поэма в книге «Пятнадцать поэм. Смерть искусству»).

Аллегорический и символический сюжеты, принцип сюжетной неопределенности, с одной стороны, и конкретная ситуативность, которую мы наблюдали в «Декамероне», с другой, постепенно трансформируют готовый сюжет. В конце эпохи эйдетической поэтики, в XVI—XVII вв., в области сюжетосложения намечаются новые тенденции. Наряду с сюжетом, основанным на готовых и традиционных мотивах, возникает то, что Л. Е. Пинский называет ***сюжетом-ситуацией*** («Жизнь Ласарильо из Тормеса, его невзгоды и злоключения», 1554; «Дон Кихот» Сервантеса). В этих произведениях *сюжетообразующей закономерностью становится не мотив*, принадлежащий по своей природе к фабульному ряду[1], а изнутри обусловленное типическое отношение героя к действительности. Благодаря этому в том же «Дон Кихоте» фабула как система принятых мотивов отодвигается на второй план, «становясь как бы примером, иллюстрацией, одним из возможных вариантов возрождающегося и повторяющегося донкихотского положения»[2].

---

[1] См.: Неклюдов С. Ю. О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре // Семиотика и художественное творчество. — М., 1977.

[2] Пинский Л. Е. Сюжет-фабула и сюжет-ситуация // Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. — М., 1989. — С. 326.

## § 3. Сюжет-ситуация и начало формирования сюжета становления

Как показало дальнейшее изучение сюжета-ситуации, сама его возможность коренится в особом типе «непричастной причастности» героя к изображенным событиям[1].

В наиболее очевидных случаях, в плутовском романе, герой сам является рассказчиком, и возникающее благодаря этому «противоречивое единство мировоззренческой установки героя как рассказчика и его практически-жизненной установки как действующего лица представляет собой *ситуацию*, которая создает сквозное единство сюжета»[2] и «составляет основу *сюжета нового типа*»[3]. Здесь впервые я-повествование начинает эмансипироваться от аукториального и обретать самостоятельный статус. Но я-повествование не является непременным условием сюжета-ситуации. Главное — именно теперь обретаемое «несовпадение героя с собой, которое делает его субъектом изображения и оценки своих же действий и судьбы даже в тех случаях, когда рассказ ведется не от первого лица»[4].

Таким образом, изначальная связь героя и сюжета, которую мы наблюдали уже в поэтике эпохи синкретизма, остается ключевой и для эйдетической поэтики. На наших глазах возникающий неравный самому себе герой становится силой, трансформирующей традиционные сюжетные архетипы и порождающей *сюжет-ситуацию*, затем *«двойной сюжет»* (Н. Я. Берковский) и наконец ***сюжет становления*** — *третий исторический тип сюжета* (наряду с кумулятивным и циклическим).

Несовпадение героя с самим собой теперь возникает на скрещении двух факторов: его архаической подпочвы и постепенного проникновения в структуру персонажа исторического времени. Сначала, однако, это — метаисторическое время, размыкающее тем не менее циклическую схему. У Вольфрама фон Эшенбаха Парцифаль, генеалогия которого восходит к неравному самому себе фольклорно-мифологическому «дураку» и «простецу», побеждает рыцарей Круглого стола, и это не просто возвеличение очередного рыцаря. Его победой сам «Круглый стол / В какой-то степени затронут» (волшебница

---

[1] См.: Тамарченко Н. Д. Типология реалистического романа. — Красноярск, 1988. — С. 47

[2] Там же. — С. 46.

[3] Там же. — С. 45.

[4] Там же. — С. 47.

Кундри более определенно утверждает, что благодаря Парцифалю закатилось солнце славы короля Артура и братства рыцарей Круглого стола). Этим актом и основанием братства Святого Грааля Парцифаль метаисторически снимает и отменяет существующую испокон века власть мира, «ansien régime» короля Артура. И изменение состояния мира осуществляется «в герое и через героя»[1], поэтому М. М. Бахтин считал «Парцифаля» «первым проблемным романом и романом становления»[2].

Опираясь на метаисторический фольклорный хронотоп и одновременно апеллируя к историческому времени, создает сюжет становления Ф. Рабле в «Гаргантюа и Пантагрюэле» (1533—1553).

С одной стороны, Рабле доводит до непомерно гиперболизированных размеров и пределов принцип кумулятивного нанизывания (вспомним бесконечные пиршественные, бранные и прочие ряды, перечисления и реестры), переосмысляя его, однако, в «категориях роста, притом реального и пространственно-временного роста»[3].

С другой стороны, и сам циклический сюжет начинает у Рабле размыкаться в тот же пространственно-временной ряд роста-становления. Как заметил М. М. Бахтин, «задача Рабле — очищение пространственно-временного мира от разлагающих его моментов потустороннего мировоззрения, от символических и иерархических осмысливаний этого мира по вертикали»[4]. Место циклической вертикали в художественной вселенной «Гаргантюа и Пантагрюэля» занимает горизонталь роста и становления, а место циклического времени — историческое время, переданное в формах народно-фольклорного хронотопа, но с уже знакомой нам по Боккаччо апелляцией к исторической ситуации.

В письме к Пантагрюэлю (8-я глава II книги) Гаргантюа говорит о восходящем движении человеческого рода, которое видится ему на примере жизни своей и своего сына, составляющих сюжеты I и II—V книг романа. Хотя он сам достиг в своем развитии некоторых высот, замечает Гаргантюа, и не без основания считался ученейшим человеком своего времени, теперь он «едва ли годился бы в младший класс». Ибо «*время* (курсив мой. — *С.Б.*) тогда было не такое благоприятное для процветания наук, и не мог я похвастать таким оби-

---

[1] Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // ЭСТ. — С. 203.

[2] Он же. Слово в романе // ВЛЭ. — С. 189.

[3] Там же. — С. 318.

[4] Там же.

лием мудрых наставников, как ты. То было темное время...» (пер. Н. Любимова). Таким образом, само название романа содержит помимо прочих смыслов еще и сопоставление двух эпох — «темного времени» и того, что приходит ему на смену, а потому заглавие приобретает исторический смысл.

Полное самоопределение сюжета становления станет возможным уже в новую эпоху поэтики. Эйдетическая же поэтика завершается трансформацией сюжета-ситуации в «двойной сюжет», который характерен для просветительской литературы[1].

Уже развитие плутовского романа выявило «возможность резкого противопоставления двух точек зрения и позиций героя и превращения каждой из них в обособленную и самостоятельно развивающуюся сюжетную линию»[2]. Первая, кумулятивная, линия (связанная с героем — участником событий) воспроизводила действительность как хаотическую и дискретную частную жизнь («быт»). Вторая, циклическая, в кругозоре героя-рассказчика (при я-повествовании) или всезнающего автора (при аукториальном повествовании) изображала существующее как целостный и разумный миропорядок («бытие»). Эти две миросозерцательные установки, реализованные в архетипических сюжетных схемах, сошлись в эпоху Просвещения в некоем альтернативном равновесии.

Эпоха Просвещения — переходная к новому этапу в истории поэтики. Она еще, как эйдетическая поэтика, исходит из «Идеи», понятой как порождающий принцип бытия. Но она уже всерьез считается с бытом и формами частной жизни как (с ее точки зрения) «*исторически сложившимися, но условными* и в этом смысле "неразумными"»[3]. Поэтому для нее в сфере *возможного* доминирующей является концепция закономерного и разумного бытия, выражаемая циклической событийной схемой, а в сфере *действительного* — кумулятивная бессвязность быта. Это и обусловливает альтернативное равновесие двух сюжетных схем, каждая из которых может оказаться ведущей при акцентировании одной из противоположных художественных концепций[4]. Прорыв в этой ситуации и осуществляет сюжет становления, окончательно оформляющийся во второй половине XVIII — начале XIX в., уже в новую эпоху поэтики.

---

[1] См.: Берковский Н.Я. Эволюция и формы раннего реализма на Западе // Ранний буржуазный роман: Сб. ст. — Л., 1936.

[2] Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. — С. 46—47.

[3] Там же. — С. 19.

[4] Подробнее об этом см.: Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. — С. 18—19.

Глава 5

# ЖАНРЫ В ЭЙДЕТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКЕ

## § 1. Жанровый канон и мышление жанрами

Эпоха эйдетической поэтики начинается в Европе с формирования системы жанров в древнегреческой литературе, затем идет длительная полоса жанрообразования в литературах Средневековья, а в XVI—XVII вв. происходит возрождение античной системы жанров, вобравшей в себя художественный опыт национальных литератур. Устанавливается новый жанровый канон, как будто бы близкий к античному (с XVI в. «Поэтика» Аристотеля после долгого забвения становится в Европе образцом), но существенно отличающийся от него.

Мы уже отмечали, что хотя в древнегреческой литературе произошла глубоко продвинутая жанровая дифференциация, ее жанровая система не была самоценной — она восполнялась остаточно сакральной функцией, сохранявшей устойчивость и связность элементов, которые распались у позднейших писателей. Другой особенностью древнегреческой литературы была ее специализация по авторам, каждый из которых работал в своем жанре и создал его канон, поэтому, как писала О. М. Фрейденберг, в этой литературе нужно рассматривать не каждого автора отдельно, а ее всю целиком, только тогда она предстанет как системное единство.

Известно, что канон эпической поэмы представлен Гомером[1], дидактической — Гесиодом, гораздо позднее басни — Эзопом. Такими же парадигматическими именами были Орфей (по преданию, основатель дифирамба), Сафо, Анакреонт и другие. Даже в тех случаях, когда жанр, например трагедия, представлен не одним, а тремя именами — Эсхилом, Софоклом и Эврипидом, — не только для современников, но и для позднейших исследователей «индивидуальность каждого из них была *лицом* (курсив мой. — *С.Б.*) определенной стадии развития трагической поэзии»[2].

Иными словами, ранние греческие авторы стали для последующих поколений *живым каноном*, в том числе жанровым, и это глубоко соответствовало самой сути эйдетического мышления с его нерасчлененностью образа и понятия. Жан-

---

[1] См. об этом: Гаспаров М.Л. Поэзия и проза — поэтика и риторика// ИП ЛЭТХС. — С. 158.

[2] Аверинцев С.С. Авторство и авторитет // Там же. — С. 121—122.

ровый канон здесь мыслился не как абстрактная конструкция, ему был необходим ощутимый образ; такими *образами*, но одновременно *образцами* и являются первые греческие авторы.

К концу интересующей нас эпохи дело обстоит иначе. Со второй половины XVI в. было «практически осуществлено размежевание между жанровым законом и жанровым каноном, и именно в этом основное отличие жанрового сознания Возрождения от жанрового сознания античности»[1]. Акцент на законе, то есть на общем принципе, отвлеченном от конкретного образа-носителя, еще более усиливается в XVII—XVIII вв., когда окончательно складывается система жанров — «закрытая, авторитарная, не допускающая исключений, в высокой степени наделенная самосознанием своей системности»[2].

Если жанровый канон поначалу отправлялся от какого-то конкретного текста-носителя, то жанровый закон уже «включает в себя любой образцовый текст как одну из своих возможностей, но он этой возможностью не исчерпан, он складывается из суммы возможностей, в том числе еще не реализованных»[3]. Заметим, однако, что абсолютного отделения живого лица-канона от абстрактного закона в эйдетической поэтике так и не происходит. Существует глубокая разница между классицистским пониманием жанра и современным подходом к нему, при котором «античные жанровые названия — "эпопея", "трагедия", "идиллия" и др. — в применении к литературе нового времени употребляются как обозначение *жанровой сущности*, а не определенного канона (как в античности)»[4]. Можно сказать, что «жанровый закон» — переходная форма между собственно каноном жанра и его современным пониманием как некоей *внутренней меры* художественного целого, о чем мы скажем в свое время.

Особая значимость интересующей нас категории в эйдетической поэтике объясняется тем, что теперь *литературное произведение мыслится лишь в форме жанра*. Мы сегодня читаем именно произведение или автора, не задаваясь первоначально вопросом о жанре (он становится предметом рефлексии уже после прочтения, когда мы совершаем, так сказать, постперцепцию). Читатель же эпохи эйдетической поэтики читал именно поэму, оду, элегию или роман, а уже потом они становились для него литературным произведени-

---

[1] Андреев М.Л. Итальянское Возрождение: От стиля к жанру // ИП ЛЭТХС. — М., 1994. — С. 322.

[2] Аверинцев С.С. и др. Категории поэтики в смене эпох // Там же. — С. 30.

[3] Андреев М.Л. Итальянское Возрождение: От стиля к жанру. — С. 323.

[4] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972. — С. 233.

ем или созданием того или иного автора. Это происходило потому, что не только автор, но и читатель воспринимал действительность через призму определенного жанра; последний был для него идеальной моделью, притом заданной до начала «игры», неким «магическим кристаллом», через который преломлялась действительность. Такой взгляд как нельзя более отвечает закону эйдетического мышления с его абстрагирующими тенденциями, но и невозможностью оторваться от феномена. Жанр потому и столь значим для нашей эпохи, что в нем — такова его природа — явлены одновременно и образ и образец, и прецедент и закон.

Но к жанровому мышлению в его чистом и отрефлексированном виде эйдетическая поэтика приходит только в период своего заката. В начале пути жанр — это «элемент античной поэзии, но не античной поэтики»; он «при всем своем огромном значении в развитии античной литературы, в устойчивости ее форм, никогда не был в ней предметом теоретической рефлексии». Выглядит парадоксом то, что «античная литература, предстающая нам закованной в жанровые рамки, в любом учебнике излагаемая преимущественно "по жанрам", сама так и не разработала сколько-нибудь удовлетворительной теории жанров»[1]. Это же относится и к другим художественным традициям — арабской, индийской, дальневосточной.

Мы уже знаем, что жанр — типическая форма целого художественного высказывания, включающая в себя функциональное, тематическое и формальное (стилистическое) начала. Но ни сам ведущий принцип целого, ни жанровые составляющие долгое время еще функционируют недостаточно дифференцированно и не осознаются как некая целостность. Поэтому определяющей может предстать то одна, то другая жанровая составляющая. В разных художественных традициях проигрываются всевозможные варианты, и акценты ставятся либо на функциональном начале (арабская литература), либо на формальном (индийская литература), либо на компромиссном их соединении (китайская и античная литературы)[2]. Но нечеткость их разграничения имеет место и внутри каждой традиции.

Так, в средневековом Китае один из первых теоретиков Лу Цзи выделяет жанры, которые мы бы назвали чисто литературными: ши — стихи (книжные, в отличие от фольклорных); фу — поэмы, написанные ритмизованной прозой; сун — гимны; лэй — плач (в котором выражается скорбь вышестоя-

---

[1] Гаспаров М.Л. Поэзия и проза — поэтика и риторика. — С. 156.

[2] См.: Аверинцев С.С. и др. Категории поэтики в смене эпох. — С. 22—23.

щей особы над нижестоящей; был еще другой плач, по усопшему молодым — ай). Но наряду с этим в классификацию попадали надписи, посвященные деяниям правителей или героев (при этом различались надписи на каменной плите — бэй, на металле — мин), наставления — чжэн, рассуждения об исторических событиях — лунь, доклад государю — цзоу, объяснительное суждение — шо и др.[1]

Такой же смешанный характер имеет жанровая номенклатура в средневековой русской литературе. Здесь выделяются азбуковник, алфавит, беседа, воспоминания, главы, двоесловие, диалог, эпистолия, деяние, житие, исповедь, история, летопись, моление, послание, похвала, слово, спор, творение, хождение, чтение и более сложные образования: патерик, четьи минеи, хронографы, прологи, торжественники, цветники и др.[2]

Отсутствие единого принципа классификации и смешение жанров художественных и нехудожественных приводило к тому, что Д.С.Лихачев назвал «интенсивным самовозрастанием количества жанров». В китайской литературе некоторые средневековые авторы насчитывали 84 жанра, если же учесть все жанры, так или иначе выделявшиеся, то их окажется 150. Ситуация осложнялась и тем, что произведение иногда совмещало в себе несколько жанров, «нанизанных» на одну тему[3], так что под одним названием, например «Слово», могли «находиться совершенно разные произведения»[4].

Одной из важных особенностей такого диффузного единства является то, что в большинстве литератур жанровая система не была структурно единой, но долгое время совмещала в себе жанры двух разностадиальных типов — фольклорные и литературные, находившиеся в отношении взаимоисключающей дополнительности. В Европе можно говорить о большем «противопоставлении жанров куртуазных и парафольклорных»[5], в России — о их большей дополнительности: здесь в письменной литературе долго не развивались те жанры, которые были разработаны в фольклоре (лирика, сказка, исторический эпос, драма), а духовные потребности слушателей-читателей удовлетворялись и письменной, и устной литературой[6].

---

[1] Подробнее об этом см.: Рифтин Б.Л. Жанр в литературе китайского средневековья // ИП ЛЭТХС.

[2] См. об этом: Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — М., 1971.

[3] Там же. — С. 46.

[4] Там же. — С. 45.

[5] Аверинцев С.С. и др. Категории поэтики в смене эпох. — С. 23.

[6] См.: Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — С. 69; Он же. Развитие русской литературы XI—XVII вв. — М., 1973. — С. 56, 163.

Вызревание строгих жанровых критериев и размежевание с фольклором происходило постепенно. Особую роль в этом процессе играло осознание категории стиля, который, однако, долго подавлял собственно жанровые характеристики. Так, в Китае очень рано появилось понятие «ти» (буквально «тело литературы»), которое исследователи переводят как «форма, стиль, жанр» (В. М. Алексеев) или «жанр, образуемый стилем» (Б. Л. Рифтин). Эта нерасчлененность (при большой значимости для эстетического сознания стилевого фактора) приводила к тому, что понятие жанра, даже в весьма поздние времена (например, в Европе XIV—XV вв.), могло вытесняться понятием стиля, а первый сводился к теме или предмету: комедия рассказывает о семье, трагедия — о крушении царства, поэма — о подвиге и т. д. Есть много данных в пользу того, что объединение (уже на основе размежевания) функциональной, тематической и формальной составляющих жанра и осознание его как целостности активизировалось противостоянием канонических и маргинальных жанров (особенно романа): оно провоцировало канонические жанры к самоопределению и отторжению чужеродных (с их точки зрения) «тел литературы».

Как бы то ни было, процесс жанрообразования в эйдетической поэтике, повторяясь, проходит во многом заново. Опыт предшествующей стадии развития, разумеется, активно влияет на этот процесс, предлагая формирующимся литературам некие образцы, им в большей или меньшей степени не присущие (более — для Европы, ориентированной на чужую для нее античность, менее — для Китая и Индии, имевших свою «античность»). Но эти образцы подвергаются переосмыслению в соответствии с эйдетической структурой художественного сознания. А она, как мы помним, характеризуется нерасчлененностью образа и понятия: «общее» здесь обязательно должно иметь ощутимую форму.

## § 2. Строгие и свободные жанровые формы

Поэтому переход от жанрового канона, воплощенного в конкретном образце, к отвлеченному жанровому закону не мог быть прямым. Становление *жанра как единства архитектонической и композиционной форм целого* должно было заново (после античной литературы) пройти стадию выработки композиционных форм целого. Очевидно, этим объясняется активное развитие в это время жанровых образований с фиксированной и заданной композиционной структурой. Таковы танка, хокку, газелла, притча, новелла, басня и др. Мы

будем называть такие феномены ***строгими жанровыми формами*** и отличать их от ***строгих композиционных форм*** (рондо, триолета, возможно, сонета и др.), которые не стали жанрами, то есть остались способами внешне (композиционно) заканчивать, но не внутренне (архитектонически) завершать произведение.

## 1. Газелла

Для строгих жанровых форм характерно именно то, что предзаданные им способы композиционного построения являются в то же время архитектоническими формами завершения целого. Здесь жанровая модель обладает композиционной наглядностью и ощутимостью в соответствии с духом эйдетического художественного мышления. Присмотримся в этом плане к персидской газелле.

Газелле, как мы помним, предшествовал один из потенциальных жанров касыды. В IX — X вв. персидская газелле, выделившаяся из касыды, еще следует арабской традиции, но в XI — XII вв. под влиянием суфийской поэтики обретает свое жанровое своеобразие[1]. Сначала устанавливаются формы композиционного построения: границы объема (от 5 до 15 двустиший-бейтов), идеальная величина (7 бейтов), определенный порядок повторяющихся рифм, пронизывающих всю газеллу, редиф, обязательное композиционное кольцо, включающее в себя афористическую концовку и введение слова «газелла» в последний бейт (позже название жанра было вытеснено именем автора).

Эта довольно жесткая и трудная форма не является, однако, чисто композиционной. Она обретает свой художественный смысл только тогда, когда мы начинаем видеть в ней архитектоническую форму целого. Лишь в этом свете становится ясно, что фиксированная композиционная жесткость — способ упорядочивания дезинтегрирующих тенденций жанра и создания содержательной меры его центробежного и центростремительного начал.

Дело в том, что бейт в газелле обладает особой автономностью (его принято сравнивать с жемчужиной, тогда как целое — нить жемчужин). При этом господствует ассоциативная свобода сочетания бейтов, представляющих собой разные мотивы, восходящие к тому же к различным жанрам предшествующей литературы. Так, очень рано в газелле начинают

[1] См.: Рейснер Л.М. Эволюция классической газели на фарси. — М., 1983.

сходиться мотивы собственно любовные (газал) и винные (связанные с жанром хамрийят); позже в канон газеллы войдут мотивы восхваления (мадх) и описания (васф) — мы помним, что все это поджанры касыды.

Такой жанрово-тематический плюрализм, а главное — непрямой, ассоциативный характер связи между мотивами достигает высокого совершенства уже в творчестве Саади (между 1203 и 1210—1292), а у Хафиза (1300—1389) рождает особую форму «дезинтегрированной» газеллы. Вот дословный перевод одного из ее образцов.

[Весенний] сад вновь обрел сияние юности,
Достигли слуха сладкогласного соловья песни о розе.

О ветерок, если ты долетишь до первозданной [зелени] лугов,
Передай нижайший поклон кипарису, розе и базилику.

Когда красуется передо мной мальчик-маг, торгующий вином,
Я готов ресницами мести порог кабачка.

Боюсь, что тот, кто смеется над последним пьяницей,
В конце концов станет приверженцем Харабата.

Будь другом божьим людям, ведь в Ноевом ковчеге —
Та земля, которая подвластна водам потопа.

Скажи всем, чья последняя обитель — горсть земли:
«Что пользы возводить айван до небес?»

О ты, что на лике луны начертала чоуган [черной] амброй,
Не тревожь меня, встревоженного!

Ступай, у дверей этого мира не проси хлеба,
Ведь этот неприветливый хозяин когда-нибудь все равно отравит гостя.

О моя ханаанская луна! Ты владеешь престолом Египта.
Пришло время тебе покинуть темницу.

О Хафиз! Пей вино, будь, как ринды, беспечен и весел,
Но не превращай Коран в тенета лицемерия, как другие[1].

(Пер. Л. М. Рейснера)

Последний бейт — завершающий афоризм, отмеченный именем автора и замыкающий композиционное кольцо — стихотворение начиналось любовно-гедонистическим мотивом, им же оно и заканчивается. Внутри этого кольца в развитии темы нет линейной последовательности (автор специальной работы

[1] Рейснер Л. М. Эволюция классической газели на фарси. — С. 197—198.

считает даже, что порядок стихов иногда может быть изменен довольно произвольно, но вряд ли это так). Несмотря на свободный ассоциативный ход, в развитии темы есть архитектоническое единство.

В первых двух бейтах, «гедонистических», Хафиз ввел темы весны-любви, юности, первозданной зелени, розы и другие топосы, связанные с наслаждением жизнью. Через ассоциацию с юностью сада в 3—4-м бейтах вводится образ юного виночерпия, мальчика-мага. Благодаря этому гедонистические мотивы обогащаются «винной» темой, но ее суфийский подтекст заставляет отказаться от буквального и профанического понимания стихотворения. «Вино», «последний пьяница», с которым сближается в своем карнавальном жесте лирическое «я» («готов ресницами мести порог кабачка»), «маг» — вводят в газеллу так называемые гебрские образы. Происходит уже знакомое нам по газелле Аттара двойное выворачивание смысла: гебр — огнепоклонник, но он же суфий, достигший таухида. Гедонистические образы вина, сохраняя свой прямой смысл, парадоксально оборачиваются символами аскетического опьянения вином божественного единства, а карнавальный жест прочитывается как самозабвенное восхищение его красотой. Но, опять же, аскетическая тема предстает в самоценных и отнюдь не аллегорических, а символических образах гедонистического плана. Мы вынуждены постоянно переводить гедонистические символы в аскетические и наоборот, тем самым расшатывая упрощенно-буквальное понимание не только образов, но и самой жизни и веры. В конце стихотворения такая процедура будет подкреплена авторитетом Корана с неисчерпаемостью его смысловых планов, противостоящей односторонне-лицемерному морализаторству.

Возникающие далее (5—7-й бейты) мотивы быстротечности жизни уже одновременно подключают и гедонистический, и аскетический смысловые планы, но их тональность по сравнению с началом стихотворения меняется: вместо юности и первозданности нарастают мотивы «конца» (потоп, последняя обитель, горсть земли); далее (8—9-й бейты) — мотив неправедности этого мира, хозяин которого, смерть, рано или поздно отравит гостя-человека; топос девы-царицы-луны, которой пришло время покинуть темницу (последняя тоже должна быть понята сразу в двух взаимоисключающих и взаимодополняющих планах: для луны это темница захода-смерти, для девы — темница жизни). Но в последнем бейте снова стремительно выплывает на поверхность гедонистическая тема, перекликающаяся с началом.

Очевидно, что при отсутствии линейного развития темы газелла все же оказывается неким «путем»: от беззаботного

гедонизма через амбивалентность гебрских образов, работающих одновременно на аскетическую и гедонистическую темы, далее через столь же амбивалентные образы быстротечности жизни, в которых акцентированы мотивы конца-смерти, а затем — к новому и углубленному звучанию мотивов беспечности и веселья перед лицом не только жизни, но и смерти. Конечный афоризм в этом контексте начинает прочитываться как миниатюрная притча. Он завершает целое, дает образец (Коран) для понимания внутренней структуры газеллы и сам освещается светом венчаемого им стихотворения, а потому, минуя морализаторство, становится носителем мудрости.

Такая архитектоника, синтез разных жанров, широкий охват тем и углубленный завершающий «жест», свойственные газелле, делают ее не просто композиционной, но по-своему универсальной *жанровой* формой, снимающей противостояние большой (касыды) и малой (кыта) жанровых структур, существовавших в арабской литературе.

## 2. Хокку

По-иному, но к такому же жанровому универсализму тяготеет хокку в японской литературной традиции.

По своей композиционной форме хокку — трехстишие (5 — 7 — 5 слогов соответственно в 1, 2, 3-й строках) с особой концовкой-завершением — коаном:

На голой ветке
Ворон сидит одиноко...
Осенний вечер!

(*Басё*, пер. В. Марковой)

С ветки на ветку
Тихо сбегают капли...
Дождик весенний!

(*Басё*, пер. В. Марковой)

Структура миниатюрного хокку полна глубокого миросозерцательного смысла. Архитектоничны и сама «малость» ее формы, и принцип ее целостности.

Композиционный и одновременно смысловой ключ к хокку — коан. Это слово состоит из двух корней: гун — «публичный», прекращающий и преодолевающий частное (частичное) понимание; ань — пребывающий в согласии с буддами и патриархами дзэн-буддизма. Жанровое условие хокку — неожиданность, непредсказуемость коана — сочетается в нем, таким образом, с неким универсализмом и следованием тради-

ции. Но своеобразие самой традиции дзэн-буддизма, с которой связан расцвет жанра, состоит в том, что она требует именно личного иначе, чем через личное усилие неосуществимого просветления-освобождения. Если другие направления в буддизме учат о долгом пути, требующем большой (в том числе интеллектуальной) предварительной подготовки, то дзэн говорит о возможности мгновенного озарения (сатори). Коан и должен стать таким мгновенным озарением, в акте которого постигается мир как целое и достигается освобождение.

Но хокку при всем своем универсализме лишено внешних примет его. Напротив, оно тяготеет к малому (тут содержательной становится его миниатюрная форма), очень конкретному, единичному, а его коан часто бывает не только неожиданным, но даже абсурдным (генетически восходя к тому ритуальному алогизму, с которым мы уже встречались):

Стебли морской капусты.
Песок заскрипел на зубах.
И вспомнил, что я старею.

(*Басё*, пер. В. Марковой)

Здесь связь коана с предшествующим текстом очень непрямая (она частично проясняется, если учесть, что в японской поэзии существует топос — увядающая, поникшая морская трава; в танка она была связана с человеческим планом отношениями параллелизма: «Травка морская / Поникла любимая». «Поникла» относится и к травке, и к любимой). Но даже в тех случаях, когда эта связь кажется прямой, она требует для своего адекватного понимания читательского сатори.

Казалось бы, вся суть первых двух приведенных нами хокку в том, что через деталь (одинокий ворон на голой ветке; капли, сбегающие с ветви на ветвь) рисуется обобщающая картина осеннего вечера или весеннего дождя (русскому читателю вспоминается при этом чеховское горлышко разбитой бутылки, на котором блестит луна). Так и есть, но этим смысл хокку не исчерпывается.

Более приоткрыт сокровенный смысл в стихотворении о вороне. «Одиноко» по-японски звучит как «сабиси», связанное со словом «саби» — одной из главных эстетических категорий Басё, а после него — японской поэтики. Буквальное значение этого слова — «патина», «налет (старины)»; оно означает также «меркнуть», «тускнеть», быть «одиноким» и «печальным» (но это особого рода «печаль без печали», состояние не разлада, а гармонии с миром, духовная сосредоточенность, сравните пушкинское «печаль моя светла, печаль моя полна тобою»). В то же время саби — переосмысление эстети-

ческого принципа «юген», разработанного в поэзии эпохи Хэйан, — таинственной, сокровенной красоты.

В этом свете проясняется, что уже в первых двух строках нашего хокку весьма конкретный пейзаж есть одновременно параллель к душевному состоянию говорящего, достигшего саби, а потому сумевшего увидеть его в мире. Уже здесь преодолено частичное и частное понимание вещей: мир увиден через единичное, одинокое, печальное в его отрешенной и сокровенной красоте. Роль коана тут двоякая.

С одной стороны, он расширяет картину своей универсальностью, уже скрыто содержащейся в двух первых строках. Но, с другой стороны, он создает эффект, который в традиционной японской поэтике называют «куруми», — скрытую легкость, сочетание глубины мысли с простотой и ясностью ее изложения. Коан, содержащий куруми, — это и неожиданный образно-смысловой ход, замыкающий картину, и в то же время он размыкает хокку, возвращая автора и читателя в мир после просветления, но уже в новом качестве. Понятно, что перед нами не чисто техническое и формальное композиционное замыкание произведения, а мировоззрительная архитектоническая форма целого, то есть жанр. Но архитектонике хокку предзадана определенная композиционная форма, что делает ее, как и газеллу, характерной для строгих жанровых форм.

## 3. Элегия

Наряду со строгими жанровыми формами в эйдетической поэтике существуют и свободные жанровые формы. Такой является, например, элегия.

Уже в древнегреческой литературе элегия была достаточно свободным жанром, имевшим в то же время строгий формальный ограничитель (элегический дистих). Для новых литератур этот ограничитель не был существенным, их внимание привлекали тематические возможности элегии, первоначально тоже достаточно широкие. В ранних европейских образцах жанра (а он начал пересоздаваться на французской почве в XVI—XVII вв.) еще отсутствует единство темы, тона и лирической ситуации — известны элегии торжественно-панегирические, исторические, любовные, часто лирическое начало осложнено повествовательным и драматическим.

Несмотря на долго сохранявшуюся жанровую аморфность (Г. А. Гуковский считал, что еще у Буало и теоретиков XVIII в. не было «ясного представления об идеальной элегии»[1]), «пес-

[1] Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII в. — Л., 1927. — С. 50.

ня грустного содержания» постепенно обретает свой жанровый закон — функциональную, тематическую и формальную определенность. Она «получила по преимуществу характер стихотворения, посвященного описанию любовного томления»[1]. Не менее важным представляется единство тона. По В. К. Тредиаковскому, это «стих плачевный и печальный... <...> Подлинно, хотя важное, хотя и любовное пишется в элегии, однако всегда плачевною и печальною речью то чинится». Устанавливается канонический размер элегии — им становится еще в прециозной литературе александрийский стих. Возникает стремление к большему единству в тематической композиции — благодаря этому возрождаются и разрабатываются элегические топосы. Все более выкристаллизовывается собственно элегическая ситуация — человек перед лицом быстротекущего времени и смерти, хотя эта ситуация еще не имеет строго индивидуального и неповторимо конкретного характера, а осознается как вечная и разрешается в «суммарной эмоции». Наконец, возрастает обращенность переживания на себя, его медитативность и кристаллизуется характер элегического завершения.

Показательна одна из поздних элегий интересующей нас эпохи — «Стансы Сидевилю» Вольтера. В ней соединены две вечные темы нашего жанра: смерть и любовь. Перед нами — размышление о потере способности любить, и эта потеря выступает как предвестник смерти:

Если то тебе приятно,
Чтобы я еще любил,
Утро мне отдай обратно, –
Мой уж вечер наступил.

Все вокруг меня исчезло –
Игры, нежности, красы,
Сердце пламенно замерзло,
Хладно движутся часы.

(Пер. М. Хераскова)

«Песня печального содержания» открывает, даже обнажает человеческую зависимость от быстротекущего времени и одновременно несмиренность человека перед вечными законами бытия:

Дружбой, дружбой наслаждаюсь,
Ей теперь иду вослед,
Но слезами обливаюсь,
Что любови прежней нет.

---

[1] Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII в. — Л., 1927. — С. 49.

Здесь, как и в проанализированной нами в своем месте античной элегии, нет внешнего разрешения открытого противоречия. Такова природа нашего жанра: для него важна именно сосредоточенность на данной коллизии и откровение, а не снятие ее. И именно такой характер целого придает элегии эстетическую определенность, неотъемлемую от ее тематического, топического и стилевого единства, которое больше бросается в глаза.

Очевидно отличие такого «свободного» жанра, как элегия, от строгих жанровых форм. В ней жанровый закон явно превалирует над каноном, поэтому неслучайно элегия становится столь актуальной в пору кризиса эйдетической поэтики и перехода к новым принципам жанрового самоопределения. Итогом же эйдетической поэтики в интересующем нас плане стало «создание единой жанровой системы, пришедшей на смену многосистемности или даже несистемности средневековых межжанровых отношений»[1]. Это — система, осознающая свою системность, иерархически упорядоченная (различающая жанры высокие, средние, низкие), закрытая, авторитарная и не допускающая исключений.

## § 3. Роман как маргинальный жанр

В силу этих ее особенностей именно теперь жанры получают завершающую художественную разработку, устанавливаются четкие границы между ними; в то же время за пределами системы остаются жанры, которые в нее не вписываются и органически ею отвергаются. Главным из маргинальных жанров, который не попадал даже в низшие рубрики такой системы, был *роман*. В поэтиках он упоминается крайне редко и неизменно с уничижительной характеристикой. Так, в XVI в. Антонио Митурно, сравнивая эпическую поэму с романом, говорит, что о первой составляли трактаты величайшие из греческих и латинских поэтов, «тогда как роман создан варварами, не просветленными учением, хотя и не лишенными природного разумения. Однако, по единодушному мнению, природа человеческая без вспомоществования искусства не может породить совершенного произведения»[2].

Из этого и других отзывов теоретиков явствует, что роман, с их точки зрения, создается без правил, без «искусства», а

---

[1] Аверинцев С.С. и др. Категории поэтики в смене эпох. — С. 29.

[2] Митурно А. Поэтическое искусство, содержащее законы поэзии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. — М., 1980. — С. 78.

потому не имеет правильного, то есть канонического построения. Маргинальность его связана с тем, что у него нет не только строгих композиционных форм и жанрового образца-канона, но и жанрового закона, хотя бы такого, как в элегии. Поэтому в романе представлен уникальный для рассматриваемой нами эпохи вариант жанрообразования.

Все эйдетические жанры либо прямо получены в наследство от традиции синкретической поэтики, либо выросли на основе какого-либо из ее жанров. Так, элегия возникла из надгробных плачей, баллада — из весенних плясовых и игровых песен, идиллия — из пастушеских песен, газелла — из газала касыды, хокку — из танка, у которой были свои фольклорные источники, новелла — из анекдота и т.д. *У романа же нет такого готового жанра-источника*[1]. Он уходит своими корнями не к определенному оформившемуся жанру, а к живой и подвижной стихии народно-смеховой культуры, одновременно преломляя и переосмысливая в себе готовые жанры.

Уже в греческом романе отразились почти все жанры античной литературы: эпос и драма, исторические сочинения, рассуждения и речи, эллинистическая любовная поэзия, особенно элегия и идиллия[2]. Но, вбирая в себя самые разные источники, роман «плохо уживается с другими жанрами. Ни о какой гармонии на основе взаимоограничения и взаимодополнения не может быть речи. Роман пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переакцентируя их»[3].

Уже первая историческая форма этого жанра, греческий роман, далеко отступает от эпических принципов изображения и завершения художественного целого. В нем изображается не эпически дистанцированное «абсолютное прошлое», а настоящее; героем становится частный человек («не герой»), который проходит испытание. Хотя сюжет романа и строится вначале по традиционной циклической схеме, она претерпевает важную трансформацию.

Мы помним, что эпическая поэма начиналась с потери синкретически нерасчлененных жены-страны. В греческом романе это синкретическое единство не просто распадается, но возникает *одностороннее предпочтение* жены — стране. В момент, когда на пути влюбленных встают препятствия, герои совершают выбор, яркий образец которого — в позднем гре-

---

[1] См.: Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. ВЛЭ. — С. 448.
[2] Там же. — С. 239.
[3] Там же. — С. 449.

ческом (византийском) романе Евматия Макремволита «Повесть об Исмине и Исминии». Исминий говорит, обращаясь к возлюбленной: «Ничего для меня не значат ни родина, ни отец, ни мать, ни сокровища, которые щедро скопил для меня родитель, ничто из земных благ». А Исмина отвечает ему: «Ты для меня — отчизна, отец, мать, брачный покой, жених и, по воле любви, владыка». Этот мотив настойчиво повторяется. Уже готовясь к бегству, герой вновь произносит: «Если хочешь, уйдем из Эврикомида и твоего Авликомида в другой город и поменяем наши отчизны, родителей, сокровища, богатства на любовь и жизнь друг с другом. Любовь будет нам родиной, родителями, богатством, пищей, питьем и одеждой».

Итак, вместо потери жены-страны односторонний выбор «жены» становится движущей пружиной сюжета. Сами испытания, выпавшие на долю героев, прочитываются как возмездие за такой выбор. В том же романе героиня говорит во время бури: «Материнское проклятие воздвигает против меня эту бурю, материнские руки вздымаются к небу, толкают нас в пучину и топят на ее дне». В этом свете счастливый финал греческого романа — обретение любви и родины — исполнен глубокого смысла. Это *награда за верность в любви, понятую как сублимация прежней эпической доблести.*

Заданное в греческом романе начальное противопоставление жены стране, испытания, сублимация в любви доблести и славы, их соединение в финале — все это по-своему преломляется в средневековом романе с его центральной коллизией: любовь — слава[1]. В большинстве образцов жанра сюжет движется через ряд односторонних предпочтений, отдаваемых героем то одной, то другой половине распавшегося единства. Так, у Кретьена де Труа в «Ивейне, или Рыцаре со львом» (1176—1181) герой после подвига забывает о доблести ради любви, но, побуждаемый своим другом Гавейном, отправляется на поиски славы и теперь уже ради нее забывает о любви, расплачиваясь за это безумием. После такой символической смерти герой возрождается, меняет имя и возвращается к покинутой им даме.

Такого же рода переходы играют важную роль в сюжете «Тристана и Изольды». Охватившее героя любовное чувство сначала воспринимается им как ущерб его доблести, и в момент временного освобождения от любовной одержимости Тристан произносит: «Господи, давненько я не брался за оружие. Я терял время в любви к Изольде, а Изольда в любви ко мне» (еще до этого, во время своего пребывания в Ирландии в качестве свата, Тристан хотел было попросить руки Изольды

[1] См. об этом: Мелетинский Е.М. Средневековый роман. — М., 1983.

для себя, но предпочел сохранить честь, уступив девушку королю Марку).

В некоторых средневековых романах поочередные акценты то на любви, то на славе отмечают как бы этапы духовного пути, подготавливая будущий сюжет становления героя. У Низами в «Хосрове и Ширин» герой вначале заявляет: «Любовь и царство! Нет, им не ужиться рядом! / Иль к царству устремись, иль к сладостным отрадам». Но весь роман пронизан именно поиском и утверждением гармонии этих начал, изображением процесса воспитания Хосрова как идеального царя и идеального возлюбленного. Путь, пройденный героем, вначале предпочитавшим «царство», ясно показан в финале, когда смертельно раненный своим сыном Хосров хочет попросить воды, но, вспомнив, что Ширин много ночей не спала, а узнав о его смерти, уснуть не сможет, решает не тревожить ее: «Нет, пусть молчат уста, пусть дышит тишина, / Пусть тихо я умру, пусть тихо спит она».

Еще более тонко разработан сюжет становления в «Парцифале» Вольфрама фон Эшенбаха. Коллизия любовь — слава здесь удвоена: сначала через нее проходит отец Парцифаля Гамурет, а потом она на новом уровне пронизывает судьбу сына. Разлучившись с Кондвирамур ради поисков Святого Грааля, герой переживает откровение, увидев «Три капли крови на лугу, / Три алые капли на белом снегу». Повествователь прямо связывает это видение Парцифаля с воспоминанием его о любимой, но в подтексте здесь намек и на кровь Христову, то есть на «первую любовь». В отличие от других рыцарей Круглого стола Парцифаль не только ищет гармонию между любовью и славой, но и прозревает единство Бога и любви: «Меня догадка осенила: / Бог есть любовь. Любовь есть сила, / Та, что должна меня спасти». В основанном им братстве рыцарей Святого Грааля слава и любовь соединены на новом уровне и сублимированы в отношении к Богу (и это есть преодоление рыцарской коллизии «любовь—слава», хотя выглядит как отказ от нее: с одной стороны — «Ни у кого здесь нет подруги», а с другой — «Запрещено им воевать, / Чтоб только славу добывать»).

В романе трансформирован не только традиционный эпический сюжет, но и эпический герой. Многократно отмечалось, что это частный человек, проходящий испытание в чужом мире. Но за частным человеком в романе просвечивает архетип неравного себе героя — фольклорного шута, дурака и плута, а на большей исторической глубине — мифологического трикстера и героя вегетативного варианта циклического сюжета, переживающего страдания и страсти. Об этой архаической основе напоминают многие особенности героя.

Как и фольклорный дурак, романный герой постоянно подвергается не просто благородным испытаниям, но смешным и унизительным избиениям (вспомним «Левкиппу и Клитофонта» Ахилла Татия, «Золотого осла» Апулея и др.). Мотив безумия героя также сближает его не только с типом высокого влюбленного, но и с дураком-шутом. Так, Тристан, охваченный любовным безумием, становится неузнаваем, и племянник говорит ему: «Голова у вас обрита, а на лице шрам: вы больше похожи на сумасшедшего, чем на рыцаря». Но Тристан еще и разыгрывает сумасшедшего: является ко двору короля Марка, а потом, неузнанный, под маской шута поселяется в его замке. «Эй, дурак, — обращается к нему король, — что ты думаешь о королеве Изольде? — Думаю, что, если бы удалось мне переспать с ней хоть единую ночь, вернулся бы ко мне рассудок, который я из-за нее потерял».

Парцифаль у фон Эшенбаха поначалу тоже «простец» и «дурень», «глупый мальчишка». Он отправляется на поиски приключений на кляче и в шутовском наряде и ведет себя как дурак: ищет брода в мелководной реке, совершает неуместные поступки, надевает рыцарские латы поверх шутовской одежды. При первом посещении Мунсальвеша он не задает вопроса, которого от него ожидают, помня наставление — не говорить ни к месту.

Здесь тоже проглядывает архетипическое поведение дурня, который слишком буквально понимает даваемые ему наставления, не сообразуясь с ситуацией. Страж замка сурово говорит ему: «Вы не для славы рождены / И слыть глупцом осуждены».

Но глупость Парцифаля, как и других романных героев, вплоть до Дон Кихота и Санчо Пансы, амбивалентна, что опять-таки сближает его с архетипом неравного себе героя[1]. Именно благодаря своей глупости и бесхитростности Парцифаль попадает в Мунсальвеш, куда не могут проникнуть более «умные» герои («В неведеньи священном / Приходят к этим стенам»). И неслучайно именно «простец» Парцифаль побеждает рыцарей Круглого стола и основывает более высокое братство. Так из традиционной фигуры трикстера-шута-дурака начинает формироваться в романе неготовый и изменяющийся герой. Эта линия будет продолжена у Рабле, Сервантеса, в плутовском романе, у Гриммельсгаузена, а затем на новой стадии развития поэтики.

---

[1] О генезисе романного героя см. в работах М. М. Бахтина: Эпос и роман; Слово в романе; Из предыстории романного слова; Формы времени и хронотопа в романе; Проблемы поэтики Достоевского; Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса.

Неканоничны в романе не только сюжет и герой, но и зона построения образа. Мы помним, что в эпосе в отношениях автора и героя господствовала иерархическая вертикаль: они существовали в разных ценностных мирах, четко разделенных границей. В романе автор и герой уже пребывают в одном ценностном мире, между ними возможны фамильярный контакт, изменение границ и субъектные переходы, о которых мы говорили в главе о субъектной структуре. Но там нас интересовали прежде всего отношения автора и я-повествователя, здесь же мы рассмотрим зону построения образа героя на материале «Дон Кихота» — высшего образца романа рассматриваемой эпохи.

Прежде всего перед нами *характер* Дон Кихота, то есть образ, имеющий свои границы, в которых проявляется авторская активность. Он обладает определенной самостоятельностью и относительной независимостью от автора — известно, что образ Дон Кихота начал развиваться «вразрез» с первоначальным замыслом Сервантеса: из простого безумца и объекта пародии он превратился в мудрого безумца и стал одним из вечных литературных образов. Именно романный тип изображения позволил осуществить такую метаморфозу героя.

Здесь происходит невозможное в высоких и канонических жанрах: не только автор знает о своих героях, но и герои знают автора и порой приближаются к его статусу. Проявляется это в разных формах.

В простейшем случае герои беседуют о Сервантесе, не зная, что он и их автор. Так, когда священник и цирюльник «чистят» библиотеку Дон Кихота, среди других книг они находят «Галатею», и священник говорит: «С этим самым Сервантесом я с давних пор в большой дружбе» (у Пушкина, напротив, о дружбе с героем говорит сам автор). Далее следует критический отзыв о его стихах, положительный — о прозе, говорится о незавершенности его замыслов и резюмируется: «Подождем обещанной второй части» (1, 6). Итак, герои читали книги своего автора (помимо «Галатеи» упоминается и «Нумансия», 1, 48).

Но, не ощущая себя героями именно Сервантеса, персонажи романа постоянно предвидят некоего автора, который напишет об их приключениях (мы видели это уже у Апулея и Евматия), и даже предлагают ему, как, согласно традиции, это сделать. Во второй главе I части Дон Кихот говорит: «Когда-нибудь увидит свет правдивая повесть о моих славных деяниях, и тот ученый муж, который станет описывать их, дойдя до первого и столь раннего выезда, вне всякого сомнения, начнет свой рассказ так: "Златокудрый Феб..."». Но еще до этого Дон Кихот постоянно ощущает воздействие предполага-

емого автора. Когда Санчо Панса назвал его Рыцарем Печального Образа, герой дает этому такое объяснение: «По-видимому, тот ученый муж, коему вменено в обязанность написать историю моих деяний, почел за нужное, чтобы я выбрал себе какое-нибудь прозвище... Вот я и думаю, что этот ученый муж внушил тебе мысль как-нибудь меня назвать и подсказал самое название Рыцарь Печального Образа» (1, 19).

Постоянное ощущение присутствия автора связано с особым статусом героя, чувствующего свои авторские возможности: у Дон Кихота «не раз являлось желание взяться за перо и дописать за автора конец; и так бы он вне всякого сомнения поступил и отлично справился бы с этим, когда бы его не отвлекли более важные и всечасные помыслы» (1, 1). Вся сложность, однако, в том, что Дон Кихот и потенциальный автор, и герой романа — в новом, только теперь рождающемся смысле.

Хорошо известно, что Дон Кихот отождествил себя с героями рыцарских романов («Нашему искателю приключений казалось, будто все, о чем он думал, все, что он видел или рисовал себе, создано и совершается по образу и подобию вычитанного им в книгах», 1, 2). Но ситуация здесь сложнее, чем просто подражание прочитанному. Как показал С. Г. Бочаров, «рыцарские романы породили сознание героя романа и перешли, трансформировались в "роман сознания" Дон Кихота, то есть они превратились из внешней темы, объекта сатиры, в интегральную часть самой художественной действительности книги Сервантеса»[1]. Иначе говоря, Дон Кихот не просто «начитался рыцарских романов, но в своем сознании он в романе живет. Он совершает роман как жизнь, и он живет, как в романе», «его сознание есть роман»[2]. Притом для героя не существует распадения на эти два ряда (роман и жизнь), а есть «непосредственная, нерасщепленная, безотносительная реальность»[3]. В терминах исторической поэтики она должна быть названа *синкретической реальностью, синкретизмом романа и жизни в сознании героя.*

Но такой синкретизм восприятия свойствен и некоторым другим героям: Санчо Пансе (мы приводили его рассказ о перевозчике коз), безумцу (как и Дон Кихот) Карденьо (1, 24). Таким образом, и главная пара героев, и своеобразный двойник Дон Кихота — носители синкретического сознания в его амбивалентных — высоком и низовом — вариантах. Это, од-

---

[1] Бочаров С. Г. О композиции «Дон Кихота» // Сервантес и мировая литература. — М., 1969. — С. 86.

[2] Там же. — С. 87.

[3] Там же. — С. 88.

нако, лишь один пласт изображенной реальности или один уровень сознания героя.

По наблюдению С. Г. Бочарова, примерно в середине I тома, пребывая в горах Сьерра-Морена, герой-безумец начинает *изображать безумца*, разыгрывать безумие. Дон Кихот здесь принимает позицию художника по отношению к миру рыцарского романа-жизни, решает прямо подражать ему. Герой, таким образом, «будет играть самого себя... <...> Безумец, который играет сознательно эту роль, — удвоение бреда, абсурд в квадрате»[1].

Но такое удвоение бессмыслицы оборачивается новым смыслом. Разыгрывая безумие, Дон Кихот «словно видит со стороны свое положение в мире и превосходит его своим пониманием. С этого момента все чаще безумие Дон Кихота оказывается как бы "больше" и объективнее окружающего объективного и благоразумного мира и созерцает его относительную истину»[2]. В этой своей ипостаси герой — носитель уже не только синкретического, но и эйдетического, рефлексирующего сознания: Дон Кихот у Сервантеса *проходит в своем «авторстве» стадию синкретизма и рефлексивного традиционализма, повторяя и заново разыгрывая историю поэтики как историю собственного сознания* — и даже прорываясь в ее уже недалекое будущее.

Этот прорыв осуществляется благодаря тому, что «Дон Кихот» становится из обычного романа «романом романа», или метароманом. Во II томе герой читает роман, написанный о нем, то есть читает I том «Дон Кихота» (он знакомится и с поддельным продолжением романа и даже встречается на постоялом дворе с персонажем этой подделки). Получается, что герой со всей своей рефлексией, поднимающей его на уровень автора эпохи эйдетической поэтики, во II томе делает следующий шаг — рефлексирует над своей уже изображенной прежде рефлексией.

Так же как первая часть романа, замечает С. Г. Бочаров, исходила из книг (рыцарских романов), вторая его часть исходит из первой как уже написанного текста. Выходит, что первая часть вставлена в свое продолжение в жизни (вторая часть), и «внутри самого повествования предпринято сопоставление самого повествования с жизнью»[3]. Этот новый роман романа, представляя художественный мир особого типа, и отличает себя от жизни, и устанавливает, по формулировке исследователя, некое подобие, но не тождество между собой и

---

[1] Бочаров С.Г. О композиции «Дон Кихота». — С. 92.

[2] Там же. — С. 93.

[3] Там же. — С. 105.

жизнью, предвосхищая те формы художественного целого, которые станут актуальны в новую эпоху поэтики.

Конечно, неслучайно прорыв в будущее поэтики осуществляется в маргинальной для рассматриваемой эпохи жанровой форме, наименее каноничной, не привязанной жестко к какому-либо традиционному жанру-основе и свободной от предзаданных композиционных форм завершения. Таким образом, при создании исторической типологии жанров эйдетической поэтики следует учитывать наличие в ней: ***строгих жанровых форм*** (наиболее связанных с каноном и имеющих определенные композиционные приемы построения); ***свободных жанровых форм*** (тяготеющих не к канону, а к жанровому закону и не связанных жесткой композиционной структурой); наконец, ***маргинальных жанровых форм*** (противостоящих канону, не вписывающихся в закон и имеющих тенденцию к самоопределению путем выявления присущей им внутренней меры).

## Глава 6

# ЗАВЕРШЕНИЕ ЭЙДЕТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

## § 1. Идея и образ

Проведенный анализ порождающего принципа, субъектной сферы, словесного образа, сюжета и жанра в эйдетической поэтике выявил не только ее отличие от предшествующей стадии, но и ее собственную эволюцию. Особенно интенсивно, как мы видели, новые качества накапливаются в ней начиная с Возрождения. Именно в это время утверждаются новая авторская позиция и образ-характер, рождаются сюжет-ситуация, двойной сюжет и сюжет становления, формируется жанровый закон и жанровая система, возрастает роль романа.

Эти содержательные формы говорят о том, что эйдетическая поэтика подходит к собственным границам и в ней начинают созревать художественные принципы, которые чреваты выходом за ее пределы.

Наиболее устойчивыми и консервативными началами оказываются риторическое слово (хотя и оно претерпевает изменения[1]) и сам порождающий принцип эйдетической поэтики,

[1] См.: Аверинцев С.С. и др. Категории поэтики в смене эпох // ИП ЛЭТХС. — С. 24—25.

связанный с нерасчлененностью идеи и образа. Этот принцип еще в полную силу действует в искусстве классицизма.

Сид, герой одноименной трагедии Корнеля, произносит монолог:

До глуби сердца поражен
Смертельною стрелой, нежданной и лукавой,
На горестную месть поставлен в битве правой,
Неправой участью тесним со всех сторон,
Я медлю, недвижим, и смутен дух невластный
Снести удар ужасный.
Я к счастью был так близок, наконец, —
О, злых судеб измены! —
И в этот миг мой оскорблен отец,
И оскорбивший был отец Химены.

Накал страстей, пишет об этом месте исследователь, «странным и неправдоподобным образом сочетается с рассудочностью героя. Герой переживает, но его мысль движется по пути *сведения конкретного случая к общему вопросу*: "Должно ли ставить любовь выше чести?" Косточка топоса просвечивает сквозь живописную плоть монолога»[1]. И далее:

Я был в рассудке помрачен:
Отцу обязан я первее, чем любимой;
Умру ли я в бою, умру ль, тоской томимый,
Я с кровью чистою умру, как был рожден.
Мое ж и без того безмерно небреженье;
Бежим исполнить мщенье;
И колебаньям положив конец,
Не совершим измены;
Не все ль равно, раз оскорблен отец,
Что оскорбивший был отец Химены!

(Пер. М. Лозинского)

«Порывы смертельно раненной души, — замечает исследователь, — укладываются в четко просматриваемую умозрительную схему»[2]. Подчеркнем, что эта *нерасчлененность идеи и образа*, умозрительного и живописного начал — не недостаток, а особенность искусства эйдетической эпохи, в этом его специфика и историческая неповторимость. Это для нас сегодня рассудок и чувство, понятие и образ — уже принципиально разные явления, для человека же интересующей нас

---

[1] Лучников М.Ю. Литературное произведение как высказывание. — Кемерово, 1989. — С. 41.

[2] Там же. — С. 42.

эпохи они вовсе не исключают друг друга, они еще *не автономны, хотя уже различены.*

Дальнейшее развитие состояло именно в обретении этими началами автономии.

Классицистский художник — не просто рационалист, как иногда представляют. Но он одержим идеей и не вступил с ней в отношения равноправных партнеров диалога. Между образом и идеей для него нет четкой и определенной границы, нет настоящей вненаходимости. Поэтому на идею возлагаются надежды, которых она по природе своей не может осуществить. Предполагается, что есть некая высшая идея, готовая и привилегированная точка зрения, приближение к которой может открыть человеку «абсолютную перспективу видения реальности»[1]. Достаточно ее найти, на нее стать, и ты тем самым приобщишься к истине.

## § 2. Кристаллизация монологических начал и возрождение стихии синкретизма

Такая установка укоренена в самом порождающем принципе эйдетической поэтики и во всей риторической культуре. Ее репродукциями являются модели, которые действуют в это время в разных областях идеологии и которые принято называть ***монологическими***[2]. При всем различии кристаллизующихся теперь систем, например образования, суда или литературного произведения, в них одинаково присутствует привилегированный субъект (учитель, судья, автор). Он — «единственный субъект в мире объектов»[3], ибо самим своим положением приобщен к абсолютной точке отсчета, а потому владеет истиной в готовом виде и может транслировать ее «объектам» (ученикам, подсудимым, героям и читателям). В последовательном проведении подобной установки находят завершение авторитарно-монологические тенденции риторической культуры, которые связаны с историческими формами традиционализма.

Но завершающая стадия эйдетической поэтики характеризуется не только кристаллизацией монологических моделей, но и равным ей по силе всплеском — и именно в эпоху Воз-

---

[1] Мамардашвили М.К., Соловьев Э.Ю., Швырев В.С. Классическая и современная буржуазная философия: Опыт эпистемологического сопоставления // Вопр. философии. — 1971. — № 4. — С. 70.

[2] Термин М.М.Бахтина, в последнее время широко используемый, см.: Там же.

[3] Там же. — С. 68.

рождения — того, что М. М. Бахтин называет народно-смеховой культурой[1]. С точки зрения исторической поэтики это возрожденная древняя стихия синкретизма, то, от чего оттолкнулась в свое время риторическая культура и что оставалось ее архаической подпочвой. С этого момента культурная монолитность эйдетического искусства уже поставлена под сомнение, так как возникает возможность культурного двуязычия. Художники, в творчестве которых народно-смеховая культура играет наибольшую роль — Боккаччо, Рабле, Шекспир, Сервантес, — не только самые крупные фигуры этой эпохи. В их творчестве созревают те новые качества, без которых был бы невозможен выход в новую эпоху поэтики.

О разных аспектах этих художественных открытий мы уже говорили; обратимся теперь к решающему эстетическому событию, посягнувшему на сам порождающий принцип эйдетической поэтики, — на неавтономность образа и идеи.

## § 3. Идея и жизнь в «Дон Кихоте», тайна и слова́ в «Гамлете»

Мы уже упоминали «Дон Кихота» в связи с особым соотношением в нем жизни и идеи. Идея-эйдос — формообразующее смысловое «тело» всей эпохи — испытывается в романе Сервантеса живой жизнью. Оба эти начала предстают, как известно, в лице отныне вечной пары — Дон Кихота и Санчо Пансы, за которыми проглядывают архетипические фигуры высокого героя и трикстера (в то же время каждый из них амбивалентен).

Дон Кихот прежде всего — человек *идеи*. И эта идея, несущая, по словам Э. Ауэрбаха, весь цвет Идеи, пронизанная героикой и идеализмом, оставляющая простор для мудрости и человечности, у Сервантеса — *идея безумца*[2]. Тем самым она лишена абсолютности, поставлена под вопрос, проблематизирована не в каких-то частностях, а целиком как идея вообще (идея — безумна) и соотнесена внутри самого романа со своей равносильной противоположностью — живой жизнью. «Дон Кихот» впервые в литературе — роман Идеи и роман Жизни, не одержимых друг другом, а автономных. Точнее, они одержимы друг другом на геройном уровне, поэтому перед нами —

---

[1] О народно-смеховой культуре и ее роли в искусстве Возрождения см.: Бахтин М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1965.

[2] См.: Ауэрбах Э. Мимесис. — М., 1976. — С. 360—361.

творение эйдетической поэтики, но они уже автономны на уровне художественного целого — метаромана; очевидно, в этом глубинный смысл новой романной формы.

Шекспир тоже осуществляет эпохальную проверку идеи-эйдоса. Наиболее зримо это проявляется в том, что его герой, Гамлет, перестал быть одержимым готовой идеей: он должен прийти к решению самостоятельно, исходя из особенностей своей незаурядной личности. Он не «флейта», на которой «играет» готовая идея по заранее расписанным нотам, а «сложный инструмент», правила игры которого творятся по ее ходу. Поэтому Гамлет проблематизирует не только идею, но и слово, которое теряет для него внутреннюю убедительность. *За идеей открылась тайна, а за словом (которое превратилось в «слова, слова, слова») — молчание.* Тайна и молчание проверяют у Шекспира идею и слово, так же как у Сервантеса их проверяет живая жизнь.

Эти начала входят в трагедию с появлением призрака отца. Призрак у Шекспира — не художественная условность и не «фантастика» в позднейшем смысле. Он подан так, что исключена возможность сомнений в его реальности. Художественный смысл этой реальности не сводится к рационалистически-аллегорическому предвещанию несчастья и того, что «какая-то в державе датской гниль». Этот смысл в трагедии, несомненно, присутствует, но он не из самых глубоких в ней, тайна еще остается нераскрытой. Драматург делает все для того, чтобы мы отнеслись к Призраку более серьезно. Такой знаток Шекспира, как Б. Пастернак, утверждал: «О! Весь Шекспир, быть может, только в том, / Что запросто болтает с тенью Гамлет» (кстати, и Пастернаком в стихотворении «Брюсову» эта ситуация связывалась с другой — с исчерпанностью «пошлых аксиом, / Где лгут слова и красноречье храмлет».

К загадке Призрака мы приблизимся, если увидим в нем своеобразного двойника Гамлета. У них общее имя (в хронике, которой пользовался драматург, было не так), и за этим (с позднейшей точки зрения, частным) фактом открывается — при историческом взгляде на него — глубокий смысл. Перед нами архаический принцип, восходящий еще к кумулятивной поэтике, — редупликация, удвоение или многократное повторение семантически тождественных элементов (об особой роли имени при таком построении мы уже говорили).

В средневековой литературе сохранились с очень древних времен случаи буквального повторения. В арабском народном романе «Сират Антара» главный герой встречается с чернокожим юношей по имени Антара, влюбленным в Аблу, отец которой препятствует их браку, — здесь все, вплоть до имен и

цвета кожи, совпадает с историей самого Антары[1]. Близкое, хотя не столь абсолютное дублирование, — в романе о Тристане и Изольде, где фигурируют Изольда Белокурая и Изольда Белорукая, а в некоторых вариантах появляется третья Изольда — крестница Тристана.

Конечно, сам по себе факт совпадения имен еще не дает оснований для столь далеко идущих параллелей, но Призрак и Гамлет связаны не только именем. Сознание Гамлета-отца — бессознательное его сына («О, мои прозренья!» — восклицает Гамлет-сын после разговора с Призраком). Параллельно и их положение в трагедии, в частности такие монологи:

...Мне не дано
Касаться тайн тюрьмы моей. Иначе б
От слов легчайших повести моей
Зашлась душа твоя и кровь застыла,
Глаза, как звезды, вышли из орбит
И кудри отделились друг от друга...
Но вечность — звук не для земных ушей.

А вы, немые зрители финала,
О, если б только время я имел, —
Но смерть — тупой конвойный, и не терпит
Отлыниванья, — я б вам рассказал —
Но пусть и так. Все кончено. Гораций,
Ты жив,
Скажи ему, как все произошло
И что к чему. Дальнейшее — молчанье...

Трагедия начиналась явлением Призрака, приоткрывающего на границе этого мира некую тайну, несводимую, конечно, к тайне преступления Клавдия и колеблющую устои мироздания. Она заканчивается монологом Гамлета, который, умирая, уже переступив земной рубеж, уносит с собой разгадку этой тайны, но просит, чтобы Горацио поведал Фортинбрасу о внешней канве событий. Не только Гамлет-отец, но и Гамлет-сын говорят о тайне, за которой — молчание и по сравнению с которой все остальное — лишь «слова, слова, слова». Заметим, что здесь совсем не риторическое отношение к слову. Для художника эйдетической эпохи слово авторитетно, оно во всей полноте выражает идею и сливается с ней. В трагедии же оно, обладая всей риторической искусностью (Шекспир, как и Сервантес, великий мастер риторического слова), уже осознается как ограниченное.

---

[1] См. об этом: Ибрагимов Н. Арабский народный роман. — М., 1984. — С. 42.

После Гамлета говорят Горацио и Фортинбрас:

— Я всенародно расскажу про все
Случившееся. Расскажу о страшных
Кровавых и безжалостных делах,
Превратностях, убийствах по ошибке,
Наказанном двуличии к концу –
О кознях пред развязкой, погубивших
Виновников. Вот что имею я
Поведать вам.
— Скорей давайте слушать.

(Пер. Б. Пастернака)

Горацио, таким образом, еще раз рассказывает нам ту трагедию, которую мы только что прочли. Но́ он передает ее внешнее действие, ее «слова», а о ее «молчании» и тайне не говорит ничего. Как заметил Л. С. Выготский, «трагедия как бы не заканчивается вовсе; в конце она как бы замыкает круг, возвращаясь снова ко всему тому, что сейчас только произошло перед зрителем... — только на этот раз уже не в рассказе, а только в пересказе ее фабулы». Здесь трагедия обращается сама на себя и в то же время явно разделяется на «слова, слова, слова», притом даже не рассказа, а пересказа, и на другое, остальное, что есть молчание и тайна[1].

Любая трактовка «Гамлета», желающая быть адекватной трагедии, должна учитывать эту ее глубоко не риторическую особенность. Обозревая литературу о трагедии, Л. С. Выготский в первой трети XX в. писал: «Все критики так или иначе рационализировали Гамлета, то есть старались найти *понятную* связь событий, хода действия, свести фабулу и образ Гамлета на ряд понятных и известных положений... объясняли Гамлета». Сам же исследователь предлагает иную трактовку, которая «берет отправной точкой необъяснимость связи событий и самого образа Гамлета». Для него «таинственность и непонятность — не покрывала, обволакивающие снаружи туманом трагедию, которую надо разглядеть *через* них или отбросив (преодолев) их... но самая сердцевина, внутренний центр трагедии. Не *простое*, понятное («понятийное». — *С.Б.*) облечено в темноту, но *тайна* обставлена персонажами, диалогами, действиями, событиями — в отдельности почти понятными, но в такой непонятной *расстановке*, в такой связи, какой требовала тайна»[2].

---

[1] См.: Выготский Л. С. Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира // Выготский Л. С. Психология искусства. — М., 1968. — С. 263.

[2] Там же. — С. 256—257.

Тайна и молчание как автономные и дополняющие противоположности эйдоса и слова открывают глубину своего смысла в большом времени исторической поэтики. Они осуществляют прорыв в принципиально иные, нериторические художественные формы миропонимания, в ту область, которую романтики, заново открывшие Шекспира, называли «невыразимым». Это была альтернатива рационализму, неоднозначно связанная с возрождением синкретической архаики, но не повторяющая ее. Гамлет и Призрак связаны древними отношениями параллелизма, но они далеки от той дупликации, к которой отсылают. Будучи параллельными, они в то же время не единоцельны, а *единораздельны* и являют собой два разных исторических типа сознания (традиционного и «возрожденческого»), сошедшихся в родственном и в то же время конфликтном единстве. Принцип единораздельности, подхваченный эпохой барокко, — последний этап на пути к автономии составляющих эйдос начал.

Между тем следует отметить, что само по себе открытие тайны и невыразимого не было прерогативой Шекспира — они всегда присутствовали в эйдетической поэтике (и мы об этом говорили, делая акцент на двух ее пределах). Но у Шекспира произошло и возрождение, и «расщепление», «разлипание» прежде одержимых друг другом образа и понятия, тайны и рацио, молчания и слова. Они стали единораздельны, и это открыло для поэтики новые горизонты, позволив, в частности, искусству отделиться от науки.

## § 4. «Странность» и норма в барокко

Известно, что наука (прежде всего это относится к классической науке XVII—XIX вв.) исходит из презумпции познаваемости мира.

Расширяя границы познанного, она отдаляет от нас еще не познанное по законам прямой перспективы. Шекспир, Сервантес, Басё, художники барокко иначе относятся к миру. «Стремясь *овладеть* тайной или даже проникнуть в глубь ее», они готовы считаться с тем, что «тайна — это не еще не познанное, но непознаваемое вообще; тогда овладеть тайной значило бы лишь удостовериться в существовании таковой, ввести ее в свой круг зрения и, так сказать, иметь ее при себе. Тайное входит тогда в состав нашего знания, однако входит именно как тайное»[1].

---

[1] Михайлов А.В. Поэтика барокко. Завершение риторической эпохи // ИП ЛЭТХС. — С. 332.

Историческим завершением эйдетической поэтики, различающей по своей исходной установке и в то же время не расчленившей образ и понятие, стало барочное соединение их уже как единораздельных, «далековатых» начал. Непосредственное единство их теперь почти готово распасться, но они еще нуждаются друг в друге (Дон Кихоту нужен Санчо Панса, а Гамлету — Призрак). Так, барочная умозрительность немыслима без специфической для нее «темноты» нерастворенной тайны — их структура единораздельна или, в терминах самого барокко, — «остроумна»[1]. Присмотримся к этому феномену на примере сонета одного из самых «темных» барочных поэтов — Луиса Гонгоры:

Уж третий день безумный Аквилон
Терзается, листву в тоске сминая,
Жестокоствольной Дафны не смиряя,
Уж трижды Феб сжигает небосклон.
А я, стрелой смертельной уязвлен,
Лишь эхо голоса любимой настигаю.
Немыми знаками в полях цветы пылают,
И каждый моей кровью напоен.
Но не видать в траве тропинок ржавых.
Над ними в небе чудом величавым
Сиянье Донны дивными огнями.
А уж затем и пастухи за нами
Идут по тем следам, что тонут в травах, —
Я кровью оставлял их, ты — цветами.

(Пер. С. Бачинской)

По всем законам эйдетической поэтики сонет строится на системе топосов и медиации.

Стрела Эроса, поразившая Феба-Аполлона любовью, а Дафну — нелюбовью, Аквилон, пастухи, Донна — «общие места», знак следования традиции и канону. Но нельзя не заметить, что с точки зрения канона система топосов организована не совсем обычно. Прежде всего в одном ряду с общими местами античной литературы появляются позднесредневековые и возрожденческие мотивы, например дантовско-петрарковская Прекрасная Дама — Донна (у Петрарки она Лаура и лавр[2], в лавр же превращается Дафна в античном мифе, поэтому у Гонгоры она «жестокоствольная» — метаморфиче-

[1] «Остроумие» — одна из центральных категорий эстетики барокко. См. о ней: Грассиан Б. Остроумие, или Искусство изощренного ума // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. — М., 1977.

[2] См.: Веселовский А.Н. Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere // Веселовский А.Н. Избранные статьи. — Л., 1939.

ский образ женщины и дерева, уходящий к их древнему параллелизму). Нужно полагать, что именно петрарковская Лаура-лавр позволила барочному поэту сблизить Дафну и Донну, но сблизить особым образом.

Структура такого соположения становится понятной с учетом всей системы медиаций. В сонете сближены:

| | | |
|---|---|---|
| Аквилон | Феб | Я |
| Дерево | Дафна | Донна |

Мы знаем, что введение медиаторов-посредников — излюбленный ход в эйдетической поэтике, ее общее место (вспомним уже проанализированные стихотворения Ли Бо и Гао Ци). Но у Гонгоры и медиация принимает «странную» форму: она соединяет разнородное и строится столько же на соответствии, сколько на несоответствии ситуации героев и посредников. Кроме того (скажем, забегая вперед), главный медиатор в тексте вообще не назван, а именно он изнутри взрывает всю картину, оставаясь в области молчания и тайны. Таким образом, даже при поверхностном взгляде наш сонет как истинно барочное произведение *соединяет «в себе странность и норму, и нарушение канонов и свой особый канон»*[1].

Действительно, соположение античных и христиански-возрожденческих топосов организовано у Гонгоры как их *взаимное отражение* — это один из ведущих принципов барочной поэтики, связанный с природой ее художественной целостности («остроумием», единораздельностью)[2]. Сначала изображается античная ситуация: Аквилон, терзающий листву, и Феб, преследующий Дафну. Затем возникает современное отражение этой ситуации: «я», ищущий Донну. По законам сонета первый и второй катрены, в которых дается параллель античного и современного «поиска», должны выступать как тезис и антитезис. Но у Гонгоры они лишены жесткой и однозначной антитетичности: это скорее отрицательный параллелизм, а точнее — структура единораздельная. Тут именно отражение, странной формы симметрия-асимметрия, благодаря которой рефлексы неразделенной и губительной любви языческого бога ложатся на тоже неразделенную, но страдательную и идеальную любовь «я» к Донне. Заметим, что у Гонгоры явно божественным статусом наделен не герой, не «я», как в античном мифе, а «Она», и сама неразделенность любви мотивирована иначе — несоизмеримостью «я» и Прекрасной

---

[1] Михайлов А.В. Поэтика барокко. — С. 327.

[2] См. об этом: Сазонова Л.И. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. — М., 1982. См. также: Пумпянский Л.В. Поэзия Тютчева // Урания: Тютчевский альманах. — Л., 1928.

Дамы. Общим, но тоже асимметрично отраженным является и мотив преследования любимой.

«Я» так же не настигает любимую, как Феб — Дафну («Лишь эхо голоса любимой настигаю»), но в его страстном пути мир открывается по-новому. Перед нами не субстанциальный мир греческого мифа, не Овидиевы метаморфозы с присущим им налетом условности, а мир, в котором феномены и реальны, и являются отражением иной реальности. Мотив отражения пронизывает весь сонет: это голоса, цветы — немые знаки, они же — отраженный след Донны, как и небесные огни — отблеск ее сияния; ржавые тропинки — отпечаток его крови, цвет которой окрасил и цветы, связанные с Ней. Мир открывается перед «я» и как отражение любимой, и как отражение его собственной любви — оба эти начала нераздельны и неслиянны.

Такое видение оказывается возможным потому, что в исходной позиции «я» было не только соответствие, но и несоответствие с его античным прообразом — Фебом. Взыскуя возлюбленную, «я» и одержим любовью, как Феб, и в то же время иначе видит ее. Он не активно поглощает («сминает», «сжигает») «другую», а страдая претерпевает любовь и истекает кровью («И каждый моей кровью напоен», «тропинок ржавых», «Я кровью оставлял их»). В отличие от незамутненной гармонии Донны, в «я» выражен трагический пафос любви, который имеет еще одну (помимо Феба) «странную» параллель. Сквозь нерастворенную темноту сонета проглядывает еще один, прямо не названный, посредник «я» — Иисус Христос и Его страстной путь.

В сонете, таким образом, «я» соотнесено не только с Фебом, но и с Христом. Перед нами — та встреча с Богом в глубине собственной души, которая парадигматична для эйдетической поэтики. Мы помним, как она совершалась в пору становления этой поэтики. Какой она стала теперь, на вечерней заре рассматриваемой нами эпохи?

«Я» в двойном освещении-отражении Феба и Христа предстает «странной» фигурой, со-противопоставившей в себе человека, античное божество и христианского Бога, каждый из которых — предел его собственной двойственной природы. У этой странной фигуры есть имя — барочный поэт, осознавший себя трагическим «междумирком».

В большом времени исторической поэтики тут открывается нераздельность и неслиянность двух исторических (точнее — метаисторических) типов сознания — античного и христианского, а внутри последнего — традиционалистского и поствозрожденческого (как у Шекспира). Их соотношение будет оставаться актуальной проблемой и для новой эпохи поэтики на-

чиная с предромантизма и заканчивая XX веком. Но уже романтики, а тем более Ф. Тютчев, И. Анненский, Вяч. Иванов, Р. М. Рильке, П. Валери, Д. Джойс, такие мыслители и эстетики, как Ф. Ницше, А. Ф. Лосев, М. М. Бахтин, — смотрят на эту проблему исторически дистанцированно (конечно, в разной степени). У барочного же поэта — взгляд изнутри. «Далековатые» начала для него единораздельны — еще едины и уже раздельны. Позже, с дистанции, это будет смотреться как барочный «эклектизм», но и как стремление к универсальному синтезу, осуществленному на вечерней заре эйдетической поэтики[1].

[1] Подробнее об этом см.: Михайлов А. В. Поэтика барокко.

Раздел третий

# ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДАЛЬНОСТИ

## Глава 1

## ПРИНЦИПЫ ПОЭТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДАЛЬНОСТИ

### § 1. Хронологические рамки и этапы развития

В специальных исследованиях, начиная с трудов О. М. Фрейденберг и Э. Р. Курциуса и кончая современными работами в интересующей нас области, утвердилось положение, согласно которому во второй половине XVIII — начале XIX в. длившаяся около двух с половиной тысяч лет стадия эйдетической («риторической») поэтики сменяется новой ее стадией, продолжающейся по сегодняшний день[1]. 200—250 лет, которые составляют возраст современной стадии поэтики, в масштабах нашей науки — исчезающе малое время. Новое искусство еще «страшно молодо» (А. Блок). Но оно уже успело за это время пройти два этапа в своем развитии. Первый охватывает вторую половину XVIII в. — 80-е годы XIX в., второй — конец XIX в. и весь XX в. С точки зрения истории литературы, различие между этими этапами (мы в дальнейшем будем называть их классическим и неклассическим) очень существенное. Но то, что в плане историко-литературном иногда кажется несовместимым и взаимоисключающим, в свете исторической поэтики предстает как некое целостное образование, единая поэтическая эпоха не только со своими полюсами, но и с поступательной логикой развития.

Что же дает основание говорить о переходе к новой стадии в истории поэтики?

---

[1] Из последних работ на эту тему см: Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. — М., 1981; Аверинцев С.С. и др. Категории поэтики в смене эпох // ИП ЛЭТХС.

Исследователями описан «культурный перелом», «категориальный слом» в культуре на рубеже XVIII—XIX вв. (А. В. Михайлов). Но, к сожалению, нам до сих пор известны лишь отдельные факты, говорящие о наличии такого перелома; и хотя выяснены некоторые принципы новой поэтики, целостное представление о ней в науке пока отсутствует. Существующие же варианты ее определений (эстетика противопоставления, эпоха прозы, нетрадиционалистская, неканоническая, индивидуально-творческая) не дают должного о ней представления. Ни одно из них не выявляет порождающего принципа современной поэтики и не охватывает ее как целое (хотя фиксирует очень важные аспекты).

Постараемся систематизировать то, что нам по этому предмету известно.

## § 2. Автономная личность и «неклассическое я»

Мы говорили о высоком уровне личностного сознания в эйдетической поэтике, но подчеркивали, что оно зиждется на *неавтономной* причастности человека Богу и миру. Перед нами был еще не «феномен человека», а эйдос человека, парадигматическая личность, не имеющая своего суверенного внутреннего пространства и в глубине своей души обретающая не себя, а «другого».

Новая эпоха раскрыла личность во всей ее самоценности и неповторимости.

В личности теперь ценится не то, что приближает ее к отвлеченной идее человека, а ее отличие от других людей при автономной причастности к ним, ее уникальность, «единственная единственность» (М. М. Бахтин). Отсюда, в частности, эстетическая установка на оригинальность художественного решения, рождающаяся именно сегодня. Нам, воспитанным на литературе XIX—XX вв., такая установка кажется сама собой разумеющейся, но это далеко не так. Она — примета новой эстетики (по Ю. М. Лотману, «эстетики противопоставления»), принципиально отличной от прежних, — тонкий слой новообразования над массивом традиции: в «истории мирового искусства, если брать всю его толщу, художественные системы, связывающие эстетические достоинства с оригинальностью, скорее составляют исключение, чем правило»[1].

Личность осознает сегодня не только свою неповторимость — она становится «такой точкой в мире, от которой отсчитываются все мировые смыслы» (А. В. Михайлов). Это понимание

[1] Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 349.

личности не следует смешивать с антропоцентризмом. Речь идет о новом рефлексивном отношении ко всем заданным моделям миропонимания и поведения: «Для такого "я" все, что заведомо не принадлежит ему, должно быть заново порождено изнутри его мира... для этого "я" нет ничего готового, все подлежит его личной проверке, и все душевные движения и все слова принадлежат теперь ему и только ему как личное достояние»[1].

Такая позиция должна быть адекватно понята. Дело не только в том, что человек теперь не принимает ничего на веру и во всем хочет убедиться сам. Проблема глубже. Тут не просто проверка личным опытом готовых идей, чтобы после к ним присоединиться или их отвергнуть, а убеждение в том, что *смысл всегда личностен — он создается человеком и не существует в готовом и отвлеченном от него виде.*

Используя философскую терминологию, можно сказать, что «я» в эйдетической поэтике было «я-для-другого». Теперь же рождается в полном смысле «я-для-себя», автономный, самотождественный субъект.

Но открытие самоценной личности имело свою драматическую историю и прошло путь от концепции самотождественного и равного себе «я» к его неклассическому пониманию. Дело в том, что именно понимание автономии «я» помогло увидеть в более глубоком свете его причастность «другому». Стало очевидно, что «я» не внешне обусловлено, а внутренне, имманентно связано с другим настолько, что, вырванное из этого единства, становится абстракцией; реальной же формой существования личности является не изолированное «я», а двуединство («дипластия»), «я-другой».

Эта формула — выражение «автономной причастности» (М.М.Бахтин), которая составляет основу феномена человека. Заметим, что в предложенном определении М.М.Бахтин «свел» различающую «автономию» и синкретическую «причастность» (леви-брюлевскую партиципацию), осознав их целое как *модальное* и связанное диалогическими отношениями.

Иначе говоря, на понимание личности был распространен принцип дополнительности, и она предстала как изменяющаяся внутренняя мера «я» и «другого», как подвижное, модальное, «двухполюсное» их взаимоотношение. Мы увидим, какие последствия для поэтики имело это открытие, совершившееся на рубеже XVIII — XIX вв. и осознанное наукой в наше время.

---

[1] Михайлов А.В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII — XIX вв. // Классика и современность. — М., 1991. — С. 160.

## § 3. Принцип художественной модальности

Открытие автономно причастного субъекта и его модального статуса изменило видение мировой целокупности и привело к рождению художественного мира, качественно иного по сравнению с эйдетическим. В частности, в нем автономный статус и модальные отношения приобрели образ и идея.

Мы помним, что искусство шло от *синкретизма* к *различению*, но на стадии эйдетической поэтики идея и образ еще не обрели полной самостоятельности. Это не означало их тривиального неразличения — они были различены, но неавтономны. Сказывалось это, например, в том, что эйдетическое сознание было склонно приписывать идеям *предметное* существование, то есть в той или иной форме овеществлять их. Так, предметно истолковывалась красота. Платоновский Гиппий Больший в одноименном диалоге утверждал, что прекрасное — это прекрасная девушка (кобылица, горшок, золото). И платоновский же Сократ показал, что прекрасное — не вещь, а эйдос, с его точки зрения, тоже нечто неизживаемо предметное, хотя и «тонкое» по своей материи.

Мы привычно считаем платонический и особенно средневековый взгляд на мир идеалистическим и спиритуалистским, но, например, с точки зрения И. Канта, ему как раз недостает четкого различения физического и метафизического, предмета и идеи (в искусстве — идеи и образа). И дело не только в том, что метафизическое мыслится предметно, оно еще оказывается лежащим в одной плоскости с физическим; оба этих начала воспринимаются как связанные причинно-следственными отношениями и выводимые одно из другого.

Окончательно отказалась от смешения физического и метафизического именно наша эпоха. Теоретически это сделал И. Кант в своей критике чистого разума и способности суждения, то есть в анализе рационального и чувственного начал. Следствием этого различения было возникновение самостоятельной дисциплины — эстетики, имеющей своим предметом совершенство чувственного познания (И. Кант, А. Баумгартен), которое уже не смешивается с рациональным. Но нужно сказать, что особенности риторического мышления живы по сей день, и современный философ вынужден настаивать: «Доброе и красивое, прекрасное и высокое не имеют предметной природы. Это не вещи»; «истина и правда не есть какой-то отдельный предмет, а есть что-то, что витает между предметами и между словами»[1].

---

[1] Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. — М., 1995. — С. 85.

Благодаря освобождению от «одержимости» друг другом физическое и метафизическое, а в искусстве — образ и идея, предстали в новом свете. *Образ обретает свою собственную содержательность*, которая несводима ни к предмету, послужившему для него отправной точкой, ни к отвлеченной идее; его смысл не воспринимается как чисто предметный, но он перестает тяготеть и к умозрительной схеме, что мы наблюдаем еще в творчестве Корнеля.

Что происходило в приведенных нами монологах Сида, почему в них «порывы смертельно раненной души» могли укладываться в «умозрительную схему»? Очевидно, потому, что его речь, как и вообще риторическое слово, «аргументирует с точки зрения "третьего": индивидуально-глубинные пласты в этом не участвуют»[1]. Позиция «третьего» и есть та внешняя («публичная») и привилегированная точка зрения, с которой в эйдетической поэтике открывалась абсолютная перспектива ви́дения реальности. Приобщение к ней освещает переживание, делает его прозрачным для наблюдателя и в то же время акцентирует «идею», ослабляя самостоятельную ценность чувства.

В эпоху чувствительности картина начинает меняться. Открытие самоценности чувства сопровождается переориентацией литературы с внешних и публичных на индивидуально-глубинные пласты сознания — с «рассудка памяти печальной» на «память сердца» (К. Батюшков «Мой гений», 1816). Эти пласты и становятся собственным содержанием образа, отделившегося как от предмета, так и от отвлеченной идеи. Но — и это столь же важно, как переориентация, — две «памяти» у поэта связаны тем, что Д. Е. Максимов называл относительностью и подвижностью модального сознания.

В «Моем гении» К. Батюшкова герои в предметном мире разлучены, и печальная память рассудка, совпадающая с позицией «третьего» в эйдетической поэтике, по сути, исходит из этого факта. Сдвиг по сравнению с классицизмом состоит в том, что *наряду с этой внешней точкой зрения вводится и точка зрения внутренняя*, интенция «памяти сердца». Выражаемые ею глубинные пласты сознания делают переживание непрозрачным для внешнего наблюдателя, а потому ситуация стихотворения не может быть им адекватно оценена. Сказать, что в «Моем гении» любящие разлучены, значит не сказать главного. Ведь не менее художественно воплощенным у Батюшкова является «сверхреальное» слияние влюбленных.

Как правило, при анализе такой предромантической ситуации внимание исследователей приковано к тому, что она

[1] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 355.

разрешается путем «распредмечивания» внешней действительности — разлуки, «милой», которая превращается в «образ милой», ее «слов», которые становятся «голосом слов», наконец, самой «памяти», ставшей «памятью сердца» — выражением «внутреннейшего» (такое превращение внешней реальности во внутреннюю принято после трудов Г. А. Гуковского считать особенностью нарождающегося романтического стиля).

Очевидно, однако, что такое «распредмечивание» нуждается в соотнесенном с ним предметном плане, благодаря которому отношения между «памятью сердца» и памятью рассудка становятся модальными, а разлученность перестает быть единственной реальностью стихотворения и напряженно сополагается со сверхреальным слиянием любящих. Осуществляется это, как мы уже отмечали, благодаря тому, что наряду с внешней точкой зрения рассудка («третьего») вводится внутренняя точка зрения, апеллирующая к глубинным пластам сознания.

Такая структура образа первостепенно важна для поэтики нашей эпохи. *Эмансипировавшийся в ней образ при всей своей интериоризации сохраняет в себе разошедшиеся полюса автономных миров и сам оказывается «полем», напряженно живущим между этими полюсами.*

Один из самых ранних и радикальных образцов новой поэтики — роман Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1759—1767). В нем едва ли не впервые автономный смысл получает сама «междумирная» природа художественного образа, освобожденного от диктата «идеи». Роман строится так, что каждый из элементов целого демонстративно соотнесен с равносильным ему, но противоположным началом; при этом оба начала не сведены к одному знаменателю.

Более всего бросается в глаза небывалое до того в романе количество отступлений от основной сюжетной линии, художественно отрефлексированное повествователем: «Благодаря такому устройству вся внутренняя механика моего произведения очень своеобразна: в нем согласно действуют два противоположных движения, считавшиеся до сих пор несовместимыми. Словом, произведение мое отступательное и наступательное в одно и то же время... <...> Отступления, бесспорно, подобны солнечному свету; они составляют жизнь и душу чтения. — Изымите их, например, из этой книги, — она потеряет всякую цену: холодная беспросветная зима воцарится на каждой ее странице» (I, XXII; пер. А. Франковского).

Благодаря беспрерывным отступлениям герой, от лица которого ведется повествование, завершает рассказ о своем рож-

дении только в XXXI главе IV тома. Роман называется «Жизнь и мнения...», но кажется, что мнения оттесняют жизнь. Однако не это главное. Писатель в равной мере размывает четкие границы «мнений» и жизни, поступательного движения и отступлений, романа и процесса его создания. То, что мы видим в «Тристраме», — «даже не "отступления", ибо такое понятие предполагает существование определенного устойчивого явления, от которого совершается отступление; у Стерна же антитетические явления находятся в состоянии постоянного колебания»[1].

Действительно, писатель использует привычные риторические антитезы (вообще риторическая стихия, размышления об ораторском искусстве, образцы речей и т.д. занимают в романе большое место) и заставляет их вибрировать и колебаться, терять свою однозначную определенность, превращаться из «вещества» в «поле» значений и отношений. В романе нет ничего определенного, не втянутого в это поле (между полюсами которого — пробелы, не заполняющие пропасти-неопределенности): ни сюжета, ни образов, ни даже текста (Стерн меняет местами главы, хотя они пронумерованы; предисловие к роману помещает в третьем томе, а посвящение — в пятом; начинает и не заканчивает вводные истории, как и сам роман; все время графически подчеркивает смысловые разрывы и пропуски, наконец, иногда просто предлагает читателю чистый белый лист).

Роман в целом из готового и завершенного текста превращается на наших глазах в протекающий процесс его написания и даже, как считают некоторые исследователи, в роман о невозможности написать роман[2]. Но «возможно-невозможно», как и все другие отношения, у Стерна не логические и не предметные, а *модальные*. Такую чистоту, почти абсолютность принцип художественной модальности, видимо, неслучайно обретает в самом начале новой эпохи, когда еще актуально его размежевание с эйдетической поэтикой и ее четкой и завершенной картиной мира.

По существу, Л. Стерн отказался от одного из главных постулатов эйдетической поэтики: некоей высшей и четко обозначенной идеи, готовой и привилегированной точки зрения, приближение к которой может открыть перед человеком абсолютную перспективу видения реальности. Но в индивидуальном открытии Стерна отразился общий пафос эпохи чувствительности.

---

[1] Манн Ю.В. Автор и повествование // ИП ЛЭТХС. — С. 443.

[2] Там же. — С. 443.

Н. Карамзин также оспаривает возможность единственной и привилегированной точки зрения, с одинаково убедительной силой воспевая то, что казалось взаимоотрицающим: естественное состояние и цивилизацию («Протей, или Несогласия стихотворца»), героизм и гуманизм («К Мелодору в ответ на его песнь любви»), а также демонстрирует «возможность рассказать об одном и том же с диаметрально противоположных точек зрения»[1] в стихотворении «Кладбище»:

| 1-й голос | 2-й голос |
|---|---|
| Страшно в могиле, | Тихо в могиле, |
| Хладной и темной, | Мягкой, покойной, |
| Ветры здесь воют, | Ветры здесь веют, |
| Гробы трясутся, | Спящим прохладно, |
| Белые кости стучат. | Травы, цветочки цветут. |
| Странник боится | Странник усталый |
| Мертвой юдоли; | Видит обитель |
| Ужас и трепет | Вечного мира, |
| Чувствует в сердце, | Посох бросая, |
| Мимо кладбища спешит. | Здесь остается навек. |

Очевидно, что смысл «Кладбища» несводим к значению каждого из самостоятельных голосов. Он несводим и к некоей абстрактной идее, синтезирующей две представленные точки зрения. Сама структура стихотворения не предполагает возможности обретения какой-либо истинной позиции, которая могла бы примирить голоса и свести их к общему знаменателю. Целое «Кладбища» (как и всего творчества Карамзина), по точному определению Ю. М. Лотмана, «не умещается в границы логических антитез», находится «вне теорий и теоретического мышления», «вообще вне системы заранее данных оппозиций и норм»[2]. Как и в других приведенных нами образцах новой поэтики, художественный смысл здесь имеет особую форму бытия: он — «поле», локализованное между полюсами автономных голосов, в зоне их пересечения, со-стояния и со-ответствия.

## § 4. Романтическая поэтика «возможности» и образ неготового мира

В сентиментализме совершается открытие самого порождающего принципа новой поэтики — принципа художествен-

[1] Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина // Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1966. — С. 32.

[2] Там же. — С. 32—33 и далее.

ной модальности. Ему предстоит долгое развитие, и без него непонятны более поздние эстетические установки — «невыразимое» романтиков, «соответствие» (correspondance) символистов. «Невыразимое», например, обычно связывают с так называемым романтическим двоемирием, чаще всего понимая его как тривиальный дуализм. В свете исторической поэтики становится очевидным, что «невыразимое» — следствие отказа от отождествления образа и идеи, слóва и обозначаемого им состояния: осознание автономии этих начал привело к тому, что сам акт воплощения эстетической эмоции в слове больше не кажется простым и непосредственным — он стал *выходом из одного мира в другой*. Сформулировал это уже в XX в. М. Пруст: «Мы воспринимаем в одном мире (физическом. — *С.Б.*), мыслим и называем в другом (метафизическом мире слов и идей. — *С.Б.*). Мы можем установить между ними соответствия (correspondances), не заполняя пропасти».

Осознание такого «двоемирия» было не утверждением дуализма, а открытием *нового измерения целостности мира*. Эта целостность теперь предстала не как чисто предметная или чисто идеальная, а как модальная. *Мир един не как вещь или идея, а как состояние этих двух автономных начал, между которыми всегда остается непроходимая черта*, — отсюда и невыразимое или, в более поздней интерпретации, соответствие, не заполняющее «зияния». От синкретизма идеи и образа через их неавтономное различение искусство пришло к их автономной причастности, не стирающей границы между модальными феноменами.

Если сентиментализм открыл сам принцип художественной модальности, то романтизм акцентировал потенциально заложенное в нем понимание мира и человека как еще неосуществленной возможности, как чего-то неготового, становящегося и непрерывно творимого. Отсюда романтический принцип — «спрашивать не о том, что есть, но что возможно». Возможность — это свобода, внутриприсущая самой природе вещей. Вещи же — лишь «относительные точки покоя, временные узлы постоянного движения, пауза ради отдыха и нового собирания сил»[1].

С такой эстетической установкой связаны романтический автор-дух (а духу, как известно, «все предстоит еще»), незавершенный и незавершимый герой, ирония (подвергающая сомнению все, что претендует на окончательность), поэтика фрагментарности и невыразимого, оставляющая «последнее целое» открытым и вероятностным. Все эти особенности романтизма достаточно хорошо изучены, но поняты больше как факт исто-

[1] Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. — М., 1973. — С. 37, 30.

рико-литературный — как следствие отталкивания от нормативной поэтики классицизма. Более глубокий смысл этого явления открывается в большом времени исторической поэтики.

Согласно убеждению художников эйдетической эпохи, мир, как мы помним, был уже готов в том смысле, что создан предвечным божественным актом, давшим образец для последующих творческих усилий человека. Классицизм был последним по времени выражением такого взгляда. Романтики подвергли сомнению не только частные эстетические установки классицизма, но и венчаемую им концепцию готового мира. С их точки зрения, акт творения не завершен — он еще длится. Романтическая концепция художника-гения есть понимание автора не просто как посредника, а как автономного творца, соучаствующего в незавершенном акте творения. Позднейшая философско-эстетическая мысль приняла эту концепцию и мистически-буквально (Вл. Соловьев и символисты с их идеей «теургии» — универсального творчества), и метафизически, или символически (М. Пруст). По М. Прусту, который опирался и на эзотерические учения, библейскую герменевтику, учения Спинозы, Декарта и романтиков, «мир в действительности не был однажды создан, чтобы потом существовать и пребывать. Мир в действительности непрерывно творится»[1].

Понятно, что такой подход принципиально меняет картину мира. Становится ясно, что «ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди»[2]. «Ничего окончательного» должно быть отнесено не только к настоящему и будущему, но и к прошлому — оно тоже не готово: «Вчерашний день еще не родился. Его еще не было понастоящему. <...> Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер»[3].

## § 5. Искусство — «игра», правила которой не даны заранее, а создаются в процессе игры

Это афористическое определение «эстетики противопоставления», данное Ю. М. Лотманом, прямо вытекает из принципа художественной модальности и концепции неготового мира.

---

[1] Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. — С. 515.

[2] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972. — С. 284—285.

[3] Мандельштам О. Слово и культура // Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. — Т. 2. — М., 1990. — С. 169—170.

Правила, данные до начала игры, — это канон. Мы помним, что он был не механическим сводом правил, а эстетической установкой, предполагавшей, что творческий акт уже совершился в прошлом и потому его идеальная мера уже существует. Напротив, поэтика художественной модальности исходит из того, что творческий акт еще длится и сама мера его не дана в готовом виде — она рождается и оформляется в самом процессе становления мировой целокупности.

Адекватным выражением такого непредопределенного и неготового мира может быть только соответствующий непредвзятый подход к нему, свободный от любых априорно принятых установок, предвзятых идей и освященных традицией окончательных мер. А. Пушкин сформулировал это так: «Никакого предрассудка любимой мысли. Свобода»[1]. Это установка реализма и в то же время всей поэтики художественной модальности как неканонической стадии в развитии искусства.

Неклассическая литература более детально разработала и развила этот эстетический принцип. Она показала, что и сам художник, и любой «носитель психических процессов не есть нечто предшествующее этим процессам, эманирующее их как проявление своих свойств, — наоборот, он сам есть нечто, возникающее и порождаемое движением»[2]. Точно так же мысль не предшествует своему выражению, а рождается в его процессе[3]. Это относится и к любому переживанию. «Наша привычка, — пишет М. К. Мамардашвили, — состоит в том, что мы получаем впечатление, переживаем что-то и из переживаний извлекаем знание. В этом смысле акт извлечения знания предполагает, что самим переживанием ничего не совершается. То есть само переживание оставляется завершенным и готовым, и мы заняты тем, что извлекаем из него знание и понимание. В предположении, что переживание совершилось». М. Пруст же, по М. К. Мамардашвили, вносит постулат, нарушающий все наши мыслительные привычки: «Не поняв (в других случаях он говорит — не создав), мы не можем пережить»[4]. Во всей полноте реализованный не только Прустом, но вообще искусством XX в., такой подход лег в основание процесса переориентации культуры и тех принципов поэтики, которые складываются в начале нашей эпохи.

Свобода от «предрассудков любимой мысли», делающая искусство неканоническим, не означает отсутствия в нем вся-

---

[1] Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 8 т. — Т. 5. — М., 1954. — С. 367.
[2] Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте. — С. 515.
[3] Там же. — С. 324.
[4] Там же. — С. 320.

кой меры и закона. Но эти мера и закон пробивают себе дорогу уже в процессе творческого акта, а потому каждый раз индивидуально неповторимы. Будем, вслед за Н. Д. Тамарченко, называть такую меру в отличие от канона *внутренней мерой*.

## § 6. Единичное и единое. Автономия искусства

Внутренняя мера окончательно заменяет собой канон именно в реализме. Как показывают специальные исследования, реализм утвердил в литературе в качестве исходной неповторимую ситуацию, «единичное, психологически конкретное событие» в отличие от суммарной эмоции или «вечной темы» эйдетического искусства[1]. Эта конкретность, различение, индивидуация, особенное в противоположность абстрактному, неразличимому, родовому, общему — становится первообразом, носителем создающейся целостности на классическом этапе развития поэтики художественной модальности. Но «единственная единственность» первообраза понята теперь не как предмет, а как модальность: в ее единичности проглядывает имплицитно и прочитывается единое с его принципиальной бесконечностью и «неопределенностью».

Классический и неклассический этапы интересующей нас поэтики и отличаются друг от друга по тому признаку, как расставляются акценты внутри «поля», возникающего между автономно причастными полюсами единичного и единого. В классике — видимый акцент на единичном, единое же является скрытой глубиной единичного и не поддается какой бы то ни было определенной экспликации. В неклассическом искусстве акцент переносится на единое, а единичное рождается «из игры его волн» и потому предстает как вероятностное и неопределенно-множественное. При всем видимом различии классической и неклассической внутренних мер они выступают как дополняющие друг друга противоположности в масштабах более широкой целостности — поэтики художественной модальности.

Обретение искусством художественной модальности стало решающим в процессе его обособления от других форм идеологии. Искусство первой из исследованных нами стадий в истории поэтики было синкретично с жизнью. Искусство эйдетическое было отделено от жизни, но неавтономно. Именно

---

[1] См.: Гинзбург Л. Я. О лирике. — М.; Л., 1964. — С. 213. См. также: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957; Он же. Пушкин и русские романтики. — М., 1965, и др.

в нашу эпоху искусство самоопределяется в системе идеологии, находит в ней свое, по праву ему принадлежащее место и становится автономно причастным целому жизни.

Тот художественный мир, который создается современной литературой, совершенно специфичен, принципиально отличен от эмпирической действительности, этического мира поступка, теоретического мира науки и философии, наконец, от сферы религиозных верований, более всего сохраняющих связь с синкретическим мироотношением. Художественная реальность — особый вид реальности. Подробнее мы поговорим об этом в главе о художественном образе, теперь же заметим только, что специфика искусства проявляется в одном его нетривиальном свойстве, указывающем на его место в целом культуры и в то же время затрудняющем адекватный подход к нему.

Мы приводили слова М.М.Бахтина о том, что литература «в своем "содержании" отражает и преломляет отражения и преломления других идеологических сфер... то есть литература отражает в своем "содержании" тот идеологический кругозор в его целом, частью которого она сама является». В литературе мы входим в такую сферу реальности, где «все дано в некотором *синкретическом* (курсив мой. — *С.Б.*) виде» — «в единых нераздельных явлениях даны одновременно и моральные проблемы, следовательно, и моральные понятия, и эстетические проблемы, и следовательно, эпистемологические понятия, и метафизические проблемы»[1].

Это особая сфера реальности — то, что мы называли модальной реальностью; философ определяет ее как «нулевую» точку, зону пересечения сознания с бытием, поле, центр которого — везде, а окружность, или периферия — нигде. В поле этой реальности мир непрерывно творится, производится. Искусство и есть это произведение в отличие от спонтанного процесса жизни.

При таком его понимании искусство — не обособленная и изолированная (хотя и автономная) сфера деятельности. Принцип, лежащий в его основе и, может быть, наиболее полно выразившийся именно в нем, обладает универсальной значимостью для человека. Произведения искусства — «органы нашей жизни, то есть нечто такое, внутри чего действительно производится жизнь — так, как печень производит желчь. Но произведение есть орган какой-то другой жизни, не той, которая производится сама собой»[2].

---

[1] Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. — С. 301.

[2] Там же. — С. 177.

Так поэтика художественной модальности, исходя из принципа автономной причастности искусства целому жизни, вновь встречается с проблемой его исходного синкретизма и должна занять по отношению к этому факту ответственную позицию.

## Глава 2

# СУБЪЕКТНАЯ СФЕРА В ПОЭТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДАЛЬНОСТИ

## § 1. Самооценка «я» и «я-другой». Субъекты авторского плана

Открытие самоценного и автономно причастного Богу и миру «я» изменило субъектную ситуацию в поэтике художественной модальности по сравнению с эйдетической поэтикой. Чтобы увидеть это, необходимо обратиться к понятиям «я» и «другой», без анализа которых не могут быть прояснены отношения *автора и героя*.

Как мы уже отмечали, человек реально существует в форме «я-другой» (М. М. Бахтин). Но имеется принципиальное различие в том, как мы воспринимаем себя и другого, и это различие в полной мере явилось именно в нашу эпоху поэтики.

Другой человек для каждого из нас «соприроден внешнему миру», он «весь в объекте, и его "я" только объект для меня»[1]. Напротив, себя («я-для-себя») мы воспринимаем не как объект, а как субъект, — мы для себя не соприродны до конца внешнему миру и можем противопоставить ему нашу внежизненную активность, некое духовное начало, бесконечное и безмерное (мы не можем осознанно пережить ни своего рождения, ни своей смерти, позади и впереди нас — бесконечность). И такое самоощущение нельзя приписать субъективности нашего восприятия: наше сознание объективно устроено так, что мы не можем видеть себя и другого иначе[2].

В самой жизни это принципиальное различие в ощущении себя и другого не может быть преодолено. Другой для нас — объект, то есть тело или «душа», тогда как я — субъект, то есть «дух». Но непреодолимая в жизни граница между субъектами смещается искусством (и в этом, возможно, один из глу-

---

[1] Бахтин М. М. ЭСТ. — С. 36.

[2] Там же. — С. 315—316.

бинных смыслов его существования — оно преодолевает ограниченность нашего эмпирического сознания и творит новые формы видения человека): «Литература создает совершенно специфические образы людей, где *я* и *другой* сочетаются особым и неповторимым образом: *я* в форме *другого* или *другой* в форме *я*»[1].

Но возможности литературы имеют в этом плане свои границы на каждой из стадий развития поэтики. Вначале субъекты вообще были синкретичны. В эйдетической поэтике они были различены, но неавтономны, а автор стоял на позиции «я-для-другого» (а не «я-для-себя»). Поэтому он и апеллировал к точке зрения другого — внеситуативного зрителя, находящегося в привилегированной позиции, с которой открывается абсолютная перспектива видения реальности. И высшая форма изображения героя в эту эпоху, образ-характер, как мы уже знаем, — не «я-для-себя», а «я-для-другого». Выход эйдетического автора на «абсолютную» точку зрения и был для него обретением «божественной», внежизненно активной позиции, вне которой авторство было невозможно.

В поэтике художественной модальности появляются новые возможности создания образа *я* в форме *другого* или *другого* в форме *я*.

Для того чтобы состоялся акт творчества, автор и здесь должен обрести внежизненно активную позицию. Но он понимает ее качественно иначе, и искомая точка отсчета радикально отличается от прежней. Это «точка равноденствия», или «нулевая точка», о которой мы упоминали в предыдущей главе. Чтобы оказаться в ней, нужно *двигаться не вовне, а внутрь себя*, в то же время это должно быть движение к *границе личности* (я-для-себя), к тому *пределу, где ее сознание пересекается с бытием* («другим»). Отныне только в этом ценностном пространстве может состояться «действительный творческий поступок автора», который «всегда движется на границах (ценностных границах) эстетического мира, реальности данного... на границах тела, на границе души, движется в духе; духа же нет еще, для него все предстоит еще, все же, что есть, для него уже было»[2].

Автор, достигший точки равноденствия, обретает особый статус. Прежде всего, как это ни покажется неожиданным, он является здесь «творческой индивидуальностью... неэстетического порядка; это активная индивидуальность видения и оформления, а не видимая и не оформленная индивидуаль-

[1] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 319.

[2] Там же. — С. 179.

ность»[1]. Будем вслед за М. М. Бахтиным называть такого автора-творца первичным автором, принципиально разделяя его с любой «видимой и оформленной индивидуальностью», то есть не только с героями, но и с так называемыми *субъектами авторского плана*: рассказчиком, образом автора, повествователем.

Договоримся, что под ***рассказчиком*** мы будем понимать лицо (субъекта речи), которое замещает автора в качестве носителя повествования, но является *и изображающим, и изображенным* (таков, например, Максим Максимыч как рассказчик повести «Бэла» или рассказчики в «Повестях Белкина»). Рассказчик занимает промежуточное положение между героем и автором.

Ближе к авторскому плану ***образ автора*** — тот субъект речи, который наделен биографическими чертами своего создателя. Ему принадлежат, например, лирические отступления в «Евгении Онегине» или «Мертвых душах». Этот образ — тоже изображенный и потому не может быть идентифицирован с первичным автором.

Еще ближе к авторскому плану ***повествователь***: он — *не изображенный, а изображающий*, это избранная первичным автором точка зрения на героя и события, «голос» или интенция. Его чаще всего смешивают с первичным автором, но это большое методологическое упущение: повествователь тоже оформлен первичным автором, но оформлен не как характер («душа»), а как «дух повествования» (Т. Манн), который входит в целое произведения, хотя и стоит у самой его границы.

***Первичный*** же ***автор*** в произведение не входит: он «облечен в молчание», расположен «по касательной» к произведению и является, как уже было сказано, феноменом внеэстетического порядка — начинается там, где «ценностно кончается во мне всякая наличность, где кончается во мне все бытие как таковое»[2]. Иначе говоря, первичный автор трансцендентен произведению, но имманентен ему в своих сотворенных обликах — повествователе, образе автора, рассказчике, герое.

Названные субъекты авторского плана окончательно самоопределились и отделились от первичного автора именно в нашу эпоху, а поэтому теперь их различение особенно актуально. Ни от одного из них (даже от предельно объективного повествователя) мы не можем прямо апеллировать к творцу произведения: проявлением, а не выражением его интенции является только произведение как целое, или эстетический объект.

---

[1] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 180.

[2] Там же. — С. 118.

## § 2. Образ-личность и авторская позиция

Особенно необходимо подчеркнуть, что начальный этап поэтики художественной модальности отмечен повышенной активностью ипостасей первичного автора, которые нужно отличать от него самого. Уже у Ричардсона, Филдинга, Стерна, Виланда, Гёте, романтиков рассказчик или повествователь, часто принимающий облик «образа» автора, четко выделен в повествовании и является его важнейшим компонентом. Зачастую прямо создается параллелизм духовно-жизненных ситуаций повествователя и героя[1], начатки которого мы уже наблюдали в эйдетической поэтике. Но теперь эти сферы становятся одинаково важными для понимания художественного целого.

Повышенная активность авторского плана вызвана новизной и сложностью задач, которые встали перед литературой. Обретенная автором позиция «я-для-себя» дала возможность по-новому увидеть и героя — понять его не как объектный характер («душу»), а как принципиально необъективируемую, внутренне бесконечную и свободную личность («дух», для которого, как мы помним, «все предстоит еще»).

Но в связи с этим возникает кардинальная для поэтики художественной модальности проблема. Личность героя должна быть эстетически завершена, иначе произведение не состоится как художественное целое. Как же найти завершающую позицию по отношению к так понятой личности? Прежние формы вненаходимости и завершения героя не годятся для решения этой задачи, ибо к личности нельзя подходить так, как мы подходим к характеру, — она открывается только взгляду изнутри. Следовательно, нужно найти такую авторскую позицию, которая завершила бы героя и в то же время сохраняла взгляд на него изнутри, видела его как субъекта, а не превращала в объект. Присмотримся, как решает эту задачу романтизм.

Романтики впервые создают в литературе не образ-характер, а ***образ-личность*** (правда, им является, как правило, главный герой произведения). Это открытие — принципиальное для новой поэтики, вся ее дальнейшая история проходит под его знаком. Когда реализм вновь вернется к изображению характеров, это будет уже не «классический» характер, а единство личности и характера[2]. На новом уровне к изображению

---

[1] См. об этом: Манн Ю.В. Автор и повествование // ИП ЛЭТХС.

[2] См. об этом: Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. — М., 1989. — С. 31 и далее.

личности обратится Достоевский, а вслед за ним — литература XX в. В чем же состояла специфика романтического подхода к личности?

Классический характер изначально включен в жизнь рода и дан определившимся: ход жизни, ее события, сама гибель героя «воспринимаются как необходимые и предопределенные его определенною индивидуальностью — судьбой»[1]. По отношению к мировоззрению такого героя «автор догматичен. Его этически-познавательная позиция должна быть бесспорной или, точнее, она просто не привлекается к обсуждению»[2]. Но именно здесь «вненаходимость автора находит себе ограничение, она не простирается до вненаходимости мировоззрению и мироощущению героя, герою и автору не о чем спорить, зато вненаходимость особенно устойчива и сильна»[3].

В отличие от классического характера образ-личность не продолжает предопределенную родовую жизнь, а «*ответственно начинает* ценностно-смысловой ряд своей жизни»[4]. Он «самочинен и ценностно инициативен», не предопределен, его «индивидуальность раскрывается не как судьба, а как идея, точнее, как воплощение идеи. Герой, изнутри поступающий... на самом деле осуществляет некую идею, некую необходимую правду жизни, некий прообраз свой, замысел о нем Бога»[5]. Претендующий на завершение такого героя автор должен увидеть его как воплощение идеи, то есть подняться до вненаходимости его мировоззрению и в то же время сохранить его видение как личности.

Решая эту проблему, романтический автор видит героя как личность, но *осознает его в категориях собственного «я», а не как другую личность*. Такое ви́дение приводит к тому, что автор «завладевает героем», но делает это, передав ему свой авторский избыток оценки и оформления, введя в образ героя все завершающие его компоненты. При этом для героя оказывается возможным (особенно в случае его автобиографичности) сделать вложенный в него авторский избыток фактом своего переживания и самоосознания и тем самым выйти из-под власти автора. Такой герой становится для автора «незавершимым» и «бесконечным», он «внутренне перерастает всякое тотальное определение как неадекватное ему»[6]. Получается,

---

[1] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 153.

[2] Там же. — С. 154.

[3] Там же. — С. 156.

[4] Там же.

[5] Там же. — С. 157.

[6] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972. — С. 343—344.

что автор не просто завладевает героем, но становится несвободен от него, «одержим» им, и это расшатывает его позицию вненаходимости герою.

Такая субъектная ситуация — одно из проявлений кризиса традиционного (монологического) авторства и становления новых принципов художественного завершения. В сентиментализме и некоторых (тенденциозных и натуралистических) ответвлениях реализма кризис выразился в том, что, не сумев найти новые формы чисто эстетического завершения героя, автор подменял эстетическую вненаходимость этической или познавательной (а потому судил героя не как художественный образ, но как реального человека).

В крайних проявлениях романтизма кризисным оказывается неприятие не только догматической вненаходимости, но и любой точки зрения извне. При таком подходе «жизнь, — пишет М.М.Бахтин, — становится понятной и событийно весомой только изнутри, только там, где я переживаю ее как я, в форме отношения к себе самому, в ценностных категориях моего я-для-себя... Жизнь стремится забиться вовнутрь себя, уйти в свою внутреннюю бесконечность, боится границ, стремится их разложить, ибо не верит в существенность и доброту извне формирующей силы»[1]. Поэтому «расшатывается и представляется несущественной самая позиция вненаходимости, у автора оспаривается право быть вне жизни и завершать ее. Начинается разложение всех устойчивых трансгредиентных форм»[2]. Эти симптомы кризиса монологического авторства, осложненные (и отчасти спасаемые) иронией и юродством, многое объясняют в последующей литературе (у Достоевского, А.Белого, Джойса вплоть до современного постмодернизма).

Наконец, третье направление интересующего нас кризиса связано с тем, что подвергается сомнению право не только автора, но и самого искусства видеть жизнь со своей специфической (эстетической) точки зрения, отличной от внутренней точки зрения спонтанного жизненного потока. По этому мнению, искусство должно творить не в своей специальной области, а «непосредственно в едином событии бытия»[3]. Такая позиция предполагает пересмотр «самого места искусства в целом культуры, в событии бытия; всякое традиционное место представляется неоправданным»[4]. Здесь прочерчивается некая линия от романтической идеи целостного творчества

---

[1] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — С. 176—177.
[2] Там же. — С. 176.
[3] Там же.
[4] Там же.

и целостного человека к символистской концепции «универсального творчества», или «теургии», и последующим попыткам преодоления автономных границ искусства, с тем чтобы вернуться к синкретическому (а не чисто эстетическому) творческому акту. Показательно, что эти попытки преодоления границ искусства возникают именно тогда, когда оно только начинает приобретать автономию в целом культуры, и это неслучайно: новое искусство действительно может стать самим собой лишь в том случае, если выйдет за рамки себя самого как изолированной сферы деятельности. Но здесь возникает опасность растворить автономию искусства в его причастности, то есть уничтожить сам принцип модальности, на котором оно зиждется в нашу эпоху.

## § 3. Автор и герой в раннем и «аналитическом» реализме

Очевидно, что перед нами «юношеский» кризис (не забудем, что искусство еще «страшно молодо»). В его процессе формируется новый тип авторства и вырабатываются эстетические принципы, преодолевающие ограниченность искусства как специального рода деятельности и позволяющие ему автономно причастно творить художественные ценности. Важным этапом на этом пути стал ранний реализм.

### 1. Ранний реализм

У ранних реалистов (особенно показательны в этом плане А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Гоголь) сохраняется параллелизм авторского и геройного планов. Автор здесь не «завладевает» героем, но и не «одержим» им. Герои выступают по отношению к автору как «субъекты равноправного сознания»[1], и в то же время автор занимает ответственную позицию вненаходимости герою. Присмотримся внимательнее к «Евгению Онегину».

Давно замечено, что «Евгений Онегин» не только «роман героев», но и «роман романа»[1] (с этим феноменом мы уже

---

[1] Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. — Красноярск, 1988. — С. 90. См. об этом: Тынянов Ю.Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977; Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. — Тарту, 1975; Чумаков Ю.Н. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. — Новосибирск, 1983.

встречались в истории поэтики). Отмеченная специфическая «двойственность» эстетической реальности пушкинского творения (сознательно созданная первичным автором) имеет особую природу: «Каждый из ее аспектов до некоторой степени самостоятелен, не является по отношению к другому ни "служебным", ни объемлющим»[1]. Но, будучи автономны, роман героев и роман романа в то же время причастны друг другу.

В романе героев Онегин, Татьяна, Ленский — изображенные персонажи и «субъекты равноправного сознания». Повествователь видит их не в категориях своего «я», а как «других». Известно, что уже в романтических поэмах Пушкина начинает изменяться привычное для этого жанра место героя — развенчивается его былое «единодержавие»[2] и завоевывается позиция вненаходимости по отношению к нему. В «Евгении Онегине» такая авторская позиция приводит к известной самостоятельности героев (вспомним сохраненное Л. Толстым высказывание Пушкина о Татьяне, которая «удрала» с ним штуку, выйдя замуж вопреки его ожиданию); она же становится предметом рефлексии («Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной, / Чтобы насмешливый читатель / Или какой-нибудь издатель / Замысловатой клеветы, / Сличая здесь мои черты, / Не повторял потом безбожно, / Что намарал я свой портрет, / Как Байрон, гордости поэт, / Как будто нам уж невозможно / Писать поэмы о другом, / Как только о себе самом»). В этом плане изображения герои Пушкина сопоставимы с реалистическими образами Бальзака, Диккенса, Мериме, Стендаля.

И в то же время подход к ним только как к объективированным образам-характерам неадекватен их сути. Их выход за пределы характера начинается уже в романе героев и завершается в романе романа. В романе героев Онегин и Татьяна наряду с ролевым и характерологическим поведением обнаруживают способность выхода в некие предельные состояния — «чудные мгновения», связанные с любовью и «странными снами» (особенно отчетливо это прослеживается в сне Татьяны и в том «усыпленьи и дум и чувств», в которое впадает Онегин в 36—38-й строфах VIII главы). В эти минуты герои приближаются к точке равноденствия — к границам своей личности и зоне ее пересечения с «другим». В таком ценностном пространстве они и сами для себя, и друг для друга, и для повествователя раскрываются по-новому.

---

[1] Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. — С. 90.

[2] См.: Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. — М., 1924. — С. 36.

Если в обычных (хотя и психологически очень непростых) ситуациях Татьяна ищет «слово», которое бы извне определило Онегина и разгадало загадку его характера, то в точке равноденствия все выглядит по-иному: «На этом уровне "первоначал" душевно-духовной жизни восприятие другого не нуждается ни в каких его "отличающих" словесных определениях. "Слово" здесь не "найдено", а, скорее, дано без всяких поисков. Герой есть то, что он есть, и никакие определяющие, устанавливающие различия словесные формулы к его сущности ничего не прибавляют. Нет и "загадки", которую следовало бы "разрешить". В особый момент "усыпленья и дум и чувств" Татьяна и ее мир в своей подлинной сути непосредственно "являются" Онегину — совершенное (только обратное) подобие ситуации сна Татьяны»[1]. Можно сказать, что герои в эти моменты непосредственно созерцают личность-идею другого («замысел о нем Бога»).

В сюжетной прагматике романа героев так понятые личности не завершены — и это выразилось во внезапном, на полуслове, расставании автора с ними в финале, создающем образ «оборванного чтения» (Ю. М. Лотман). Но в своей обнаружившейся духовной ипостаси Онегин и Татьяна получают возможность пересечь границу романа героев и войти в роман романа, где и происходит их художественное завершение.

При анализе «Евгения Онегина» обычно более всего обращают внимание на то, что именно повествователь в нем свободно пересекает границы двух эстетических реальностей: из романа героев, где он «приятель» Онегина, он легко переходит в роман романа (где «...юная Татьяна / И с ней Онегин в смутном сне / Являлися впервые мне — / И даль свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Еще неясно различал»). Но, как стало ясно в последнее время, интересующие нас границы проницаемы у Пушкина и для героев. Мы уже отмечали, что в «чудные мгновения» они приближаются к авторскому плану изнутри романа героев. Но и в романе романа есть такие моменты, когда герои, передвигаясь из авторского плана, пересекают эти границы (значение обеих отмеченных точек перехода в поэтике Пушкина пока, к сожалению, мало изучено[2]).

Наиболее заметно это в VIII главе, которая начинается с воспоминаний повествователя о времени, когда ему впервые

---

[1] Тамарченко Н. Д. Типология реалистического романа. — С. 95.

[2] Особенно интересны в этом плане работы Ю. Н. Чумакова: Ремарка и сюжет: К истолкованию «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. — Горький, 1979; Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. — Горький, 1981.

стала являться муза. Затем говорится о ее метаморфозах на протяжении его жизненно-творческого пути и о последнем превращении: «И ныне Музу я впервые / На светский раут привожу...» — и далее оказывается, что муза и есть Татьяна (интересно, что появление на рауте Онегина увидено синкретическим лицом, объединяющим в себе Татьяну-музу и повествователя: «Ей нравится порядок стройный / Олигархических бесед... <...> Но это кто в толпе избранной / Стоит безмолвный и туманный? / Для всех он кажется чужим» и т. д.).

В метаповествовательном плане эстетической реальности Татьяна оказывается музой образа автора и его «милым идеалом», то есть той творческой интенцией, которая необходима для создания ее же в качестве автономной и самочинной героини. Онегин же в этом плане — «спутник странный» образа автора, его «демон» (второе «я»). На этом уровне возникает то, что мы назовем ***неосинкретизмом образа автора и героев***, ставших его творческими ипостасями[1].

Этот неосинкретизм эстетически организован первичным автором и соотнесен с раздельным существованием субъектов в романе героев. Здесь *образ автора и персонажи неслиянны*, как «я» и «другой», и осуществлена привычная нам реалистическая постановка героев. В романе романа *образ автора и духовные сущности героев нераздельны* — это прообраз будущей неклассической структуры субъектных отношений. Сочетание этих двух смысловых структур создает «раздельно существующее тождество» (Н. Д. Тамарченко) образа автора и героев, порожденное первичным автором и являющееся характерным для раннего реализма способом художественного завершения (типологически родственные, хотя совершенно оригинальные решения предложены в романах Лермонтова и Гоголя[2]).

## 2. Аналитический реализм

В аналитическом реализме середины XIX в. складывается иная внутренняя мера соотношения автора и героя.

В романтизме перед автором стояла задача обрести вненаходимость по отношению к *личности* героя, взятой в ее *целом*, в ее недифференцированном единстве. Ранний реализм иным методом выполнял ту же задачу, хотя в нем аналити-

---

[1] Подробнее об этом см.: Тамарченко Н. Д. Типология реалистического романа. — С. 89—102.

[2] Там же (Гл. III: «Герой нашего времени» и «Мертвые души» как разновидности реалистического романа).

ческие тенденции начали возрастать (не став, однако, определяющими). Реализм середины XIX в. предельно аналитичен, и перед автором встает особая задача: найти вненаходимость по отношению к мировоззрению и мироощущению героя, понятым как средостение между личностью и характером. Это и приводит к изменению внутренней меры в субъектной сфере.

Прежде всего в аналитическом реализме редуцируется образ автора и параллелизм авторской судьбы и судьбы героев. В связи с этим ослабляется метаповествовательное начало (роман романа надолго сходит на нет). Место образа автора занимает объективный повествователь, о котором можно судить только по косвенным данным — обобщенно-внеличным высказываниям, избирательности материала, формам психологической интроспекции[1]. Идеалом становится такой статус повествователя, о котором говорит Г. Флобер: «Автор в своем произведении должен, подобно Богу во вселенной, присутствовать везде, но нигде не быть видимым»[2].

Соответственно разрабатываются формы объективного изображения героя как полностью отделенного от автора, развивающегося по своим внутренним законам самочинного субъекта. В связи с этим возрастает степень характерологичности героя, но это не возвращение к классическому характеру. Личностное начало всегда присутствует в реалистическом персонаже, многозначно соотносясь с его объективированным изображением. Здесь возникает масса возможностей, по-разному реализованных в национальных литературах, но в идеале зрелый реализм ищет единства личности и характера.

С одной стороны, всезнание автора в «аналитическом» реализме возрастает, увеличиваются его возможности проникновения в глубь сознания персонажа.

Но эта интроспекция, направленная на мировоззрение и мироощущение героя, имеет свой предел — им является внутреннее ядро личности. Одним из признаков ограничения всевластия повествователя является отказ от объективации переживаний героя в особо значимые моменты его духовной жизни, как это часто происходит у И. Тургенева: «Но слово не может выразить того, что происходило в чистой душе девушки: оно было тайной для нее самой, пусть же оно останется и для всех тайной» (вспомним в том же «Дворянском гнезде» в сцене последнего свидания Лаврецкого и Лизы: «Что подумали, что почувствовали оба? Кто знает? Кто скажет? Есть та-

---

[1] См. об этом: Манн Ю. В. Автор и повествование. — С. 447—450.

[2] Флобер Г. Письмо к Л. Коле от 9 дек. 1852 г. // Флобер Г. Собр. соч. — Т. 1. — М., 1971. — С. 535.

кие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать — и пройти мимо»).

Самоограничение повествователя проявляется и в том, что «многие стороны и моменты жизни изображаются лишь с помощью приобщения повествователя к точке зрения героя»[1]. Здесь заложены возможности возникновения новой в истории поэтики повествовательной ситуации — *персональной, или нейтральной* (наряду с уже известными аукториальным и я-повествованием). Элементы ее присутствовали уже в раннем реализме, но самостоятельность она обретает у Г. Флобера, а затем получает широкое распространение в XX в.

По определению Ф. Штанцеля, «персональный роман — это роман, не имеющий рассказчика в том смысле, что читатель нигде не может обнаружить его личные черты и потому даже не выносит впечатления, что что-то рассказывается. Жизнь в персональном романе показывается, выводится, изображается»[2]. Такое предельное устранение повествователя, исключение им себя из художественного мира достигается тем, что *носителями точки зрения становятся сами персонажи*, хотя формально речь принадлежит повествователю.

Вот пример персонального повествования, проанализированный Э. Ауэрбахом: «Но совсем невмочь становилось ей (Эмме Бовари. — *С.Б.*) за обедом, в помещавшейся внизу маленькой столовой с вечно дымящей печкой, скрипучей дверью, со стенами в подтеках и сырым полом — Эмме тогда казалось, что ей подают на тарелке всю горечь жизни, и когда от вареной говядины шел пар, внутри нее тоже как бы клубами поднималось отвращение» (Г. Флобер «Госпожа Бовари»; пер. Ал. В. Михайлова).

Здесь все увидено глазами героини и дано через нее, хотя субъектом речи является не она, а объективный повествователь. Благодаря этому при персональном повествовании повышается статус героя по сравнению с классическим характером: свет, освещающий картину, как заметил Э. Ауэрбах, исходит именно от него. В то же время герой здесь — носитель сознания, а не самосознания, и потому он дан в твердой оправе авторского голоса: Эмма Бовари — не только свет, освещающий картину, она и «сама часть этой картины, она внутри картины»[3]. Героиня Флобера (и это характерно для аналитического реализма) нуждается именно в таком объективном повествователе, потому что, обладая автономным сознанием,

---

[1] Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. — С. 185.

[2] Stanzel F. Typische Formen des Romans. — Göttingen, 1993. — S. 40.

[3] Ауэрбах Э. Мимесис. — М., 1976. — С. 178.

не обладает самосознанием и словом — их сдержанно восполняет повествователь, не переходя определенной границы.

## § 4. Автор и герой у Л. Толстого и Ф. Достоевского

Принципиально изменяются отношения субъектов, когда перед художником стоит задача изображения *самосознания* героя, и автор вынужден найти вненаходимость именно этому уровню личности. Такой подход осуществлен на следующей стадии развития реализма и прежде всего в творчестве Л. Толстого и Ф. Достоевского[1]. Обратимся сначала к Л. Толстому.

Он доводит до предела некоторые возможности объективного повествователя: невыявленность его как конкретного лица, неизвестную прежде глубину и всеохватность психологической интроспекции, исчерпывающее знание всех внутренних движений героя, авторитетность точки зрения и слова. Наряду с этим Л. Толстой достигает, казалось бы, противоположного — абсолютной «самоявленности» героя (и мира), изображенного через «диалектику» его души. Рассмотрим, как соотносятся автор и герой в повести «Смерть Ивана Ильича» (1884—1886).

Писатель нашел особый тон повествования — объективно-бесстрастный и в то же время почти пророческий, а в решающие моменты максимально приближенный к интенции и слову героя. Начало повести (до IV главы) выдержано, казалось бы, прежде всего в тоне объективно-отстраненном: «И заговорили о дальностях городских расстояний, и пошли в заседание. Кроме вызванных этой смертью в каждом соображений о перемещениях и возможных изменениях по службе, могущих последовать от этой смерти, самый факт смерти близкого знакомого вызвал во всех, узнавших про нее, как всегда, чувство радости о том, что умер он, а не я».

Анализ показывает, что толстовская отстраненность апеллирует к глубинам самосознания героев — здесь не просто разоблачение персонажей, а саморазоблачение сознания (вспомним, что такого же рода отношение к смерти другого вскрывается в автобиографическом герое «Детства» — в сцене переживаний Николиньки после кончины матери).

О том, что это именно так, свидетельствует и малозаметная на первый взгляд особенность фразы. Повествователь, говорящий *о* героях, неожиданно (но в соответствии с глубинной интенцией высказывания) меняет точку зрения на внутрен-

[1] См. об этом: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — С. 95; Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. — С. 186.

нюю: «что умер он, а не *я*» (вместо: «что умер другой, а не *он*»). Это «я» в сочетании с «как всегда» сближает всезнающего повествователя с героями: через него говорят они сами, наружу пробивается их общее, хотя и скрытое в данный момент от героев, слово. Перед нами одно из подтверждений неожиданного, казалось бы, вывода исследователя: «В романах Толстого мы видим абсолютное равноправие автора и героев как субъектов познания мира, ибо это познание в обоих случаях дано как самосознание бытия»[1].

То, что в начале повести присутствует лишь как малозаметная и скрытая возможность, реализуется по ходу развития ее сюжета. При сохранении отстраненно-объективного тона все большую роль начинают играть внутренние монологи героя, переданные в форме несобственной прямой речи:

«Тот пример силлогизма, которому он учился в логике Кизеветера: Кай — человек, люди смертны, поэтому Кай смертен, казался ему во всю его жизнь правильным только по отношению к Каю, но никак не к нему. То был Кай человек, вообще человек, и это было совершенно справедливо; но он был не Кай и не вообще человек, а он всегда был совсем, совсем особенное от всех других существо, он был Ваня... <...> И Кай точно смертен, и ему правильно умирать, но мне, Ване, Ивану Ильичу, со всеми моими чувствами, мыслями, — мне, это другое дело».

В несобственной прямой речи (а ее специфика, как мы помним, в том, что «здесь говорит *и* герой, *и* автор сразу, что здесь в пределах одной языковой конструкции сохраняются акценты двух разнонаправленных голосов», по М. М. Бахтину) сближаются интенции повествователя и героя, хотя еще достаточно ощутима ироническая разнонаправленность их. В финале картина становится иной: «В это самое время Иван Ильич провалился, увидел свет, и ему открылось, что его жизнь была не то, что надо, но что это можно еще исправить. Он спросил себя: что же "то", и затих, прислушиваясь». Здесь слово повествователя переходит в прямую речь героя, притом дано как чужое слово (оно взято в кавычки), так, будто граница между субъектами проницаема. Замечательно, что *герой «прислушивается» к слову повествователя* и тому, что за ним. Но дальше происходит еще более удивительный переход: «"А смерть? Где она?" Он искал своего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть?» — теперь слово героя переходит в речь повествователя, точнее — в их общую несобственную прямую речь, в

[1] Тамарченко Н. Д. Типология реалистического романа. — С. 33.

которой совершенно нет иронической интенции, но возникает диалог-согласие.

Итак, на протяжении повести герой постепенно все более уравнивается с повествователем, приближается к его и своему внутреннему ядру по мере того, как из внешнего («Кай») становится внутренним человеком. Как показал А.П.Скафтымов, «диалектика души» у Толстого служит именно этой задаче: она должна привести человека к неким автономным и непреложным ценностям, преодолевающим непостоянство, податливость и изменчивость его[1], но чтобы это протекало изнутри, свободно и закономерно: «"Диалектика души" состоит в том, что душа, по показу Толстого, как бы сама в конце концов выбрасывает ложное, прежде казавшееся столь значительным и в свете открывшихся последних, коренных инстанций самоощущения обнаружившее свою фальшивую иллюзорность»[2].

Всех этих свидетельств достаточно для вывода о том, что герои Толстого не характеры в точном понимании этого слова. Выбранная нами повесть интересна еще и тем, что в ней герой проходит те же этапы, которые прошел образ человека на протяжении двух последних стадий в истории поэтики (подобную «стадиальность» в развитии героя мы видели и в «Дон Кихоте»).

Вначале Иван Ильич еще «дохарактер», он «каждый человек», Кай из силлогизма (вспомним изображение героя у Либания). После болезни в нем обнаруживается характер, он осознает себя как «совсем, совсем особенное от других существо», начинает изменяться и «течь». Своеобразно изображенная диалектика души приводит героя к той точке равноденствия, в которой он перестает быть характером и становится личностью, «я». Эти феномены Толстой различал достаточно четко: «Приучать думать о себе, как о постороннем, а жалеть о других, как о себе... <...> Как хорошо, нужно, пользительно, при сознании всех появляющихся желаний спрашивать у себя: чье это желание: Толстого или *мое*. Толстой хочет осудить, думать недобро об NN, а *я* не хочу. И если только я вспомнил это, вспомнил, что Толстой — не *я* — вопрос решается бесповоротно» («Дневник», 1909).

На уровне «я» в человеке, по Толстому, «есть возможности всех возможных характеров» («Дневник», 1896) — иначе такое видение будет преломлено Р.Музилем в романе «Человек

---

[1] См.: Скафтымов А.П. Идеи и формы в творчестве Л.Толстого // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. — М., 1972. — С. 158.

[2] Там же. — С. 147.

без свойств» (1943). «Я» и есть, по Толстому, действительный предмет художества, только его не нужно понимать как чисто эмпирическое «я» — оно то, что «записано в памяти без имени и названия, что соединяет в одно разные лица» («Дневник», 1900), или, согласно другой записи, оно «не лицо, а собирательное духовное существо» (1903). Именно на уровень такого духовного существа изначально выходит у Толстого повествователь, чтобы помочь выйти на него и герою.

Итак, самосознание героя становится у Толстого предметом изображения, что влечет за собой качественно иное положение повествователя и героя. Теперь необходимо определить границы толстовского открытия. Как показал М.М.Бахтин, «самосознание и слово героя... при всей их тематической важности в творчестве Толстого "*не становятся доминантой его построения*"» (курсив мой. — *С.Б.*)[1]. Писатель авторитетной силой авторского слова приводит героя к самосознанию только в итоге его пути, поэтому «самосознание героя является лишь элементом его действительности»[2], правда, чрезвычайно важным, но не перерождающим весь образ. У Достоевского же *доминанта самосознания задана герою сразу*, является отправной точкой его динамики, а потому «вся действительность становится элементом его самосознания. Автор не оставляет для себя, то есть только в своем кругозоре, ни одного существенного определения, ни одного признака, ни одной черточки героя: он все вводит в кругозор самого героя, бросает в тигель его самосознания. В кругозоре же автора как предмет видения остается это чистое самосознание в его целом»[3].

Такая позиция героя чрезвычайно повышает его статус. У Достоевского герой знает о себе все то, что прежде в романе о нем знал только автор, поэтому можно сказать, что героями писателя стали субъекты, равновеликие традиционным авторам, — в этом состоял «коперникианский переворот», совершенный Достоевским[4]. По отношению к такому герою невозможны прежние авторские установки: «О нем нельзя говорить — можно лишь обращаться к нему»[5]. Он становится «субъектом обращения»[6], а не объектом описания. «Все должно быть обращено к самому герою, повернуто к нему, все должно ощущаться как *слово о присутствующем*, а не слово об отсутствующем, как слово "второго", а не "третьего" лица»[7].

---

[1] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — С. 95.
[2] Там же. — С. 80.
[3] Там же.
[4] Там же. — С. 81—82.
[5] Там же. — С. 433.
[6] Там же.
[7] Там же. — С. 109.

Мало того, это «*слово о присутствующем*, слышащем его (автора) и *могущем ему ответить*»[1].

Подчеркнем, что такое отношение к герою устанавливается в романе в его *целом*, оно является творением интенции первичного автора, которого необходимо, как мы уже отмечали, отличать от повествователя. Повествователь у Достоевского тоже создан автором, а потому его точку зрения мы не имеем права приписывать первичному автору. Так, замечено, что у Достоевского «сплошь и рядом автор (имеется в виду повествователь. — *С.Б.*) довольно четко и без обиняков высказывается о своем персонаже — умен он или глуп, необыкновенен или ординарен; он *определяет* действующие лица <...> и в этом смысле их *ограничивает*»[2]. Характерно, что такое утверждение сразу сопровождается поправкой: «Тут, правда, можно заметить, что это ограничение — лишь в авторском (повествователя. — *С.Б.*) кругозоре, не совпадающем с кругозором всего произведения. С одной стороны, это, безусловно, так. Но, с другой стороны, для кругозора произведения, для "постановки идеи" оказываются весьма существенными именно авторское слово и авторское определение»[3] (речь идет опять о слове повествователя. — *С.Б.*).

Действительно, активность повествователя, а зачастую его определяющее и ограничивающее героя слово нужны первичному автору, но нужны именно для того, чтобы *состоялся диалог с героем*. Своими ограничивающими определениями повествователь у Достоевского тоже обращен к герою, вызывая его на ответ, ощущая его как присутствующего, но повествователь не может сказать «буквально ни единого существенного слова о герое, какое герой не мог бы сказать о себе сам (с точки зрения содержания, а не тона)»[4]. Присмотримся к одному месту из «Преступления и наказания», где активность повествователя особенно заметна.

После смерти Мармеладова (VII глава второй части) Раскольников внезапно испытывает прилив уверенности в себе:

«"Довольно! — произнес он решительно и торжественно, — прочь миражи, прочь напускные страхи, прочь привидения!.. Есть жизнь! Разве я сейчас не жил? Не умерла еще моя жизнь вместе со старою старухой! Царство ей небесное и — довольно, матушка, пора на покой! Царство рассудка и света теперь и... воли, и силы... и посмотрим теперь! Померяемся теперь! — прибавил он заносчиво, как бы

---

[1] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — С. 108.

[2] Манн Ю.В. Автор и повествование. — С. 459.

[3] Там же.

[4] Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. — М., 1994. — С. 72.

обращаясь к какой-то темной силе и вызывая ее. — А ведь я уже соглашался жить на аршине пространства!

...Слаб я очень в эту минуту, но... кажется, вся болезнь прошла... <...> Сила, сила нужна: без силы ничего не возьмешь; а силу надо добывать силой же, вот этого-то они и не знают", — прибавил он гордо и самоуверенно и пошел, едва переводя ноги, с моста. Гордость и самоуверенность нарастали в нем каждую минуту; уже в следующую минуту это становился не тот человек, что был в предыдущую. Что же, однако, случилось такого особенного, что так перевернуло его? Да он и сам не знал; ему, как хватавшемуся за соломинку, вдруг показалось, что и ему "можно жить, что есть еще жизнь, что не умерла его жизнь вместе со старою старухой". Может быть, он слишком поспешил с заключением, но он об этом не думал.

"А раба-то Родиона попросил, однако, помянуть, — мелькнуло вдруг в его голове, — ну да это... на всякий случай!" — прибавил он, и сам тут же засмеялся над своей мальчишескою выходкой».

Для речи героя здесь характерен *вызов, обращенный* «как бы к какой-то темной силе», а по существу — к одному из его собственных голосов, с которым он когда-то соглашался и который теперь отождествляется им с голосом враждебного «другого». От лица «другого» и отвечает Раскольникову повествователь — отсюда приданная ему первичным автором повышенная экспрессивность, пристрастность и обращенность.

Но повествователь именно оспаривает один из голосов героя от лица его второго голоса, хотя (и это тоже значимо) говорил о Раскольникове в третьем лице (что не сразу позволяет увидеть истинную природу его высказывания). Отсюда особенности речи повествователя: вопрошающе-испытующая интонация («Что же, однако, случилось такого особенного?»); передразнивание-повторение слова героя с другим акцентом («что и ему "можно жить"»); прямые оценки его тона («гордо и самоуверенно»); фиксация со стороны его метаморфоз («становился не тот человек»); обнажение противоречий между декларациями героя («сила, сила нужна») и его реальным состоянием («пошел, едва переводя ноги»); даже как бы прямое утверждение ограниченности его кругозора, данное один раз с нажимом («да он и сам не знал»), в другой раз в тоне более осторожно-оговорочном («может быть, он слишком поспешил с заключением»).

Но заметим, что каждый из контраргументов повествователя своим содержанием, а не тоном уже присутствовал в речи героя. Противоречие между силой («царство... силы») и слабостью («слаб я очень в эту минуту») дано и в кругозоре Раскольникова. Как только повествователь утверждает, что герой чего-то не знал или о чем-то не думал, он тут же об этом (как бы в опровержение) думает («А раба-то Родиона попро-

сил, однако, помянуть»). О том, что герой на самом деле обо всем думал и все знал, неоднократно говорится и в других местах романа («Я обязан был заранее знать... Э! да ведь я же заранее и знал!». Или: «Я все знаю. Все это я уже передумал и перешептал себе, когда лежал тогда в темноте»).

Остается лишь различие *в тоне* повествователя и *третьем лице*, в котором говорится о герое. Что касается третьего лица, то оно тоже входит в кругозор Раскольникова. Признаваясь Соне в убийстве, он говорит: «*Он* Лизавету эту... убить не хотел... *Он* ее... убил нечаянно... *Он* старуху убить хотел» (курсив мой. — *С.Б.*). Еще более выразительно другое место, где самоотчуждающее *он* проникает в прямую речь Раскольникова, делая ее грамматически «неправильной»: «Для чего *он* воротился сюда?». Или: «Да, *он* почувствовал еще раз, что, может быть, действительно возненавидит Соню, и именно теперь, когда сделал ее еще несчастнее. Зачем ходил *он* к ней просить ее слез? Зачем *ему* так необходимо заедать ее жизнь?» (курсив мой. — *С.Б.*).

Это «он», внедрившееся в прямую речь Раскольникова, диалогизирует ее — превращает в несобственную прямую речь, в которой перекрещиваются разные голоса. Анализируемая нами речь повествователя — явление того же порядка, отсюда и форма обращения к герою («он»), и фиксация его поведения как бы со стороны. Но это, конечно, не есть обычная объективация его, не «четкое и без обиняков высказывание *о* персонаже». Главным из этих «обиняков» является учитываемое самосознание и слово героя.

Между словом повествователя и Раскольникова, таким образом, различие лишь в тоне — оно и создает диалогическое напряжение, хотя и это различие не абсолютно: в близких к повествователю тонах герой говорит о себе сам в других местах романа.

Оценивая открытие Достоевского в большом времени исторической поэтики, мы видим, что оно *трансформировало саму субъектную ситуацию в литературе*.

Обычная ситуация жизненного общения выглядит следующим образом: *говорящий* (я) — *тот, к кому обращена речь* (ты) — *слушатель* (он) (даже если реального слушателя нет, он все равно присутствует потенциально как пребывающий в сознании говорящего и авторитетный для него «другой»). В литературе эйдетической эпохи эти субъекты выступают как *автор — читатель — герой*, ибо эйдетический автор обращен непосредственно к читателю и ему говорит о герое.

В поэтике художественной модальности была заложена тенденция, которая предельно реализовалась у Достоевского. Субъектная ситуация приняла форму *автор — герой — чита-*

*тель*. Мы еще во многом психологически продолжаем пребывать в эре «до Достоевского», привычно полагая, что автор в новой поэтике обращается прямо к нам. На самом же деле он выясняет свои отношения с авторитетным для него «другим», ведет диалог с героем, а нам, читателям, отведено место присутствующих при этом диалоге.

Ясно, что новая интенция автора и новый статус героя во многом изменяют лицо литературы, пользуясь термином М. М. Бахтина, *диалогизируют* ее. У Достоевского *отношения автора и героя из отношений субъекта и объекта переросли в отношения между субъектами*. При этом если у романтиков — в начале нашей стадии развития поэтики — герой-личность был дан в категориях авторского «я», то Достоевский, «кровно и глубоко связанный с романтизмом», сумел представить героя как *другого субъекта*, но так, «что этот объективный подход ни на одну йоту не снизил духовной проблематики романтизма»[1].

## § 5. Развитие «неклассического» типа субъектных структур

### 1. Двуединство «я-другой»

Новые отношения, сложившиеся между автором и героем у Флобера, Толстого и Достоевского (при всем их различии между собой), получили дальнейшее развитие в неклассической литературе конца XIX — начала XX в., но уже в ином качестве.

Классическая литература, отталкиваясь от автономного «я», приблизилась к его границе — к самосознанию. На этой границе, у черты «последней смысловой позиции личности» (М. М. Бахтин), были открыты диалогическая природа сознания и то, что реальной формой бытия человека является двуединство «я-другой». Неклассический автор уже непосредственно исходит из этого двуединства. В связи с этим и в поэзии, и в прозе рубежа веков наряду с традиционными возникают такие субъектные формы, основой которых становится не аналитическое различение «я» и «другого», а их изначально нерасчленимая интерсубъектная целостность. Личность уже перестает пониматься как монологическое единство, а предстает как «неопределенная» и вероятностно-множественная.

---

[1] Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. — С. 72.

У Г. Гессе в «Степном волке» (1927) утверждается: «Ведь это, видимо, врожденная потребность человека, срабатывающая совершенно непроизвольно, — представлять себя самого неким единством. В действительности же любое "я", даже самое наивное, — это не единство, а многосложнейший мир, маленькое звездное небо, хаос форм... <...> Поэзия тоже, даже самая изощренная, по традиции оперирует мнимо цельными, мнимо едиными персонажами». С точки зрения, отстаиваемой в романе, это не органические для современной культуры, «а лишь навязанные нам понятия о прекрасном, понятия античности, которая, отправляясь всегда от зримого тела, собственно и изобрела фикцию "я", фикцию лица. В Древней Индии этого понятия совершенно не существует, герои индийского эпоса — не лица, а скопища лиц» (пер. С. Апта). Сравните у М. Пруста: «Воистину, лицо человеческое подобно божественному лику из восточной теогонии; это целая гроздь лиц, которые находятся в разных плоскостях и которые нельзя увидеть одновременно» («В поисках утраченного времени. Под сенью девушек в цвету»; пер. Н. Любимова).

Не выпрямляя и не генерализируя этот процесс, ибо в каждой из национальных литератур развитие субъектной сферы совершается по-разному[1], нельзя не заметить, что становление неклассического типа отношений автора и героя — одна из важных тенденций поэтики художественной модальности. По мере ее усиления заметно изменяются и статус героя, и авторская позиция. Присмотримся вначале к наиболее наглядным — речевым возможностям этой трансформации.

## 2. Речевые формы высказывания

Мы знаем, что в эйдетической поэтике авторский контекст господствовал над чужой речью. С середины XIX в. набирают силу новые способы взаимоориентации контекстов. Одна из заметных тенденций (на Западе особенно у Золя, Шпильгагена, в России у Гоголя, Достоевского, Лескова и др.) состоит в том, что речевая доминанта переносится в чужую речь, которая становится «сильнее и активнее обрамляющего ее авторского контекста и сама начинает его рассасывать»[2]. При этом авторский контекст «утрачивает присущую ему нормально бóльшую объективность по сравнению с чужой речью. Он на-

[1] Ср. в этом плане развитие австрийского, немецкого (Павлова Н.С. Типология немецкого романа. 1900—1945. — М., 1982) и русского романа (Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа).

[2] Волошинов В.Я. (Бахтин М.М.). Марксизм и философия языка. — М., 1994. — С. 131.

чинает восприниматься и сам себя осознавать в качестве столь же субъективной "чужой речи"»[1].

Отметим также явление «предвосхищенной и рассеянной чужой речи», запрятанной в авторский контекст. При этом слово «*входит одновременно в два пересекающихся контекста, в две речи*: в речь автора-рассказчика... и в речь героя», то есть происходит «речевая интерференция»[2]. Особо следует выделить в этом плане активно развивающуюся несобственную прямую речь, которая «знаменует собой какой-то существенный поворот в социальных судьбах высказывания»[3]. О сущности ее мы уже говорили, сейчас подчеркнем только, что в ней достигается «совершенно новое взаимоотношение между авторской и чужой речью»[4]. Здесь воспроизводится на новом уровне субъектная нерасчлененность, характерная для самой архаической формы высказывания — пения. Но теперь голоса субъектов не только синкретичны, они еще и автономны, а потому могут стать выражением диалогических отношений, что мы наблюдали у Достоевского.

Все эти речевые новации — отражение тех процессов, которые протекают в субъектной сфере и говорят о возникновении нетрадиционных, неклассических отношений между автором и героем. Параллельно прозе и в чем-то опережая ее, они складываются в лирике, с которой мы и начнем.

### 3. Неклассические субъектные структуры в лирике

Уже в начале XIX в. жанрового автора в лирике сменил такой носитель высказывания, которого нельзя было отождествить и с реальным автором-человеком. Позже, в начале XX в., он был назван «лирическим я» (И. Анненский[5], М. Зусман[6]), а его особая разновидность стала именоваться «лирическим героем» (Ю. Н. Тынянов[7], Л. Я. Гинзбург[8]). Под *лирическим «я»* понимают *не биографическое «я» поэта, а ту*

---

[1] Волошинов В.Я. (Бахтин М.М.). Марксизм и философия языка. — С. 131—132.

[2] Там же. — С. 148.

[3] Там же. — С. 173.

[4] Там же. — С. 153.

[5] См.: Анненский И. Бальмонт-лирик // Анненский И. Книги отражений. — М., 1979.

[6] См.: Susman M. Das Wesen der modernendeutschen Lyrik. — Stuttgart, 1910.

[7] См.: Тынянов Ю.Н. Блок // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.

[8] См.: Гинзбург Л.Я. О лирике. — М.; Л., 1964.

*форму или тот художественный образ, который он создает из своей эмпирической личности.* Каковы эстетическая природа и субъектная архитектоника лирического «я»?

Те, кто ввел понятие лирического «я», подчеркивали не надличностную (обобщенную, типическую), а межличностную его природу. И. Анненский считал, что это «не личное и не собирательное, а прежде всего наше *я*, только сознанное и выраженное поэтом»[1]. По другой его формулировке, это «не столько внешнее, так сказать, биографическое *я* писателя, сколько его истинное неразложимое *я*, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии»[2].

Такой акцент стал возможен потому, что И. Анненский (как и другие художники и мыслители рубежа веков) пришел к убеждению: классическое представление о самотождественной и замкнутой личности — искусственная абстракция («абсурд цельности»), действительной же формой существования человека является двуединство («реальность совместительства») «я» и «другого»[3]. В лирическом «я» и воплощено двуединство «я» и «другого», автора-творца и героя: это не традиционно понятый автор, но и не объективированный эпический герой, а нераздельность и неслиянность автора с героем, некая межсубъектная по своей природе целостность.

В классической лирике такое «я» еще было представлено как «субъективное» и «внутреннее», но теперь оно обнаружило не только свою межсубъектность, а и потенциальную многосубъектность. В какой-то степени в романтизме, но особенно в постромантизме оно оказалось способно видеть себя со стороны как «другого» и как «ты», «он», обобщенно-неопределенное лицо, состояние, отделенное от своего носителя. Мало того, в лирику может войти не только «я» как «другой», но и реальный «другой», по отношению к которому субъект речи займет диалогическую позицию, наделив его статусом «я», а себя увидев как «другого»[4]. В середине XIX в. лирическое «я» еще более расширится, включив в себя голоса «других» и ролевые маски, породив «лирику чужого я» и «поэтическое многоголосие»[5].

---

[1] Анненский И. Бальмонт-лирик. — С. 99.

[2] Там же. — С. 102—103.

[3] Там же. — С. 108—109.

[4] Подробнее об этом см.: Бройтман С.Н. Субъектная структура русской лирики XIX — начала XX в. в историческом освещении // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1988. — Т. 47. — № 6.

[5] См.: Берковский Н.Я. Мировое значение русской литературы. — Л., 1975. — С. 172—173; Корман Б.О. Лирика Некрасова. — Ижевск, 1978.

Такие трансформации лирического «я» (ставшие возможными потому, что оно по природе своей межсубъектно и является «полем» отношений «я» и «другого») приводят к радикальному изменению понятия «субъективность», которую мы привыкли связывать с лирикой: «ее уже нельзя больше определять через понятие внутреннего ("Ynnerlichkeit")»[1]. В европейской поэзии эта тенденция проявилась, к примеру, у Ш. Бодлера, Ст. Малларме, Ф. Ницше[2], а в русской — у А. Фета, Н. Некрасова, К. Случевского. Завершаются эти процессы в лирике на рубеже XIX—XX вв., когда происходит качественное изменение субъектной ситуации.

Именно в это время в лирике появляются наряду с традиционными такие субъектные целостности, в которых исходным является не аналитическое различение «я» и «другого», а их изначально нерасчленимая интерсубъектная природа:

Не я, и не он, и не ты,
И то же, что я, и не то же:
Так были мы где-то похожи,
Что наши смешались черты.

(*И. Анненский. «Двойник»*)

В поэзии А. Блока также рождаются субъектные структуры, в которых «я» выступает в форме «другого», а «другой» — в форме «я» и которые принципиально не умещаются в рамки классических представлений о субъекте лирики. Особенно заметно это в циклах «На поле Куликовом», «Итальянские стихи», «Кармен», в поэме «Двенадцать», где возникает интерсубъектная и не обнимаемая понятием «внутреннее» целостность «я» и «другого». Эти открытия использует следующее поколение поэтов, у которых субъектный неосинкретизм И. Анненского и А. Блока принимает четко выраженную и откровенную форму:

На розвальнях, уложенных соломой,
Едва прикрытые рогожей роковой,
От Воробьевых гор до церковки знакомой
*Мы* ехали огромною Москвой.

А в Угличе играют дети в бабки
И пахнет хлеб, оставленный в печи.

---

[1] Gnüg H. Entstehung und Krise lyris her Subjektivität: Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit. — Stuttgart, 1983. — S. 2.

[2] См.: Gnüg H. Op. cit. — S. 2; Pestalozzi K. Die Entstehung des lyrischen Ich: Studium zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. — B., 1970.

По улицам *меня* везут без шапки,
И теплятся в часовне три свечи.

Не три свечи горели, а три встречи –
Одну из них сам Бог благословил,
Четвертой не бывать, а Рим далече –
И никогда *он* Рима не любил.

Ныряли сани в черные ухабы,
И возвращался с кладбища народ.
Худые мужики и злые бабы
Переминались у ворот.

Сырая даль от птичьих стай чернела,
И связанные руки затекли;
*Царевича везут*, немеет страшно тело –
И рыжую солому подожгли.

(*О.Мандельштам*) (Курсив мой. — *С.Б.*)

Подобного рода субъектные метаморфозы возрождают субъектный синкретизм архаической лирики (который в XX в. часто воспроизводится и в своей традиционной форме). Но если в фольклоре он был результатом реальной субъектной нерасчлененности, то здесь неосинкретизм художнически сознательно обыгрывает вновь обретенную дополнительность и единораздельность «я» и «другого»[1]. По существу, лирика открывает в подобных случаях возможности не моно-, а полисубъектного высказывания, подготовленного ее диалогическими формами и «поэтическим многоголосием».

## 4. Неклассические субъектные структуры в прозе

Этот же процесс протекает в прозе 20-х годов XX в., когда рождается то, что Э.Ауэрбах назвал «*многосубъектным повествованием*», вобравшим в себя опыт персональной, или нейтральной, повествовательной ситуации (Флобер), но также опыт Л.Толстого, Достоевского и Чехова. Своеобразный переход к нему можно заметить в творчестве последнего.

В зрелом творчестве Чехова утверждается манера, при которой повествование привязывается не к всевидящему рассказчику, а к одному или нескольким персонажам[2], даже при аукториальном повествовании: «Городок был маленький, хуже

---

[1] Более подробно о субъектной структуре лирики см.: Бройтман С.Н. Русская лирика XIX — начала XX в. в свете исторической поэтики. — М., 1997.

[2] См.: Чудаков А.П. Поэтика Чехова. — М., 1971. — С. 38.

деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно» («Скрипка Ротшильда»). Здесь в высказывание аукториального повествователя вторгается интенция героя — гробовщика Бронзы, хотя всю фразу, конечно, нельзя приписывать только ему.

Внутренний мир самого персонажа начинает у Чехова раскрываться не прямо от повествователя, а со ссылкой на чье-то ограниченное восприятие. В целом ряде рассказов, даже при аукториальном повествовании, изображенный мир целиком пропущен сквозь призму восприятия главного или главных героев. Описывается только то, что они видят, чувствуют, знают[1]. Сам Чехов называл это «объективной манерой» и связывал ее с тем, что «художник должен быть не судьею своих персонажей и того, о чем они говорят, а только беспристрастным свидетелем... <...> Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, то есть уметь отличать важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком»[2].

Нельзя не заметить, что прежнее представление об объективном повествовании изменилось на противоположное: теперь объективность связывается не с прямым словом повествователя, а с его умением *говорить языком героев*. В послечеховских формах многосубъектного повествования обнаружатся две четкие тенденции, вытекающие из такой посылки.

Во-первых, оно преодолевает диктат повествователя и дает картину жизни в изменчивых субъективных преломлениях героев, как бы не скорректированных автором. В своем крайнем проявлении это так называемый поток сознания (М. Пруст, Д. Джойс, А. Дёблин, У. Фолкнер, В. Вулф и др.). О романе В. Вулф «К маяку» Э. Ауэрбах пишет, что в нем «никакой позиции вне романа, с которой писатель следил бы за своими героями и событиями романа, не существует, не существует и действительности, отличной от того, что содержится в сознании персонажей»[3]. Очевидно, что при этом повышается статус героя, который приближается по своей функции к прежним субъектам авторского плана.

Но — и это вторая тенденция многосубъектного повествования — в нем преодолевается классическое представление об авторе как о самотождественном субъекте, который пребывает равным самому себе во временно́м потоке повествования и «задан» с самого начала как готовый. Утверждается иное понимание автора — как «неопределенного» и вероятностно-множественного субъекта, который не предшествует повество-

---

[1] См.: Чудаков А.П. Поэтика Чехова. — С. 47.

[2] Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. — М., 1963. — Т. 11. — С. 221.

[3] Ауэрбах Э. Мимесис. — М., 1976. — С. 527.

ванию, а порождается им, формируется в его процессе. Обе эти тенденции своеобразно преломляются в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени» (1918).

На первый взгляд, субъектная сфера и повествовательная ситуация у Пруста едва ли не тривиальны: повествование от «я», за которым угадывается биографическая личность автора. Но это не просто я-повествование, ибо субъект речи здесь не герой в обычном смысле, точнее — не только герой, но и образ автора. Неопределенность его статуса с самого начала задана формой романа и усугублена тем, что у него «нет лица, есть только белое пятно, на котором нужно еще что-то нарисовать»[1].

Первый роман эпопеи («По направлению к Свану») начинается сценой пробуждения этого неопределенного субъекта. Приведем фрагмент из нее:

«...Проснувшись ночью, я не мог понять, где я, в первую секунду я даже не мог сообразить, кто я такой; меня не покидало первобытно-простое ощущение того, что я существую, — подобное ощущение может биться лишь в груди у животного; я был беднее пещерного человека; но тут, словно помощь свыше, ко мне приходило воспоминание — пока еще не о том месте, где я находился, но о местах, где я жил прежде или мог бы жить, — и вытаскивало меня из небытия, из которого я не мог выбраться своими силами; в один миг я пробегал века цивилизации, и смутное понятие о керосиновых лампах, о рубашках с отложным воротничком постепенно восстанавливало особенности моего "я"» (пер. Н.Любимова).

Над этой ситуацией повествователь-герой неоднократно рассуждает на протяжении всей эпопеи: «Каким же образом, ища свою мысль, свою личность, подобно тому, как ищут потерянный предмет, мы кончаем тем, что находим наше собственное "я" скорее, чем другое? Почему, когда мы начинаем снова мыслить, не другая личность инкарнируется в нас, а именно наша? Ведь не видно, что диктовало бы этот выбор и было бы основанием причины, почему среди миллионов человеческих существ, которыми мы могли бы стать, именно это мы ухватываем, берем снова в руки» (пер. М.К.Мамардашвили).

И в другом месте:

«Если бы мы не были обязаны в силу законов повествования ограничиться поверхностными причинами, то насколько более серьезно было бы представить лживую тонкость начала этой книги и не описывать, как я вслушивался, лежа в постели, в то, проснулся во-

[1] Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. — М., 1995. — С. 368.

круг меня мир или не проснулся! Да, я лишь по писательским обязанностям вынужден был упростить вещь и тем самым врать, в действительности я должен был бы говорить о том, что речь идет не о мире, а о миллионах существующих глазниц и умов человеческих, просыпающихся каждое утро» (пер. М.К.Мамардашвили).

По существу перед нами не только исходная, но и ключевая ситуация романа: воскресение и произведение личности (в том числе личности героя-повествователя), но отнюдь не характера. Она будет непрерывно варьироваться и углубляться в сценах воспоминаний-сотворений прошлого, в любовных коллизиях и т.д. В любви, например, по Прусту, «*двигаясь за пределы сознания*, любопытство, *пробуждаемое* (сравним сцену пробуждения. — *С.Б.*) в нас любимой женщиной, идет дальше ее характера; если б мы могли на нем остановиться, то, конечно, не захотели бы. Предмет нашего волнующего исследования важнее свойств характера... <...> Лучи нашей интуиции проходят сквозь них» (пер. Н.Любимова). Это же можно сказать обо всем романе.

Всей своей архитектоникой он утверждает, что открыть-сотворить личность можно только пройдя сквозь эмпирический характер, двигаясь за пределы готового сознания. Собственно, за этими пределами оказывается с самого начала герой-повествователь: во сне он был разлучен со своим «я», а теперь должен не просто его найти, но выбрать и сотворить.

И здесь мы сталкиваемся с парадоксом, ключевым для понимания субъектной ситуации у Пруста. Кто совершает выбор субъекта? Ведь в первой сцене романа *нет субъекта* и «выбирает явно не *я*... потому что субъект появляется только после совершившегося выбора»[1]. Пруст, поставив повествователя и читателей у предела сознания, ставит нас лицом к лицу «с состоянием, у которого нет начала, — сознательная жизнь так устроена, что ее нельзя начать. Если она есть, то уже была... <...> В сознательной жизни что-то живет, во что мы включаемся, и сами мы не можем быть началом. Более того, сам акт выбора нами самих себя и является, возможно, проявлением действия этого "что-то", а не нашим действием»[2].

Это «что-то», не имеющее начала, во что мы включаемся и что выбирает нас, по Прусту, есть поле сознания, в котором мы узнаем уже знакомую нам неклассическую интерсубъектную исходную целостность, предшествующую раздельному существованию «я» и «другого». Оно в романе представлено как неопределенное, безразмерное, нулевое «я», которое ни в

---

[1] Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. — С. 343.

[2] Там же.

коем случае нельзя понимать предметно. Это метафизическое «существо», трансцендентное эмпирическому «я» и являющееся по отношению к нему *авторским*:

«Мне ничего не известно об этом существе. Но если оно в какой-то мере причастно к созданию этих созвучий, то и живет за счет их: очень скоро пробивается, идет в рост, наливается соками, которые они дают ему, а затем увядает, не в силах жить лишь ими. Но каким бы продолжительным ни был настигающий его вслед за этим сон... он не погибает или, скорее, погибает, но может воскреснуть, если возникает другое созвучие... <...> Ибо он непрестанно умирает в частном, но моментально оживает в главном... <...> Но в те минуты, которые отведены ему для жизни, жизнь его — сплошное упоение и блаженство. Он один должен был писать мои книги» (М. Пруст. «Против Сент-Бёва»; пер. Т. Чугуновой).

В романе Пруста это неопределенное «я» тоже непрерывно возрождается (опять вспомним сцену пробуждения) в актах-произведениях, выносящих повествователя в авторский план, и умирает, возвращая его в план героя романа. Здесь произошло чрезвычайно важное для исторической поэтики *открытие автора и героя не как готовых и постоянных ролей в структуре произведения, а как перемежающихся, нестационарных состояний.*

Это открытие (к которому вместе с Прустом шли и другие поэты и прозаики) — этапное в многовековой эволюции субъектной сферы литературы. Его значение может быть оценено только в большом времени исторической поэтики. Оно на новом уровне возвращает нас и к исходному синкретизму автора и героя, и к их последующему различению и автономии, к литературе, перешедшей от изображения характера к изображению личности. Оно объясняет эволюцию форм повествования и само возникновение персональной и многосубъектной повествовательной ситуаций с присущими им тенденциями к изменению классического статуса автора и героя. Показательно, что оно по-своему возвращает нас и к самому началу современной стадии развития поэтики с ее метаповествовательными тенденциями, которые временно отошли на второй план в аналитическом реализме.

Дело в том, что «В поисках утраченного времени» не только роман героев, но и роман романа, и, очевидно, неслучайно осознание автора и героя как нестационарных состояний происходит именно в этой романной форме, создающей возможность авторской метарефлексии. Важнейший смысл этой формы в том, что в ней завершается начатый с зарождением поэтики художественной модальности выход личности за пределы ролевого бытия и судьбы, в том числе за пределы обречен-

ной заданности на роль либо автора, либо героя романа жизни, бесплодных в своей раздельности. Вот как об этом говорит философ: «Пруст пытается одновременно выявить содержание предмета, который вызывает переживания, и судьбу автора как интерпретатора этого переживания. Ведь неслучайно произведение Пруста, написанное как авторское изложение каких-то идей, картин и т. д., в то же время написано как анализ самой возможности автором что-то излагать. То есть, как роман романа. Это роман, где не просто нечто излагается объективно, будто сам автор не вовлечен в повествование, но в котором он является как бы растворенным в его пространстве; он не является всевидящей инстанцией, хотя все знает о своих персонажах, о происходящих событиях, о сюжетных сцеплениях и излагает их. У Пруста, как и у многих писателей модернизма, в пространстве романа фигурирует не только построение сюжета, но и построение фигуры самого романиста... <...> Таким построением романа Пруст отвоевывает судьбу — или у судьбы отвоевывает что-то, и если бы роман строился не так, то он был бы автором, не знающим самого себя, игрушкой сил судьбы»[1].

Другой вариант субъектной структуры, отмеченный, однако, той же нестационарностью авторского и геройного планов, создает параллельно Прусту Д. Джойс в «Улиссе» (1921). В отличие от, казалось бы, простого по своей структуре прустовского повествования у Джойса оно предельно усложнено и откровенно многосубъектно — помимо повествователя (который иногда может совершенно самоустраняться, дав полный простор потоку сознания героев) в каждом эпизоде «Улисса» фигурируют один или несколько героев, сквозь призму сознания которых изображены события.

При этом прежде всего бросается в глаза одна особенность, заставляющая нас вспомнить архаическое явление субъектного синкретизма: в речи героев беперерывно происходят спонтанные пересечения субъектных границ «я» и «другого». В то же время герои не в равной степени наделены этой способностью.

Так, Стивен преимущественно видит себя как «другого»: «С венчиком на голове, обреченный карáм, вижу *его* себя, ковыляющего вниз» (здесь и далее перевод В. Хинкиса и С. Хоружего, курсив везде мой. — *С.Б.*). Блум же способен не только видеть себя со стороны — временами он становится «одержим» голосом и словом «другого», например Молли: «Я проживаю на Экклз-стрит. *Моя супруга я дочь* заслуженного воина»; «*Лишен* возможности шире повидать мире тех самых

[1] Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. — С. 60—61.

пор, как *моя чурка* неотесанная *меня взял* в жены». Равную способность в романе обнаруживает призрак матери Стивена: «Господи, помилуй Стивена ради *меня*. Была несказанна тоска *моя*, когда в любви, и в скорби, и в муках *отходил я* на месте лобном».

Эти же возможности постоянно демонстрирует повествователь в «Улиссе». Так же непрерывно, как в речи героев, спонтанные пересечения субъектных границ совершаются между повествователем и героями: «*Стивен* наклонился и глянул в подставленное зеркало, расколотое кривой трещиной. Волосы дыбом. Что видит взор *его* и прочих. Кто *мне* выбрал это лицо. Эту паршивую шкуру пса-бедолаги? Оно тоже спрашивает *меня*»; «Он был за спиной у *него*, сосуд горьких вод. Песня Фергуса. *Я* пел ее».

Казалось бы, есть простое объяснение такой манере. Перед нами невыдержанность, смешение повествовательных ситуаций. Происходит сдвиг от аукториального к я-повествованию, и в его результате возникает «поток сознания» героя (чистым потоком сознания Молли завершается роман, но это лишь квинтэссенция тех возможностей, которые разлиты по всему роману). Но и поток сознания не все объясняет. Так, в XIII эпизоде («Навзикая») звучит «очень специфическая речь, сливающая в себе несколько голосов... <...> Центральный, ведущий голос — поток сознания Герти. Но он как бы раздваивается в себе». Второй голос «не выражает героиню, а передразнивает ее, издевается над ней. Это непонятно. Мы — внутри потока сознания Герти, говорить может лишь она; но она неспособна себя пародировать! Насмешка, ирония над собой — совершенно не для нее, пародии нет места в ее потоке сознания. И мы теряемся, мы не знаем, где мы и кто нам говорит»[1].

Еще более непривычна повествовательная манера в XVI эпизоде («Эвмей»): «Кому принадлежит такая речь? Мы не внутри сознания героев, и это не их речь; но при столь же специфических свойствах это и не речь автора... <...> Единственное, что остается, — речь рассказчика. Но ведь никакого рассказчика, никакой "фигуры говорящего" тоже нет. Здесь перед нами еще одна важная черта прозы Джойса. Она пишется со многих позиций, многими голосами, но в ней вовсе не выполняется привычное правило традиционной прозы — чтобы каждый голос принадлежал определенному зримому лицу»[2].

---

[1] Хоружий С. Комментарии // Джойс Д. Улисс. — М., 1993. — С. 622—623.

[2] Там же. — С. 652.

Эти важные особенности повествования у Джойса являются, конечно, носителями смысла. Но какого? Объясняя своеобразие авторского голоса просто смешением повествовательных ситуаций или фиксируя многоголосое повествование, не прикрепленное к определенному лицу, мы оказываемся в области следствий, а не причин: игра повествовательными планами сама является композиционной формой архитектоники субъектной сферы романа. Архитектоника же эта зиждется на том, что функции автора и героя у Джойса (хотя и по-иному, чем у Пруста) тоже нестационарны. Мы большую часть времени пребываем внутри сознания героев, но само это сознание неосинкретично с авторским (Джойс только в очень редких случаях совсем устраняет повествователя), оно локализовано на границе перехода от «он» к «я» и является своеобразным полем, напряженно живущим между этими полюсами (те же отношения складываются между самими героями). Первичен тут именно субъектный неосинкретизм и связанная с ним нестационарность авторской и геройной функций.

Отмеченные пересечения субъектных границ являются содержательным первообразом, элементарной моделью всего «Улисса» — «романа странствий», современной «Одиссеи», в которой пространственные перемещения героев становятся эмпирическим символом их необходимого пересечения с «другим собой» (в том числе и с повествователем) — лишь оно может показать выход из кошмара «вечного возвращения» и сделать человека не только героем, но и автором своей судьбы.

Один из главных лейтмотивов романа в речи Стивена звучит так: «Тот, кто идет на край света, чтобы не пересечься с самим собой. Бог, солнце, Шекспир, коммивояжер, достигнув пересечения с собою в самой реальности, обретают самих себя... <...> Себя, какими они в себе были неотменимо предобусловлены стать. Ecco!». Одиссей ведь тоже, по известной Джойсу трактовке Данте, идет на край света, чтобы «увидеть мира дальний горизонт», пересечь границу мира и собственного «я». В сюжетной прагматике современной «Одиссеи» такого освобождающего пересечения субъектных сфер не происходит («Мы бредем сквозь самих себя, встречая разбойников, призраков, великанов, стариков, юношей, жен, вдов, братьев по духу, но всякий раз встречая самих себя»). Но художественная модель освобождающего пересечения с «другим собой» задана самой субъектной архитектоникой романа.

Исследователь и переводчик связывает особенности повествования у Джойса с темой «узнавания» и «тайной личности»: «Нет на поверку личности, которая не была бы темной

личностью, клубящимся облаком обличий. В чем неопровержимая печать личности, чем свидетельствуется ее идентичность? Чем именно я — это я, а не другой? Именем? Внешностью? — Нет. А чем тогда? Об этом размышляет "Эвмей", но ответа не дает»[1].

Не дает, конечно, ответа только логического, умозрительного, как и сюжетно-прагматического решения, но *дает ответ самой архитектоникой субъектной сферы*, которая начинает нести в себе разрешающий смысл. Это оказывается возможным потому, что «Улисс», как и «В поисках утраченного времени», не только роман героев, но и роман романа, хотя эта «метароманность» приняла у Джойса иную форму, чем у Пруста.

У Пруста, как мы уже знаем, изображение сопровождается анализом самой возможности автора что-то излагать. У Джойса специальный словесный анализ такой возможности отсутствует: он не пишет о том, как он пишет роман, не рассуждает прямо о своей авторской позиции. Он поступает иначе: вместо того, чтобы давать отдельно форму и отдельно размышления о ней, он вводит рефлексию внутрь самой формы. Поэтому форма у Джойса становится не только сотворенной, но и рефлексирующей над самой собой, вторично разыгранной, а значит, оказывается чем-то большим, чем просто форма (очевидно, в этом глубинный смысл того, что сам писатель называл «миметическим письмом»).

Мы помним, что, когда на заре поэтики художественной модальности перед литературой встала задача изображения личности (а не характера), роман романа взял на себя функцию завершения нового образа героя. Позже эта романная форма ушла в тень. В неклассической литературе она вновь становится актуальна и (помимо всего прочего) в связи с той же задачей. Ведь и Пруст, и Джойс, и А. Белый, как Гессе, Музиль и другие, изображают не характеры, а то, что мы вслед за М. М. Бахтиным называли образом-личностью. И у них это очень четко и даже терминологически отрефлексировано. Мы приводили высказывания Пруста и Гессе на эту тему. Для Музиля тоже «человек, ненаписанная поэма своего бытия, выступал против человека как исписанной страницы, как реальности и характера» («Человек без свойств», пер. С. Апта). В самой форме этого утверждения содержится тот же выход в метароманный план, который организует и все произведение австрийского писателя. К сожалению, история романа романа и его связь с образом-личностью почти не изучены.

---

[1] Хоружий С. Комментарии. — М., 1993. — С. 652.

Глава 3

# СЛОВЕСНЫЙ ОБРАЗ В ПОЭТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДАЛЬНОСТИ

## § 1. Прозаическое и поэтическое разноречие

Мы уже знаем, что в эйдетической поэтике слово было надличностным посредником между человеком, Богом и миром. Оно в своем пределе выступало как авторитетное, публичное и вещающее от лица истины. Господствующим типом было «прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово как выражение последней смысловой инстанции говорящего»[1].

Пониманию того, как изменилось языковое сознание в нашу эпоху, может помочь анализ совсем иной тенденции. Сегодня мы, как правило, «стыдимся» риторического слова (для нас оно — выражение наивного догматизма и «некритичности»), а потому стремимся поставить его в смысловые кавычки. Мы уже не «вещаем», а говорим, и говорим «оговорочно», не претендуя на конечную истину и все время ощущая наличие других слов, направленных на тот же предмет (и так или иначе их учитывая). Такая установка разлагает авторитетность (точнее — авторитарность) слова, но открывает его новые перспективы. Она есть проявление переориентации языкового сознания — его «секуляризации», «обмирщения» (О. Мандельштам), оличнения и в то же время переноса центра тяжести с надличностных отношений на межличностные[2].

Этот процесс идет параллельно в поэзии и прозе. Благодаря трудам М. М. Бахтина более освещена трансформация прозаического слова. Он показал, что в интересующую нас эпоху наряду с риторическим («прямым непосредственно направленным на свой предмет словом как выражением последней смысловой инстанции говорящего»), то есть наряду со *словом одноголосым утверждается двуголосое слово, ориентированное на чужое (другое) слово*. Это важнейшее событие в исторической жизни языкового и эстетического сознания, без его учета невозможно понимание дальнейшего развития литературы. Оно выдвигает перед наукой ряд новых для нее проблем. Если вплоть до XX в. стилистика была только учением о прямом и одного-

---

[1] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972. — С. 340.

[2] О том, как сказывается этот процесс на философских концепциях языка, см.: Волошинов В. Н. (Бахтин М. М.). Марксизм и философия языка. — М., 1993. — Гл. 1—2 второй части.

лосом слове, то сегодня на наших глазах она становится также наукой о слове двуголосом, или диалогическом.

В двуголосом слове организующим началом является межличностная интенция, принимающая разные формы. М. М. Бахтин выделяет: 1) однонаправленное двуголосое слово (стилизация, рассказ рассказчика, необъектное слово героя, Ich-Erzählung); 2) разнонаправленное двуголосое слово (пародия со всеми ее оттенками и всякая передача чужого слова с переменой акцента); 3) активный тип, или отраженное чужое слово (скрытая внутренняя полемика, полемически окрашенная автобиография и исповедь, всякое слово с оглядкой на чужое слово, реплика диалога, скрытый диалог)[1].

Подробной характеристики этих форм мы здесь давать не будем, отсылая к соответствующим трудам М. М. Бахтина[2], но коснемся специфики двуголосого слова в связи с соотнесенным с ним и менее популярным, но чрезвычайно важным понятием *стилистической трехмерности слова*. Вспомним стихи Ленского из «Евгения Онегина»:

Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?
Что день грядущий мне готовит?
Его мой взор напрасно ловит,
В глубокой мгле таится он.
Нет нужды; прав судьбы закон.
Паду ли я, стрелой пронзенный,
Иль мимо пролетит она,
Все благо: бдения и сна
Приходит час определенный.
<...>
Блеснет заутра луч денницы,
И заиграет яркий день;
А я — быть может, я гробницы
Сойду в таинственную сень,
И память юного поэта
Поглотит медленная Лета,
Забудет мир меня; но ты
Придешь ли, дева красоты,
Слезу пролить над ранней урной
И думать: он меня любил,
Он мне единой посвятил
Рассвет печальный жизни бурной!..

---

[1] См.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — С. 340—341.

[2] См.: Он же. Проблемы поэтики Достоевского, гл. 5; Марксизм и философия языка; Слово в жизни и слово в поэзии; Слово в романе; Из предыстории романного слова и др.

Если бы мы прочли эти стихи в журнале за подписью «В. Ленский», то восприняли бы их как создание романтического автора, использующего характерное для романтизма прямое и одноголосое слово. Последнее воспринималось бы нами как двухмерное — и это минимальная для художественного образа мерность, ибо он предполагает: 1) предмет; 2) его отражение. Но у Пушкина это не просто стихотворение романтического стиля, а еще и *образ самого стиля*. Поэт создает его, используя двуголосое слово.

Прежде всего слово героя (Ленского) становится не только выражением последней смысловой инстанции говорящего, но и предметом изображения. С легким нажимом воссоздается свойственная этому стилю условность («стрелой пронзенный» — о дуэли); словесные топосы — спутники романтического стиля (гробница, глубокая мгла, таинственная сень, луч денницы и т. д.); подчеркнутая нелюбовь к прямому названию предметов и избыточность перифраз, над чем Пушкин иронизировал, говоря о манере карамзинистов; характерные конструкции типа «дева красоты» (здесь качество субстантивируется, абстрагируется) или «ранняя урна» — сочетание, в котором слова связываются по своим вторичным, тропеическим значениям (урна — метонимия смерти, и именно к этому слову на самом деле должен быть отнесен эпитет «ранняя»), и т. д. В довершение к этой скрытой стилевой двуакцентности повествователь и прямо оценивает создание героя: «Так он писал *темно* и *вяло* / (Что романтизмом мы зовем, / Хоть романтизма тут нимало / Не вижу я...)».

Так, слово, которое для героя — *способ изображения*, для первичного автора еще и *предмет изображения*, а потому слово начинает обращаться на себя, разыгрывать себя, становится *стилистически трехмерным*, то есть включающим в себя: 1) предмет; 2) его отражение; 3) отражение этого отражения, или образ образа.

Следует ясно понимать, что образ образа — совсем не то, что просто образ, и разница тут не только количественная, но и качественная. В традиционном образе, например, в тропе, все отношения разыгрываются *между словом и предметом*[1]. В двуголосом и стилистически трехмерном высказывании над этим уровнем надстраивается новый — отношение слова к слову. Возникает то, что М. М. Бахтин называет «прозаическим иносказанием»[2], которое принципиально отличается от иносказания поэтического и для которого пока нет адекват-

---

[1] См.: Бахтин М. М. Слово в романе // ВЛЭ. — С. 141.

[2] Он же. Формы времени и хронотопа в романе // Там же. — С. 315.

ного термина. Но очевидно, что оно держится не на субъектно-объектных, а на субъект-субъектных отношениях, а потому его многозначность становится не отвлеченно-логической, а бытийно-субъектной.

Мы приводили высказывание повествователя о стихах Ленского («так он писал *темно* и *вяло*...»). В романе есть и другая характеристика их:

Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна...

Явное противоречие этих двух соотнесенных оценок — не логическое, оно коренится в различии субъектных позиций. Первое высказывание дано от лица повествователя как его точка зрения (хотя курсив говорит, что он и здесь воспользовался чужим словом). Второе высказывание, хотя оно формально тоже принадлежит повествователю, на самом деле входит в кругозор Ленского как его самооценка и слово. Поэтому в слове «ясна» скрещиваются две интенции: прямо направленная на предмет самооценка героя («здесь "песнь" Ленского сама себя характеризует, на своем языке, в своей поэтической манере»[1]) и едва заметная ироническая направленность повествователя на слово героя. В целом же слово становится двуголосым и стилистически трехмерным, превращается в «прозаическое иносказание», хотя, как мы уже отмечали, оно в корне отлично от поэтического тропа.

М.М.Бахтин так пишет об этом отличии: «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 (например, метафору) развернутым в две реплики диалога, то есть оба смысла разделенными между двумя разными голосами. Поэтому-то двусмысленность (или многосмысленность) символа никогда не влечет за собой двуакцентности его»[2].

Итак, двуголосое и стилистически трехмерное слово — новый исторический тип художественного слова, зревший в недрах прозы и выдвинувшийся на авансцену литературы в нашу эпоху. Акцентированное в нем отношение слова не просто к предмету, но к другому слову, выход на уровень межсловесной духовной реальности — важный шаг в самоопределении

---

[1] Бахтин М.М. Из предыстории романного слова. — С. 411.
[2] Он же. Слово в романе. — С. 141.

искусства. Движение в этом направлении происходит не только в прозе, но и в поэзии.

В приведенном выше высказывании М. М. Бахтина подчеркивалось принципиальное отличие двуголосого прозаического слова от слова поэтического. Сам по себе троп действительно является одноголосым. Но мы уже знаем, что это не единственный образный язык поэзии. В интересующую нас эпоху поэзия своими путями преодолевает одноголосие, и решающим шагом на этом пути (сопоставимым с тем, что мы описали в прозе) стало появление в ней *«простого», или нестилевого, слова* («прозаизма»).

Известно, что именно в поэзии риторическая искусность, украшенность, культивированность слова была доведена до предела. Был создан особый, замкнутый в себе, отгороженный от практического поэтический язык, в который не могло проникнуть слово из «жизни» — «сырое», не обработанное предварительно, не имеющее стилевого «клейма». В нашу эпоху такой язык начинает трансформироваться — уже у Гёте, особенно у Г. Гейне, П. Верлена, А. Рембо, Г. Аполлинера, в русской поэзии — от Пушкина до Хлебникова и Пастернака. Классический пример такой трансформации — известное место из «Осени» Пушкина:

> И с каждой осенью я расцветаю вновь;
> Здоровью моему полезен русский холод:
> <...>
> Желания кипят — я снова счастлив, молод,
> Я снова жизни полн — таков мой *организм*
> (Извольте мне простить ненужный прозаизм).
>
> (Курсив мой. — *С.Б.*)

«Простое» слово — «организм» — выглядит здесь по сравнению с другими пришельцем из иного мира. Оно вторглось в литературу прямо из прозаической действительности в своем «сыром», необработанном и необлагороженном виде. Притом «простое» слово не обязательно грубое или «низкое» (хотя современная литература любит его делать даже обсценным), но непременно должно быть ощутимо «другим»[1]. В нашем случае его маргинальность подчеркнута тем, что оно дано в окружении традиционных поэтизмов («желания кипят», «я расцветаю»), условность которых обнажена, ибо они являются затертыми словарными метафорами. На этом фоне «организм» — не просто диссонанс, а перевод описания на *другой*

[1] Подробнее об этом см.: Гинзбург Л. Я. О лирике. — М.; Л., 1964 (особенно главу «Поэзия действительности»).

*язык*, как в известном месте из «Евгения Онегина»: «"Не потерплю, чтоб развратитель / Огнем и вздохов и похвал / Младое сердце искушал; / Чтоб червь презренный, ядовитый / Точил лилеи стебелек; / Чтобы двухутренний цветок / Увял еще полураскрытый". / *Все это значило, друзья: / С приятелем стреляюсь я*» (курсив мой. — *С.Б.*).

Суть в том, что поэт, не отказываясь от традиционного поэтического слова, постоянно сополагает его с «простым» словом, так что в произведении *не оказывается одного языка, внутри которого было бы локализовано художественное сознание автора, — оно живет в зоне пересечения* не соприкасавшихся прежде *условно-поэтического и простого слова*. При этом последнее — не частная стилевая новация, не еще одно стилевое средство в ряду других. Оно принципиально не может быть «синтезировано», сведено к общему знаменателю с традиционным поэтическим словом. С его внедрением в поэзию она становится *двуязычной*.

По определению С.Г.Бочарова, «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]. Для исторической поэтики это означает появление качественно нового типа образного слова, принципиально отличного и от риторического, и от мифологического.

Если риторическое слово имело заранее предрешенную модальность и стилевую окраску, то простое слово свободно от предписанного стилевого ореола (который рождается в нем каждый раз заново из контекста) и имеет не условно-поэтическую, а субстанциальную модальность, претендуя на то, чтобы быть воспринятым как некая безусловная реальность. В этом оно перекликается с мифологическим словом; по существу же они выступают по отношению друг к другу как дополнительные противоположности — два полюса исторического развития художественного языка.

Трансформировав замкнутую художественную систему, простое слово актуализировало взаимодействие и взаимоосвещение образных языков. Столкнувшись с ним, традиционно-поэтическое слово утратило самодовлеющий характер, став лишь одним из мыслимых языков. Оно предстало и как изображенное, и как изображающее. Но и простое слово в этой ситуации уже становится не самой реальностью (подобно слову в мифе), а определенным «языком» этой реальности. Таким образом, во взаимодействие были вовлечены все три исторически сложившихся типа образного языка.

---

[1] Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. — М., 1974. — С. 28.

В поэзии XX в. завершился период экспансии простого слова: «Из исключения оно становится правилом — тем самым в сущности отменяется прозаизм в качестве принципиального стилистического факта»[1]. Но дело в том, что, перестав быть «прозаизмом», простое слово преобразовало всю систему языка поэзии — прежде всего *отменило взгляд на поэтический язык как на некую готовую данность* и заставило осознать его как некую *заданность, как язык в его художественной модальности*.

Этот факт был по-своему осознан и интерпретирован в теории литературы. По формулировке Р.Якобсона, «поэзия есть язык в его эстетической функции»[2]. Следует заметить, что данное утверждение имеет силу применительно лишь к нашей эпохе поэтики — ни мифологическое, ни риторическое слово не были языком в его чисто эстетической функции, они охватывали сферу гораздо более широкую (ритуала, культа и т.д.). Именно с рождением художественной модальности слово обрело эстетическую автономию, им стали управлять имманентные законы художественного творчества. Такой имманентный принцип Р.Якобсон определял как «высказывание с установкой на выражение»[3]. Нельзя не заметить, что и это определение прежде всего можно отнести к нашей эпохе. Не отрицая наличия минимальной установки на выражение в риторическом слове, следует отметить, что его возможности в этом плане были ограничены характером его рефлексии, которая не распространялась на другие мыслимые языки. Именно в поэтике художественной модальности установка на выражение связана с возможностью выбора языков, что превратило слово не только в изображающее, но и изображенное, то есть стилистически трехмерное.

Понятие ***поэтической модальности***, к которому мы подошли на уровне образного языка, было предложено Д.Е.Максимовым. Он заметил, что в «Двойнике» А.Блока город и призрачный мир зеркал изображены так, что «воспринимающее сознание балансирует между этими мирами, не зная, к какому из них прочнее прикрепить ситуацию стихотворения»; это создает «особый вид поэтической модальности... <...> Стихотворение по своей содержательной фактуре связано с материальным миром и немыслимо без него, но оно в то же время вносит в этот мир психологически достоверную условность,

---

[1] Гинзбург Л.Я. О прозаизмах в лирике Блока // Блоковский сборник, 1. — Тарту, 1964. — С. 179.

[2] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987. — С. 275.

[3] Там же.

подвижность "модального сознания", относительность и тем самым не умещается в границах этого мира, расшатывает его»[1]. Лингвостилистический аспект этого понятия был изучен Е. А. Некрасовой, которая предложила понимать под поэтической модальностью такое отношение форм речи к действительности, при котором вероятностными и относительными становятся границы «бытийного и компаративного планов слова»[2].

Но поэтическая модальность должна быть понята и более широко — как специфически художественное отношение слова к действительности, при котором слово не может быть сведено ни к эмпирически-бытовому, ни к условно-поэтическому, ни к субстанциально-мифологическому смыслам, а выступает как их принципиально вероятностная, но эстетически реализованная мера. Особенно важно для исторической поэтики, что в эту модальную целостность оказались вовлечены не только современные, но и архаические образные языки кумуляции и параллелизма. В процессе взаимодействия каждый из унаследованных типов образа претерпел существенные изменения.

## § 2. Трансформация тропов. Возрождение архаических типов словесного образа

Коснемся сначала эволюции тропов. В поэтике художественной модальности образный язык тропа интенсивно развивается, становясь все более сложным, индивидуальным и непредсказуемым. Сама необычность и «лирическая дерзость» (Л. Толстой) тропов в XIX и XX вв. отличает их от тропов классических. Такие, например, образы А. Фета, как «овдовевшая лазурь», «цветов обмирающий зов», не просто смелы и неожиданны. Сама их новизна — результат иного, чем прежде, видения мира.

Еще Вл. Соловьев открыл, что если для прежних поэтов одушевленность природы была лишь условным поэтическим образом, то Ф. Тютчев видит ее живой *буквально, а не метафорически*[3]. То же можно сказать и о А. Фете, П. Верлене, Р. М. Риль-

---

[1] Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. — Л., 1981. — С. 168—169.

[2] См.: Некрасова Е. А. Сравнения в стихотворных текстах // Некрасова Е. А., Бакина М. А. Языковые процессы в современной поэзии. — М., 1982. — С. 12,35.

[3] См.: Соловьев В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Соловьев В. С. Собр. соч. — Т. 7. — СПб., б.г. — С. 123—124.

ке, Б. Пастернаке, С. Есенине, Ф. Гарсиа Лорке и других. Позже было замечено, что уже у Тютчева и Фета одушевление природы часто не может быть воспринято как простая метафора. Проявляется это в том, что если прежде человеческие свойства приписывались явлениям природы в прямой связи со свойствами самих природных явлений — *по сходству*, то оба поэта отступают от этого принципа[1].

Дул север. Плакала трава
И ветви о недавнем зное,
И роз, проснувшихся едва,
Сжималось сердце молодое.

(*А. Фет*)

«Плакала трава» — так мог бы сказать и прежний поэт, и у него это была бы метафора дождя. Но у Фета данный образ вовсе не связан с дождем — здесь его нет, как нет и в другом стихотворении («В лунном сиянии»), где говорится: «Пруд как блестящая сталь, / Травы в рыдании». Предметной мотивации нельзя обнаружить и в нижеприведенном образе («...кто смежал / Этой розы завой, и блестки, и росы»), вызвавшем недоумение даже у поэта Я. Полонского. В подобных случаях начинает переосмысляться сам художественный принцип метафоры, в своем классическом виде предполагавшей (в отличие от параллелизма) именно сходство сополагаемых явлений.

Наряду с переосмысливанием тропов в это время подвергаются сомнению сами границы прямого и переносного значений слова. Игра компаративным и бытийным планами начинается еще в XIX в. В XX же веке, как показали исследования в области лингвистической поэтики, становятся весьма частыми случаи, когда «прямое обозначение и его непрямое соответствие существуют в единстве и выражены непосредственно»[2]. К данному кругу явлений близко подходят всевозможные случаи обмена функций между прямым и тропеическим словом. Так, замечено, что в отличие от слова, которое в поэзии символистов «утрачивает свою непосредственную направленность на предмет, тропы... тяготеют к реализации и использованию в прямом значении». Отметим также распространенные «обратные сравнения, в которых образ сравнения представлен как его предмет»[3], и «обоюдные тропы» (слово в прямом значении и его соответствие, образующие один троп,

---

[1] См.: Бухштаб Б.Я. А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. — Л., 1990. — С. 84.

[2] Кожевникова Н.А. Словоупотребление в поэзии начала XX века. — М., 1986. — С. 16.

[3] Там же. — С. 17.

в другом тропе меняются местами[1]). В постсимволизме такая игра дорастает до эквивалентности прямого и тропеического слова[2].

В основе этих внутренних и внешних преобразований тропа лежат глубинные процессы изменения структуры образного мышления. Во второй половине XIX в. Ш. Бодлером был творчески воплощен и эстетически осознан принцип «соответствия» (correspondance). В стихотворении с таким названием поэт писал:

Природа — некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят временами.
Как в чаще символов мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он.

Подобно голосам на дальнем расстояньи,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слияньи.

Есть запах чистоты. Он зелен, точно сад,
Как плоть ребенка свеж, как зов свирели нежен.
Другие — царственны; в них роскошь и разврат.

Для них границы нет, их зыбкий мир безбрежен, —
Так мускус и бензой, так нард и фимиам
Восторг ума и чувств дают изведать нам.

(Пер. В. Левика)

А. Н. Веселовский, знавший поэзию французских и русских символистов, писал, как мы помним, что по сравнению с эпохой синкретизма «мы научились наслаждаться раздельно и раздельно понимать окружающие нас явления, не смешиваем, как нам кажется, явлений звука и света, но идея целого, цепь таинственных *соответствий* (курсив мой. — *С.Б.*), окружающих и определяющих наше “я”, полонит и окутывает нас более прежнего». В стихотворении Бодлера, которое стало эстетической программой символизма и оказало влияние на последующие поэзию и прозу, мы наблюдаем именно это явление.

И дело, конечно, не просто в возрастании интереса к архаическим формам художественного мышления: совершается преодоление рационалистического видения мира (с характер-

---

[1] См.: Кожевникова Н. А. Словоупотребление в поэзии начала XX в. — С. 85.

[2] См.: Гинзбург Л. Я. О прозаизмах в лирике А. Блока // Блоковский сборник 1. — Тарту, 1964.

ным для него акцентированием причинно-следственных связей между явлениями) и выход на особого рода неосинкретизм. Природа предстает, как и у Тютчева и Фета, живой и говорящей не на метафорическом, а на каком-то ином языке, но ее жизнь и язык не поддаются логике субъектно-объектных и причинно-следственных отношений.

Еще А. Шопенгауэр утверждал, что отношения между субъектом и объектом не подчинены закону основания и не есть отношения причины и действия[1]. У Бодлера и символистов это именно так. И сама природа у них уже не объект, а субъект — потому в образе возникает обратная перспектива: она смотрит на человека родственным взором (позже такая перспектива станет определяющей в художественном видении Рильке и Пастернака; так, у последнего: «Меня деревья плохо видят / На отдаленном берегу»). Поэтому и язык ее основан не на механизме причинно-следственной логики, а на таинственных соответствиях между тем, что мы привыкли воспринимать как раздельное — звуком, запахом, цветом, формой. Запах имеет цвет, звук и плоть, он связан с «чистотой» или «развратом», свежестью, нежностью и т. д. Этот же неосинкретизм представлен в «Гласных» А. Рембо:

А — черный, белый — Е, И — красный, У — зеленый,
О — синий: тайну их скажу я в свой черед.
А — бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот.

Е — белизна холстов, палаток и тумана,
Блеск горных родников и хрупких опахал.
И — пурпурная кровь, сочащаяся рана
Иль алые уста средь гнева и похвал.

У — трепетная рябь зеленых вод широких,
Спокойные луга, покой морщин глубоких
На трудовом челе алхимиков седых.

О — звонкий рев трубы, пронзительный и странный,
Полеты ангелов в тиши небес пространной,
О — дивных глаз ее лиловые лучи.

(Пер. А. Кублицкой-Пиоттух)

Здесь звуки не просто окрашены в какой-либо цвет. «Е», например, не только белое, но и блестящее, чистое, холодное, хрупкое, высокое; «И» — красное, а также горячее, страстное, опасное.

---

[1] См.: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 5 т. — М., 1992. — Т. 1. — С. 62.

Неосинкретизм внедряется не только в литературу. На его принципах строится музыкальная драма Вагнера, звуко-цветовая и словесная мистерия Скрябина, живопись Чюрлёниса и т. д.

За всеми этими фактами стоит чрезвычайно важное для исторической поэтики событие — рождение «нового восприятия мира — не отдельных предметов в мире, а всего мира, всей целостности пространства-времени. Тяжелые контуры предметов размываются, и за ними выступает некое текучее единство, "синяя вечность". Это единство не складывается из предметов, а предшествует им (подобно пленэру в картинах импрессионистов). Онтологически оно реальнее, первичнее; предметы складываются из игры его волн»[1].

Новым видением мира объясняется актуализация архаического образного языка.

Наиболее наглядно это проявилось в возрождении символа (мы помним, что по своему генезису это одночленный параллелизм), эстетического знамени целого литературного направления, не потерявшего своего значения во всей последующей литературе. Воскресает и *наиболее древняя форма параллелизма — двучленная.*

Двучленный параллелизм начинает играть важную роль в образной системе Тютчева и Фета, Верлена и Малларме, Блока и других, но, не ограничиваясь поэзией, совершает выход в прозу — в творчестве Пруста, Джойса, Пастернака. Вот несколько его образцов:

О, нищая моя страна,
Что ты для сердца значишь?
О, бедная моя жена,
О чем ты горько плачешь?

(*А. Блок. «Осенний день»*)

Ужасный! — Капнет и вслушается:
Все он ли один на свете
Мнет ветку в окне, как кружевце,
Или есть свидетель.
<...>
К губам поднесу и прислушаюсь:
Все я ли один на свете,
Готовый навзрыд при случае,
Или есть свидетель.

(*Б. Пастернак. «Плачущий сад»*)

---

[1] Померанц Г.С. Басё и Мандельштам // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. — М., 1970. — С. 199.

«Бесплодный, голый, пустынный край. Вулканическое озеро, мертвое море — ни рыбы, ни водорослей, глубокая впадина в земле... <...> Мертвое море в мертвой стране, седой, древней. Древней сейчас. Она кормила древнейшее изначальное племя. Сгорбленная старуха перешла улицу... <...> Древнейший народ. Скитался в дальних краях, по всей земле, из плена в плен, плодя, умирая, рождаясь повсюду. Земля его лежит там. И больше не может родить. Мертва — старушиная — седая запавшая... планеты» (Д. Джойс. «Улисс»).

«Между родным краем девушки и ее темпераментом, управляющим модуляциями голоса, мне слышался чудесный диалог. Диалог, но не спор. Ни одна из модуляций не отчуждала девушку от родины. Девушка все еще представляла собой свою родину» (М.Пруст. «В поисках утраченного времени»).

«Он вспомнил большие белые руки Лары, круглые, щедрые, и, ухватившись за ветки, притянул дерево к себе. Словно сознательным ответным движением рябина осыпала его снегом с ног до головы. Он бормотал, не понимая, что говорит, и сам себя не помня:

— Я увижу тебя, красота моя писаная, княгиня моя рябинушка, родная кровинушка» (и в другом месте: «И эта даль — Россия... <...> Вот это-то и есть Лара» (Б. Пастернак. «Доктор Живаго»).

В этих случаях отношениями параллелизма («соответствия») связаны природа и женщина либо женщина и родина (в «Плачущем саде» — «я» и сад), сам же *образный язык*, который избирают художники, *имманентно несет в себе архаическую семантику не условного сходства, а субстанциального синкретизма*. Этот язык требует от нас буквального, отнюдь не метафорического понимания того, что *женщина и есть природа или страна*, а не просто похожа на них. Троп по самой своей природе не способен стать носителем такой семантики, поэтому он и восполняется в поэтике художественной модальности возрожденным двучленным параллелизмом.

Но в интересующую нас эпоху актуализируется и еще более древний образный язык *кумуляции*. Вот несколько его образцов:

Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нем твоих поцелуев бред,
Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет.

(*А. Блок. «Черный ворон в сумраке снежном...»*)

Глаз. Хрусталик. Христос.
О двадцатый хрусталик веков.

(*Г. Аполлинер. «Зона»*)

Все перепуталось, и некому сказать,
Что, постепенно холодея,
Все перепуталось, и сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея.

(*О. Мандельштам. «Декабрист»*)

В 1-м эпизоде «Улисса» Маллиган просит у Стивена носовой платок, далее следует:

«Сморкальник барда! Новый оттенок в палитру ирландского стихотворца: сопливо-зеленый... <...> Как верно названо море у Элджи: великая нежная мать! Сопливо-зеленое море... <...> Эпи ойнопа понтон... <...> Талатта! Талатта! Наша великая и нежная мать... <...> Моя тетка считает, что ты убил свою мать, сказал он... <...> Во сне, безмолвно, она явилась ему после смерти... <...> Поверх ветхой манжеты он видел море, которое сытый голос превозносил как великую и нежную мать. Кольцо залива и горизонта заполняла тускло-зеленая влага. Белый фарфоровый сосуд у ее смертного одра заполняла тягучая зеленая желчь... <...> Облако медленно наползает на солнце, и гуще делается в тени зелень. Он был за спиной у него, сосуд горьких вод».

Здесь кумулятивно следуют друг за другом платок — родина-Ирландия — море — мать — сосуд с желчью.

Кумуляция дает больше, чем двучленный параллелизм, возможностей для «соответствий» в смысловом пространстве, образуя семантическое тождество весьма далеких друг от друга явлений.

«Я привык, — писал А. Блок, — сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они создают единый музыкальный напор»[1]. Возникающее в результате целое, как и древний кумулятивный образ, несет в себе семантику не условного сходства, а субстанциального подобия. В то же время это целое стихийно и с классической точки зрения алогично. В нем нарушена привычная связь явлений, «выброшена длинная цепь диалектических и чувственных посылок», поэтому «выводы ума и сердца кажутся дикими, случайными и ни на чем не основанными... <...> Жизнь протекает, как бы подчиняясь другим законам причинности, пространства и времени»[2].

Эти «другие законы» — законы неклассической вселенной и неклассической поэтики, предельно далекие от метафоризма и сближаемые поэтом с архаическим языком метаморфоз.

---

[1] Блок А. Предисловие к поэме «Возмездие» // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1960. — Т. 3. — С. 297.

[2] Он же. Катилина // Собр. соч. — Т. 6. — С. 69.

## § 3. Соотношение образных языков

Для удобства анализа мы уделили особое внимание трансформации тропов, возрождению кумуляции и параллелизма, упомянули об общеизвестном факте актуализации символа. Но все эти феномены не существуют в литературе обособленно. Теперь вернемся снова к явлению *художественной модальности как принципу отношения образных языков.*

Присмотримся сначала к двум стихотворным фрагментам:

Сияй, сияй, прощальный свет
Любви последней, зари вечерней.

(*Ф.Тютчев. «Последняя любовь»*)

Моего тот безумства желал, кто смежал
Этой розы завой, и блестки, и росы,
Моего тот безумства желал, кто свивал
Эти тяжким узлом набежавшие косы.

(*А.Фет. «Моего тот безумства желал, кто смежал...»*)

Оба они основаны на двучленном параллелизме. Имманентным языком образа здесь обозначается не условное (метафорическое) сходство, а в буквальном смысле синкретизм последней любви и вечерней зари, природы и женщины.

В то же время мы видим, что *параллелизм не является единственным образным языком* этих фрагментов. У Тютчева параллелизм любви-зари осложнен предшествующим словом — «свет». В сочетании с «любовью» («свет любви») — это сравнение-метафора (или генитивное сравнение); в сочетании с «зарей» («свет зари») данная конструкция не имеет переносного смысла. Близкое явление мы видим у Фета. В первую (природную) часть параллелизма входит слово «смежал», которое в этом ряду является метафорой, привносящей в природу человеческий ореол (смеженные веки женщины, которая в прямой форме появится только во второй, «человеческой» половине параллелизма).

Если внутренней формой параллелизма является синкретизм, то внутренней формой метафоры — различение. Образ у Тютчева и Фета оказывается не единоцельным — он есть несводимое к единому знаменателю отношение разных (и разностадиальных) образных языков, а потому его нельзя понимать ни как чисто мифологический, ни как только условно-поэтический. Текст не может быть ограничен его мифологически-буквальной интерпретацией (хотя ее же он и предписывает), но и не позволяет воспринимать себя лишь как условность (хотя он ее в себе и заключает). Это и есть явление

поэтической модальности — отношение образных языков, создающее особого рода художественную реальность, которая в отличие от других типов реальности не может быть однозначно понята.

Рассмотрим в этом плане стихотворение И. Анненского «Октябрьский миф»:

Мне тоскливо, мне невмочь.
Я шаги слепого слышу:
Надо мною он всю ночь
Оступается о крышу.

И мои ль, не знаю, жгут
Сердце слезы, или это
Те, которые бегут
У слепого без ответа,

Что бегут из мутных глаз
По щекам его поблеклым
И в глухой полночный час
Растекаются по стеклам.

В контексте двух первых строк «слепой» — простое (нестилевое) слово: это другой (и, как обычно у И. Анненского, страдающий) человек. И отвлечься от непереносного, буквального смысла этого слова мы не сможем на протяжении всего стихотворения. Но неединственность этого образного языка у Анненского еще очевиднее, чем у Тютчева и Фета, — в контексте более широком, всей первой строфы, простое слово «слепой» становится к тому же метафорой дождя. Хотя открывшаяся метафоричность языка во 2—3-й строфах не развита, но трансформирована: дождь оказывается не самим слепым, а лишь его слезами. Поэтому мы вынуждены, не забывая о метафорическом смысле, вновь вернуться (особенно учитывая название стихотворения) к неметафорическому и буквальному, но уже мифологически-буквальному смыслу.

В целом же «Октябрьский миф» — стихотворение и о другом человеке, и о дожде (природе), и о мире как живом существе, двойнике лирического «я». Эти смыслы у Анненского так же неотделимы друг от друга, как слезы «я» от капель дождя. Но они не единоцельны, а единораздельны (поэт называл это «абсурдом цельности» и «реальностью совместительства»), и такая цельность создается благодаря тому, что мы называем поэтической модальностью. Стихотворение существует как отношение простого, метафорического и мифологического образных языков и их имманентных смыслов и не может быть сведено ни к одному из них. Перед нами не эмпирическая, не условно-поэтическая, не мифологическая реаль-

ность, а *реальность чисто художественная*, определяющим признаком которой в нашу эпоху становится ее вероятностно-множественность, модальность.

С обретением так понятой модальности образный язык художественной литературы самоопределяется, становясь автономным от других языков, а сама литература — от других областей идеологического творчества. Это важнейшее событие для поэтики нужно понимать, разумеется, не в том смысле, что слово в литературе стало независимым от предмета («жизни»), а в том, что предмет теперь должен в ней преломиться через структуру самого осознающего себя и художественно модального слова. Это и имел в виду С. Малларме, утверждая, что поэмы пишутся не идеями, а словами. Здесь нет недооценки идей (что было бы странно для поэта-философа), но содержится требование их выражения в специфически художественной форме слова.

Для словесного искусства это кажется само собой разумеющимся, но данная мысль далеко не тривиальна и должна, как все простые вещи, быть углубленно осмыслена. Мы только начинаем приближаться к пониманию истинного смысла самоценности словесного образа, потому что, во многом воспитанные еще риторической культурой, привыкли смотреть на слово как на техническое средство изображения (этому способствовали и крайности структурно-семиотического метода в литературоведении). Между тем именно в наше время было осознано через художественный опыт и теоретически сформулировано, что, «как бы ни было значительно и важно изображаемое, само изображающее тело (прежде всего слово. — *С.Б.*) никогда не становится только технически служебным и условным носителем изображения. Произведение является прежде всего самоценною частью действительности, ориентированною в этой действительности не через изображенное содержание только, но и непосредственно как данная единичная вещь, как определенный художественный предмет»[1].

В литературе поэтому слова — не «знаки», а особые духовные предметы, сама «материя» которых «непосредственно представляет смысл»[2]. Рассмотрим в качестве простейшего примера строки Ф. Тютчева:

Увы! как северное *лето*,
Был *мимолетным* гостем он.

(Курсив мой. — *С.Б.*)

---

[1] Медведев П.Н. (Бахтин М.М.). Формальный метод в литературоведении. — С. 53.

[2] Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. — С. 141.

Здесь все держится силою слова, а не просто предмета изображения. Паронимия «лето» и «мимолетный» порождает поэтическую этимологию: корни (независимо от своего действительного или мнимого этимологического родства) приходят в соприкосновение и обмениваются смыслами. В «лете» начинает просматриваться «летящее», быстротекущее, а в «мимолетном» — «лето», время. Самой своей пробуждаемой и «остраненной» внутренней формой слова начинают говорить, и, как писал С. Маршак, «не о чем-то говорят, а что-то».

Приведенный пример — модель типичного для поэтики художественной модальности отношения к слову. Вот что пишет М. К. Мамардашвили о стиле Флобера, развивая идеи Пруста: «Предельная точка, к которой он приходит, следующая: роман должен содержать в себе описание таких событий и смыслов, которые порождены самим стилем романа в отличие от естественных, спонтанных порождений»; или, по другой формулировке: «Сам стиль, вещественное соединение элементов изображения... является не отражением того понимания, продуктом которого явилось, а само изображение становится исходной точкой последующего понимания»[1]. Вот два примера подобного изображения.

«Корабль шел, рассекая воду, проходя между плавающими обломками деревьев, которые колебались по мере колыхания самих вод» (Г. Флобер).

«Знаешь эти осенние накатанные дороги, тугие, похожие на лиловую резину, иссеченные шипами подков и блестящие под низким солнцем золотой полосой» (И. Бунин).

О флоберовском фрагменте М. Пруст пишет, что такое «колыхание» является зачатком или первым элементом стиля (в интерпретации М. К. Мамардашвили оно «содержит в себе какую-то энергию, но так ее содержит, что само уже является исходным пунктом всего последующего движения»[2]). То же можно сказать о бунинском описании: пластическая упругость предмета изображения (дороги) здесь становится первоэлементом самого стиля и разворачивается через него. Бунин пишет не *о дороге* только, он пишет *дорогой*, предмет изображения становится у него и словом и стилем. Р. М. Рильке говорил в аналогичных случаях о «стихотворениях-вещах», О. Мандельштам и футуристы — о «слове как таковом» (последние внесли в понимание «слова как такового»

---

[1] Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте. — С. 208.

[2] Там же.

оттенки, которые затемнили и отодвинули на задний план его первичный смысл).

Очевидно, словесный образ самоценен, когда, перестав быть только средством изображения, обращается сам на себя, становится и предметом изображения, то есть из объекта превращается в субъект. Это происходит, например, в «Последней надежде» Верлена:

Она деревцом терпеливым
Растет у забытых могил,
Подобно кладбищенским ивам,
Которых никто не садил.
И птица, как верность поруке,
Не молкнет в тени деревца.
И разве не наши сердца —
Те ветви и певчие звуки?
Ты память, я — холод разлуки,
Которой не будет конца...
О, жить бы! Но горсточка праха
Замрет, порастая быльем.
Ну что ж... Отзовись, моя птаха!
Я жив еще в сердце твоем?

(Пер. А. Гелескула)

Приведенный пример показателен тем, что в нем автономия словесного образа сильнее, чем в текстах Флобера и Бунина, связана с метаповествовательным началом. Здесь образ (песня) — рефлексирующий над самим собой предмет изображения, становящийся благодаря этому и объектом, и субъектом художественной ситуации, и образом, и образом образа. До своеобразного предела доводит эту возможность образа Б. Пастернак в стихотворении с характерным названием — «Про эти стихи» (ведь и стихотворение Верлена тоже «про эту песню»):

На тротуарах истолку
С стеклом и солнцем пополам.
Зимой открою потолку
И дам читать сырым углам.

Задекламирует чердак
С поклоном рамам и зиме.
К карнизам прянет чехарда
Чудачеств, бедствий и замет.

Буран не месяц будет месть.
Концы, начала заметет.
Внезапно вспомню: солнце есть;
Увижу: свет давно не тот.

Галчонком глянет Рождество,
И разгулявшийся денек
Откроет много из того,
Что мне и милой невдомек.

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку крикну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

Кто тропку к двери проторил,
К дыре, засыпанной крупой,
Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?

Пока в Дарьял, как к другу, вхож,
Как в ад, в цейхгауз и в арсенал,
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,
Как губы, в вермут окунал.

Пастернак не просто пишет «стихи», как и Верлен не просто создает «песню». Перед нами стихотворение стихотворения (и песня песни). Как оно возникает?

Прежде всего «онтологизируется» стиль: он становится самим самозабвенным движением жизненной стихии (как у Верлена — птичьим пением, у Флобера — колыханием моря, а у Бунина — упругостью дороги). Художественный «предмет», возникающий из так понятого стиля, будет не отражением, а самим чистым «феноменом» стиха, песни, моря или дороги — он не просто говорит о них, он ими становится.

Здесь должно быть достигнуто то, что писал Пастернак о стихах Блока: «Казалось, страницу покрывают не стихи о ветре и лужах, фонарях и звездах, но фонари и лужи сами гонят по поверхности журнала свою ветреную рябь, сами оставили в нем сырые, могучие, воздействующие следы»[1].

Но неклассическая литература делает в развитии образа еще один шаг. Ей мало того, чтобы произведение содержало в себе «описание таких событий и смыслов, которые порождены самим стилем» (М.К.Мамардашвили). Ей нужно, чтобы произведение, в котором это происходит, стало не эстетическим объектом, а эстетическим субъектом.

Стихотворение Пастернака начинается с того, что само ставит себя, «эти *стихи*», в один кумулятивный ряд со *стеклом и солнцем*. Образный язык такого соположения создает двойной семантический эффект. Во-первых, соположенные фено-

[1] Пастернак Б.Л. Люди и положения // Пастернак Б.Л. Воздушные пути. — М., 1983. — С. 428.

мены — *искусство, вещный мир и природа* — выступают как самостоятельные члены ряда. Во-вторых, кумулятивная цепочка предполагает семантическое тождество своих составляющих, наличие «соответствий» между ними.

И действительно, у Пастернака стихи, предметы и природа — порождение единой стихии жизни, и поэт не только с самого начала выделяет и сополагает их как самостоятельно существующие феномены, но и вновь перемешивает («истолку»), возвращая в состояние исходного синкретизма. Поэтому все, что происходит в дальнейшем, — результат «перекрестных действий» (Б. Пастернак) этой порождающей стихии, внутри которой стихи, предметы и природа являются в равной мере *действующими лицами*, субъектами, а не объектами. В качестве таковых стихи пишут сами себя, так же, как солнце светит, а стекло отражает, то есть стихи превращаются в «порождающее новые образы устройство»[1].

Это предел развития словесного образа в поэтике художественной модальности, и этот предел не менее загадочен, чем синкретическое первоначало образа, и явно связан с ним. Историческая поэтика только начинает проливать свет на эту загадку.

## Глава 4

# СЮЖЕТ В ПОЭТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДАЛЬНОСТИ

### § 1. Сюжет-ситуация и сюжет становления

Поэтика художественной модальности получила в наследство две архетипические сюжетные схемы (кумулятивную и циклическую), формирующийся сюжет становления, а также принципы иносказательности (аллегорический и символический сюжеты) и сюжетной неопределенности. Центральным событием в интересующей нас сфере стало оформление и развитие *сюжета становления* и связанное с этим *возрождение и переосмысление архаических событийных структур*, создавшее возможность *взаимоосвещения разных исторических «языков» сюжета*. Начнем с сюжета становления.

---

[1] Топоров В.Н. Ахматова и Блок: (К проблеме построения поэтического диалога: «блоковский» текст Ахматовой). — Berkeley, 1981. — С. 7.

### 1. Исходная ситуация

Ключом к пониманию сюжета становления является то, что он основан не на сюжете-мотиве, а на сюжете-ситуации, и это принципиально отличает его от известных нам форм «готового» сюжета. Но, вырастая из циклического и отталкиваясь от него, сюжет становления исторически соотнесен с ним и может быть понят только на его фоне. Преемственность сказалась уже в том весьма знаменательном факте, что в новой модели воспроизведена (хотя и переосмыслена) трехчастная схема циклического сюжета. Место потери — поиска — обретения заняли *ситуация — становление — открытый финал.*

Обратим внимание на то, что исходный и завершающий компоненты здесь не могут быть обозначены сколько-нибудь определенно, ибо они вероятностны по своей природе (в отличие от четко формулируемых «потери» и «обретения»). Таков же, по существу, и центральный компонент, о чем мы скажем в свое время. Рассмотрим каждую из составляющих событийной модели.

Исходная ситуация сюжета становления шире «потери» и включает ее в себя как одну из возможностей, иногда художнически сознательно разыгрываемую. Происходит это либо в случае особо тесной жанровой связи произведений (современная лироэпическая и классическая эпическая поэма), либо при сознательной ориентации современного автора на циклический сюжет («Пламенный круг» Ф. Сологуба, «Улисс» Д. Джойса и др.). В такой проекции исходная ситуация «Улисса», например, обретает (помимо других художественных смыслов) семантический ореол «потери». Ее переживают оба главных героя — Стивен и Блум, и сквозь нее отчетливо просматривается архаическая основа циклического сюжета — потеря жены-страны (мы отмечали их образный параллелизм у Джойса). В лироэпической поэме рудимент «потери» чрезвычайно важный, хотя, как правило, неразвернутый и данный намеком компонент сюжетной структуры: он просвечивает сквозь атмосферу тайны и былых утрат, сделавших героя тем, кем мы его застаем в начале действия (на этом строится романтическая поэма).

Но даже в тех случаях, когда «потеря» актуализирована, она, как и другие мотивы готового сюжета, становится диалогизирующим фоном, который углубляет исходную ситуацию и вместе с тем ярче раскрывает ее своеобразие и нетрадиционность. В отличие от состоявшейся «потери» поэтика художественной модальности тяготеет к гётеанской коллизии «*stirb und werde*», смерти и возрождения, *выбора равновероятных*

*возможностей*: «Куда мое сердце отчалит — / Родиться или умереть» (В. Луговской).

Исходная ситуация нового сюжета не только шире и многовариантнее архаической «потери», она еще и индивидуальна, конкретно-исторична (вспомним, что мы говорили об обрамляющей ситуации в «Декамероне»). И эта ее особенность выявляется и оттеняется путем ее сопоставления с традиционной потерей и более частными мотивами-топосами.

Уже авторы эпохи чувствительности, но особенно романтики и ранние реалисты любят вводить в свои произведения сюжетные топосы, которые настраивают на некое ожидание, не оправдываемое дальнейшим развитием событий. Так, в «Станционном смотрителе» Пушкина рассказчик, описывая жилище Вырина, казалось бы, неоправданно много внимания уделяет картинкам о блудном сыне, развешанным на стенах (их значимость подчеркнута тем, что они сразу всплывают при втором посещении дома смотрителя: «Вошед в комнату, я тотчас узнал картинки, изображающие историю блудного сына»). Этот мотив вводит тему судьбы героини (а косвенно и самого смотрителя), как она должна сложиться согласно традиционным представлениям — именно в этом свете видит сам Вырин ситуацию и будущее своей дочери. Вся суть пушкинского сюжета, однако, как раз в соотнесении, но несовпадении истории Дуни (и смотрителя) и персонажей библейской притчи[1].

На этом же принципе строятся и другие «Повести Белкина», а роль готового мотива может играть сама интенция традиционалистского сознания, замкнутого в кругу заданных представлений. Таково в «Гробовщике» сознание героя, убежденного в том, что он занимает в мире гарантированное и освященное традицией место — является таким же ремесленником, как и все (вспомним его диалог с сапожником Шульцем, во время которого они с комической серьезностью обсуждают выгоды и невыгоды своих профессий). Но на серебряной свадьбе, куда приглашен Адриан, предлагается тост за «наших клиентов», а странный персонаж Юрко, обращаясь к гробовщику, говорит: «Что же? Пей, батюшка, за здоровье своих мертвецов». Эта реплика обнажает герою странность его положения и порождает дальнейшие сюжетные события (бунт Адриана, приглашение мертвецов на новоселье и т. д.). Мы понимаем, что речь не только о гробовщике — в его ситуации лишь рельефнее обнажен статус любого человека и негаран-

---

[1] На роль этой притчи обращали внимание разные исследователи. См. специальную работу: Тюпа В. И. Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как целого // Болдинские чтения. — Горький, 1993.

тированность его положения в мире — сюжетное построение выявляет именно это. Реализуя каждый раз вполне конкретный художественный замысел, интересующий нас сюжетный принцип в «Повестях Белкина» говорит о том, что жизнь непредрешена и неготова, что ее реальные возможности богаче и непредсказуемее, чем все те решения, которые заданы традиционными мотивами, типическими обстоятельствами и логикой здравого смысла, и даже больше — что неготово, «остроумно» и негарантировано само положение человека в мире[1].

Этот принцип соответствия-несовпадения, вытекающий из самой конкретно-ситуативной природы нового сюжета, необходимо учитывать всегда, когда мы имеем дело с произведениями нашей эпохи. Яркий пример тому — «Улисс» Джойса, сюжет которого намеренно спроецирован на «Одиссею» Гомера (в первоначальной публикации каждый эпизод романа имел заголовок, отсылающий к какому-либо эпизоду поэмы). Совершенно очевидно, что для понимания «Улисса» необходимо выявить как можно доскональнее все его переклички с «Одиссеей». Но не менее очевидно (и это обнаружилось после скрупулезной работы, проведенной исследователями), что несовпадения с Гомером играют в «Улиссе» столь же (если не более) важную роль, как и соответствия. Не говоря уже о деталях, достаточно вспомнить о неверной Пенелопе-Молли, негероическом Одиссее-Блуме, о трансформации пары Одиссей — Телемак в пару Блум — Стивен, наконец, о всей сюжетной структуре, которой мы коснемся позже.

Положение осложняется тем, что роман Джойса спроецирован не только на сюжетные ситуации и мотивы «Одиссеи», но и на бесчисленное множество других текстов, едва ли не на всю предшествующую мировую литературу — и это эстетически осознанная установка писателя. Здесь становится особенно зримой та особенность, которая в скрытом виде присутствует в новой поэтике с самого начала: сюжетная ситуация не только индивидуально-конкретна и непредрешима, она еще и вероятностно-множественна. Это ее качество вытекает и из самой природы сюжета-ситуации, и из усвоения опыта символического сюжета.

Мы отмечали, что положение Адриана Прохорова в «Гробовщике» неявно смоделировано как положение каждого человека. Но сделано это не в форме риторического обобщения: перед нами не риторический «пример», а эмпирический символ, предметный план которого вполне самоценен, но спосо-

---

[1] См.: Бочаров С.Г. О смысле «Гробовщика» // Бочаров С.Г. О художественных мирах. — М., 1985.

бен развернуться в бесконечный ряд смыслов. Классика, однако, как правило, избегает экспликации символического плана ситуации, лишь намечая ее возможность. И в этом неповторимое изящество и гармоническая выдержанность классической литературы. Символичность событийного ряда у Пушкина имплицитна по самому роду своего бытия, а потому противится всякой умозрительной развертке и форсированию. Определенно высказанная, она перестает быть собой, ибо ее символический смысл — лишь «невыразимое» («головокружительная глубина») ее «единственной единственности».

Иная картина в неклассической литературе. В ней предельно эксплицируется как раз символическое и вообще вероятностно-множественное начало, заложенное в природе ситуации.

Оба эти варианта при всем их различии одинаково укоренены в том, что конкретная ситуативность нового сюжета имеет не эмпирически-бытовой, а художественно-модальный характер. Это не сразу заметно, особенно в тех случаях, когда событие подчеркнуто отталкивается от литературной традиции с ее мотивами-топосами и апеллирует к «жизни», что провоцирует наивное читательское сознание на прямые аналогии между художественной реальностью и ее жизненным коррелятом. На самом деле подобия здесь, конечно, нет: перед нами именно художественная модель ситуации, вобравшая жизненное событие в себя и по-своему его разыгравшая. Но одним из правил этой «игры» надолго станет прозрачное соответствие между двумя реальностями. Лишь в неклассической литературе (у Малларме, Мандельштама, Джойса и др.) будет отчетливо видна установка не на корреляцию события с его внехудо-жественным эквивалентом, а на моделирование сюжета по имманентным законам самой литературы (жизненный аналог при этом может уйти в тень и даже не быть принципиально восстановимым). Художественная ситуация прочитывается отныне не как отражение определенного жизненного события, а как модель, из которой могут быть выведены, по сути, бесконечные эмпирические реализации, что не лишает такой сюжет художественной конкретности и ситуацивности.

### 2. Становление

Обратимся ко второму после ситуации архитектоническому моменту нового сюжета — становлению.

Он тоже соотнесен с соответствующим компонентом циклического сюжета — «поиском». Но поиск теперь превратил-

ся в становление, то есть обрел процессуальность не только внешнюю, но и внутреннюю: в него вошла конкретная ситуативность вместе с историческим временем, благодаря чему и персонаж, и событие стали *переменными величинами, а герой и его изменения приобрели сюжетное значение*[1].

М.М.Бахтин выявил две формы сюжета становления — временну́ю и пространственную: «Такой художник, как, например, Гёте (в этом же ряду можно назвать Л.Толстого, Т.Манна и др. — *С.Б.*), органически тяготеет к становящемуся ряду. Все существующие противоречия он стремится воспринять как разные этапы некоторого единого развития, в каждом явлении настоящего увидеть след прошлого, вершину современности или тенденцию будущего... <...> Достоевский (но в значительной мере и Джойс, А.Белый, Ф.Сологуб. — *С.Б.*), в противоположность Гёте, самые этапы стремится воспринять в их *одновременности*, драматически *сопоставить и противопоставить* их, а не вытянуть в становящийся ряд»[2]. Соответственно сюжет в его временной форме предстает как процесс диалектического становления, а в пространственной форме — как процесс диалогического взаимоосвещения сознаний и событий[3].

Для нас более привычно связывать понятие становления с временной формой сюжета, и в этом смысле идеальным образцом представляется толстовский вариант — «диалектика души». Но в специфическом виде становление свойственно и пространственной форме. Хотя герои Достоевского, например, знают о себе все с самого начала, а полюса их сознания даны одновременно в каждый момент действия, но в ходе сюжета целостность самосознания перестраивается, и Раскольников, собирающийся убить, другой человек, чем он, уже убивший и видящий сон о болезни, охватившей человечество. Здесь, как и в архаическом сюжете, изменение героя и мира связано с переходом топологической границы между мирами жизни и смерти (о пересекшем эту границу Раскольникове сказано: «Как будто и действительно вообразил, что может о том же самом мыслить теперь, как и прежде»).

Подчеркнув в становлении рост и развитие (хотя и по-разному выявленные в пространственной и временной форме сюжета), обратим внимание на кульминационный момент этого процесса (сопоставимый с кульминацией циклического «по-

---

[1] См.: Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 200; Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. — Красноярск, 1989. — С. 49—66.

[2] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972. — С. 48.

[3] См. сопоставление в этом плане Толстого и Достоевского: Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. — С. 51—66.

иска» — решающим поединком героя с его противником в чужом мире). Этот момент связан с *«пересечением» индивидуального действия с состоянием мира*, что оказывается возможным лишь в зрелых формах нового сюжета.

Само по себе изображение изменения мира и человека в их отдельности было давним открытием литературы. М.М.Бахтин выделяет пять типов романа становления: 1) *авантюрный роман*; 2) классический *роман воспитания*, возникший во второй половине XVIII в. (произведения Виланда, Вецеля, частично Гиппеля, Жан Поля, Келлера); 3) *биографический и автобиографический* («История Тома Джонса, найденыша» Филдинга, позже ряд произведений Диккенса и др.); 4) *дидактико-педагогический* («Телемак» Фенелона, «Эмиль» Руссо); 5) тип, к которому он относит «Парцифаля» В. фон Эшенбаха, «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле, «Симплициссимуса» Гриммельсгаузена, «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гёте, романы Л.Толстого, Т.Манна, Р.Роллана и др.

В первых двух типах, по М.М.Бахтину, изменение героя еще носит циклический характер, становление же впервые начинает изображаться в третьем типе, но имеет свои ограничения. Они связаны с тем, что в первых четырех типах изменение героя происходит «на неподвижном фоне мира, готового и в основном прочного»[1]. Здесь изменяется человек, но не сам мир, а потому эволюция героя оказывается его частным делом, никак не влияющим на состояние мира. Сюжет становления в собственном смысле этого слова оформляется лишь в пятом типе романа, в котором герой «становится *вместе с миром*, отражает в себе историческое становление самого мира». Герой в таком сюжете оказывается «уже не внутри эпохи, а на рубеже эпох, в точке перехода от одной к другой. Этот переход совершается в нем и через него»[2].

Так, в «Преступлении и наказании» *«выбор героем* себя (решение вопроса “кто я”) в конечном счете раскрывается как действительный выбор миром своего исторического статуса, своей гибели или спасения и возрождения»[3]. Возможность для мира «родиться или умереть» реализуется в индивидуальном действии героя. Убийство процентщицы и гибель мира в последнем сне Раскольникова непосредственно соотнесены друг с другом, но в более скрытой форме они перекликаются в романе постоянно. Человечество во сне героя погибает в результате своеобразного самоубийства, но и убийство старухи осознается в романе и присутствует в самосознании Раскольни-

---

[1] Бахтин М.М. ЭСТ. — С. 202.

[2] Там же. — С. 203.

[3] Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. — С. 21.

кова как самоубийство (решение убить равносильно самоубийству, поэтому герой «вошел к себе, как приговоренный к смерти». И дальше: «как те, которых ведут на казнь», «забывал о главном и прилеплялся к мелочам»; вспомним и попытку реального самоубийства, а также: «Что вы, что вы над собой сделали!» (Соня); «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя навеки»). Так же с состоянием мира, с возможностью возрождения его, прямо соотнесено и противоположное стремление Раскольникова — к признанию своей вины.

Такая сомкнутость индивидуального «жеста» с состоянием мира может существенно изменить привычное нам (по эйдетической поэтике и классической литературе) *соотношение между внешним и внутренним действием.*

Еще в XIX в. внутренние душевные движения героя служили обоснованию и подготовке внешнего действия. Но в неклассической литературе внешнее действие начинает утрачивать преимущества перед внутренним. Мало того, «внешние действия сами часто служат лишь толчком к освобождению внутреннего процесса, в котором сосредоточивается главный интерес сюжета»[1]. Подготовку этой перемены акцента можно заметить уже у А. Чехова.

Едва ли не все, писавшие о драмах Чехова, отмечали ослабленность в них внешнего действия, которое компенсируется «подводным течением». Речь идет не только о количественном уменьшении числа внешних событий, но и о том, что те немногие из них, которые у драматурга изображены, чаще всего — несовершённые или минус-действия. Так, замечено, что в «Трех сестрах» сюжет — «разветвленное, многообразно несовершающееся действие, несобытие»[2]. В той или иной мере это можно отнести ко всем чеховским драмам. С чем связаны эти особенности?

Известно, что в дочеховской бытовой драме главное — это сверхординарное событие, обыденное же течение жизни оттеснено в сюжете на второй план[3]. У Чехова все наоборот — «события относятся на периферию как кратковременная частность, а обычное, ровное, ежедневно повторяющееся, привычное составляет главный массив, основной грунт всего содержания пьесы»[4]. Получается, что событию, которое прежде

---

[1] Ауэрбах Э. Мимесис. — М., 1976. — С. 530—531.

[2] Паперный З.С. Вопреки всем правилам: Пьесы и водевили Чехова. — М., 1981. — С. 150.

[3] См.: Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес Чехова // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. — М., 1972. — С. 411.

[4] Там же. — С. 412.

отождествлялось с самим драматическим началом, здесь отведена роль случая, который не может претендовать на то, чтобы быть выразителем действительного драматизма жизни. Не является его выразителем и «столкновение различных людских интересов и страстей», социально-бытовых пороков, нарушение нравственных норм[1]. Вообще в пьесах Чехова в отличие от классической драматургии «нет виноватых, значит, нет и прямых противников, нет и не может быть борьбы»[2]. Все названные конфликты для нашего драматурга — область внешнего, тогда как, по словам Чехова (в передаче Л. Сулержицкого), «весь смысл и вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях».

При таком понимании драматического источник конфликта лежит в *разобщении человека с самим собой* (а потому и с другими). В «Дяде Ване» герой в ответ на слова Елены Андреевны о том, что он должен не ворчать, а мирить всех, произносит инвариантную для персонажей Чехова фразу: «Сначала помирите меня с самим собою». Конфликт с самим собой, принимающий форму *коллизии между личностью и характером*[3], не может быть разрешен никаким внешним действием — здесь необходимо *внутреннее действие личностного* (*а не характерологического*) *самоопределения*. Именно его поисками, чаще всего вслепую, заняты чеховские герои, и тут причина как ослабленности внешнего действия, так и минус-событий несостоявшегося самоопределения, вообще центробежности сюжета и его «многоколейности» — «множественности драматических линий» («каждый участник ведет свою драму», «страдает своим особым страданием»[4]).

Но дезинтегрирующие тенденции драматического сюжета становятся источником нового типа единства. Оно держится на том, что «особое для каждого страдание» одновременно является общим для всех героев, и потому, *решая каждый свою глубоко личную проблему самоопределения, герои решают проблему, общую для всех*. Это внутреннее единство и составляет основу «подводного течения» чеховского сюжета. Но поскольку личностное самоопределение оказывается в этой художественной системе чаще всего нереализованной возможностью, оно принимает форму конфликта «между данным и

---

[1] См.: Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес Чехова. — С. 420.

[2] Там же. — С. 426.

[3] См. об этом: Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. — М., 1989.

[4] Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. — С. 433.

желаемым»[1], лирически окрашивая драму и вводя в нее «возможный сюжет». Этот второй, «полупрозрачный» сюжет намечается уже в «Дяде Ване», а в дальнейшем все более противостоит реальному, активнее с ним спорит[2] (о роли «возможного» сюжета в поэтике художественной модальности мы подробнее поговорим позже).

Следующим шагом в утверждении самостоятельной ценности внутреннего действия стал роман М. Пруста «В поисках утраченного времени».

Вот типичная и уже ставшая хрестоматийной ситуация из первого тома. Герой озяб, и мать велела принести ему чай и круглое бисквитное пирожное:

«...Я машинально поднес ко рту ложечку чаю с кусочком бисквита. Но как только чай с размоченными в нем крошками пирожного коснулся моего нёба, я вздрогнул: во мне произошло что-то необыкновенное. На меня внезапно нахлынул беспричинный восторг. <...> Откуда ко мне пришла всемогущая эта радость? Я ощущал связь меж нею и вкусом чая с пирожным, но она была бесконечно выше этого удовольствия, она была иного происхождения. Так откуда же она ко мне пришла? Что она означает? Как ее удержать? Я пью еще одну ложку, но она ничего не прибавляет к тому, что мне доставила первая... <...> Надо остановиться, сила напитка уже не та. Ясно, что искомая мною истина не в нем, а во мне. Он ее пробудил, но ему самому она неизвестна... <...> И я вновь и вновь задаю себе вопрос: что это за непонятное состояние, которому я не могу дать никакого логического объяснения и которое тем не менее до того несомненно, до того блаженно, до того реально, что перед ним всякая иная реальность тускнеет?».

Совершив внутреннее усилие, герой добивается того, что «вдруг воспоминание ожило». То был вкус печенья, которым в Комбре каждое воскресенье угощала мальчика тетушка Леония. В то же мгновение старый дом, флигель с окнами в сад, городок Комбре и его окрестности — «все, что имеет форму и обладает плотностью — город и сады, — выплыло из чашки чая» (пер. Н. Любимова).

Перед нами инвариантная ситуация романа, и она должна быть адекватно понята. Совершенно очевидно, что здесь именно тот случай, когда внешнее действие служит толчком к освобождению внутреннего процесса, на котором сосредоточивается главный интерес сюжета. Радикально меняется, по срав-

---

[1] Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. — С. 428.

[2] См.: Паперный З.С. Вопреки всем правилам: Пьесы и водевили Чехова. — С. 114.

нению с традиционным, и соотношение сознания и внешнего мира. Но как меняется? С. Г. Бочаров подчеркивает, что у Пруста сознание, *перестав быть функцией героя, превратилось в самостоятельную субстанцию*: «"Как океан объемлет шар земной", оно охватило, обволокло реальности внешнего мира и самого сознающего, вспоминающего героя с его биографической жизнью, событиями, сюжетом: изнутри своего сознания герой романа смотрит на самого себя. Всегда сознание было "внутренним миром", теперь у Пруста мир оказался внутри сознания»[1].

К этой замечательной характеристике нужно добавить только, что и сама субстанция сознания схвачена у Пруста в точке ее пересечения с бытием. Обретенный мир, который выплывает из чашки чая, это, конечно, не мир сам по себе, но и не сознание само по себе; это та «нулевая точка», где они сходятся, и именно здесь внутренний жест героя смыкается с состоянием мира. О высшей ценности этих самых точек в романе говорится прямо:

«Ибо истины, которые ум прямо схватывает ясным взглядом в мире, полном света, обладают чем-то менее глубоким, менее необходимым, чем те, которые жизнь вопреки нам самим сообщила в запечатлении, материально, потому что оно вошло в нас через органы чувств и его дух мы можем извлечь. Короче говоря, в одном случае, как и в других, идет ли речь о впечатлениях, запавших в меня при виде колоколов Мартенвиля, или реминисценциях, вызванных неровностями двух ступенек или вкусом пирожного, нужно было проинтерпретировать их в качестве знаков соответствующего числа законов и идей, пытаясь мыслить, то есть извлекать из полутьмы то, что я почувствовал и превратил в духовный эквивалент». И далее: «Но разве это средство, которое мне казалось единственным, не равнозначно тому, чтобы создать произведение искусства?» (пер. М. К. Мамардашвили).

Подчеркивая, что инвариантная сюжетная ситуация у Пруста — пересечение внутреннего действия с бытием, мы видим, что герой на «микроуровне» совершает то «усилье воскресенья», тот акт личностного самоопределения, к которому стремятся и герои Чехова, например. Он преодолевает свойственное им (и ему, как и каждому человеку) «своекорыстное, деятельное (в профанном смысле. — *С. Б.*), практическое, машинальное, ленивое, центробежное умонастроение», при котором человек «всячески старается избежать усилия, которое нужно затратить для того, чтобы бескорыстно углубить и обобщить создавшееся у нас приятное впечатление. А думать

---

[1] Бочаров С. Г. Пруст и «поток сознания» // Критический реализм XIX в. и модернизм. — М., 1967. — С. 198.

о нем все-таки хочется, — вот почему наш ум предпочитает рисовать себе его в будущем, предпочитает искусственно создавать такие обстоятельства, при которых оно способно повториться, и хотя это не помогает нам постичь его сущность, зато избавляемся от труда воспроизводить его внутри нас и можем надеяться получить его извне» (пер. Н. Любимова).

Таким образом, освобождение внутреннего процесса и самостоятельная ценность внутреннего действия не противостоят внешнему действию и не отрицают, а обосновывают его. И возможность такой постановки вопроса заложена в самой природе сюжета-ситуации. Мы отмечали, что в плутовском романе и «Дон Кихоте» сюжетообразующей закономерностью становится изнутри обусловленное отношение героя к действительности. Иначе говоря, внешнее действие в сюжете-ситуации уже неотделимо от внутреннего, а при характеристике события нельзя отвлечься от личностного момента. Это и становится основой той постепенной переоценки роли внешнего и внутреннего действия, о которой мы говорили.

Перейдем к завершающему компоненту сюжета становления — к его *открытому финалу*.

### 3. Открытый финал и принцип сюжетной неопределенности

Сам по себе этот феномен изучен достаточно глубоко, что избавляет нас от необходимости подробно освещать вопрос. Подчеркнем только два момента. Открытый финал *вероятностно множествен по своей природе*, в нем реализуются те возможности, которые были заложены в сюжете-ситуации. Кроме того, он имеет своего исторического предшественника в уже известном нам *принципе сюжетной неопределенности и в символическом сюжете*. Но экзотический для эйдетической поэтики принцип сюжетной неопределенности в нашу эпоху становится чрезвычайно актуальным и углубленно разрабатывается. Остановимся на нем подробней.

По степени и форме проявленности принципа сюжетной неопределенности можно выделить пять типов построения.

1. *Ключом к событию владеет повествователь, но для читателя сюжет остается вероятностным.* Образец — «Остров Борнгольм» Н. Карамзина, очень напоминающий японский вариант недосказанности (ср. 169-й дан «Ямато-моногатари»), хотя трудно предположить здесь генетическую связь. У Карамзина владелец замка открывает сюжетную тайну рассказчику, но последний не делится ею с читателем, поэтому наша интерпретация событий не может претендовать на окончатель-

ность. Неопределенность сюжетного завершения при данном типе выявлена очень выразительно, но исходит не из самой природы события, а из ограниченности знаний читателя.

2. Более сложный случай — *неопределенная модальность самого события*, которое не может быть сведено к какому-либо одному плану изображения. В книге без заглавия и конца, написанной на чужом языке, которую читает герой романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1802), он находит картинки, показавшиеся ему «удивительно знакомыми. Продолжая разглядывать их, он открыл свое собственное изображение среди других фигур». Далее Генрих встречает изображения своих родителей, друга и многих знакомых. «Последние картины были темные и непонятные; но некоторые фигуры его сновидения восхитили его. Конца книги, видимо, недоставало» (здесь и далее пер. З. Венгеровой).

Заметим, что подобную же книгу о самом себе читает Гарри Галлер, герой романа Г. Гессе «Степной волк». У Новалиса книга названа «сновидением героя», но в качестве художественной реальности она обладает совершенно автономным бытием — она есть. Позже, приехав в Аугсбург, Генрих встречает человека, «которого, как ему казалось, он много раз видел в книге с изображениями около себя». После знакомства с Матильдой герой узнает в ней голубой цветок, который он видел во сне, и вспоминает, что и ее лицо было в книге.

Таким образом, сюжетная неопределенность у Новалиса двуслойна: у книги судьбы нет заглавия и конца (сравним у И. Анненского: «Дальше... вырваны дальше страницы»), но и у романа, в который включена эта книга, нет единственного мира, вбирающего в себя действие. События протекают одновременно в трех мирах — изображенной жизни героя, книге его судьбы и в снах, причем эти художественные реальности и неотделимы друг от друга, и единораздельны. Воспринимающее сознание не может окончательно утвердиться ни на одной из них и постоянно колеблется в выборе между ними. Сюжет, не идентифицированный с каким-либо одним планом изображения, наделяется неопределенной модальностью.

3. Собственно *возможный сюжет*. Его минимальные условия присутствуют в уже рассмотренных нами случаях — введении традиционных мотивов, в которых ожидания не оправдываются дальнейшим развитием событий. Но вводимый таким образом мотив может быть и нетрадиционным, а главное, он может воздействовать на сюжет не только «от противного» при влиянии его на архитектонику целого весьма значительном (Е. С. Хаев предложил называть такой сюжет виртуальным, по аналогии с элементарными частица-

ми, которые сами по себе недоступны наблюдению, но проявляют себя через воздействие на видимые частицы[1]). В русской литературе возможный, или виртуальный, сюжет лучше всего изучен на материале творчества Пушкина, особенно в «Евгении Онегине».

Давно замечено обилие в романе Пушкина «противоречий», которые автор демонстративно не скрывает («Противоречий очень много, / Но их исправить не хочу»). Одно из них состоит, например, в несоответствии первоначальной характеристики героя как гения в «науке страсти нежной» и недонжуановского его поведения в изображенных событиях. Основываясь на фактах этого рода, Ю. М. Лотман говорит о наличии у Пушкина наряду с реальным некоего минус-сюжета, который возникает потому, что поэт «знакомит нас с многочисленными дорогами, по которым он тем не менее не ведет свое повествование»[2].

Действительно, история текста показывает, что Пушкин, зачеркивая варианты, «сохранил как бы незачеркнутыми многие и многие возможности судеб героев, развития действия, своих авторских решений и показал их наглядно в тексте романа как черновые варианты самой жизни, которые ему казалось важно для нас сохранить»[3]. Так, в черновиках Онегин после первой поездки к Лариным начинает влюбляться в Татьяну («Вот новое, подумал он, / Неужто я в нее влюблен?»). Этот вариант в окончательном тексте был отсечен, но не полностью — его следы сохранились и в разговоре героя с Ленским («Я выбрал бы другую, / Когда бы был, как ты, поэт»), и в описании чувств Онегина после получения письма Татьяны («Быть может, чувствий пыл старинный / Им на минуту овладел»), и в сцене последующего объяснения («Я вас люблю любовью брата / И, может быть, еще нежней»), и в поведении его на именинах («Мгновенной нежностью очей», «Но как-то взор его очей / Был чудно нежен»).

Во всех этих случаях вместо изъявительного как бы сослагательное наклонение, легкое указание на возможность. Оно же драматически звучит в сцене последнего объяснения героев: «А счастье было так возможно». Получается, что «осуществившийся между героями драматический сюжет, при котором они потеряли друг друга, как бы взят в кольцо неосуще-

---

[1] См.: Хаев Е. С. Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина»// Болдинские чтения. — Горький, 1982.

[2] Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М., 1988. — С. 96—97.

[3] Бочаров С. Г. О реальном и возможном сюжете // Динамическая поэтика: От замысла к воплощению. — М., 1990. — С. 16.

ствившимся идеальным *возможным* сюжетом их отношений»[1]. Вообще в целом ряде мест романа «раскрывается веер возможностей, намечаются варианты, среди которых прокладывает себе дорогу действие»[2], и эти «ключевые места... образуют в тексте слой значений, относящихся к возможному сюжету, образуют его рисунок, контур или, вернее, пунктир»[3]. Благодаря такой архитектонике мы можем посмотреть на явный сюжет «Евгения Онегина» как «на свершившуюся возможность, которая не исчерпывает всей реальности. Герои больше своей судьбы, и несбывшееся между ними — это тоже особая и ценная реальность. И это несбывшееся тоже входит в смысловой итог романа»[4].

4. Существует еще более радикальный вариант, при котором реальный и возможный сюжеты, во-первых, уравнены в своем значении, а во-вторых, каждый из них в зависимости от точки зрения может быть истолкован и как реальный, и как возможный. Ю. Н. Чумаков, описавший его у Пушкина, называет этот феномен *сюжетной полифонией*[5].

Анализируя трагедию «Моцарт и Сальери», исследователь обращает внимание на ремарку во второй сцене:

Моцарт

...Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

Сальери

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

Моцарт

Он же гений,
Как ты, да я. А гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Сальери

Ты думаешь?
(*Бросает яд в стакан Моцарта*)
Ну, пей же.

---

[1] Бочаров С. Г. О реальном и возможном сюжете. — С. 17. Ср. типологически сходный «возможный» сюжет в поэзии А. Ахматовой: Топоров В. Н. Ахматова и Блок...

[2] Бочаров С. Г. О реальном и возможном сюжете. — С. 27.

[3] Там же. — С. 30.

[4] Там же. — С. 35.

[5] См.: Чумаков Ю. Н. Ремарка и сюжет: К истолкованию «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. — Горький, 1979; Он же. Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. — Горький, 1981.

Ремарка заключает в себе некую неопределенность: в ней не указано, *как* — тайно или открыто — бросает Сальери яд. Все прочтения пушкинской трагедии, часто весьма глубокие, тем не менее исходили из версии тайного отравления как из чего-то само собой разумеющегося, ибо, согласно нашим представлениям, отравитель всегда действует тайно, да и с какой стати стал бы Моцарт пить вино, отравленное у него на глазах.

Но если версия тайного отравления реальна с точки зрения здравого смысла, то она не увязывается с другими ремарками. В начале сцены говорится: «Особая комната в трактире: фортепиано. Моцарт и Сальери за столом». Лишь после отравления положение героев в мизансцене меняется. Выпив, Моцарт «бросает салфетку на стол» и «идет к фортепиано». Значит, когда Сальери бросал яд, герои сидели за столом и сделать это незаметно было невозможно.

Ю.Н.Чумаков показывает, что в этой точке — в кульминационной сцене отравления (а мы помним о значении таких точек для возможного сюжета в «Евгении Онегине») — благодаря неопределенности, выявленной в ремарке, но подготовленной всем текстом, возникает *возможность двух равновероятных версий*: тайного и явного отравления. Но вторая версия бросает вызов здравому смыслу и взрывает традиционное представление о трагедии, поэтому она никогда не принималась в расчет, хотя увязывается с текстом не хуже, а в чем-то даже лучше, чем первая. Если, однако, мы ее примем, то радикально изменяется сюжет и смысл «Моцарта и Сальери» — в нем открывается вторая, не учитывавшаяся до сих пор бесконечность смысла, которую исследователь только пунктирно намечает. Добавим к этому, что при таком подходе кульминационная сцена окажется диалогом «на пороге», предваряющим ситуации Достоевского, в которых обоим героям важно «идею разрешить», даже ценой жизни. Органичность для Пушкина подобного рода ситуаций не нужно доказывать, достаточно напомнить хотя бы о «Пире во время чумы» или «Египетских ночах». Какие бы интерпретации ни получила в дальнейшем вторая из открывшихся сюжетных линий, бесспорно, что она является особого рода *реальностью* трагедии, как и возможный сюжет в «Евгении Онегине» и лирике Пушкина[1].

В завершение своего анализа Ю.Н.Чумаков справедливо подчеркивает, что, исходя из структуры «Моцарта и Сальe-

[1] См. об этом: Бройтман С.Н. «Я помню чудное мгновенье»: К вопросу о вероятностно-множественной модели в лирике Пушкина // Болдинские чтения. — Горький, 1987.

ри», принятие версии явного отравления не должно сопровождаться отказом от традиционной версии. Его цель — помочь увидеть реальную сложность художественного целого. Мы оказываемся перед фактом того, что из кульминационной точки фабулы в трагедии Пушкина открываются две равновероятные, отрицающие друг друга, но и дополняющие сюжетные линии, создающие эффект сюжетной полифонии. И в отличие от «Евгения Онегина» здесь обе сюжетные версии равно возможны и равно действительны.

5. Во всех рассмотренных нами до сих пор вариантах вероятностного сюжета расшатывалась его единственность, но сам по себе сюжет как художественная реальность сомнению не подвергался. В неклассической литературе возникает и такая возможность.

В романе А. Белого «Петербург» (1916) террористы готовят покушение на сенатора Аполлона Аполлоновича Аблеухова, и им соглашается помочь его сын — Николай Аполлонович. Террорист Дудкин передает сыну бомбу, которая должна быть подложена отцу. В классическом романе автор, предложив сюжетную версию, стремился создать возможно полную художественную иллюзию ее реальности (как бы она ни усложнялась). А. Белый, однако, наметив эту линию, тут же начинает разрушать не только ее, но и вообще стационарное представление о сюжете. В специальной метаповествовательной главе («Петербург» — и роман героев, и роман романа) предлагается противоположная версия сюжета: никто не собирался убивать сенатора, но, боясь покушения на себя, он придумал все, что было подано как изложенная выше версия. Если мы принимаем первое объяснение, то все события, изображенные в «Петербурге», происходят «на самом деле». Но если мы принимаем второе, тогда весь сюжет романа — лишь «мозговая игра» Аполлона Аполлоновича.

Это, однако, еще не конец. Повествователь предлагает третью версию. Да, террорист, «незнакомец с усиками», возник не в реальных пространствах, а в голове сенатора как его «мозговая игра». Но мысль сенатора, выйдя из его головы, «забытийствовала» и стала реальным человеком, террористом, который должен осуществить замысел, вложенный в него самим героем. В этом ключе события получают еще одно, уже третье, измерение: это не только лишь действительность, но и не чисто «мозговая игра», это бытийное воплощение мозговой игры героя.

Но есть и четвертая версия. Согласно ей, и сам сенатор, и порожденный его сознанием и «забытийствовавший» террорист — в свою очередь лишь «мозговая игра» автора, который «развесил картины иллюзий». Здесь, казалось бы, на-

прочь отрицается реальность сюжета и обнажается его совершенная условность. Если так, то автор должен поскорее убрать картины иллюзий, оборвать нить повествования, как пишет А. Белый, «хотя бы вот этою фразою. Но автор так не поступит, и на это у него достаточно прав».

Дело в том, что четвертая версия сюжета (мозговая игра автора) — тоже не последняя событийная реальность «Петербурга». Она лишь маска, из-под которой совершается вторжение в мозг «разнообразных сил». Эти силы у А. Белого сверхреальны и внесюжетны. Но сам сюжет в его специфической форме, с доведенной до предела вероятностностью, включающей в себя полное разоблачение собственной иллюзорности, находит последнюю опору именно в этих силах и по своей структуре соответствует их сверхреальной природе.

## § 2. Неокумулятивный сюжет

Мы рассмотрели сюжет становления и связанные с ним новые тенденции и обнаружили, что этот третий исторический тип сюжетной модели был трансформирован из циклического сюжета. Как когда-то кумулятивный пространственный ряд был «изогнут» в цикл, так теперь повторяющийся цикл оказался разомкнутым в многомерный и вероятностно множественный становящийся ряд. С оформлением сюжета становления сложились известные на сегодняшний день сюжетные «языки» и появилась возможность их взаимодействия и взаимообогащения. Так, под влиянием более поздних сюжетных моделей возрождается и приобретает новые черты самый архаический из известных нам — кумулятивный сюжет.

Неслучайно его возрождение начинается с «Народных рассказов» (1881—1886) Л. Толстого, ориентированных на архетипы культурного сознания (напомним также его «Карму», «Фальшивый купон», «Воскресение», «Хаджи-Мурата», хотя в двух последних произведениях кумулятивный, точнее, неокумулятивный, сюжет не проступает так отчетливо, как в первых). Присмотримся к одному из «Народных рассказов», «Упустишь огонь — не потушишь».

Он начинается с нарочито незначительного события, нарушившего мирную жизнь двух соседних семей, Ивана Щербакова и Гаврилы Хромого. Специально подчеркивается, что «затеялось все с пустого»: курочка Ивановой снохи снеслась не дома, а, как думают ее хозяева, у соседей. С этого яйца начинается цепь событий. Сноха спрашивает у соседей, не у них ли снеслась ее курица. Те раздраженно отвечают, что им

«чужих не надо». Возникает ссора, а затем драка между женщинами. Затем в нее ввязываются мужчины. Иван вырывает у Гаврилы клок бороды.

Уже этот первый эпизод построен по принципу нарастания кумулятивной цепочки зла, а все события семантически тождественны. Далее семантически тождественные эпизоды идут по нарастающей (история со шкворнем; обида, нанесенная Гаврилой Ивановой снохе; наказание Гаврилы розгами) и завершаются тем, что Гаврила поджигает Иванов сарай, в результате чего сгорают дома обоих героев и полдеревни.

Итак, от нарочито незначительного (но, конечно, мифологически заданного) «яйца» идет нарастание кумулятивной цепочки зла к поджогу-катастрофе — типичной развязке такого типа сюжета. Но у Толстого это не единственное сюжетное движение.

Уже в начале рассказа старик, отец Ивана, говорит: «Пустое вы, ребята, делаете и из-за пустого дело заводите. Ведь подумайте, все дело у вас из-за яйца завязалось. Ну подите попроститесь, да крышка всему. А на зло пойдете — вам хуже будет». Такие речи, будто бы напрасные, старик произносит после каждого нового взрыва вражды, а перед финальной катастрофой говорит: «Тебе злоба глаза заметила. Кабы он один худо делал, зла бы не было. Разве зло промеж людей от одного заводится, зло промеж двоих»). Но эти призывы к тому, что в известной Толстому восточной традиции называют «недеянием», не пропадают даром. После поджога Иван не пользуется случаем отомстить Гавриле и никому не говорит, что тот был виновником пожара: «И сошло у Ивана сердце на Гаврилу, и дивился Гаврила Ивану, что Иван на него никому не сказал. <...> И жили Иван с Гаврилой по-соседски, так же, как жили старики. И если кто ему худое сделает, норовит не другому за то выместить, а норовит, как дело поправить».

Таким образом, сюжет строится на двух параллельных кумулятивных цепочках: деяния-зла и недеяния-добра. Зло постепенно набирает силу, а добро сначала бессильно. Но в момент кульминационной катастрофы совершается первое «недеяние», ставшее началом нового витка кумулятивной цепочки, которая раскручивается в обратном направлении и гасит зло.

На этом же принципе строится сюжет «Хаджи-Мурата». Выход героя к русским, по Толстому, является эгоистическим действием, развязывающим цепную реакцию зла, — убийство Петрухи Авдеева, игру интересов и интриг, активизацию военных действий, разорение аула Махкет, в котором герой провел ночь перед своим выходом, смерть Садо — сына кунака Хаджи-Мурата, гибель его собственного сына. Та безрассудно

смелая попытка прорваться и освободить свою семью, которую вопреки всем обстоятельствам предпринимает Хаджи-Мурат в конце повести, предстает как акт «недеяния» или, что то же, внежизненно активного действия, обладающего, по Толстому, силой погашать зло. Прямое и обратное движения кумулятивной цепи сходятся в последней сцене — и в этом двойном освещении — один из ее секретов.

Тот вариант, который мы встречаем у Л. Толстого, можно назвать *временно́й формой неокумулятивного сюжета.* В XX в. развивается и другая его форма — *пространственная.* Ранние ее образцы — в поэмах Г. Аполлинера. В «Музыканте из Сен-Мерри» (книга «Каллиграммы») повествователь останавливает время и изображает, что происходит в один и тот же миг в разных точках пространства. Музыкант («Орфей»),

Играя на флейте <...> шел равнодушно,
Неумолимо он шел.
В месте другом: «Когда отправляется поезд
В Париж?»
<...>
В этот миг:
На Моллукском архипелаге голуби пачкали землю
Мускатным орехом...
В то же время...
В другой точке мира...
В то же мгновенье ...
В квартале другом ...

(Пер. М. П. Кудинова)

Стихи Аполлинера могут строиться как ничем не связанные обрывки разговоров («Понедельник на улице Криспин») и иные формы *монтажа* — техники, широко распространившейся в литературе в 1910 — 1920-е годы. Эту технику применяют, в частности, Джойс в «Улиссе», Дёблин в романах «Три прыжка Ван Луна» (1915) и в «Берлин, Александерплац» (1929), Б. Пильняк в «Голом годе». Весь VII эпизод «Улисса», например, — монтаж газетных заголовков, статей, описаний того, что происходит в редакциях газет, в разных точках города — перед колонной Нельсона, у дверей почтамта, у складов на Принс-стрит и т. д. То, что позже получило название романа-монтажа, основано прежде всего на принципе кумуляции.

В «Улиссе» кумуляция принимает разные формы: от монтажа до «потока сознания». На ней могут строиться целые эпизоды-главы романа (например, X эпизод «Блуждающие скалы», в котором рассказывается, что происходит с основными героями в три часа дня в разных точках Дублина; заме-

тим, что и весь роман — изображение событий одного дня — 16 июня 1904 года). Но кумуляция проникает и в элементарные частицы повествования.

Вообще Джойсова манера понуждает нас вспомнить — от противного — закон хронологической несовместимости, о котором мы говорили при анализе «Одиссеи» Гомера. Греческий аэд, как мы помним, не умел изображать параллельные действия: несколько событий, происходящих в рамках одного промежутка времени, предстают в эпической поэме как протекающие в разное время. Позже литература научилась изображать параллельные действия, но каждое описывалось в отдельности и по очереди («Пока Гавейна повесть тянется, / Наш Парцифаль в тени останется», по В. фон Эшенбаху).

У Джойса принципиально иначе: ни одно из синхронно протекающих событий «в тени» не остáется — они воспроизводятся параллельно, кумулятивно нанизываясь друг на друга. В одном как будто малозначительном описании дается такая модель: «Параллельно справа и слева со звоном, с лязгом одноэтажный и двухэтажный (трамваи. — *С.Б.*) двинулись из конечных тупиков, свернули на выездную колею, заскользили параллельно» (VII эпизод). К такому построению тяготеет и роман в целом, и каждый его эпизод. По существу, так же из разных тупиков движутся навстречу друг другу герои Стивен и Блум — скользят параллельно, встречаются (по-настоящему внутренне не пересекшись) и вновь расходятся.

Вот как дается отдельное описание. Изображая в XI эпизоде («Сирены») путь Блума к ресторану «Ормонд», Джойс описывает и то, что происходит в самом ресторане во время этого пути. Барменши говорят о мужчинах; затем следует: «Мужчины. Блукто двигался мимо трубок Муленга...» Вновь действие переносится в «Ормонд» и оба события оказываются рядом: «Блум. Нахмурившись над своим цветком, мисс Дус заявила...» Опять мы внутри ресторана, но после слов барменши («Ох, как бы он нас не сглазил») совершается возвращение к герою («Блучьи темные глаза...»). Читаем далее: «В бар вошел Ленехан. Осмотрелся кругом. Мистер Блум достиг моста Эссекс».

Кажется, что Джойсу органически чуждо изображение изолированного «монособытия». Даже в тех случаях, когда описывается как будто бы одно действие, оно расслаивается у писателя, например, на активную и пассивную формы: «Ломовики в грубых тяжелых сапогах выкатывали с глухим стуком бочки из складов на Принс-стрит и загружали их в фургоны пивоварни. В фургоны пивоварни загружались бочки, с глухим стуком выкатываемые ломовиками в грубых тяжелых сапогах из складов на Принс-стрит» (VII эпизод).

Толстовская («временна́я») и джойсовская («пространственная») формы кумулятивного сюжета противоположны и дополнительны по отношению друг к другу. При временно́й форме нанизываются диахронные события, при пространственной — синхронные. В обоих случаях по-разному соотносятся свойственные этому типу сюжета различие форм и их семантическое тождество.

У Толстого различие является чисто количественным. В смысловом пространстве у него акцентировано семантическое тождество, принимающее тотальный характер.

Уже исходное «незначительное» событие несет в себе некий смысл, с неотвратимостью разворачивающийся и расширяющийся в других семантически тождественных эпизодах вплоть до финальной катастрофы, — затем начинается нисходящее движение кумулятивной цепочки. Внешнее различие, незначительность и случайность событий здесь лишь видимость, за которой открывается тотальная связность мирового целого, некая универсальная «порождающая грамматика» добра и зла.

У Джойса, напротив, именно мировая связь оказывается проблематизированной, а кумулятивная «бессвязность» достигает почти предельной степени. К. Г. Юнг писал, что между эпизодами «Улисса», «вероятно, имеются какие-то неясные соотношения или соответствия, это можно утверждать, по-видимому, с достаточным основанием, но если это так, то спрятаны они настолько хорошо, что я поначалу не предполагал даже возможности их существования»[1]. Между тем целое у Джойса не менее абсолютно (если не сказать тотально), чем у Толстого. В «Улиссе» буквально «все во всем», но осмысленная связь целого здесь предстает не как данность. Она должна быть обретена в ходе самой «игры» — возникнуть из хаоса расслоившихся (если не распавшихся) пространственно-ценностных рядов.

У Джойса, тем не менее, сохраняется сюжетная основа и четко выявлена ее схема, что роднит «Улисса» с «традиционным романом, который развертывается... в виде единого сюжетного повествования, вовлекающего героев в поток своего развертывания, сцепляющего все в некоторый понятный ход событий»[2]. Этот (по-своему доведенный до предела) пример особенно наглядно показывает нам, что целое сюжета в неклассической литературе не сводится к какому-либо одному сюжетному архетипу. Неклассический сюжет (как и неклас-

---

[1] Юнг К.Г. «Улисс». Монолог // Юнг К.Г. Собр. соч. — Т. 15. — М., 1992. — С. 162.

[2] Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. — С. 12.

сический образ) художественно модален, в нем — отношения разных сюжетных «языков».

Мы акцентировали внимание на кумулятивном архетипе и увидели, как он проникает в мельчайшие клеточки повествования. Но не меньшую роль в «Улиссе» играют циклический сюжет и сюжет становления.

Прежде всего бросается в глаза циклическая сюжетная схема «потеря — поиск — обретение» с ее традиционной семантикой. Роман, как мы уже отмечали, спроецирован на циклический сюжет «Одиссеи» и состоит из трех выделенных самим автором частей. Первая («Телемахида», включающая I — III эпизоды, посвященные целиком Стивену) — это изображение потери, переживаемой героем, незадолго до этого похоронившим мать, ушедшим от отца, покинувшим своего друга-врага Маллигана. Уход из замка, где Стивен в последнее время жил с Маллиганом, в гомеровском плане «Улисса» — начало странствий нового Телемака в поисках утраченного отца (Одиссея, Дедала, Бога).

Во второй части романа отправляется в странствие Одиссей-Блум, переживший потерю жены-страны, а до этого потерявший отца и сына, о которых он все время вспоминает. Теперь оба героя в своем поиске движутся с разных концов навстречу друг другу, проходят мимо, пока не пересекаются в отмеченном хронотопе похорон, а затем встречаются в столь же отмеченных ценностных пространствах — родильном приюте и борделе.

Третья часть романа (XVI — XVIII эпизоды) соотнесена с «обретением» циклического сюжета и в то же время выходит за его рамки, продвигаясь к полюсу незавершенного сюжета становления. Здесь Блум-Одиссей и Стивен-Телемак возвращаются из странствий, но *Стивен далее продолжает свой путь*, а Блум останавливается, *обретает* свою неверную Пенелопу-Молли и рассказывает ей о своих блужданиях.

Обретение — возвращение к жене и одновременно в материнское лоно, лоно земли и в синкретическое состояние мирового зародыша-яйца. Фиксируется положение Молли и Блума:

«Слушательница: полулежа на боку, левом, левая рука под головой, правая нога вытянута по прямой и покоится на левой ноге, согнутой в позе Матери-Геи, исполнившаяся и возлегшая, груженая семенем. Повествователь: лежа на боку, левом, правая и левая нога согнуты... усталое дитя-муж, мужедитя в утробе.

В утробе? Усталый?

Он отдыхает. Он странствовал.

И с ним?

Синдбад-Мореход и Миндбад-Скороход и Тиндбад-Тихоход... <...>

Когда?»

На пути к темной постели было «квадратное круглое Синдбад-Мореход птицы рух гагары яйцо в постели всех гагар птицы рух Темнобада-Солнцевосхода».

Здесь не только самими архаическими образами, но и синтаксисом автор уводит нас в синкретическое первоначало мира, и это завершение лишь одной из сюжетных архетипических линий, которая не может быть отторгнута от содержания романа, но роман к ней (как и к кумулятивной схеме) не сводится.

Мы уже отмечали, что в «Улиссе» одинаково важны как соответствия, так и несовпадения с циклическим сюжетом «Одиссеи».

Джойс, с одной стороны, соотносит сюжет своего романа с традицией древнего эпоса, а с другой — уходит от его жесткой законосообразности, которую второй главный герой, Стивен, воспринимает как ужас вечного возвращения, как «кошмар», от которого он «пытается проснуться». Здесь вступают в силу собственно романный сюжет и романное завершение. Благодаря линии Стивена «Улисс» становится не только современной Одиссеей, но и романом воспитания — изображением незаконченного пути неготового героя, начатого в предыдущем романе — «Портрет художника в юности».

На отношениях разных типов сюжета строится (хотя по-иному, чем «Улисс») и роман Пруста «В поисках утраченного времени».

По существу, это своеобразный вариант романа воспитания (становления), что видно и по его заглавию. Это роман об утрате и поиске, «и роман обмана, и роман пути, на который нужно встать, чтобы обман рассеялся»[1]. Инвариантная ситуация Пруста, как мы уже отмечали, — ситуация «усилья воскресенья». Преодолевая соблазн готового и «машинального» восприятия мира, учась иному восприятию и упражняясь в нем, герой осознает, что «мудрость сама в руки не дается, ее нужно открыть, *пройдя путь* (курсив мой. — *С.Б.*), который никто другой не может пройти за тебя, не может тебя от него избавить» (пер. Н. Любимова).

Это путь внутреннего творческого усилия — его реализация и составляет сюжет романа с его новым топосом «внутренней дороги» («Я ни о чем не думал, затем, вновь собрав мысли и крепче держа их, я еще дальше рванулся по дороге к деревьям или, вернее, по внутренней дороге, на краю которой я видел их в себе самом» (пер. Н. Любимова). Но еще раз подчеркнем, что именно «внутренняя дорога» открывает герою

---

[1] Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. — С. 26.

возможность пересечения сознания с бытием и воскрешения «более нам дорогих, более самобытных, более дальних, более важных частиц нашего "я"» (пер. Н. Любимова).

Будучи своеобразным романом воспитания, «В поисках утраченного времени» радикально переосмысливает не только сюжет становления, но и саму природу сюжета. В эпопее Пруста нет единого внешнего действия (которое четко просматривается в «Улиссе»), нет некоторого «понятного» и единого хода событий, вовлекающего в себя героев. Произведение строится «как бы клочками, в нем нет единой временной линии»[1] — его организующим принципом является кумулятивное нанизывание не только эпизодов, но и целых романов.

Но здесь архаический кумулятивный принцип обнаруживает новые возможности. Перед нами не просто архаическая «бессвязность», не уже узаконенная традицией фрагментарность, а нечто более существенное — *нестационарная форма бытия сюжета*, воплощение на событийном уровне художественной концепции книги. По существу, сюжетная архитектоника, найденная Прустом, подвергает сомнению одно из исходных представлений, лежащих в самой основе классического сюжета становления.

Мы знаем, что сюжет становления вырос из циклического сюжета, «разомкнув» его. Но введя конкретную ситуативность, историческое время, рост и становление, новый сюжет унаследовал от «готового» представление о стационарности мира, о том, что мир в высших точках своего бытия («в Боге») существует сразу весь, «тотально» и лишь актуализируется в последовательности становления или диалога. Из такой посылки исходил, как мы помним, Л. Толстой в своих исканиях «автономных, непреложных», то есть вечных ценностей. Известно также, что прообразом диалога у Достоевского было некое стационарное состояние, исключающее время, — сосуществование в вечности, «вечное со-радование, со-любование, со-гласие»[2].

Но именно стационарность, тотальная явленность, вневременная вечность и одновременное существование универсума подвергаются сомнению в «В поисках утраченного времени». Мало того, они осознаются Прустом как последний и самый трудноизживаемый «предрассудок любимой мысли», породивший в свое время концепцию готового мира и готового сюжета. Писатель исходит из иной посылки — из «закона неодновременности (нестационарности, нетотальности. — *С.Б.*), то

---

[1] Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. — С. 13.

[2] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — С. 434.

есть невозможности одновременно и в последовательности быть всему»[1].

По Прусту — и это воплощено в самой архитектонике его сюжета — «в любой данный рассматриваемый нами момент наша тотальная душа имеет лишь фиктивную ценность, несмотря на баланс своих многочисленных богатств, ибо то одних, то других нет в нашем распоряжении» (пер. М.К.Мамардашвили). «Нет» здесь означает — вообще не может быть, иначе мы были бы «готовы». Реально сознание нестационарно, как нам сегодня известно, по крайней мере в двух измерениях.

Во-первых, оно не есть тотальность «я», а отношение «я-другой», то есть такое целое, которое не является «сплошным», ибо оно разделено «зиянием», «недоступной чертой». Этот аспект, как известно, глубоко изучен М.М.Бахтиным.

Во-вторых, сознание нестационарно во времени — оно не функционирует непрерывно и сплошь, а имеет пульсирующую природу и, как гераклитовский огонь, мерою разгорается и мерою затухает. Смерть — лишь крайнее проявление этой пульсирующей природы сознания, и, будучи живыми, мы не все время находимся в состоянии сознания не потому, что мы еще не научились в нем находиться, просто такова его природа. С этой точки зрения, развиваемой Прустом и философски отработанной М.К.Мамардашвили, сознание «не готово» не потому, что *еще* не стало, а потому, что по существу своему не может стать, ибо нестационарность и нетотальность — род его бытия. И этот закон, как показывает философ, «не только имеет значение ограничения для нас, индивидов, но за ним сквозит и более широкий метафизический закон, возможность иного представления строения мира»[2].

Прустовский сюжет и строит такой мир, в котором наложен запрет на стационарность и тотальную явленность бытия и сознания: не только в своей актуальности, но и в высших («божественных») проявлениях мир никогда не существует весь сразу, а потому он и не может быть изображен только как единый становящийся ряд событий. «Помимо и поверх реальных связей последовательности, помимо расположения человеческих жизней в режиме жизни обыденной и повседневной»[3], в сюжете Пруста присутствует нестационарное, мерцающее, событийное состояние, некая пульсация, которая на самом деле является формой существования мира.

---

[1] Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. — С. 131.

[2] Там же. — С. 130.

[3] Там же. — С. 358.

Глава 5

# ДЕКАНОНИЗАЦИЯ ЖАНРОВ В ПОЭТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДАЛЬНОСТИ

Поэтика художественной модальности отмечена радикальным преобразованием жанровой системы и самой сущности жанра. Новшества в этой сфере были столь значительны, что возникало искушение говорить даже о «смерти жанров» начиная с романтизма. Это, конечно, крайнее упрощение и искажение реальной картины. Жанры не умерли, но существенно трансформировались: из канонических они превратились в неканонические. Чтобы понять их новый статус, проследим за процессом деканонизации жанров.

## § 1. Нарушение канона и жанровая модальность

Процесс берет начало с середины XVIII в. и протекает в разных европейских литературах неравномерно. Медленнее всего — во Франции, где классицистская система жанров господствует вплоть до 20-х годов XIX в. Сходная картина наблюдается в итальянской, русской и польской литературах. Интенсивнее идет процесс в английской литературе, но особенно динамичной в этом отношении оказывается литература немецкая, в которой были сильны барочные традиции.

Уже в «Одах» и теоретических трудах («Мысли о природе поэзии», 1759; «О языке и поэтическом искусстве», 1780) Ф. Г. Клопштока начинается переосмысление ведущего жанра классицизма. Ода теряет свою жанровую чистоту и включает в себя то, что с ортодоксальной точки зрения должно именоваться застольными песнями, дружескими посланиями и даже любовными стихотворениями.

Следующий шаг в этом направлении делают поэты «Бури и натиска», прежде всего И. В. Гёте. Он уже не считается с традиционной иерархией жанров, гораздо последовательнее, чем Клопшток, проводя в жизнь их смешение. Нарушая установившиеся жанровые законы, Гёте «через голову» классицизма обращается к античным канонам жанра, создавая, например, свои «Римские элегии» (1788). В этой ориентации важны три момента. Во-первых, античная элегия, как мы помним, жанр очень широкого тематического диапазона, и эту особенность использует поэт. Во-вторых, Гёте акцентирует в элегии то, что в ней еще в период Античности являлось пережитком, — сочетание скорби и радости. Но, в-третьих, и

это едва ли не самое главное, поэт художнически сознательно обыгрывает это сочетание, по существу, открывая то, что Г. А. Гуковский назвал «гетерономией лирической темы».

Суть этого явления в том, что лирическая тема стихотворения оказывается «свободна от подчинения его сюжетной ситуации, может не совпадать с ней»[1]. Поэтому становится возможным такое, что при «совершенно и безмятежно счастливой» ситуации стихи звучат трагически[2]. В «Римских элегиях» сама ситуация может быть даже радостной и по крайней мере всегда исполнена духовной ясности — и это при общей элегичности лирической темы.

Показательно, что в том или ином виде подобная гетерономия станет одной из примет неканонической элегии. Замечено, что жанровым открытием Ф. Гёльдерлина, создавшего новую форму «гимна», было «переплетение» элегического и одического тонов[3]. И это имело место не только в больших гимнах, но и в малой форме, например в стихотворении «Роза»:

В лоне матери-природы
Мы бессмертны — ты и я,
Нестареющие всходы
Королевы бытия.
Роза! Пусть нам вихрь осенний
Обрывает лепестки,
Вновь распустятся в цветеньи
Жизни вечные ростки.

(Пер. С. Аверинцева)

Элегическая ситуация быстротечности и гетерономный ей мажорный гимнический пафос здесь представлены очень обобщенно, но в иной форме подобная жанровая модальность развернута, например, в элегиях Пушкина — «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» и особенно — «Брожу ли я вдоль улиц шумных...».

О последнем стихотворении Л. С. Выготский заметил, что преследующие лирическое «я» мысли о смерти находятся в несоответствии с обстоятельствами, которые их вызывают. Для элегии канонична ситуация страданий, старости, смерти (как в знаменитой «Элегии, написанной на сельском кладбище» Т. Грея), у Пушкина же «мечты» о смерти возникают в обсто-

---

[1] Гуковский Г.А. К вопросу о творческом методе Блока // А. Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. — М., 1980. — Т. 92, ч. 1. — С. 80.

[2] Там же. — С. 81.

[3] См. об этом: Korff H.A. Geist der Göethezeit. — Leipzig, 1957. — Bd. 3; Тураев С.В. От Просвещения к романтизму. — М., 1983.

ятельствах, которые должны, казалось бы, напротив, напоминать о «младой» жизни и бессмертии: «средь улиц шумных», в «многолюдном храме», «средь юношей безумных», при созерцании «дуба уединенного» и «ребенка милого»[1]. Такое противоречие, с одной стороны, усиливает элегический тон, делая его всепроникающим и парадоксально порождаемым даже отрицающими его правомерность обстоятельствами. Но, с другой стороны, как и у Гёльдерлина, художественная ситуация перестает быть одномерной и не вмещается уже в каноническую жанровую форму. Если в начале стихотворения «младая жизнь» парадоксально говорила о смерти, то в финале сама смерть начинает говорить о «младой жизни». Верная своему жанровому архетипу, элегия не разрешает открывшегося противоречия, но здесь открывается такой его аспект, который взрывает возможность сохранения чистоты канонической жанровой «идеи», приводя нас на ином уровне к той исходной нерасчлененности, которая была подпочвой обособившихся «готовых» жанров.

Возвращаясь к Гёте, вспомним, что он писал Ф. Шиллеру в 1797 году: «Мы, современные поэты, почему-то очень склонны смешивать все жанры, больше того, мы уже не в состоянии отделять их один от другого»[2]. Художественный метод Гёте помогает нам адекватно понять это высказывание. Речь идет, конечно, не о потере «чувства жанра». «Смешение» жанров у Гёте не означало их простое неразличение или механическое соединение — оно опиралось на жанровую традицию античности (а в других случаях — народной поэзии), но с использованием исторически более глубинных ее пластов, чем это имело место в классицизме. У Гёте невозможность жесткого отделения жанров друг от друга — именно невозможность, но не неумение.

То же нужно сказать о романтизме, в котором, как принято говорить, завершилось стирание жанровых границ: «Романтики смешали все жанры. <...> Становится просто невозможно определить, к какому точно жанру можно отнести то или другое романтическое стихотворение»[3]. В этой типичной историко-литературной формулировке акцентируется сам факт «смешения», но остается в тени, что речь шла не об отмене или нивелировке жанров, а об их новом понимании. Романтики подвергли сомнению (часто вопреки тривиальному смыслу их высказываний) не сами по себе жанры, а канонические *границы* между ними, и если одной крайностью эстетической

---

[1] См.: Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1968.

[2] Гёте и Шиллер. Переписка. — М.; Л., 1937. — Т. I. — С. 369.

[3] Тураев С.В. От Просвещения к романтизму. — М., 1983. — С. 23.

рефлексии этого литературного течения было провозглашение внежанровой (и даже внеродовой) природы поэзии, то другой крайностью — утверждение, что каждое поэтическое произведение само по себе — отдельный жанр (Ф.Шлегель). Иначе говоря, из абстрактно классифицирующего принципа жанр в идеале должен превратиться в *меру целостности самого произведения.*

Для понимания причин этой переориентации жанра нужно учесть, что она коренится в изменении его статуса в системе категорий поэтики. Прежде всего жанр уступает место ведущей категории поэтики — *автору*[1]. Мы отмечали, что в эйдетическую эпоху произведение мыслилось преимущественно в форме жанра, который был заданной до начала «игры» идеальной моделью целого. Автор создавал (и читатель воспринимал) в первую очередь не вообще произведение, а элегию, новеллу или роман. Сегодня он пишет именно произведение, а мы читаем автора. Жанровое же самоопределение художественного создания для автора теперь становится не исходной точкой, а итогом творческого акта; соответственно определение жанра является для читателя актом «постперцепции».

Но на этой чрезвычайно важной констатации останавливаться рано. Не менее важно, что меняется соотношение жанра не только с автором, но и с *произведением.* Если в эйдетической поэтике «художественным целым был жанр, а поэтическое произведение — вариацией и в этом смысле элементом жанрового целого», то теперь целым становится именно произведение, а жанр — его вариацией[2]. У Пушкина, как замечает исследователь, «целое начинает соотноситься именно с отдельным произведением, а не с жанром, и одно из проявлений этой смены масштабов — в способности создавать в произведении образы различных жанров и преобразовывать разные жанровые традиции в элементы складывающегося нового нежанрового целого»[3].

Эта смена жанрового принципа организации художественного целого «лично-родовым»[4] не означает потери значимости жанра или его девальвации. Она лишь говорит об уходе жанра с поверхности в ядерные глубины произведения — поэтому он и труднее опознаваем, чем прежде. В результате переориентации *неканонический жанр* обретает новый облик.

---

[1] См.: Аверинцев С.С. и др. Категории поэтики в смене эпох // ИП ЛЭТХС. — С. 33.

[2] См.: Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. — М., 1991. — С. 14.

[3] Там же. — С. 36.

[4] Там же. — С. 37.

Его конститутивными чертами становятся: *жанровая модальность* (он — отношения между жанрами), *стилистическая трехмерность* (он — «образ жанра») и *внутренняя мера* (заменившая собой жанровый канон).

Присмотримся в интересующем нас плане к одному яркому и довольно позднему образцу неканонического жанра — стихотворению А. Блока:

Май жестокий с белыми ночами!
Вечный стук в ворота: выходи!
Голубая дымка за плечами,
Неизвестность, гибель впереди!
Женщины с безумными очами,
С вечно смятой розой на груди! –
Пробудись! Пронзи меня мечами,
От страстей моих освободи!

Хорошо в лугу широким кругом
В хороводе пламенном пройти,
Пить вино, смеяться с милым другом
И венки узорные плести,
Раздарить цветы чужим подругам,
Страстью, грустью, счастьем изойти, –
Но достойней за тяжелым плугом
В свежих росах поутру идти!

Перед нами своеобразная форма жанровой модальности: стихотворение, где налицо *отношение жанров*. Каждая его строфа — особый жанр, признаки которого акцентированы, «театрализованы», вторично разыграны, что делает и его, и стихотворение в целом стилистически трехмерным — образом жанра.

Первая строфа — «*жестокий романс*» с его топосами: «страстями», «гибелью», «ночами» (конечно, апухтинским «ночи безумные, ночи бессонные», хотя здесь они «белые», а «безумные» — очи, рифмующиеся с «ночами»), с условными «мечами» и слегка подновленной романсовой «розой». Так же откровенно поданы и разыграны во второй строфе «общие места» *идиллии*: луг, широкий круг, хоровод, милый друг, цветы, узорные венки.

Конечно, здесь не просто «смешение», а соположение двух жанров-антагонистов и оспаривающих друг друга жанровых семантических ореолов. Чтобы оценить характер этого соположения, обратимся к X идиллии Феокрита «Работники, или жнецы», с которой стихотворение Блока перекликается (с точки зрения исторической поэтики не столь важно, является ли данная перекличка художнически сознательной или она не входила в творческие намерения автора).

У Феокрита идет диалог между двумя жнецами, один из которых (Букай) одержим любовным недугом. При его характеристике появляются образы «Эроса безумца», помешательства, бессонных ночей — из-за всего этого герой не может «полосу прямо вести» и вовсе отбился от «работы на поле». Реплики Букая чередуются с репликами его антагониста — благоразумного труженика Милона, а завершается идиллия состязанием в пении: Букай воспевает любовь и Афродиту, Милон — «матерь Деметру» и труд. Стихотворение кончается словами Милона:

> Вот что нам надобно петь, нам, люду рабочему, в поле.
> Ну, а этот напев про любовь ты, Букай, с голодухи
> Матушке спой на заре, как станет будить на работу.
>
> (Пер. М. Грабарь-Пассек)

Таким образом, ситуация, сходная с описанной в стихотворении поэта XX в., уже знакома канонической идиллии, и тонкое жанровое чутье Блока подсказало ему «вековой прототип» и коллизии, и ее разрешения («Но достойней за тяжелым плугом / В свежих росах поутру идти!»). Столь этически определенная позиция объясняется не только памятью жанра — сознания поэта коснулся и духовный опыт Л. Толстого с его абсолютным этическим императивом, который Блок высоко ценил (вспомним его статью «Солнце над Россией»).

Но на фоне этого сходства особенно рельефно проступает существенное различие канонического и неканонического жанрового решения. Прежде всего Блок мыслит не просто жанром, как Феокрит, а отношением жанров и тем самым драматизирует коллизию. И эти драматические отношения не сводятся к противопоставлению романса идиллии как недолжного — идеальной жизненной норме. Обе позиции, которые у Феокрита лишь сталкиваются, у Блока не только дальше разводятся, но и глубже раскрываются друг перед другом.

В этом, как и в других своих стихотворениях, Блок подхватывает городской и цыганский романс и делает его «языком всенародной страсти». «Страстное» начало, имеющее самостоятельную ценность (хотя и «гибельное» в романсовой строфе), проникает и в идиллию, по-новому ее окрашивая: хоровод становится «пламенным», а должное (почти ритуальное) поведение — личностным и самозабвенным, заставляющим вспомнить пушкинское «разгулье удалое» («Страстью, грустью, счастьем изойти») и «сердечную тоску».

Не отказываясь от противопоставления двух жизненных позиций, представленных разными жанрами, поэт открывает в них некую меру личной, национальной и общей жизни. Эта

мера, прямо соотнесенная с безмерностью и на нее ориентированная, требует не просто самоограничения, а более достойного приложения, которое постепенно высветляется в диалоге жанров. Именно из игры сил, а не из нормативной установки, рождается здесь целое. Безмерность романса и традиционное самоограничение идиллии соприкасаются друг с другом — и в точке их пересечения обретают внутреннюю меру, которая не была предзадана, а явилась итогом творческого акта.

В приведенном нами примере — лишь подчеркивание и «театрализация» того, что в той или иной форме отличает неканонический жанр от канонического. Именно отношение разных жанров, хотя и не столь открыто себя демонстрирующее, составляет специфическую черту «Фауста» Гёте и «Евгения Онегина» Пушкина. Исследователи отмечают жанровый универсализм этих произведений. В специальной работе показано, что в «Фаусте», например, сошлись мистерия, моралите, миракль, трагедия, эпическая поэма, драма (мещанская, историческая и философская), классическая комедия, фарс, маскарадное действие, волшебная опера, рыцарский роман[1]. «Энциклопедией» жанров является и «Евгений Онегин», что показано в ряде исследований[2].

Вообще роман, один из ведущих жанров поэтики художественной модальности, является по своей природе многожанровым образованием, он «допускает включение в свой состав различных жанров, как художественных (вставные новеллы, лирические пьесы, поэмы, драматические сценки и т. п.), так и внехудожественных (бытовые, риторические, научные, религиозные и др.).

Принципиально любой жанр может быть включен в конструкцию романа, и фактически очень трудно найти такой жанр, который не был бы когда-либо и кем-либо включен в роман». Особенно показательно, что «введенные в роман жанры обычно сохраняют в нем свою конструктивную упругость, и самостоятельность, и свое языковое и стилистическое своеобразие». Наконец, «существует особая группа жанров, которые играют в романах существеннейшую конструктивную роль, а иногда прямо определяют собою конструкцию романного целого, создавая особые жанровые разновидности романа. Таковы: исповедь, дневник, описание путешествий, биография, письмо и некоторые другие жанры»[3].

---

[1] См.: Лейтес Н.С. О жанровой природе «Фауста» Гёте // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1982. — № 5.

[2] См.: Бахтин М.М. Слово в романе; Турбин В.Н. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Об изучении литературных жанров.

[3] Бахтин М.М. Слово в романе. — С. 134.

Но жанровая модальность возможна, как мы убедились, и в лирике, и она для нее в нашу эпоху более характерна, чем принято думать.

В лирике могут сходиться как собственно лирические жанры (мы уже приводили примеры с одой и элегией, романсом и идиллией), так и лирические с лироэпическими: «Лорелея» Г. Гейне — баллада и элегия, «Анчар» Пушкина — баллада и притча, его же «Бесы» — баллада и жанрово неопределенная лирика, как и «Незнакомка» Блока. Возможны и еще более редкие сочетания разностадиальных жанров, принадлежащих к разным художественным системам — фольклорной и литературной, как в стихотворении Ф. Тютчева «Последняя любовь»:

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней...
Сияй, сияй, прощальный свет
Любви последней, зари вечерней!

Полнеба обхватила тень,
Лишь там на западе бродит сиянье, –
Помедли, помедли, вечерний день,
Продлись, продлись, очарованье.

Пускай скудеет в жилах кровь,
Но в сердце не скудеет нежность...
О ты, последняя любовь!
Ты и блаженство и безнадежность.

Здесь не между строфами, что мы видели у Блока, а внутри каждой строфы звучат голоса разных жанров. Первые две строки в строфе — *элегическое раздумье*, две вторые — *заклинание*.

Как элегия «Последняя любовь» исходит из своей жанровой «идеи» — признания зависимости человека от бега времени и обнажения-откровения этой зависимости. Как заклинание стихотворение исходит из оспаривающей первую установки — стремления управлять одушевленными силами бытия. Два видения мира, воплощенные в двух разностадиальных жанрах, диалогически соотносятся друг с другом как пределы художественного целого: современное сознание говорит в элегии о «безнадежности», а мифопоэтическое сознание отстаивает свою свободу и пытается воздействовать на мир в заклинании[1].

---

[1] См. более подробный анализ стихотворения в: Бройтман С.Н. Русская лирика XIX — начала XX в. в свете исторической поэтики. — М., 1997.

## § 2. Замена канона внутренней мерой

В силу принципиальной модальности новых жанровых форм их характеристика должна строиться не как описание их канона, а как выявление их подвижной, пластичной, «личнородовой» (М.М.Гиршман) *внутренней меры*. Теоретически это положение эксплицировано сравнительно недавно: «Понятие "внутренней меры" столь же необходимо в изучении нетрадиционных жанров, как понятие "канон" в изучении жанров традиционных»[1]. В отличие от уже знакомого нам канона — порождающего принципа, данного до начала «игры», внутренняя мера проясняется в творческом итоге художественного акта и обусловлена не нормативной установкой, а «направлением собственной изменчивости жанра» (М.М.Бахтин). Выявление ее предполагает установление тех «пределов, между которыми происходит варьирование и историческое движение форм»[2].

Именно такой подход, предложенный М.М.Бахтиным, сдвинул с мертвой точки изучение первого неканонического жанра — романа. Понимая его как модальный и вероятностно-множественный жанр, ученый так сформулировал свой метод: «Я не строю определения действующего в литературе (в ее истории) канона романа как системы устойчивых жанровых признаков. Но я пытаюсь нащупать основные структурные особенности этого пластичнейшего из жанров, особенности, определяющие направление его собственной изменчивости. <...> Я нахожу три такие основные особенности, принципиально отличающих роман от всех остальных жанров: 1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временны́х координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности»[3].

Выделенные ученым особенности надо понимать, согласно его разъяснениям, не как абсолютные характеристики, а как обозначение пределов внутренней меры неканонического жанра. Так, стилистическая трехмерность, с которой мы уже знакомы, является не каноном романа, а одним из пределов его внутренних возможностей, тем направлением, в котором он движется. Точно так же не следует думать, что новые времен-

---

[1] Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. — Красноярск, 1989. — С. 10.

[2] Там же. — С. 14.

[3] Бахтин М.М. ВЛЭ. — С. 454—455.

ные координаты — незавершенное настоящее — канонически обязательны в этом жанре. О том, что это не так, говорит феномен исторического романа, предметом изображения которого является прошлое. Но, попадая в орбиту романа, оно перестает быть «абсолютным прошлым» классического эпоса — между временны́ми периодами как бы стирается непреодолимая граница, и отдаленная историческая эпоха может быть понята в ее незавершенности и связях со становящимся настоящим. Это же касается и новой зоны построения образа, предел которой — фамильярный контакт автора и героя. Это именно предел, а его возможность строится на том, что в романе отношения автора и героя переведены из плана иерархически-надличностного («вертикального») в план демократически-межличностный («горизонтальный»): субъекты оказываются в общей ценностной плоскости и общем мире.

Значимость романа для исторической поэтики состоит не только в том, что это первый неканонический жанр. Роман является мощным фактором деканонизации всей литературы. В те эпохи, когда он становится ведущим жанром, вся литература «бывает охвачена процессом становления и своего рода "жанровым критицизмом". Это имело место в некоторые периоды эллинизма, в эпоху позднего Средневековья и Ренессанса, но особенно ярко со второй половины XVIII в. В эпоху господства романа все остальные жанры в большей или меньшей степени "романизируются": романизируется драма (например, драма Ибсена, Гауптмана, вся натуралистическая драма), поэма (например, "Чайльд Гарольд" и особенно "Дон Жуан" Байрона), даже лирика (резкий пример — лирика Гейне). Те же жанры, которые упорно сохраняют свою старую каноничность, приобретают характер стилизации»[1].

Благодаря трудам М.М.Бахтина роман — единственный из неканонических жанров если не досконально изученный, то осознанный в этом качестве. Он служит образцом в выработке общих принципов неканонических жанров, о которых мы уже упоминали, — внутренней меры жанровой модальности, стилистической трехмерности. Присмотримся к тому, как эти принципы реализуются в некоторых других неканонических жанрах. Начнем с современной поэмы, возникшей в конце XVIII — начале XIX в.

### 1. Лироэпическая (романтическая) поэма

*Материнским лоном лироэпической поэмы и одновременно одним из ее жанровых пределов является* ***эпическая поэма.***

[1] Бахтин М.М. ВЛЭ. — С. 449—450.

Но показательно что пока новая поэма ориентировалась только на этот предел, она была не в силах художественно самоопределиться, оставалась в той или иной мере стилизацией (это особенно характерно для XVIII в., когда предпринимались последние попытки возродить эпопею в ее старом виде). Все значительное, что было создано после Вергилия в этой форме — суфийские поэмы, «Божественная комедия» Данте, поэмы Боярдо, Ариосто, Мильтона, не говоря уже о «Фаусте» Гёте, — означало прорыв канона эпической поэмы, связанный с ориентацией не только на нее, но и на другие жанры. Те образцы, от которых ведет свой отсчет современная поэма, также отличаются жанровой модальностью.

Самые ранние неканонические поэмы обнаруживают явную связь даже не столько со своим материнским лоном, сколько с народной балладой («Кристабель» и «Сказание о Старом Мореходе» Колриджа, «Мармион» и «Госпожа Озера» Вальтера Скотта[1]). За этими поэмами-балладами следует (у Байрона, Виньи, Пушкина, Лермонтова) ***лироэпическая*** («байроническая», «романтическая») ***поэма***, в которой при сохранении ориентации на балладу ближе становится связь с эпической поэмой. С балладой исследователи соотносят ряд бросающихся в глаза особенностей новой поэмы: лирическое начало, сочетающееся с эпическим сюжетом и драматическим диалогом, новеллистический сюжет, внезапный зачин, отрывочность и недосказанность повествования, его тяготение к кульминационным точкам, наконец, балладный стих, приближающийся в большинстве случаев к метрической схеме четырехстопного ямба[2].

XX в. отмечен своими формами неканонической поэмы и прежде всего ***лирической поэмой*** (у Бальмонта, Блока, Аполлинера, Маяковского, Цветаевой). В ней в пределе может отсутствовать эпический сюжет, а героем становится лирическое «я». Эта форма тяготеет к полюсу лирического цикла, и часто ее трудно отличить от него. Связь с эпической поэмой внешне сведена к минимуму, но она сохраняется в более скрытом виде.

В XX в. складывается и так называемый ***лирический эпос***, ориентированный на синкретическую «Книгу», типологически более древнюю, чем эпическая поэма. Это грандиозные и незавершенные «Cantos» Э. Паунда (создававшиеся в период с 1904 по 1972 г.), «Всеобщая песнь» П. Неруды, «Человеческая панорама» Н. Хикмета, «Середина века» В. Луговского,

---

[1] См.: Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. — М., 1924. — С. 21.

[2] Там же. — С. 21—22.

поэмы Сен-Жон Перса и др. (к этому жанру близки и «сверхповести» В. Хлебникова «Дети Выдры», «Азы и Узы» и др., хотя они более эпичны).

Если эпическая поэма сохраняла свое структурное единообразие в разные эпохи (Гомер — Вергилий) и в разных культурных традициях (в фольклоре Востока и Запада, в Греции и Индии), то неканоническая поэма отличается принципиальным разнообразием форм, и выделенные нами поэма-баллада, лироэпическая, лирическая и лирический эпос — наиболее заметные из них. Но так же, как бесконечно разнообразный роман, свою внутреннюю меру имеет и неканоническая поэма.

Один из пределов этой меры очевиден: эпическая поэма. Поэма лироэпическая не лишена ее наследственных черт так же, как и лирический эпос. Казалось бы, отказ от нее наблюдается в лирической поэме, но, как показано в специальных исследованиях, в ней интенсивно протекает процесс укрупнения масштабов и эпизации лирического «я»[1].

Возрождение жанрового неосинкретизма противостоит канону эпической поэмы. Первым шагом в этом направлении была актуализация баллады — жанра, типологически более древнего, чем эпопея, и восходящего к лироэпическому (отчасти и драматическому) синкретизму, предшествовавшему обособлению поэтических родов. Как подчеркивает исследователь, «остатки древнего синкретизма народной поэзии в формальном строении баллады (соединение повествовательного сюжета с лирической и драматической обработкой) становятся источником нового синкретизма, вырастающего на почве романтической поэтики (лирическая поэма, соединяющая особенности лирики, эпоса и драмы)»[2].

Собственно лирическая поэма и лирический эпос, с одной стороны, доводят до предела лирическое начало, а с другой — вновь обращаются к эпической основе, создавая неосинкретический жанр. Поэтому во всех трех поэмных разновидностях следует говорить не об отказе от эпического, а о *варьировании меры эпического и лирического начал, отходе от родовой чистоты и неосинкретических тенденциях*. В направлении той же жанровой (и даже родовой) модальности действуют и деканонизирующие силы, стремящиеся «романизировать» поэму.

---

[1] См.: Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX в. — М.; Л., 1962; Бройтман С.Н. Жанрово-композиционное своеобразие поэмы А. Блока «Ночная фиалка» // Художественный текст и литературный жанр. — Махачкала, 1980.

[2] Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. — С. 22.

Романизацию лироэпической поэмы принято связывать с тем, что герой ее теряет свой эпико-героический статус и становится *частным человеком*. Собственно, вместо «события национальной и исторической важности, с обширным эпическим сюжетом, богатым действующими лицами и эпизодами», «рассказывается отдельный случай из жизни частного лица. Повествование сосредоточено вокруг одного героя и одного события его внутренней жизни: обыкновенно событие это — любовь»[1].

Но такая трактовка жанра, при всей ее относительной истинности, односторонняя. Дело в том, что герой поэмы модален, область его существования — между двумя пределами — эпическим и частным человеком, хотя мера их соотношения может быть очень разной в поэмах различных типов и эпох. Но во всех случаях *герой современной поэмы* помнит (или вспоминает) *свое героическое прошлое*, так же как сама *поэма сохраняет «память» своего эпического жанра-основы*. Эта двуполюсность и двумирность героя многое объясняет в архитектонике жанра: в отношениях автора и героя, во временно́й и пространственной зонах построения образа, в структуре сюжета.

Начнем с временно́й зоны. Эпическое «абсолютное прошлое» остается одним из пределов неканонической поэмы, хотя оно проступает чаще всего не в прямой, а в символической форме — «первых времен», дорефлексивного («райского») состояния, «полноты», героической эпохи, «юности» и т. д. Без учета этого наш жанр вообще не может быть понят. Но в нем не менее важен и другой временно́й полюс — незавершенное настоящее. Уже «восточные поэмы» Байрона и «южные поэмы» Пушкина изображают современные коллизии и современного героя, а установка на актуальное и незавершенное настоящее сохраняется даже при акцентировании легендарного характера событий, отнесенных в прежнее «абсолютное прошлое» (в «Сказании о Старом Мореходе» Колриджа, «Демоне» Лермонтова). «Демона» особенно трудно понять, не соотнося эти два типа времени.

То же наблюдается в пространственной зоне: иерархическая вертикаль автор — герой не исчезает, но дополняется межличностной горизонталью (оба этих измерения прослеживаются в отношениях «повествователь — Петр» и «повествователь — Евгений» в «Медном всаднике» Пушкина). В эпической поэме, как мы помним, отношение автора к герою выражалось в воспевающей (героической) интонации и в то же

---

[1] Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. — С. 21.

время в особого рода внежизненно активной объективности, исключающей прямое оценочное слово. Теперь интонация имеет широкий спектр от героизации до иронии, а эпическая объективность как будто вообще уходит из поэмы: повествование получает «повышенную эмоциональную окраску, создавая впечатление заинтересованности поэта, его эмоционального участия в судьбе своих героев, интимно-личного, взволнованно-лирического отношения к их словам и переживаниям, нередко даже как бы эмоционального отождествления поэта с личностью и судьбой того или иного из действующих лиц». И сами события «приобретают особую эмоциональную экспрессивность, субъективный, лирический смысл как непосредственное выражение переживаний поэта»[1]. Такое сближение может привести к параллелизму судеб повествователя и героя[2], а в поэме XX в. — к преобразованию героя в лирическое «я», от лица которого ведется повествование.

Но эпическая объективность, изменив свою форму, продолжает жить в поэме, парадоксально сочетаясь с ее лирической интонацией, как прежде сочеталась с героическим тоном. В той или иной степени она присутствует в поэмах Байрона, более отчетлива в «Демоне» Лермонтова и в классической форме выражена в «Медном всаднике» Пушкина. В чисто лирической поэме она проявляется в самообъективации «я». Во всех случаях она выступает как мера между героизацией персонажа (связанной с сохранением памяти о его эпико-героическом прошлом) и иронией, вызванной его нынешним статусом частного человека. Ироническое начало усиливается, когда герой не только внешне, но и внутренне пребывает в прозаическом мире (как Евгений из «Медного всадника») и забывает свое родовое прошлое (в «Ночной фиалке» Блока полюса иронии и героизации сближены, потому что падший герой помнит свое трансцендентное нынешнему состояние: «Был я нищий, бродяга, / Посетитель ночных ресторанов, / А в избе собрались короли, / Но запомнилось ясно, / Что когда-то я был в их кругу / И устами касался их чаши»).

Такая авторская позиция организует саму сюжетную структуру неканонической поэмы, которая в целом становится выражением интересующей нас объективности. Поэтому мы вернемся к этому вопросу в ходе анализа.

Мы уже отмечали возможное сужение, по сравнению с эпосом, масштабов изображаемого («рассказывается отдельный случай из жизни частного лица»). Но оно компенсируется концентрированностью и сгущенностью изображения, тяготе-

---

[1] Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. — С. 78.

[2] См. об этом: Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. — М., 1995.

нием его к вершинам, кульминационным точкам. Так, у Байрона (и в последующей истории нашего жанра) мы не находим «исторически связного и последовательного повествования, охватывающего полный ряд событий от самого начала до самого конца; отсутствует медленность движения и постепенность переходов, характерные для эпопеи старого стиля. Поэт выделяет художественно эффектные вершины действия, которые могут быть замкнуты в картине или сцене, моменты наивысшего драматического напряжения — оставляя недосказанным промежуточное течение событий»[1]. Как показано в другой специальной работе, все в лироэпической поэме стянуто к своему кульминационному центру — встрече героя с противостоящим ему миром, который по своим огромным масштабам несоизмерим с частным человеком[2].

Таким образом, *вместо полноты эпического цикла «потеря — поиск — обретение» в лироэпической поэме мы наблюдаем более или менее явное тяготение события к кульминационному моменту встречи.* Иными словами, процессуальный эпический «поиск» редуцировался, но и сконцентрировался на одномоментной «встрече». Прежде чем конкретно сопоставить эти центральные элементы двух сюжетных схем, присмотримся, есть ли соответствие между начальными и конечными компонентами эпической и лироэпической поэмы.

Каждого из центральных героев Байрона, например, окружает атмосфера тайны и былых утрат, преобразивших его в того, кем он является сейчас. «Потеря» может быть специально подчеркнута эпиграфом, как в поэме «Корсар»: «В несчастии тот страждет высшей мукой, / Кто радостные помнит времена». В «Гяуре» изображению «душевных страданий героя, связанных с воспоминанием о прошлом, посвящена едва ли не самая значительная часть поэмы»[3]. Вариациями этого исходного мотива могут быть: *тайна* и загадочное прошлое героя; *преступление*, тяготеющее над ним, часто связанное с *мятежом* (так, Старый Мореход поднимает руку на Божье творение, а Демон Лермонтова бунтует против Бога; так и Алеко из пушкинских «Цыган» «преследует закон»). Последствиями происшедшей в трансцендентном прошлом «потери» становятся *одиночество* героя, его *разочарование* и *скитальчество*.

Как правило, не занимая строго локализованного места в пространстве произведения и часто обозначенная лишь как

---

[1] Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. — С. 44.

[2] См.: Мелихова Л.С., Турбин В.Н. Поэмы Лермонтова. — М., 1969.

[3] Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. — С. 137.

намек, «потеря» тем не менее является ключом к пониманию нынешнего состояния героя не только в романтической, но и в постромантической поэме. Так, Евгения в «Медном всаднике» тоже окружает ее ореол: он утратил свой былой социальный статус и родовое имя, которое когда-то «под пером Карамзина / В родных преданьях прозвучало». Мало того, он забыл героическое прошлое и стал «маленьким человеком». Еще более акцентируется «потеря» в поэме XX в. (особенно у Блока — в «Ночной фиалке», «Соловьином саде», «Возмездии», «Двенадцати»).

Во всех этих случаях «потеря» не сводится к сугубо личному и частному событию — она связана с состоянием мира и имеет имплицитно символический смысл, означая утрату «золотого» века, «райского», целостного и дорефлексивного бытия, а потому так или иначе отсылает нас к эпическому или даже мифологическому эквиваленту мотива и может быть адекватно понята только на его фоне.

Так же соотнесен центральный компонент лироэпической поэмы, «встреча», со своим эпическим архетипом — «поиском». Собственно, «встреча» и есть кульминационный момент «поиска» — решающий поединок героя с антагонистом в «чужом» мире (по мифологической семантике — на том свете). Здесь, как и в мотиве «потери», сквозь поверхность современной поэмы проглядывает ее древний жанр-источник. Этой «памятью жанра», очевидно, и объясняется то, что «чудесное» традиционно считалось принадлежностью поэмы и сохранилось в ней до нашего времени (от «Сказания о Старом Мореходе» Колриджа до «Василия Теркина» А. Твардовского и «Сказки о том, как человек шел со смертью» В. Луговского).

С кем же встречается герой неканонической поэмы в кульминационный момент своей судьбы? При всем многообразии конкретных ситуаций (часто реалистически мотивированных) возможны лишь два варианта. В первом из них в объекте (точнее — субъекте) встречи *оживают черты эпического антагониста героя — хаоса* («Медный всадник») и *смерти* (глава «Смерть и воин» в «Василии Теркине»).

Второй вариант на первый взгляд кажется совсем иным: герой встречается с миром *другой* («чужой») культуры, сохраняющей «естественное состояние» и принципиально отличающейся в своих установках от современной цивилизации (Восток у Байрона, Кавказ и цыгане у Пушкина и т. п.). Мотив «естественного состояния», широко используемый начиная с XVIII в., раскрывает «веер» возможностей: героический век, золотой век, первые времена, дорефлексивное, райское состояние. По существу, герой, порвавший с миром цивилизации,

оказывается в этом случае лицом к лицу со своим «наследьем родовым» — с собственным прошлым, когда-то потерянным и иномирным по отношению к его нынешнему статусу. Этот момент часто особо акцентируется. В «Мцыри» и «Демоне» Лермонтова героическое и «райское» — биографическое прошлое персонажей, как и в «Ночной фиалке» Блока, лирическое «я» которой вспоминает свою былую жизнь, как платоновская душа.

При всей видимой полярности оба варианта амбивалентны. В образе мира, противостоящего герою, нерасчленимы хаос-смерть и героически райское начало, а главное — и то и другое иномирно по отношению к частному человеку и чревато для него смертью или возрождением. Иногда нераздельность этих начал особенно очевидна. В «Медном всаднике» антагонист Евгения един в двух лицах: это и водный хаос, и исполин, уравненный с древним эпическим героем, победителем хаоса (Петр). В «Мцыри» сам мир героической воли подводит героя к смертельному испытанию (вспомним эпический поединок с барсом и символический образ леса, из которого не находит дороги Мцыри). В такой амбивалентной или неосинкретической трактовке антагониста и проявляется *эпическая объективность*, которая составляла самую основу древней поэмы, а теперь прикрыта лирической стихией, не заменена ею, но лишь запрятана в глубинных слоях произведения.

В свете «памяти жанра» кульминационная встреча героя с так понятым антагонистом прочитывается уже как испытание современного героя, оказавшегося в ситуации своего эпического предка-предшественника. Испытание в равной степени проходят и титанический герой Байрона, вызывающий на бой «людей и небо», и Мцыри, и «маленький человек» Евгений — он, как и его героические предки, пусть только на один миг, но становится вровень титану и бросает ему вызов.

Итог такого испытания представлен в завершающей части неканонической поэмы, соотнесенной с эпическим «обретением», но в отличие от него поливариантной. Здесь реализуется широкий спектр возможностей: от гибели или духовного поражения героя (которому оказывается не под силу роль его эпического предка) до гибели, но духовной победы («Мцыри»); возможен и открытый финал, как во многих поэмах Байрона или в «Демоне» Лермонтова, и только в редчайших случаях герой выходит победителем, как у Твардовского с его явной ориентацией на эпос и сказку. Если учесть, что в лироэпической поэме очень сильно лирическое начало и часто прослеживается параллелизм судеб повествователя и героя, то преобладающий трагический финал нужно тоже рассматри-

вать как выражение эпической объективности автора, но уже по отношению к герою, как прежде к его антагонисту.

На материале выбранного нами жанра очень четко просматриваются как нерасторжимая связь неканонической поэмы с ее эпическим лоном, так и те трансформации, которые связаны с ее отказом от канона и поисками собственной внутренней меры. Чтобы лучше понять общие закономерности процесса деканонизации жанров, посмотрим как он протекает в *неканонической балладе*.

## 2. Баллада

Известно, что баллада восходит к весенним хоровым и плясовым песням, имевшим ритуальный смысл: они должны были помочь возродиться тому, что умерло на зиму, — земле, росткам, покойникам. Позже одним из архетипических балладных сюжетов станет приход мертвеца в мир живых (сюжет «Леноры» Г. Бюргера, имеющий глубокие фольклорные корни[1]). Типологическая архаичность баллады объясняется тем, что она принадлежит к синкретическим лироэпическим песням периода, предшествовавшего обособлению поэтических родов, древность этого жанра («первобытного создания», как его называл Пушкин) сознавалась уже в эпоху чувствительности.

Канон фольклорной баллады предполагал: *повествовательный сюжет* — рассказ о чудесном, сверхординарном (по позднейшим представлениям, разумеется) событии с «зачатками эпического схематизма», любовью к троичности и т. д.[2]; *«лирическое, эмоциональное освещение»* этого сюжета с возвратами, забеганиями вперед, рефренами и повторами[3]; *диалогическую композицию*, основанную на обмене репликами между героями.

Этот канон в разных вариантах дожил до эпохи художественной модальности. Во второй половине XVIII в. баллада становится особенно популярной на фоне широкого увлечения народной поэзией и фольклорных публикаций, осуществленных И. Гердером в Германии и Т. Перси в Англии. В литературных балладах (например, в знаменитой «Леноре» Г. Бюргера, 1773) неизменно сохраняется заданный фольклором лироэпический синкретизм с элементами драматическими (иног-

---

[1] См.: Веселовский А.Н. К народным мотивам баллад о Леноре // Отд. отт. из Журнала Министерства народного образования. — Б.д.

[2] Он же. ИП. — С. 264.

[3] Там же. — С. 260—261.

да очень важными — на обменах репликами держится, например, «Лесной Царь» Гёте).

Расцвет литературной баллады сразу же сопровождается новациями. Гёте в нарушение канона создает баллады, в которых повествование ведется *не от третьего, а от первого лица* («Цыганская песнь» и более поздние — «Спасение», «Перед судом», «Кладоискатель», «Пряха», «Ученик чародея», «Крысолов» и др.). Спецификой их, однако, является то, что повествователь здесь сам герой баллады, а не лирическое «я».

После «ролевых» баллад Гёте появляются «лирические баллады» (1798) В. Вордсворта и С. Колриджа и близкие к ним образцы жанра в немецкой романтической поэзии. Новым моментом в них был ввод в стихотворение *лирического «я»* (так, «Лорелея» Г. Гейне начинается лирико-элегическим раздумьем: «Не знаю, что стало со мною,' / Печалью душа смущена, / Мне все не дает покою / Старинная сказка одна» (пер. В. Левика).

Это нововведение становится важным шагом на пути деканонизации жанра. Если прежде лирическое начало проявлялось в характере повествования и было, так сказать, внутристилевым фактором, то теперь оно представляет собой способ рефлексии над жанром, делая его стилистически трехмерным. При этом сам сюжет может оказаться поводом для лирической медитации. «Лорелея» кончается, как и начиналась, словом «я»: «Я знаю, река, свирепея, / Сомкнется навеки над ним, / И это все Лорелея / Сделала пеньем своим». Здесь эмоциональное «знание» сюжета не менее важно, чем само происшествие, — оно художественно предшествует сюжету и трансформирует его значение в художественном целом. Между героем баллады и лирическим «я» устанавливается некая эмоциональная связь, позволяющая предполагать и большее — некий параллелизм их судеб.

В перспективе этого процесса для лирического «я» открывается возможность изменения самого балладного сюжета и даже его ухода во внутреннюю реальность сознания героя (так поступает В. Жуковский в «Светлане» — переделке «Леноры» Бюргера: традиционный сюжет оказывается лишь дурным сном, пробуждение от которого и составляет действительную развязку). Это позволяет автору еще больше дистанцироваться от события и сделать его предметом прямого истолкования (в той же «Светлане»: «Здесь несчастье — лживый сон, / Счастье — пробужденье»).

В русской поэзии первой трети XIX в. установилось противостояние двух типов баллады, которые помимо прочего отличались тем, что опирались на разные стороны ее исходного родового синкретизма — эпическую (П. Катенин) или лири-

ческую (В. Жуковский). Но эти типы, доходящие, как мы видели, у Жуковского до прямого обнажения условности эпического сюжета, а в немецкой традиции — до параллелизма ситуаций автора и героя, не посягали на родовой синкретизм жанра. Повествователь во всех этих случаях оставался именно повествователем, дистанцированным от героя, что, собственно, и создавало возможность игры ситуациями. Эпический балладный сюжет (как бы он, опять-таки, ни трансформировался) тоже оставался именно балладным сюжетом.

Следующий, решающий, шаг деканонизации баллады отмечен трансформацией ее субъектной структуры и связанного с ней сюжета. Рассмотрим, как это произошло, на материале стихотворения Пушкина «Бесы» (1830).

Прежде всего заметим, что «Бесы» с большим трудом идентифицируются как баллада, хотя бы и неканоническая. Отказ Пушкина от жанрового канона и замена его внутренней мерой привели к тому, что балладная основа была удалена с поверхности в глубь произведения. Но при его анализе нельзя игнорировать эту основу. То же самое можно сказать о любом другом неканоническом жанре.

Как известно из истории текста «Бесов», Пушкин первоначально избрал каноническое для баллады повествование от третьего лица: «Путник едет в чистом поле». Но в процессе работы форма повествования постепенно изменяется: «Едем, едем в чистом поле», и наконец окончательное: «Еду, еду в чистом поле». Введение высказывания от первого лица стало решающим моментом в жанровом самоопределении «Бесов» как неканонической баллады.

В чем состоит новация Пушкина на фоне уже известной нам лиризации баллады? Во-первых, его «я» не ролевое, каким оно было у Гёте, а лирическое. Во-вторых, это «я» имеет в стихотворении иной статус, чем в знакомых нам лирических балладах (в той же «Лорелее»). У Гейне существуют самостоятельно традиционный сюжет баллады и «я», пересказывающее его и рефлексирующее над ним (хотя и очень лично). У Пушкина нет этой разделенности: лирическое «я», не став ролевым, само становится одновременно и героем баллады, не просто зрителем, но действующим лицом, изнутри проживающим ее сюжет. Заметим, что в русской традиции неканонической баллады прослеживаются две линии: ролевая, идущая от Гёте («Нюрнбергский палач» Ф.Сологуба, большинство баллад В.Брюсова), и собственно лирическая в ее пушкинском варианте (от «Незнакомки» Блока до «...и дверь впотьмах привычную толкнул» О.Чухонцева).

Столь же радикально, как и субъектную структуру (к ней мы еще вернемся), трансформирует Пушкин сюжет баллады,

причем сам принцип этой трансформации близок переосмыслению эпического сюжета в лироэпической поэме. Прежде всего сюжет у Пушкина конкретно-ситуативен и (несмотря на фантастическую атмосферу) реалистически мотивирован — изображается эпизод из поездки «я» с ямщиком, которых застает в пути вьюга. Но под внешней ситуацией, наполняя ее глубоким смыслом, проглядывает *трансформированный в ней архетипический балладный сюжет* (как сквозь канву лироэпической поэмы просвечивал сюжет эпопеи).

Каким способом поэт этого достигает? В «Бесах» помимо балладного размера (четырехстопного хорея) содержатся многочисленные отсылки к балладам современников — «Светлане» и «Людмиле» Жуковского, «Ольге» Катенина, а через них — к сюжету «Леноры» (который всплывает и в «Евгении Онегине»). Это создает фон, на котором должно прочитываться стихотворение[1]. Но, самое главное: Пушкин соотнес сюжетную ситуацию «Бесов» с одним из кульминационных моментов сюжета названных баллад и их источника — мертвый жених, скачущий со своей невестой, встречается с нечистой силой.

На первый взгляд кажется, что, сохранив балладную ситуацию (встреча героев с «бесами») и поставив ее в центр своего стихотворения, поэт как будто отсек важнейший для его предшественников мотив «мертвого жениха». При более внимательном прочтении оказывается — и в этом проявился один из принципов деканонизации, — что сюжет о мертвом женихе не совсем ушел из «Бесов», а сохранился в скрытой форме благодаря многочисленным перекличкам с подразумеваемыми текстами баллад, поддержанными темой «свадьбы-похорон». Можно сказать, что мотив мертвого жениха у Пушкина не отсекается, а «вытесняется» в подтекст (на то были и личные причины). Но и вытесненная, эта тема прорывается на поверхность стихотворения, например, в факте превращения героя-жениха в лирическое «я», о котором мы уже говорили.

Таким образом, поэт, во-первых, преодолел условность балладного сюжета, а повествованию придал реалистическую мотивировку, сохранив при этом сюжетные подтексты источника. Во-вторых, роль лирического, эмоционального начала, предусмотренного каноном и развитого романтиками, возвысилась до прямого преобразования одного из героев в лирическое «я», что предельно приблизило произведение к чистой лирике, но оно не растворилось в ней, а сделалось жанрово модальным. В-третьих, трансформировалось не только соот-

[1] См. об этом: Грехнев В.А. Болдинская лирика Пушкина (1830). — Горький, 1980. — С. 31—48.

ношение лирического и эпического начал — существенные изменения претерпело традиционное драматическое начало жанра, с чем связаны глубинные смысловые пласты «Бесов»[1]. Канонический обмен репликами, бывший ранее прерогативой героев, заменен обменом репликами между лирическим «я» и героем. Субъекты диалога при этом у Пушкина — носители разных исторических типов сознания, фольклорно-мифологического («балладного») и постромантического, что существенно изменило и углубило смысл балладного диалога. Сам жанр оказался вторично разыгранным и стилистически трехмерным.

Из сказанного видно, что Пушкин, развивая принципы поэтики художественной модальности, деканонизировал балладу путем ее диалогизации, что явилось отражением общей тенденции интересующего нас процесса жанрового развития.

Принципы деканонизации жанров, по существу, только начинают изучаться, но некоторые из них уже в той или иной степени осознаны наукой. Мы говорили о жанровой модальности, внутренней мере и стилистической трехмерности, и хотя последнему принципу уделили меньше внимания, чем двум первым, он по своей значимости не уступает им. Собственно, неканонический жанр и отличается от канонического тем, что в нем исторически сложившиеся жанры становятся художественными языками разных типов сознания и тем самым вторично разыгрываются, открывая широкую смысловую перспективу. И так поступает вообще поэтика художественной модальности со своим «блаженным наследством» (О. Мандельштам).

---

[1] См. подробный анализ стихотворения в статье: Бройтман С.Н. «Бесы» Пушкина в свете исторической поэтики // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. — Кемерово, 1986.

# Литература


Аверинцев С.С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994 (ИП ЛЭТХС).

Аверинцев С.С. Греческая литература и ближневосточная «словесность»: Противостояние и встреча двух творческих принципов // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. — М., 1971.

Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература; Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. — М., 1981.

Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: Опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. — М., 1986.

Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене эпох // ИП ЛЭТХС.

Акимова Т.М. О поэтической природе народной лирической песни. — Саратов, 1966.

Алиева А.И., Астафьева Л.А., Гацак В.М., Кирдан В.П., Пухов И.В. Опыт системно-аналитического исследования исторической поэтики народных песен // Фольклор: Поэтическая система. — М., 1977.

Анандавардхана. Дхваньялока / Коммент. Ю.И.Алиханова. — М., 1974.

Андреев М.Л. Итальянское Возрождение: От стиля к жанру // ИП ЛЭТХС.

Анненский И. Книги отражений. — М., 1979.

Античные теории языка и стиля / Под ред. О.М.Фрейденберг. — М.; Л., 1936.

Аристотель. Поэтика // Соч.: В 4 т. — М., 1984. — Т. 4.

Ауэрбах Э. Мимесис / Пер. А.В.Михайлова. — М., 1976.

Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности; Из записей 1970—1971 годов; К методологии гуманитарных наук; К переработке книги о Достоевском; Ответ на вопросы редакции «Нового мира»; Проблема речевых жанров; Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979 (ЭСТ).

Бахтин М.М. Из предыстории романного слова; Проблемы содержания материала и формы в словесных художественных произведениях; Рабле и Гоголь; Слово в романе; Формы времени и хронотопа в романе; Очерки по исторической поэтике; Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975 (ВЛЭ).

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — 3-е изд. — М., 1972.

Бахтин М.М. Творчество Ф.Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1965.

Баевский В.С. Поэтика психологического параллелизма // Сибирский фольклор. — Новосибирск, 1977. — Вып. 4.

Берковский Н.Я. Мировое значение русской литературы. — Л., 1975.

Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. — М., 1973.

Берковский Н.Я. Эволюция и формы раннего реализма на Западе // Ранний буржуазный роман: Сб. ст. — Л., 1936.

Берндт Р.М., Берндт К.Х. Мир первых австралийцев. — М., 1981.

Бертельс Е.Э. Суфизм и суфийская литература. Избр. труды. — М., 1965.

Боронина И.А. Поэтика классического японского стиха (VIII—XIII вв.). — М., 1978.

Бочаров С.Г. О композиции «Дон Кихота» // Сервантес и мировая литература. — М., 1969.

Бочаров С.Г. О реальном и возможном сюжете // Динамическая поэтика: От замысла к воплощению. — М., 1990.

Бочаров С.Г. О смысле «Гробовщика» // Бочаров С.Г. О художественных мирах. — М., 1985.

Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. — М., 1974.

Бочаров С.Г. Пруст и «поток сознания» // Критический реализм и модернизм. — М., 1967.

Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. — М., 1962.

Брагинская Н.В. Комментарий // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. — М., 1978.

Бройтман С.Н. «Бесы» Пушкина в свете исторической поэтики // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. — Кемерово, 1986.

Бройтман С.Н. Две беседы с М.М.Бахтиным // Хронотоп. — Махачкала, 1990.

Бройтман С.Н. Жанрово-композиционное своеобразие поэмы А.Блока «Ночная фиалка» // Художественный текст и литературный жанр. — Махачкала, 1980.

Бройтман С.Н. К вопросу о субъектно-образной структуре «Слова о полку Игореве» // Тр. отд. древнерус. лит. — Л., 1990. — Т. 44.

Бройтман С.Н. К проблеме субъектного синкретизма в устной народной лирике // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. — Кемерово, 1988.

Бройтман С.Н. О предмете исторической поэтики // Древнерусская и классическая литература в свете исторической поэтики и критики. — Махачкала, 1988.

Бройтман С.Н. Русская лирика XIX — начала XX в. в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. — М., 1997.

Бройтман С.Н. Субъектная структура русской лирики XIX — начала XX в. в историческом освещении // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1988. — Т. 47. — № 6.

Бройтман С.Н. «Я помню чудное мгновенье»: К вопросу о вероятностно-множественной модели в лирике Пушкина // Болдинские чтения. — Горький, 1987.

Буало Н. Искусство поэзии. — М., 1937.

Бухштаб Б.Я. А.А.Фет: Очерк жизни и творчества. — Л., 1990.

Васильков Я.В., Невелева С.Л. Ранняя история эпического сравнения (на материале VII книги «Махабхараты») // Проблемы исторической поэтики литератур Востока. — М., 1978.

Веселовский А.Н. Боккаччо, его среда и сверстники // Веселовский А.Н. Собр. соч. — Пг., 1915. — Т. 5.

Веселовский А.Н. Задачи исторической поэтики // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — М., 1989.

Веселовский А.Н. Из истории эпитета; Из лекций по истории лирики и драмы; Из лекций по истории эпоса; О методе и задачах истории литературы как науки; Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля; Поэтика сюжетов; Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — Л., 1940 (ИП).

Веселовский А.Н. История или теория романа; Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere // Веселовский А.Н. Избр. статьи. — Л., 1939.

Веселовский А.Н. К народным мотивам баллад о Леноре // Отд. отт. Журнала Министерства народного просвещения. — Б.д.

Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.). Марксизм и философия языка. — М., 1993.

Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1968.

Гаспаров М.Л. Историческая поэтика и сравнительное стиховедение: Проблема сравнительной метрики // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. — М., 1986.

Гаспаров М.Л. Поэзия и проза — поэтика и риторика // ИП ЛЭТХС.

Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1968—1973. — Т. 3.

Герхардт М. Искусство повествования. — М., 1984.

Гёте И.В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. — М.; Л., 1937. — Т. I.

Гиндин С.И. Текст // КЛЭ. — М., 1978. — Т. 9.

Гинзбург Л.Я. О лирике. — М.; Л., 1964.

Гинзбург Л.Я. О прозаизмах в лирике А. Блока // Блоковский сборник, 1. — Тарту, 1964.

Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. — М., 1991.

Гиршман М.М. От ритмики стихотворного языка к ритмической композиции поэтического произведения: О двух аспектах исторической поэтики // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. — М., 1986.

Грехнев В.А. Болдинская лирика Пушкина (1830). — Горький, 1980.

Григорьева Т.П. Даосская и буддийская модели мира (предварительные заметки) // Дао и даосизм в Китае. — М., 1982.

Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. — М., 1979.

Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос: Генезис и типология. — М., 1974.

Гринцер П.А. Литературы древности и Средневековья в системе исторической поэтики // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. — М., 1986.

Гринцер П.А. Основные категории классической индийской поэтики. — М., 1987.

Гринцер П.А. Тамильская литература // История всемирной литературы. — Т. 2. — М., 1984.

Гуковский Г.А. К вопросу о творческом методе Блока // А. Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. — М., 1980. — Т. 92. — Ч. I.

Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957.

Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. — М., 1965.

Гуковский Г.А. Русская поэзия XVIII в. — М., 1927.

Гура В.А., Торновская А.О., Толстая С.М. К характеристике ритуальных форм речи у славян // Структура текста. — М., 1981.

Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки // Литература и культура древней и средневековой Индии. — М., 1979.

Елизаренкова Т.Я. Об «Атхарваведе» // Атхарваведа. — М., 1977.

Еремина В.И. Поэтический строй русской народной лирики. — Л., 1978.

Ермакова Л.М. Ритуальные и космогонические значения в ранней японской поэзии // Архаический ритуал в фольклоре и раннелитературных памятниках. — М., 1978.

Ермакова Л.М. «Ямато-моногатари» как литературный памятник // Ямато-моногатари. — М., 1982.

Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. — М., 1924.

Зелинский Ф.Ф. Закон хронологической несовместимости и композиция «Илиады» // Харистерия: Сб. ст. по филологии и лингвистике в честь Ф.Е. Корша. — М., 1896.

Ибнал-Мутт'аз. Китаб ал-бади // Крачковский Ю.И. Соч. — М.; Л., 1960. — Т. 6.

Ибрагимов Н. Арабский народный роман. — М., 1984.

Иванов Вяч.Вс. Поэтика // КЛЭ. — М., 1968. — Т. 5 (V).

Иванов Вяч.Вс. Эстетическое наследие древней и средневековой Индии // Литература и культура древней и средневековой Индии. — М., 1979.

Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Соч.: В 6 т. — М., 1965. — Т. 4.

Кассирер Э. Сила метафоры // Теория метафоры. — М., 1990.

Кожевникова Н.А. Словоупотребление в поэзии начала XX века. — М., 1986.

Колпакова Н.П. Русская народная бытовая песня. — М.; Л., 1962.

Конрад Н.Я. «Исэ-моногатари» // Исэ-моногатари. — М., 1979.

Корман Б.О. Лирика Некрасова. — Ижевск, 1978.

Куделин А.Б. Автор и традиционалистский канон // ИП ЛЭТХС.

Куделин А.Б. Мотив в традиционной арабской поэтике // Восточная поэтика: Специфика художественного образа. — М., 1983.

Ларин Б.А. О лирике как разновидности художественной речи: Семантические этюды // Русская речь. Новая серия. I. — Л., 1927.

Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. — М., 1930.

Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. — М., 1937.

Левинтон Г.А. К проблеме изучения повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. — М., 1975.

Лейтес Н.С. О жанровой природе «Фауста» Гёте // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1982. — № 5.

Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Под ред. Н.П.Козловой. — М., 1980.

Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Ред.-сост. А.С.Дмитриев. — М., 1980.

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — М., 1971.

Лихачев Д.С. Развитие русской литературы XI—XVII веков. — М., 1973.

Лосев А.Ф. Гомер. — М., 1960.

Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. — М., 1969.

Лосев А.Ф. К проблеме вариативного функционирования поэтического языка // Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. — М., 1982.

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.

Лотман Ю.М. Поэзия Карамзина // Карамзин Н.М. Полн. собр. стихотворений. — М.; Л., 1966.

Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры: В 2 т. — Тарту, 1973. — Т. 2.

Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. — Тарту, 1975.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М., 1970.

Лучников М.Ю. Литературное произведение как высказывание. — Кемерово, 1989.

Мальцев Г.И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. — М., 1989.

Мандес М.И. Эпос, лирика и драма: К вопросу о классификации поэзии. — Одесса, 1915.

Манн Ю.В. Автор и повествование // ИП ЛЭТХС.

Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. — М., 1995.

Мамардашвили М.К. Картезианские размышления. — М., 1993.

Мамардашвили М.К., Соловьев Э.Ю., Швырев В.С. Классическая и современная буржуазная философия: Опыт эпистемологического сопоставления // Вопр. философии. — 1970. — № 12; 1971. — № 4.

Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте. — М., 1995.

Мандельштам О.Э. Разговор о Данте // Соч.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2.

Марр Н.Я. Избр. труды: В 5 т. — Л., 1933—1936.

Медведев П.Н. (Бахтин М.М.). Ученый сальеризм // Волошинов В.Н., Медведев П.Н., Канаев И.И. Статьи. — М., 1996.

Медведев П.Н. (Бахтин М.М.). Формальный метод в литературоведении / Коммент. В.Махлина // Бахтин под маской. — Вып. 2. — М., 1993.

Мейлах М.Б. Язык трубадуров. — М., 1975.

Мелихова Л.С., Турбин В.Н. Поэмы Лермонтова. — М., 1969.

Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. — М., 1986.

Мелетинский Е.М. Возникновение и ранние формы словесного искусства // История всемирной литературы: В 9 т. — М., 1989. — Т. 1.

Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. — М., 1990.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. — М., 1976.

Мелетинский Е.М. Средневековый роман. — М., 1983.

Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С. Статус слова и понятие жанра в фольклоре // ИП ЛЭТХС.

Мириманов В.Б. К классификации палеолитических изображений // От мифа к литературе. — М., 1993.

Михайлов А.В. Из истории характера // Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры. — М., 1990.

Михайлов А.В. Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи // ИП ЛЭТХС.

Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. — М., 1989.

Михайлов А.В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII—XIX веков // Классика и современность. — М., 1991.

Неклюдов С.Ю. О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре // Семиотика и художественное творчество. — М., 1977.

Некрасова Е.А. Сравнения в стихотворных текстах // Некрасова Е.А., Бакина М.А. Языковые процессы в современной поэзии. — М., 1982.

Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур. — М., 1984.

Огибенин Б.Л. Семантический аспект изучения ведийского поэтического языка в связи с реконструкцией индоевропейского поэтического языка // Этимология-1971. — М., 1973.

Павлова Н.С. Типология немецкого романа. 1900—1945. — М., 1982.

Палиевский П.В. Внутренняя структура образа // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. — М., 1962.

Панов М.В. Стилистика // Русский язык и советское общество. — Алма-Ата, 1962.

Паперный З.С. Вопреки всем правилам: Пьесы и водевили Чехова. — М., 1981.

Пастернак Б.Л. Люди и положения // Пастернак Б.Л. Воздушные пути. — М., 1983.

Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. — М., 1961.

Пинский Л.Е. Сюжет-фабула и сюжет-ситуация // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. — М., 1989.

Платон. Гиппий Больший // Платон. Соч.: В 3 т. — М., 1968. — Т. 1.

Платон. Государство // Платон. Соч.: В 3 т. — М., 1968—1974. — Т. 3. — Ч. 1.

Полякова С.В. Из истории византийского любовного романа: Опыт интерпретации «Повести об Исмине и Исминии» Евматия Макремволита. — М., 1979.

Полякова С.В. Из истории византийской любовной прозы // Византийская любовная проза. — М.; Л., 1963.

Померанц Г.С. Басё и Мандельштам // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. — М., 1970.

Потебня А.А. Из записок по теории словесности. — Харьков, 1905.

Потебня А.А. Из лекций по теории словесности. — Харьков, 1894.

Потебня А.А. Мысль и язык. — 2-е изд. — Харьков, 1892.

Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. — Харьков, 1914.

Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — М., 1986.

Пропп В.Я. Морфология сказки. — Л., 1928 (2-е изд.: М., 1969).

Пропп В.Я. Русская сказка. — М., 1984.

Пропп В.Я. Эдип в свете фольклора // Учен. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. — Л., 1945. — Вып. 9.

Пумпянский Л.В. Поэзия Тютчева // Урания: Тютчевский альманах. — Л., 1928.

Пумпянский Л.В. Ломоносов и немецкая школа разума// XVIII век. Русская литература XVIII — начала XIX в. в общественно-культурном контексте. — Л., 1983.

Путилов Б.Н. Мотив как сюжетообразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. — М., 1975.

Путилов Б.Н. Песни южных морей. — М., 1978.

Рейснер Л.М. Эволюция классической газели на фарси. — М., 1983.

Рифтин Б.Л. Жанр в литературе китайского средневековья // ИП ЛЭТХС.

Сазонова Л.И. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. — М., 1982.

Серебряный С.Д. Интерпретация формулы В.Я.Проппа (в связи с ее приложением к индийским сказкам) // Типологические исследования по фольклору. — М., 1975.

Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес Чехова; Идеи и формы в творчестве Толстого // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. — М., 1972.

Соловьев В.С. Поэзия Ф.И.Тютчева // Соловьев В.С. Собр. соч.: В 10 т. — 2-е изд. — СПб., б.д. — Т. 7.

Спирин В.С. Построение древнекитайских текстов. — М., 1976.

Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. — Л., 1978.

Тамарченко Н.Д. Принцип кумуляции в истории сюжета // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. — Кемерово, 1986.

Тамарченко Н.Д. Статус героя и «язык» сюжета в «Евгении Онегине» // Болдинские чтения. — Горький, 1983.

Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. — Красноярск, 1988.

Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении / Общ. ред. Н.Д.Арутюновой и М.А.Журинской: В 3 т. — М., 1962—1965.

Толстой И.И. Аэды. — М., 1958.

Топоров В.Н. Ахматова и Блок: (К проблеме построения поэтического диалога: «блоковский» текст Ахматовой). — Berkeley, 1981.

Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. — М., 1972.

Турбин В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. — М., 1978.

Тынянов Ю.Н. Блок; О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.

Тюпа В.И. Новелла и аполог // Русская новелла: Теория и история. — СПб., 1993.

Тюпа В.Н. О научном статусе исторической поэтики // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. — Кемерово, 1986.

Тюпа В.И. Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как целого // Болдинские чтения. — Горький, 1993.

Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. — М., 1989.

Уилрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры. — М., 1990.

Успенский Б.А. Религиозно-мифологический аспект русской экспрессивной лексики // Структура текста. — М., 1981.

Франк-Каменецкий И. Растительность и земледелие в поэтических образах Библии и гомеровских сравнениях // Язык и литература. — IV. — Л., 1929.

Фрейденберг О.М. Введение в теорию античного фольклора; Образ и понятие // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. — М., 1978 (МЛД).

Фрейденберг О.М. Вступление к греческому роману // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 1995. — № 4(13).

Фрейденберг О.М. Евангелие — один из видов греческого романа // Атеист. — 1930. — № 59.

Фрейденберг О.М. Идея пародии // Сб. ст. в честь С.А. Жебелева. — Л., 1926.

Фрейденберг О.М. Об основном характере греческой литературы // Учен. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. — Вып. 6. — № 60. — Л., 1940.

Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — Л., 1936.

Фрейденберг О.М. Происхождение греческой лирики // Вопр. литературы. — 1973. — № 11.

Фрейденберг О.М. Происхождение литературной пародии // Науч. сессия ЛГУ: Тез. докл. по секции филол. наук. — Л., 1945.

Фрейденберг О.М. Сюжетная семантика «Одиссеи» // Язык и литература. — Т. 4. — Л., 1929.

Хаев Е.С. Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. — Горький, 1982.

Хализев В.Е. Историческая поэтика: Перспективы разработки // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 1990.

Хализев В.Е. Историческая поэтика: Теоретико-методологические аспекты // Вестн. МГУ. Сер. 9. Филология. — 1990. — № 3.

Хелимский Е.А. Чередование глагольных шифтеров в селькупском фольклорном повествовании // Структура текста-81. — М., 1981.

Хоружий С. Комментарии // Джойс Д. Улисс. — М., 1993.

Хуайнань-цзы // Древнекитайская философия. Эпоха Хань. — М., 1990.

Чжуанцзы // Материалисты и диалектики древнего Китая. — М., 1967.

Чистякова Н.А. Эллинистическая поэзия. — М., 1978.

Чудаков А.П. Поэтика Чехова. — М., 1971.

Чумаков Ю.Н. Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. — Горький, 1981.

Чумаков Ю.Н. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. — Новосибирск, 1983.

Чумаков Ю.Н. Ремарка и сюжет: К истолкованию «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. — Горький, 1979.

Шеллинг. Философия искусства. — М., 1966.

Шидфар Б.Я. Образная система арабской классической литературы. — М., 1974.

Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. — М., 1983.

Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 5 т. — М., 1992. — Т. 1.

Энгельгардт Б.М. Александр Николаевич Веселовский. — Пб., 1924.

Юнг К.Г. «Улисс». Монолог // Юнг К.Г. Собр. соч. — М., 1992. — Т. 15.

Якобсон Р. Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987.

Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. — Прага, 1921.

Gnüg H. Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität: Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit. — Stuttgart, 1983.

Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. — Bern; München, 1954.

Pestalozzi K. Die Entstehung des lyrischen Ich: Studium zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. — B., 1970.

Stanzel F. Typische Formen des Romans. — Göttingen, 1993.

Susman M. Das Wesen der modernendeutschen Lyrik. — Stuttgart, 1910.

# Предметный указатель


Автономия искусства — 232, 233
Автономная личность — 222—223
Автономная причастность — 223, 233
Автор — 20—32, 42, 84, 88, 91, 94, 98, 99, 123—141, 206, 237—266
  Биографический автор — 137, 255, 256, 260
  Внежизненно активная позиция автора — 28, 80, 84, 86, 91, 132, 168, 235—236
  Всезнающий автор — 138, 139
  Кризис авторства — 238—240
  Нестационарный автор — 262, 263
  Образ автора — 132, 236, 260
  Первичный автор — 132, 236, 250, 251
  Слово автора — 133, 138, 143—144, 249
Аланкары — 152—154, 160
Анарративность — 41—42, 60
Архитектонические формы — 6, 100, 193—194, 256, 266

Бади — 145
Баллада — 80, 81, 202, 324, 330—334
Барокко — 131, 138, 140, 216—220
Большое время — 10, 11
Бытовая сказка — 112

Внешнее действие — 179, 180, 293—295
Внутреннее действие — 179, 180, 293—298
Внутренняя мера — 232, 321
Внутренняя форма — 34, 46—47
Волшебная сказка — 58, 66, 111
Вставной эпизод — 68, 319
Встреча (в поэме) — 327—329
Выкупная рамка — 171—174
Выраженное — 154—156

Газал — 108, 194
Газелла — 101, 194—197, 202
Генетический метод — 9, 12
Герой — 20—32, 42, 57, 64, 84, 88, 91, 98, 99, 127—141, 204, 206—208, 237—266
  Готовый герой — 138, 139
  Жанровый герой — 132
  Незавершимый герой — 238
  Неравный себе герой (шут, дурак, плут) — 111, 112, 133, 204—205

Дзё — 157—158
  Диалог — 11, 12, 251—253, 270
  Дипака — 153, 154
  Драма — 7, 25, 72—74, 83, 86—91
  Дхвани — 154—156

Жанр — 4, 100—116, 189—209, 313—334
  Внутренняя мера жанра — 317, 321—322
  Вторичные (литературные) жанры — 101, 103
  Высокие жанры — 105, 132, 133, 206
  Жанровый закон — 190
  Жанровый канон — 189—190, 313—334
  Жанровая модальность — 313—317, 319, 320
  Жанровая система — 191—193

Жанровое мышление — 189—191
Канонические жанры — 100—116, 189—201
Неканонические жанры — 201—209, 313—334
Низкие жанры — 105
Память жанра — 115—116
Первичные (речевые) жанры — 101, 103
Свободные жанровые форма — 194—198
Серьезно-смеховые жанры — 104—106
Строгие жанровые формы — 194, 199—208
Живописный стиль — 133—134

Заговор — 40
Заклинание — 106

Идея — 209, 210, 212—216, 225
Идиллия — 101, 107, 112, 202, 317—318
Историко-типологический метод — 8, 12
Историческое время — 175—178, 187—188
Канон — 118, 120, 122, 123, 189, 218, 321
Какэ-котоба — 159
Касыда — 105, 108—109, 194, 202
Катарсис — 89, 91
Классицизм — 131
Коан — 197—199
Композиционные формы — 6, 23, 100, 193, 194
Косвенная речь — 29—30, 67, 134
Кумулятивная сказка — 58, 60
Кумуляция — 41—44, 51, 280

Линейный стиль — 133—134
Лирика — 7, 25, 27, 72—74, 83, 91—99, 255—258
Лирическая поэма — 323—324
Лирический герой — 255
Лирический эпос — 323—324
Лироэпическая поэма — 322—330
Лирическое «я» — 255—257
Лироэпические песни — 80—81

Макура-котоба — 157—158
Метаповествование — 71, 136, 208—209, 243, 285—287
Многозначность слова — 33—39
Многосубъектное повествование — 258—259, 263—266
Монтаж — 306
Мотив — 52, 54—57

Народно-смеховая культура — 102, 132, 211—212
Неавтономное «я» — 123—126
Невыразимое — 216
Неготовый мир — 228—230
Незавершенное настоящее — 202, 321—322
Неклассическое «я» — 253—254, 257, 260—262
Неокумулятивный сюжет — 304—309
Неосинкретизм — 243, 257, 276—280
Нестационарный сюжет — 311—312
Несобственная прямая речь — 82, 247, 252, 255
Нефигуративный образный язык — 36, 50, 146
Новелла — 171—178

Образные языки (см. Кумуляция, Параллелизм психологический, Тропы)
Образ-личность — 141, 237—244, 247, 266
Образ-характер — 139—141, 206, 241—242, 244, 247
Обрамленная повесть — 171—178
Обрядовая лирика — 76—80, 92—95
Открытый финал — 288, 298—299

Палеолитическое искусство — 40
Параллелизм психологический — 36, 37, 39, 43—44, 47, 51, 96—98, 145, 157—160, 165, 166, 168, 198, 278—279, 288
Двучленный параллелизм — 36, 281
Многочленный параллелизм — 44
Одночленныйпараллелизм — 45, 49
Отрицательный параллелизм — 45, 47, 48
Партиципация (сопричастие) — 47, 61, 124
Пение — 28, 29, 82, 255
Повествование (наррация) — 28—30, 67, 82, 136
Повествователь — 135, 236, 245, 250
Повествовательные ситуации — 134
Аукториальная — 134—136, 264
Ich-Erzdhlsituation — 134—136, 264
Персональная (нейтральная) — 134, 245
Поток сознания — 263—264
Поэтические формулы — 54
Поэтическое многоголосие — 256, 257
Принцип сюжетной неопределенности — 183—185, 298—299
Принцип художественной модальности — 224—229, 232—234, 281—283
Присоединительная связь (сочинительная связь, рядоположение) — 40—43
Притча — 126, 149—150
Прозаическое иносказание — 270
Проявленное — 154—156
Прямая речь — 29, 67, 134
Психологическая интроспекция — 244
Рассказчик — 30, 137, 236
Рассказываемое событие — 53
Реализм — 240—253
Речь — 28, 29, 42, 82, 161—162
Риторическая культура — 12, 119, 143, 150
Роды литературы — 8, 15, 16, 72—99
Роман — 84, 101, 132, 178—180, 201—208, 293, 319, 321—322
Роман романа (метароман) — 208—209, 266
Романизация жанров — 322, 325
Романс — 318
Романтизм — 238—240, 315
Самоценное слово — 283—285
Символ — 39, 45, 49, 148—150, 168, 169
Синкретизм — 12, 14—19, 28, 32, 38, 39, 44, 47, 109, 211, 233—234
Древней поэзии — 73, 75—76
Родов и жанров — 73, 74, 76—80, 102—105
Принцип синкретизма — 16, 74
Ситэ — 91
Слово — 32
Готовое слово — 141—144
Двуголосое слово — 267—268
Мифологическое слово — 79
Одноголосое слово — 144, 168, 267, 269
Простое (нестилевое) слово — 271—273
Риторическое слово — 225
Стилистическая трехмерность слова — 268—270
Тема и значение в слове — 34
Чужое слово — 133, 134, 141—143, 255
Событие — 20, 52, 63, 71
Событие рассказывания — 53
Соответствие (correspondance) — 276—277, 279—280

Сравнительно-исторический метод — 7, 9, 10, 12
Субъектный неосинкретизм — 258, 262
Субъектный синкретизм — 21—23, 28, 30, 96, 235, 258
Сюжет — 51—71, 169—188, 287—312
Аллегорический сюжет — 180, 181, 185
Возможный (вероятный) сюжет — 184, 299—304
Готовый сюжет — 72, 169—170
Двойной сюжет — 186, 188
Кумулятивный сюжет — 58—60, 62—63, 67—69, 71—72, 171—177, 184, 187, 188
Нестационарный сюжет — 311—312
Символический сюжет — 182—183, 185, 291
Становления сюжет — 186, 187, 204, 287, 288, 291—298, 310—311
Сюжет-ситуация — 174—178, 185—188, 287—291
Сюжет-фабула — 178
Циклический сюжет — 58, 59, 63—69, 71, 171—177, 187, 188, 204, 288, 309—310

Танка — 157, 202
Текст — 73
Типические схемы сюжета (см. Кумулятивный сюжет; Циклический сюжет)
Трагедия — 88, 90, 101, 104
Тропы 33, 46, 47, 49, 51, 97, 144—151, 153, 160, 274—276
Аллегория — 45, 147—149
Метафора — 40, 47, 49, 51, 97, 98, 109, 145—146, 148, 149
Метонимия — 166, 167
Олицетворение — 146, 149
Перифраза — 146
Сравнение — 47, 48, 51, 147
Библейские сравнения — 48—49
Гомеровские развернутые сравнения — 48
Индийские эпические сравнения — 48
Сравнение-метафора (генитивное) — 147
Сравнение в творительном падеже (творительный превращения) — 37, 147

Украшения (см. Аланкары; Бади; Тропы)
Упама — 152

Фабула — 53, 56
Формы высказывания — 73, 82, 254—255

Хокку — 101, 197—199, 202
Хронологический несовместимости закон — 67
Художественная модальность — 273—274

Эйдос — 118—124, 212—216
Элегия — 113—116, 199—202
Эмблема — 147—149
Энго — 159
Эпическая объективность — 84, 86
Эпическая поэма (эпопея) — 84—86, 202, 322, 324, 327, 329
Эпос — 7, 67—71, 73—75, 83—86
Эстетический объект — 6, 7, 11, 18—20, 28, 73, 131

Юкари-котоба — 159

Я-для-себя — 138, 140, 234, 235, 237
Я-другой — 15, 23, 27, 124, 125—126, 234, 235, 253, 256
Я-для-другого — 124, 140, 235

# Указатель имен авторов и названий художественных произведений


Абхинагупта — 154
Аверинцев С.С. — 13, 24, 28, 75, 114, 118, 119, 189—192, 201, 209, 221, 314, 316
Акафист Богородице — 60—62
Акимова Т.М. — 22
Алексеев В.М. — 193
Аль-Халиль — 117
Альциат А. — 147
«Книга эмблем» — 147—148
Анакреонт — 97, 151, 189
Анандавардхана — 117, 154, 155
Андреев М.Л. — 13, 190
Анненский И.Ф. — 220
«Декорация» — 299
«Двойник» — 257
«Книги отражений» — 255, 256
«Октябрьский миф» — 282
Антимах из Колофона — 115
«Лида» — 115
Антология Халы — 37, 155, 156
Аполлинер Г. — 271, 323
«Зона» — 279
«Музыкант из Сен-Мерри» — 306
«Понедельник на улице Криспин» — 306
Апт С.К. — 254, 266
Апулей — 136—137, 139, 205, 206
«Метаморфозы, или Золотой осел» — 136—137, 139, 205, 206
Аристотель — 83, 89, 90, 118, 189
Аттар Ф. — 129, 181—182, 196
«Разговор птиц» — 129
«Мусульмане, я тот гебр, который построил капище» — 181—182
Ауэ фон Г. — 170
«Бедный Генрих» — 170
Ауэрбах Э. — 118, 212, 245, 258, 259, 294

Байрон Д.Г. — 322, 323, 325—327
«Гяур» — 327
«Дон Жуан» — 322
«Корсар» — 327
«Чайльд Гарольд» — 322
Бальмонт — К.Д. — 323
Бальзак О. — де — 241
Батырай О. — 45
«Знал я, что была ты там...» — 45
Баевский В.С. — 38
Басё — 125, 126, 197, 198, 216
«Старый пруд...» — 125
«Как благороден тот...» — 127
«На голой ветке...» — 197
«С ветки на ветку...» — 197
«Стебли морской капусты...» — 198
Батюшков К.Н. — 225
«Мой гений» — 225—226
Бахтин М.М. — 6, 7, 10—12, 18—20, 23—29, 33, 34, 73, 80, 81, 83, 86, 98—101, 103, 105, 107, 115, 116, 132—134, 139, 140, 143, 162, 187, 190, 201, 205, 212, 220, 222, 223, 225, 230, 233—236, 238, 239, 246, 249, 250, 253—255, 266—271, 283, 292, 293, 311, 319, 321, 322
Бачинская С.А. — 217
Баумгартен А.Г. — 224
«Беовульф» — 68
Белый Андрей (наст. им. и фам. Бугаев Б.Н.) — 239, 266, 292, 303—304
«Петербург» — 303—304
Берндт К.Х. — 40, 41
Берндт Р.М. — 40, 41

Берковский Н.Я. — 186, 188, 229, 256
Бертельс Е.Э. — 181
Блок А.А. — 94, 221, 257, 273, 278—280, 317—320, 323, 326, 328, 329, 332
«Возмездие» — 280, 328
«Двойник» — 273
«Двенадцать» — 257, 328
«Итальянские стихи» — 257
«Кармен» — 257
«Май жестокий с белыми ночами..!» — 317—319
«На поле Куликовом» — 257
«Незнакомка» — 320, 332
«Ночная фиалка» — 326, 328, 329
«Осенний день» — 278
«Соловьиный сад» — 328
«Стихи о Прекрасной Даме» — 94
«Черный ворон в сумраке снежном...» — 279
Бодлер Ш. — 257, 276—277
«Соответствия» — 276—277
Боккаччо Д. — 171, 174—178, 185, 212, 289
«Декамерон» — 171, 174—178, 185, 289
Боронина И.А. — 157—160
Бор Н. — 164
Бочаров С.Г. — 140, 207, 208, 272, 290, 297, 300, 301
Боура С.М. — 86
Бо Цзюй-И. — 161
Боярдо М.М. — 323
Брагинская Н.В. — 8, 17
Бройтман С.Н. — 5, 21, 33, 151, 256, 257, 302, 320, 324, 334
Брюсов В.Я. — 332
Бунин И.А. — 284, 286
Бухштаб Б.Я. — 275
Бхамаха — 117, 152
Бхарата — 117
Бюргер Г.А. — 330
«Ленора» — 330
Вагнер Р. — 278
Валери П. — 220
Вамана — 117, 152
Ван Вэй — 161
Васильков Я.В. — 48
Веселовский А.Н. — 5—8, 10—12, 14—18, 23, 24, 36, 38, 43—49, 51, 53—56, 61, 66, 73—75, 80, 81, 87, 91, 92, 147, 159, 176, 177, 217, 276, 330
Вергилий Марон Публий — 323, 324
Верлен П. — 271, 274, 278, 285
«Последняя надежда» — 285
Вересаев В.В. — 113
Вертоградова В. — 155
Вернадский В.И. — 10
Вецель Й.К. — 293
Вёльфлин Г. — 133
Виланд Х. — 237, 293
Виньи А. — 323
Волошинов В.Н. см. Бахтин М.М.
Вольтер (наст. имя и фам. М.Ф.Аруэ) — 200—201
«Стансы к Сидевилю» — 200—201
Вулф В. — 259
«К маяку» — 259
Выготский Л.С. — 215, 314

Галилей Г. — 230
Гаспаров М.Л. — 13, 90, 118, 189, 191
Гао Ци — 163—168
«Осенняя ива» — 163—168
Гауптман Г. — 322
Гегель Г.В.Ф. — 7, 73, 86, 99
Гейне Г. — 271, 322
«Лорелея» — 320, 331
Гелескул А. — 285
Гердер И.Г. — 330
Герхард М. — 171, 172
Гёте И.В. — 12, 94, 131, 237, 271, 292, 293, 313, 315, 319, 323, 331, 332
«Годы учения Вильгельма Мейстера» — 293
«Крысолов» — 331
«Кладоискатель» — 331

«Лесной царь» — 331
«Перед судом» — 331
«Пряха» — 331
«Римские элегии» — 313—314
«Спасение» — 331
«Ученик чародея» — 331
«Фауст» — 319, 323
«Цыганская песня» — 331
Гёльдерлин Ф. — 314, 315
«Роза» — 314
Гесиод — 189
Гессе Г. — 254, 266, 299
«Степной волк» — 254, 299
«Гильгамеш» («О все видавшем») — 84
Гинзбург Л.Я. — 130, 170, 232, 256, 271, 273, 276
Гин Я.И. — 22
Гиндин С.И. — 73
Гиппель Т.Г. — 293
Гиршман М.М. — 316, 321
Гитович А. — 163
Гнедов В. — 185
Гоголь Н.В. — 236, 240, 243, 254
«Мертвые души» — 236
Гомер — 12, 67, 68, 84, 189, 230, 290, 324
«Илиада» — 66, 84
«Одиссея» — 68—71, 290
Гонгора Л. — 217—219
«Уж третий день безумный Аквилон...» — 217—219
Грабарь-Пассек М. — 107, 318
Грей Т. — 314
«Элегия, написанная на сельском кладбище» — 314
Гребнев Н. — 126
Грехнев В.А. — 333
Григорьев А.А. — 18
Григорьева Т.П. — 124, 161
Гринцер П.А. — 5, 13, 65, 66, 86, 113, 118, 153, 154
Гриммельсгаузен Г.Я.К. — 136, 139, 293
«Симплициссимус» — 136, 139, 293
Гуковский Г.А. — 199, 200, 226, 232, 314
Гунадхья — 30—31, 170
«Великий сказ» — 30—31, 170
Гура В.А. — 76
Гюго В. — 138

Данте А. — 94, 130, 150, 182, 183, 323
«Божественная комедия» — 94, 130, 150, 182
«Новая жизнь» — 94
«Да во батюшкином во садику...» — 95
Дандин — 117, 152, 153
Джойс Д. — 220, 239, 259, 263—266, 278, 288—290, 292, 310
«Портрет художника в юности» — 310
«Улисс» — 263—266, 279, 280, 290, 306—311
Девятнадцать древних стихотворений — 37
Декарт Р. — 122, 230
Дёблин А. — 259
«Три прыжка Ван Луна» — 306
«Берлин, Александерплац» — 306
Диккенс Ч. — 241, 293
Достоевский Ф.М. — 139, 238, 239, 245, 250, 252—254, 258, 292
«Преступление и наказание» — 250—253, 293—294
Долгополов Л.К. — 324
Ду Фу — 161

Евангелие от Иоанна — 142
Елизаренкова Т.Я. — 33
Ермакова Л.М. — 106, 157, 158, 160, 183
Еремина В.И. — 110
Есенин С.А. — 115, 275
«Не жалею, не зову, не плачу...» — 115, 116

«Жадная старуха» — 72, 112

Жан Поль (наст. имя и фам. И. П. Ф. Рихтер) — 293
«Жизнь Ласарильо из Тормеса, его невзгоды и приключения» — 185
Жирмунский В. М. — 241, 323—326
Жуковский В. А. — 331, 333
«Людмила» — 333
«Светлана» — 331

Заболоцкий Н. С. — 135
«Заговорная водица» — 112
«Закон 17 статей» — 123—124
Зелинский Ф. Ф. — 67
Золя Э. — 254

Ибсен Г. — 322
Ибрагимов Н. — 214
Ибн ал-Мутт'аз — 117, 128
Ибн Кутайба — 108
Ибн Халлядж — 125
Иванов Вяч. Вс. — 5, 33, 93
«Исэ-моногатари» — 183—184

Калевала — 32
Кант И. — 224
Карамзин Н. М. — 183, 228, 298
«Кладбище» — 228
«К Мелодору в ответ на его песнь любви» — 228
«Протей, или Несогласия стихотворца» — 228
«Остров Борнгольм» — 183, 298
Капиев Э. — 75
Кассирер Э. — 40, 146
Катенин П. А. — 331
«Ольга» — 333
Келлер Г. — 293
Клопшток Ф. Г. — 313
Кожевникова Н. А. — 275, 276
Колпакова Н. П. — 22
Колридж С. Т. — 323, 325, 328, 331
«Сказание о Старом Мореходе» — 323, 325, 327, 328
Конрад Н. Я. — 184
Коран — 149, 182
Корнель П. — 210, 225
«Сид» — 210
Корман Б. О. — 256
Кублицкая-Пиоттух А. — 277
Куделин А. Б. — 120, 122, 128
Кузмин М. А. — 136

Лао Цзы — 121, 161
Ларин Б. А. — 99
Лебедев Н. — 129
Леви-Брюль Л. — 47, 61, 124, 223
Левинтон Г. А. — 56
Лейтес Н. С. — 319
Левик В. В. — 276
Лермонтов М. Ю. — 240, 243, 323, 325—327, 329
«Герой нашего времени» — 236
«Демон» — 325—327, 329
«Мцыри» — 329
Лесков Н. С. — 254
Либаний — 119
Ли Бо — 161, 163—168
«При виде снега в местности Хуайхай» — 163—168
Липскеров К. — 125
Лихачев Д. С. — 148, 149, 192
Лозинский М. Л. — 130, 182
Ломоносов М. В. — 143, 151
«Разговор с Анакреоном» — 151
Лорка Ф. Г. — 275
Лоррис Г., Мён де Ж. — 180—181
«Роман о Розе» — 180—181
Лосев А. Ф. — 36, 67, 86, 121, 122, 146, 147, 220
Лотман Ю. М. — 12, 52, 59, 62, 72, 118, 122, 222, 228, 230, 300, 330
Луговской В. А. — 289, 323
«Середина века» — 323
Лучников М. Ю. — 119, 143, 147, 150, 210
Лу Цзи — 117, 191
Лю Сё — 117, 161
Любимов Н. М. — 175, 188, 254, 260, 296, 310

Малларме С. — 257, 278, 283, 291
Мальцев Г.И. — 158
Мандес М.И. — 89
Манн Т. — 236, 292, 293
Манн Ю.В. — 227, 237, 244, 250, 326
«Манъёсю» — 37, 94, 106
Мамардашвили М.К. — 19, 116, 120, 122, 138, 183, 211, 224, 230, 232, 233, 259—261, 263, 283, 284, 286, 308, 310—312
Мандельштам О.Э. — 64, 79, 130, 257—258, 280, 291, 334
«Декабрист» — 280
«На розвальнях, уложенных соломой...» — 257—258
«Разговор о Данте» — 130
«Слово и культура» — 230
Макремволит Евматий — 137, 178—180, 203, 206
«Повесть об Исмине и Исминии» — 137, 178—180, 203, 206
Максимов Д.Е. — 225, 274
Маркова В. — 125, 197, 198
Марр Н.Я. — 33
«Махабхарата» — 48, 56, 68, 84, 85, 93, 122, 125, 152
Маяковский В.В. — 323
Медведев П.Н. см. Бахтин М.М.
Мелихова Л.С. — 326
Мейлах М.Б. — 128
Мелетинский Е.М. — 5, 17, 74, 75, 82, 111, 178, 203
Мериме П. — 241
Мимнерм — 123
«Но пролетает стрелой...» — 113
Мильтон Д. — 323
Митурно А. — 201
Михайлов А.В. — 13, 118, 124, 125, 127, 131, 138, 140, 141, 147, 215, 218, 220, 223
Монзелер Г.О. — 164, 165
Монтаголь де Г. — 128
Музиль Р. — 248, 266
«Человек без свойств» — 248
Мурасаки Сикибу — 136, 137, 184
«Гэндзи-моногатари» — 136—138, 184, 185

Навои А. — 129
«Язык птиц» — 129
Невелева С.Л. — 48
Некрасов Н.А. — 257
Некрасова Е.А. — 274
Неклюдов С.Ю. — 56, 75, 82, 185
Неруда П. — 323
«Всеобщая песнь» — 323
Низами — 125, 129, 135, 139, 149, 204
«Хосров и Ширин» — 125, 129, 135, 139, 149, 204
Ницше Ф. — 220, 257
«Ничего ты, поле, не спородило» — 96—98, 110
Новик Е.С. — 29, 75, 76, 82
Новалис (наст. имя и фам. Ф.фон Харденберг) — 299

Овидий — 230
Огибенин Б.Л. — 33

Павлова Н.С. — 254
Палиевский П.В. — 35
Паперный З.С. — 294, 296
Пастернак Б.Л. — 213, 214, 271, 275, 277—279, 285—287
«Доктор Живаго» — 279
«Плачущий сад» — 278
«Про эти стихи» — 285—287
Паунд Э. — 323
«Cantos» — 323
Перси Т. — 330
Петрарка Ф. — 217
Песнь песней — 180
Пейре Овернский — 127
Песнь об Итане — 84
Песнь о Кумарби — 84
Песнь об Улликуми — 84
Песни свадебных гаданий — 49
Пильняк (наст. фам. Вогау) Б.А. — 306
«Голый год» — 306

Пиндар — 104
«XI Немейская ода» — 104
Пинский Л. Е. — 185
Платон — 83, 118, 121, 224
«Гиппий Больший» — 224
«Государство» — 83, 118
«Пир» — 118
Полоцкий С. — 151
Полонский Я. П. — 275
Полякова С. В. — 179, 180
Померанц Г. С. — 278
Потебня А. А. — 34, 38, 39, 43, 147, 158
Поршнев Б. Ф. — 36
Пришвин М. М. — 140
Пропп В. Я. — 41, 57—60, 66, 69, 71, 72, 79, 110, 111
Пруст М. — 229—231, 254, 260—263, 265, 266, 278, 279, 284, 296—298, 310—312
«В поисках утраченного времени» — 229—231, 254, 260—263, 279, 296—298, 310—312
Пумпянский Л. В. — 151, 218
Путилов Б. Н. — 21, 56
Пушкин А. С. — 5, 18, 66, 124, 131, 136, 206, 230, 231, 240—242, 271, 289, 291, 300—303, 314, 316, 319, 320, 323, 325, 327, 328, 332—334
«Анчар» — 320
«Бесы» — 320, 331—334
«Брожу ли я вдоль улиц шумных...» — 314
«Евгений Онегин» — 131, 136, 236, 240—243, 268—271, 300—302, 319, 333
«Египетские ночи» — 302
«Медный всадник» — 325—327, 329
«Моцарт и Сальери» — 301—302
«На холмах Грузии лежит ночная мгла...» — 314
«Осень» — 271
«Пир во время чумы» — 302
«Повести Белкина» — 236, 289—290
«Руслан и Людмила» — 66
«Цыганы» — 327

Рабле Ф. — 168, 187, 212, 293
«Гаргантюа и Пантагрюэль» — 187, 293
«Рамаяна» — 66
Расин Ж. — 170
«Федра» — 170
Рейснер Л. М. — 194, 195
Рембо А. — 271, 277
«Гласные» — 277
«Репка» — 60
Ригведа — 76—80
Рильке Р. М. — 124, 183, 220, 274, 277
Ричардсон С. — 237
Рифтин Б. Л. — 104, 193, 194
Роллан Р. — 293
Рудрата — 117
Руми Д. — 126, 149—150, 182
«Маснави-йи ма'нави» — 149, 182
«Притча о "моем" и "твоем"» — 126, 149—150
Руставели Ш. — 135
«Витязь в тигровой шкуре» — 135
Руссо Ж. Ж. — 293
«Эмиль, или О воспитании» — 293

Саади — 195
Сазонова Л. И. — 218
Сафо — 189
Сен-Жон Перс — 323
Серебряный С. Д. — 66
Сервантес С. М. де — 71, 136, 139, 168, 185, 205—208, 212, 216
«Дон Кихот» — 53, 70, 136, 139, 185, 205—208, 298
Скафтымов А. П. — 248, 294—296
Скотт В. — 323, 325
«Госпожа озера» — 323
«Мармион» — 323
Скрябин А. Н. — 278

«Слово о полку Игореве» — 151
Случевский К. К. — 32, 35, 257
«Ты не гонись за рифмой своенравной...» — 32, 35
Смирнов И. — 163, 167
Соловьев В. С. — 230, 274
Соловьев Э. Ю. — 211
Сологуб (наст. фам. Тетерников) Ф. К. — 288, 292, 312
«Нюрнбергский палач» — 332
«Пламенный круг» — 288
Сомадева — 30—32, 170—174
«Океан сказаний» — 30—32, 171—174
Софокл — 91, 189
Спиноза Б. — 230
Спирин В. С. — 38
Стеблин-Каменский М. И. — 21
Стендаль (наст. имя и фам. А. М. Бейль) — 241
Стерн Л. — 226—227, 237
«Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» — 226—227
Сумароков А. П. — 131

«Теремок» — 60
Тамарченко Н. Д. — 58, 60, 62, 63, 72, 171, 186, 188, 232, 240—242, 244—247, 254, 293, 321
Татий Ахилл — 205
«Левкиппа и Клитофонт» — 205
Терновская А. О. — 76
Толстая С. М. — 76
Толстой И. И. — 88
Толстой Л. Н. — 241, 245, 249, 253, 258, 274, 292, 293, 304—306, 308, 311
«Воскресение» — 304
«Дневники» — 248—249
«Карма» — 304
«Народные рассказы» — 304
«Смерть Ивана Ильича» — 245—248
«Упустишь огонь — не потушишь» — 304—305
«Фальшивый купон» — 304
«Хаджи Мурат» — 304—306
Топоров В. Н. — 33, 40, 41, 287
Тредиаковский В. К. — 200
«Тристан и Изольда» — 203—205, 213
Труа де К. — 203
«Ивейн, или Рыцарь со львом» — 203
Тургенев И. А. — 244—245
«Дворянское гнездо» — 244—245
Турбин В. Н. — 100, 326
Тынянов Ю. Н. — 240, 255
«Тысяча и одна ночь» — 171—172
Тюпа В. И. — 5, 237, 289, 295
Тютчев Ф. И. — 142, 220, 274, 275, 278, 281—284, 320
«Последняя любовь» — 281, 320
«Silentium!» — 142

Уилрайт Ф. — 145
Успенский Б. А. — 76

Фенелон Ф. — 293
«Телемахида» — 293
Феокрит — 107, 317—318
«Колдуньи» — 107
«Работники, или Жнецы» — 317—318
Фет А. А. — 142, 257, 274, 275, 281, 282
«Дул север. — Плакала трава...» — 275
«В лунном сиянии...» — 275
«Моего тот безумства желал, кто смежал...» — 281
Филдинг Г. — 237
«История Тома Джонса, найденыша» — 293

Флобер Г. — 244, 245, 253, 258, 284, 286
«Госпожа Бовари» — 245
Фолкнер У. — 259
Франк-Каменецкий И.И. — 49
Фрейденберг О.М. — 8—10, 12, 16, 17, 24—27, 29, 31, 39, 40, 47, 48, 50, 51, 57, 58, 60, 62—64, 66, 67, 69—71, 82, 83, 87—90, 95, 97, 101—105, 109, 114, 115, 118, 146, 169, 189, 221

Хаев Е.С. — 299—300
Хализев В.Е. — 5
Хафиз 195—197
«[Весенний] сад вновь обрел сияние юности» — 195—197
Хелимский Е.А. — 22
Херасков М.М. — 200
Хикмет Н. — 323
«Человеческая панорама» — 323
Хлебников В. — 271, 324
«Азы и Узы» — 324
«Дети Выдры» — 324
Хоружий С. — 263, 264, 266
Хуайнаньцзы — 162

Цветаева М.И. — 323

Чехов А.П. — 258, 259, 294, 296, 297
«Дядя Ваня» — 296—297
«Скрипка Ротшильда» — 258—259
«Три сестры» — 294
Чжуанцзы — 161, 162
Чжун Жун — 161
Чистякова Н.А. — 114, 115
Чудаков А.П. — 257, 259
Чумаков Ю.Н. — 240, 242, 301, 302
Чюрленис М.К. — 278
Чухонцев О.Г. — 332
«...и дверь впотьмах привычную толкнул» — 332

Шанкара — 121
Швырев В.С. — 211
Шеллинг Ф.В. — 86
Шекспир У. — 104, 139, 168, 212—216, 219
«Гамлет» — 139, 212—216
Шиллер Ф. — 315
«Шицзин» — 37, 160
Шлегель Ф. — 86
Шопенгауэр А. — 277
Шпильгаген Ф. — 254
Шпенглер О. — 10
Шидфар Б.Я. — 105, 108, 109, 149

Эврипид — 189
Эзоп — 189
Энгельгардт Б.М. — 11
Эсхил — 88, 104, 189
Эшенбах фон В. — 129, 135—136, 139, 170, 186, 187, 204, 205, 293

Юнг К.Г. — 308

Якобсон Р.О. — 38, 273
«Ямато-моногатари» — 183, 185, 298
Ясперс К. — 120

Curtius E.R. — 12, 13, 118, 119, 221

Gnüg H. — 131, 257

Korff H.A. — 314

Pestalozzi K. — 130, 131

Stanzel F. — 134—135, 245
Susman M. — 255

Zumthor P. — 29

# ОГЛАВЛЕНИЕ

## Часть третья
## ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА


Введение ..... 4
§ 1. Теоретическая поэтика, историческая поэтика и история литературы ..... 4
§ 2. Предмет исторической поэтики ..... 5
§ 3. Метод исторической поэтики ..... 7
§ 4. Периодизация истории поэтики ..... 12

Раздел первый. **Поэтика эпохи синкретизма** ..... 14

Глава 1. Синкретизм как художественный принцип ..... 14
§ 1. Понятие синкретизма ..... 14
§ 2. Формы проявления синкретизма в архаическом сознании и искусстве ..... 15
§ 3. Синкретизм и генезис эстетического объекта ..... 18

Глава 2. Субъектная структура эстетического объекта в поэтике эпохи синкретизма ..... 20
§ 1. Понятие субъектного синкретизма ..... 20
§ 2. Истоки субъектного синкретизма ..... 22
§ 3. Субъектный синкретизм в отражении форм высказывания ..... 28
§ 4. Субъектный синкретизм на уровне композиционного целого ..... 30

Глава 3. Словесный образ в эпоху синкретизма ..... 32
§ 1. Слово в эпоху синкретизма. Проблема генезиса и исходной формы образа ..... 32
§ 2. Эволюция образного сознания ..... 36
§ 3. Кумуляция и параллелизм ..... 38
§ 4. Рождение ранних форм тропа, их историческая семантика и своеобразие ..... 46

Глава 4. Сюжет в эпоху синкретизма ..... 51
§ 1. Сюжет и проблема семантической границы в эпоху синкретизма ..... 51
§ 2. Мотив и сюжет ..... 53
§ 3. Герой и сюжет. Кумулятивная схема ..... 57
§ 4. Циклический сюжет. Взаимодействие двух схем ..... 63

Глава 5. Литературные роды в эпоху синкретизма ..... 72
§ 1. Определение литературного рода и теория исходного синкретизма родов ..... 72
§ 2. Роль слова в обрядово-мифологическом синкретизме и выделение его эстетической функции ..... 74
§ 3. Проблемы лироэпических песен ..... 81
§ 4. Способ исполнения как родовой критерий: пение, речь и наррация ..... 82
§ 5. Способ изображения и дифференциация родов ..... 84
1. Эпос ..... 84
2. Драма ..... 86
3. Лирика ..... 91
Глава 6. Жанры в эпоху синкретизма ..... 100
§ 1. Понятие жанра ..... 100
§ 2. Исходный жанровый синкретизм. Три этапа дифференциации ..... 101
§ 3. Доминанта функциональной роли жанра. Развитие тематики и топики ..... 110

Раздел второй. **Эйдетическая (традиционалистская) поэтика** ... 117
Глава 1. Художественные принципы эйдетической поэтики ..... 117
§ 1. Новая стадия в истории поэтики ..... 117
§ 2. Эйдос как порождающий принцип ..... 118
§ 3. Эйдос, рефлексия и канон ..... 121
Глава 2. Субъектная сфера в эйдетической поэтике ..... 123
§ 1. Развитие личности и авторское начало ..... 123
§ 2. Традиционалистская установка и личная инициатива ... 127
§ 3. Двуединство автора и героя ..... 131
§ 4. Авторская и чужая речь. Повествовательные ситуации ..... 133
§ 5. Всезнающий автор и готовый герой. Открытие характера ..... 138
Глава 3. Словесный образ в эйдетической поэтике ..... 141
§ 1. Словесный образ в европейской поэтике. Статус слова: «готовое» и «чужое» слово ..... 141
§ 2. Система тропов ..... 145
§ 3. Словесный образ в индийской поэтике ..... 151
§ 4. Словесный образ в японской поэтике ..... 157
§ 5. Словесный образ в китайской поэтике ..... 160
1. Категория «дао» и принцип «естественности» ..... 160
2. Способы преобразования параллелизма ..... 163
Глава 4. Сюжет в эйдетической поэтике ..... 169
§ 1. Понятие «готовый сюжет»: его смысл и границы ..... 169
§ 2. От сюжета-мотива к сюжету-ситуации ..... 178
§ 3. Сюжет-ситуация и начало формирования сюжета становления ..... 187

Глава 5. Жанры в эйдетической поэтике ..... 189
§ 1. Жанровый канон и мышление жанрами ..... 189
§ 2. Строгие и свободные жанровые формы ..... 193
1. Газелла ..... 194
2. Хокку ..... 197
3. Элегия ..... 199
§ 3. Роман как маргинальный жанр ..... 201
Глава 6. Завершение эйдетической поэтики ..... 209
§ 1. Идея и образ ..... 209
§ 2. Кристаллизация монологических начал и возрождение стихии синкретизма ..... 211
§ 3. Идея и жизнь в «Дон Кихоте», тайна и слова́ в «Гамлете» ..... 212
§ 4. «Странность» и норма в барокко ..... 216
Раздел третий. **Поэтика художественной модальности** ..... 221
Глава 1. Принципы поэтики художественной модальности ..... 221
§ 1. Хронологические рамки и этапы развития ..... 221
§ 2. Автономная личность и «неклассическое я» ..... 222
§ 3. Принцип художественной модальности ..... 224
§ 4. Романтическая поэтика «возможности» и образ неготового мира ..... 228
§ 5. Искусство — «игра», правила которой не даны заранее, а создаются в процессе игры ..... 230
§ 6. Единичное и единое. Автономия искусства ..... 232
Глава 2. Субъектная сфера в поэтике художественной модальности ..... 234
§ 1. Самооценка «я» и «я-другой». Субъекты авторского плана ..... 234
§ 2. Образ-личность и авторская позиция ..... 237
§ 3. Автор и герой в раннем и «аналитическом» реализме ..... 240
1. Ранний реализм ..... 240
2. Аналитический реализм ..... 243
§ 4. Автор и герой у Л. Толстого и Ф. Достоевского ..... 246
§ 5. Развитие «неклассического» типа субъектных структур ..... 253
1. Двуединство «я-другой» ..... 253
2. Речевые формы высказывания ..... 254
3. Неклассические субъектные структуры в лирике ..... 255
4. Неклассические субъектные структуры в прозе ..... 258
Глава 3. Словесный образ в поэтике художественной модальности ..... 267
§ 1. Прозаическое и поэтическое разноречие ..... 267
§ 2. Трансформация тропов. Возрождение архаических типов словесного образа ..... 274
§ 3. Соотношение образных языков ..... 281

Глава 4. Сюжет в поэтике художественной модальности ..... 287
§ 1. Сюжет-ситуация и сюжет становления ..... 287
1. Исходная ситуация ..... 288
2. Становление ..... 291
3. Открытый финал и принцип сюжетной неопределенности ..... 298
§ 2. Неокумулятивный сюжет ..... 304
Глава 5. Деканонизация жанров в поэтике художественной модальности ..... 313
§ 1. Нарушение канона и жанровая модальность ..... 313
§ 2. Замена канона внутренней мерой ..... 321
1. Лироэпическая (романтическая) поэма ..... 322
2. Баллада ..... 330
Литература ..... 335
Предметный указатель ..... 345
Указатель имен и названий художественных призведений ..... 348

*Учебное издание*

**ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ**
**В двух томах**
**Т. 2**
**Историческая поэтика**

**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: *О.В.Куликова, Э.Г.Юрга*

Диапозитивы предоставлены издательством.

Изд. № А-394-I. Подписано в печать 30.12.2003. Формат 60×90/16.
Гарнитура «Школьно-книжная». Печать офсетная. Бумага тип. № 2.
Усл. печ. л. 23,0. Тираж 7000 экз. Заказ №12896.

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.

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «АКАДЕМИЯ»





# УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!
# ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «АКАДЕМИЯ»

## ПРЕДЛАГАЕТ ВАШЕМУ ВНИМАНИЮ СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ:

А. А. ПОТЕБНЯ
**ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА**
Объем 384 с.

Идеи выдающегося филолога XIX в. А. А. Потебни лежат в основе современных представлений о специфике словесного художественного образа и психологии художественного творчества. В книгу вошло все лучшее, что составляет теоретическое наследие А. А. Потебни: литературоведческие и лингвистические труды «Мысль и язык», «Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка», «Из записок по теории словесности». Во вступительной статье и комментарии дано современное понимание филологической концепции А. А. Потебни.

Для студентов филологических факультетов высших учебных заведений.

В. М. ИСТРИН
**ИСТОРИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДОМОСКОВСКОГО ПЕРИОДА (XI—XIII ВВ.)**
Объем 384 с.

Пособие, созданное на базе классического учебника, получившего широкое общественное признание еще при жизни автора, охватывает период становления древнерусской литературы и представляет наиболее значительные памятники XI—XIII вв. В книге содержится описание источников разных жанров и редакций как духовного, так и светского характера. Особое внимание в книге уделяется методологии историко-литературного анализа текста. Пособие снабжено необходимым комментарием и библиографическим аппаратом.

Для студентов-филологов, преподавателей. Может быть интересно для широкого круга специалистов по истории отечественной культуры и науки.

В. Е. ХОЛШЕВНИКОВ
**ОСНОВЫ СТИХОВЕДЕНИЯ: РУССКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ**
Объем 208 с.

Классический учебник по основам стиховедения, исправленный и дополненный автором в соответствии с достижениями современного стиховедения и собственными научными исследованиями.

Для студентов высших учебных заведений.

Н. Л. ЛЕЙДЕРМАН, М. Н. ЛИПОВЕЦКИЙ
**СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: 1950—1990-е гг.**
Объем 688 с.

В пособии представлены все три ветви русской литературы: легальноя советская словесность, литература эмиграции и отечественный андеграунд. Закономерности художественного процесса выявляются через анализ динамики основных литературных направлений: традиционного и социалистического реализма, модернизма и постмодернизма, а также нового направления, которое авторы называют постреализмом.

Первая часть посвящена литературе «оттепели» (середина 1950-х — конец 1960-х гг.); часть вторая — так называемым семидесятым годам (конец 1960-х — середина 1980-х гг.); часть третья — постсоветскому периоду (середина 1980-х — конец 1990-х гг.). В каждую часть наряду с обзорными включены монографические главы, посвященные творчеству наиболее выдающихся писателей, а также главы, содержащие подробные разборы самых значительных или «знаковых» для данного периода произведений.

Для студентов филологических факультетов, учащихся выпускных классов лицеев, педагогических и гуманитарных колледжей, преподавателей, профессиональных литературоведов и критиков, а также всех, кто интересуется русской литературой XX в.

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА (в 2-х томах)**
Под ред. Л. П. Кременцова
Объем Т. 1 — 496 с.; Т. 2 — 464 с.

В первом томе раскрываются особенности развития русской литературы 20—30-х гг. XX в. Основное внимание уделяется писателям, произведения которых составили классику русской литературы XX в. (М. Горький, М. Шолохов, А. Толстой, М. Булгаков и др.). Впервые анализируется творчество писателей, ранее не вхо-

дивших в число широко изучаемых в вузе (Ю. Олеша, К. Вагинов, Е. Шварц, Н. Эрдман и др.).

Во втором томе рассматриваются особенности развития русской литературы 1940—1990-х гг., даются обзорные главы по прозе, поэзии и драматургии 1940—1960-х и 1970—1990-х гг., очерки жизни и творчества таких крупнейших художников слова второй половины XX в., как А. Ахматова, Б. Пастернак, К. Паустовский, А. Солженицын, И. Бродский, Саша Соколов и др.

Для студентов высших педагогических учебных заведений, обучающихся по специальности «Русский язык и литература». Может быть полезно также учащимся гуманитарных гимназий, колледжей, лицеев.

## РУССКАЯ ПРОЗА КОНЦА XX ВЕКА: Хрестоматия

Объем 600 с.

В хрестоматию отобраны наиболее значимые произведения современных писателей, дающие представление о новейшей прозе. Среди писателей как знаковые фигуры современного литературного процесса, так и новые имена, знаменующие собой переход в следующее тысячелетие. Помещенные в хрестоматии художественные тексты сопровождаются «Материалами для дискуссий», библиографией критической и художественной литературы, библиографическими справками о писателях.

Для студентов высших учебных заведений. Может быть полезна учителям, учащимся гимназий и лицеев.

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА В ЗЕРКАЛЕ КРИТИКИ: Хрестоматия

Объем 656 с.

В книге представлены критические дискуссии последних лет, разнообразные оценки современного литературного процесса в целом и постмодернизма в частности, споры о том, существует ли женская проза и жива ли сегодня поэзия, какое место в литературном пространстве занимает массовая литература и какова роль «толстых» литературных журналов и сетевой литературы. Включены критические материалы о творчестве и отдельных произведениях наиболее значительных российских писателей конца XX в. — от А. И. Солженицына до В. Пелевина и В. Сорокина.

Для студентов высших учебных заведений. Может быть полезна учащимся, преподавателям школ, всем, кто интересуется современным литературным процессом.

В. А. ЛУКОВ

**ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА ОТ ИСТОКОВ ДО НАШИХ ДНЕЙ**

Объем 512 с.

В пособии на основе тезаурусного подхода изложена история зарубежной литературы, рассмотрены ее истоки (мифология, фольклор, первые литературные памятники Древнего Востока); жанры античной и средневековой литературы, литература Предвозрождения, Возрождения, барокко, классицизма, Просвещения, предромантизма; охарактеризованы литературные направления XIX в. (романтизм, реализм), направления и течения рубежа XIX—XX вв. (натурализм, символизм, эстетизм, неоромантизм), литературный процесс XX—начала XXI вв. (модернизм, реализм, постмодернизм, массовая литература). Проанализировано творчество писателей разных эпох и народов — от Гомера до представителей современной литературы.

Для студентов высших педагогических учебных заведений. Может быть полезно также студентам гуманитарных факультетов вузов, институтов культуры, театральных, кино-, теле- и других вузов творческих специальностей.

Г. Н. ХРАПОВИЦКАЯ

**РОМАНТИЗМ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (ГЕРМАНИЯ, АНГЛИЯ, ФРАНЦИЯ, США)**

Объем 288 с.

В пособие включены три типа занятий: анализ одного произведения, сопоставление 2—3 произведений авторов разных периодов и произведений западноевропейских и русских романтиков. В каждое занятие включены актуальные сведения по теории и истории литературы. Наиболее важные в идейном или стилистическом отношении фрагменты художественных текстов даются в переводе и на языке оригинала. В книге представлена серия концептуально связанных вопросов, цель которых — подготовить учащихся к вдумчивому чтению и самостоятельному анализу художественных произведений.

Для студентов филалогических факультетов высших учебных заведений.

В. М. ТОЛМАЧЁВ, Г. К. КОСИКОВ, А. Ю. ЗИНОВЬЕВА и др.

**ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX—НАЧАЛА XX ВЕКА**

Под ред. В. М. Толмачёва

Объем 496 с.

В пособии предлагается новая трактовка зарубежной литературы конца XIX—начала XX в. На основе художественного

словаря эпохи дается типология ее основных литературных стилей (натурализм, символизм, неоромантизм и др.), которая соотносится с творчеством крупнейших писателей рубежа столетий. В приложении приводится подробная библиография, включающая произведения русских писотелей и мыслителей о зарубежной литературе и культуре рубежа XIX—XX вв.

Для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. Может быть полезно аспирантам, преподавателям средних школ и колледжей.

В. М. ТОЛМАЧЁВ, В. Д. СЕДЕЛЬНИК, Д. А. ИВАНОВ
**ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА**
Под ред. В. М. Толмачёва
Объем 640 с.

В учебном пособии доно новое видение зарубежной литературы XX в., предложен подробный анализ ключевых произведений таких писателей, как Ф. Кафка, Т. Манн, Г. Гессе, Дж. Джойс, Т. С. Элиот, У. Фолкнер, Ж.-П. Сартр, Х. Л. Борхес. Особое внимание уделяется рассмотрению теоретической проблематики эпохи (экспрессионизм, сюрреализм, экзистенциализм, постмодернизм и др.), для чего привлекается материал литературы Франции, Германии, Австрии, Великобритании, США, стран Латинской Америки 1910—1990-х гг.

Для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. Может быть полезно аспирантам, преподавателям средних школ и колледжей.

Б. А. ГИЛЕНСОН
**ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ США**
Объем 704 с.

В пособии излагается история американской литературы от XVII в. до современности. Книга построена по проблемно-монографическому принципу: главы и разделы, характеризующие отдельные периоды, направления, течения, сочетаются с главами об отдельных писателях, анализом произведений и историко-культурным материалом. Даются библиографические списки и синхронические таблицы. Отбор произведений осуществлен в соответствии с действующими в педагогических и языковых вузах программами по дисциплинам «История зарубежной литературы» и «Литература строны изучаемого языка». Снабжено иллюстрациями — портретами писателей.

Для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. Может быть полезно для преподавателей школ и колледжей гуманитарного профиля.

Т.В.СОКОЛОВА, А.И.ВЛАДИМИРОВА,
З.И.ПЛАВСКИН и др.

**ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. XIX ВЕК: ФРАНЦИЯ, ИТАЛИЯ, ИСПАНИЯ, БЕЛЬГИЯ**

Под ред. Т.В.СОКОЛОВОЙ

Объем 336 с.

В учебнике рассматриваются важнейшие особенности литературного процесса XIX в. во Франции, Италии, Испании, Бельгии, дается характеристика основных литературных направлений (романтизма, реализма, натурализма, символизма и др.). В очерках творчества наиболее значимых писателей (Ж.де Сталь, В.Гюго, Стендаля, О.де Бальзака, Г.Флобера, Э.Золя, Ш.Бодлера, С.Малларме и др.) выявляются как общие тенденции литературного развития, так и своеобразие индивидуального метода каждого из авторов.

Для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. Может быть полезен также студентам факультетов журналистики.

И.С.АЛЕКСЕЕВА

**ВВЕДЕНИЕ В ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ**

Объем 352 с.

Учебное пособие состоит из двух разделов — теоретического и практического. В первом собраны сведения, необходимые для формирования представлений о будущей профессии, о ее истории, современном диапазоне и перспективах, об основах профессиональной этики, о правовом статусе переводчика, об аспектах переводоведения.

Второй раздел содержит краткий обзор теоретических основ перевода как процесса и как результата. Таким образом, материал пособия может быть использован для изучения двух базовых курсов: «Введение в специальность переводчика» и «Введение в теорию перевода». Иллюстративный материал не ориентирован на какой-либо один иностранный язык и предполагает знание русского языка как радного и знание одного из европейских языков: английского, французского, немецкого, испанского и др.

Может быть полезно для всех, кто овладевает специальностью «лингвист, переводчик, специалист по межкультурному общению», а также для тех, кто собирается освоить филологические знания на современном уровне.

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «АКАДЕМИЯ»



**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.



**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.

Авторы – сотрудники кафедры теоретической
и исторической поэтики Института филологии
и истории РГГУ.

ISBN 5-7695-1591-0




Издательский центр «Академия»