Введение в литературоведение

УДК 82
ББК 83
В24

Авторы:

Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек, С. Н. Бройтман, М. М. Гиршман, М. Н. Дарвин, Е. Г. Елина, И. А. Есаулов, А. Б. Есин, А. А. Илюшин, И. Н. Исакова, О. А. Клинг, И. А. Книгин, Е. Р. Коточигова, А. В. Ламзина, Н. Г. Мельников, И. В. Нестеров, Ю. Л. Оболенская, Е. А. Полякова, В. В. Прозоров, Г. И. Романова, Е. Н. Себина, В. Б. Семенов, В. А. Скиба, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, И. В. Фоменко, Л. Н. Целкова, Л. А. Юркина

Рецензенты:

Отдел теории и методологии литературоведения и искусствознания Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской Академии наук (зав. отделом д-р филол. наук, проф. *Ю. Б. Борев*), д-р филол. наук, проф. *И. П. Ильин*

Введение в литературоведение: Учеб. пособие/Л. В. Чернец, В24 В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л. В. Чернец.— М.: Высш. шк., 2004.— 680 с.

ISBN 5-06-004233-2

В учебном пособии раскрывается содержание дисциплины «Введение в литературоведение», основное внимание уделено теоретической поэтике — учению о литературном произведении.

Книга соответствует новому Государственному образовательному стандарту и учебной программе курса «Введение в литературоведение».

Учебное пособие предназначено студентам, аспирантам, преподавателям филологических факультетов вузов.

УДК 82
ББК 83

Учебное издание

ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Под редакцией **Лилии Валентиновны Чернец**

Редактор *Т. А. Феоктистова.* Художник *В. Н. Хомяков*
Художественный редактор *А. Ю. Войткевич.* Технический редактор *Л. А. Овчинникова*
Компьютерный набор и верстка *Л. В. Коростылева, Е. А. Скугарева*

Лицензия ИД № 06236 от 09.11.01.

Изд. № ЛЖ-245. Подп. в печать 24.05.04. Формат 60 × 88 1/16. Бум. офсетная. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Объем 41,65 усл. печ. л. + 0,25 усл. печ. л. форз. 42,65 усл. кр.-отт. Тираж 5000 экз. Заказ № 3441.

ФГУП «Издательство «Высшая школа», 127994, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29/14.

Тел.: (095) 200-04-56. E-mail: info@v-shkola.ru. http://www.v-shkola.ru

Отдел реализации: (095) 200-07-69, 200-59-39, факс: (095) 200-03-01. E-mail: sales@v-shkola.ru

Отпечатано на ФГУП ордена «Знак Почета» Смоленская областная типография им. В. И. Смирнова. 214000, г. Смоленск, пр-т им. Ю. Гагарина, 2.

ISBN 5-06-004233-2

© ФГУП «Издательство «Высшая школа», 2004

Оригинал-макет данного издания является собственностью издательства «Высшая школа», и его репродуцирование (воспроизведение) любым способом без согласия издательства запрещается.

Содержание

Предисловие *(Л. В. Чернец)* 5

Часть первая. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА 12

1. Эстетическое и художественное *(В. И. Тюпа)* 12
2. Художественный образ *(В. А. Скиба, Л. В. Чернец)* 22
3. Виды образа *(Л. В. Чернец)* 33
4. Знак и образ *(В. А. Скиба, Л. В. Чернец)* 46
5. Модусы художественности *(В. И. Тюпа)* 52
6. Автор *(В. В. Прозоров)* 68

Часть вторая. ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ 82

1. Произведение как целое 82
Художественное целое. Содержание/форма *(Л. В. Чернец)* 82
Рама *(А. В. Ламзина)* 103
Фрагмент *(М. Н. Дарвин)* 118
Цикл *(М. Н. Дарвин)* 124
2. Литературные роды и жанры 134
Родовая принадлежность произведения *(В. Е. Хализев)* 134
Эпос *(В. Е. Хализев)* 142
Драма *(В. Е. Хализев)* 147
Лирика *(В. Е. Хализев)* 153
Жанры *(Л. В. Чернец)* 161
3. Мир произведения 170
А. Объект изображения 170
Предметный мир *(Л. В. Чернец)* 170
Время и пространство *(А. Б. Есин)* 182
Персонаж *(Л. В. Чернец, И. Н. Исакова)* 197
Сюжет *(В. Е. Хализев)* 217
Мотив *(Л. Н. Целкова)* 230
Психологизм *(А. Б. Есин)* 236
Портрет *(Л. А. Юркина)* 251
Пейзаж *(Е. Н. Себина)* 264
Вещь *(Е. Р. Коточигова)* 275
Деталь *(Л. В. Чернец)* 286
Б. Субъект изображения 300
Акт рассказывания: повествователь, рассказчик, образ автора *(Н. Д. Тамарченко)* 300

Лирический субъект *(С. Н. Бройтман)* 310
4. Композиция 322
Аспекты композиции *(Л. В. Чернец)* 322
Повествование в ряду композиционно-речевых форм *(Н. Д. Тамарченко)* 339
Описание *(Е. Н. Себина)* 348
Рассуждение *(В. А. Скиба)* 355
Диалог и монолог *(И. В. Нестеров)* 367
Точка зрения *(Н. Д. Тамарченко)* 379
5. Художественная речь 389
Поэтический словарь *(О. А. Клинг)* 389
Тропы *(О. А. Клинг)* 403
Стих *(А. А. Илюшин)* 416
Проза *(М. М. Гаршман)* 434
Поэтический синтаксис. Фигуры *(В. Б. Семенов)* 442
Фоника *(В. Б. Семенов)* 455
Поэтическая графика *(В. Б. Семенов)* 467
Цитата *(И. В. Фоменко)* 477
6. Стиль *(А. Б. Есин)* 488
7. Генезис произведения 499
Адресат *(Л. В. Чернец)* 499
Творческая история *(Г. И. Романова)* 508
Канонический текст *(Е. Г. Елина, И. А. Книгин)* 521
Архетип *(А. Я. Эсалнек)* 533
Традиция в художественном творчестве *(И. А. Есаулов)* 540
8. Функционирование произведения 549
Читатель *(Л. В. Чернец)* 549
Перевод как форма взаимодействия литератур *(Ю. Л. Оболенская)* . 562
Искусство перевода *(А. А. Илюшин)* 574
Массовая литература *(Н. Г. Мельников)* 580

Часть третья. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 594

1. Стадиальность развития литературы *(С. Н. Бройтман)* 594
2. Литературное направление *(А. Я. Эсалнек)* 603
3. Национальное своеобразие литературы *(И. А. Есаулов)* 616

ПРИЛОЖЕНИЯ 626

1. Отечественные словари по терминологии литературоведения (краткий обзор) *(Л. В. Чернец)* 626
2. Об иноязычных аналогах русских терминов поэтики *(Е. А. Полякова, Н. Д. Тамарченко)* 640
3. Учебная и справочная литература *(сост. В. А. Скиба, Н. Д. Тамарченко, Л. В. Чернец)* 652
Указатель имен *(сост. В. А. Скиба)* . . . . . .
Указатель терминов *(сост. Л. В. Чернец)* . . . . . .

ПРЕДИСЛОВИЕ

В книге последовательно раскрывается содержание предмета «Введение в литературоведение» в соответствии с Государственным образовательным стандартом и действующими университетскими программами курса. Учебное пособие состоит из трех частей. Первая часть посвящена специфике *художественной литературы,* вторая — *литературному произведению,* третья — *литературному процессу.* Наибольшее внимание уделено произведению как художественному целому: его составу и структуре, типологии, генезису и функционированию. Это продиктовано логикой изучения учебной дисциплины.

Язык науки — понятия и термины. Овладение этим языком — естественное начало пути филолога, «врата» в литературоведение. Важнейшая цель учебника — разъяснить *опорные теоретико-литературные понятия* (соответствующие *термины* вынесены в названия всех глав книги), представить их как *систему,* проследить функционирование *подсистем* вокруг опорных понятий, показать, как применяются понятия при анализе произведения, литературного процесса [1].

Наукой о литературе конца XIX — начала XXI в. сделано очень многое для постижения своего сложного, полифункционального предмета. И вряд ли будет натяжкой утверждение, что средоточием интересов ученых разных методологических ориентаций (формализм и социологизм 1910—1920-х годов, структурно-семиотические штудии, герменевтический, рецептивно-эстетический и другие подходы) выступает само произведение — «чарователь неустанный», «неслабеющий магнит» (В. Брюсов). Свой путь исследователи стремятся проложить «сквозь литературу», «сквозь» художественный

[1] Настоящая книга создана на основе учебного пособия «Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины», под ред. Л. В. Чернец (М., «Высшая школа», 1999). Это пособие в форме словаря, знакомящее — в алфавитном порядке — с понятиями теоретической поэтики. Понятийно-терминологический аппарат сохраняет свое значение путеводителя и в данной книге. Но от алфавитного порядка — признака словарно-справочного жанра — пришлось отказаться: в учебном пособии, конечно, предпочтительнее логическая композиция, подчеркивающая структурные связи между понятиями и, следовательно, между литературными явлениями, которые они обозначают. Как уже отмечено, в учебном пособии три части, расширена сетка понятий (дополнительно включены 15 глав), добавлено Приложение (№ 2) «Об иноязычных аналогах терминов русской поэтики», обновлена библиография и др.

текст [1]. Инструменты литературоведческого описания произведения (если говорить об общей тенденции) становятся все более тонкими, а его анализ осознается как движение к *интерпретации* художественного целого.

Для авторов этой книги ключевые понятия (определяющие исследовательскую установку) — *художественная целостность, содержательность формы* (хотя и то и другое далеко не всегда достигается даже в классических творениях). В учебном пособии нет отдельного раздела или главы, где бы рассматривалось *только* «содержание» произведения (тематика, состав идей), или *только* «форма» (компоненты образного мира, стилистические, композиционные приемы). Это продуманное решение: ведь целостность художественного образа, в котором *общее* просвечивает в *индивидуальном*, определяет пути анализа. Можно надеяться, что ушел в прошлое обычай сначала формулировать «идею» произведения (не объясняя, как она выводилась), а потом, если останется время и место, перечислять его «художественные особенности».

Другой важный принцип — признание *сотворчества читателя*, его участия в порождении содержания произведения — *здесь* и *теперь*. Образная форма искусства создает объективные предпосылки для различных прочтений произведений любого жанра, даже такого дидактичного, как басня (что, предвосхищая современные теории художественного восприятия, подчеркивал в позапрошлом веке А. А. Потебня [2]). Открытость художественного текста для интерпретаций не означает, однако, равного достоинства и, во всяком случае, равной познавательной ценности последних. Важнейшее условие научно корректной интерпретации — понимание ценностных приоритетов *автора*, его *замысла, творческой концепции* (хотя эта концепция и не исчерпывает заключенных в произведении смыслов, она объясняет в нем очень многое). Совершенствование приемов анализа расширяет наше представление о формах «присутствия» автора в произведении — в частности, помогает увидеть его творческую волю в расстановке персонажей, композиции сюжета, рамочном тексте (в заглавии, эпиграфе и пр.).

---

[1] «Сквозь литературу» — так назвал в 1924 г. свой сборник статей Б. М. Эйхенбаум, в те годы сторонник формального метода в литературоведении. То же выражение использует В. Ф. Переверзев, излагая принципы социологического («марксистского») подхода к литературе, которые он противопоставляет «идеалистическим» методам: «Исследователь, вооруженный этими методами, изучал «проблемы», поставленные в литературном произведении, уходил в изучение «жизни и личности» автора, его «среды и сверстников», заглядывал в «мастерскую художника слова», копался в «творческой истории» — словом, двигался во всех направлениях от литературы и только упорно не шел в литературу». И далее ученый пишет о пути исследователя «сквозь литературу, а не мимо ее» (*Переверзев В. Ф.* Необходимые предпосылки марксистского литературоведения//Литературоведение/Под ред. В. Ф. Переверзева. М., 1928. С. 18).

[2] См.: *Потебня А. А.* Из лекций по теории словесности//*Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 496—497.

Отечественная теория литературы переживает время быстрых и резких перемен. С одной стороны, она освобождается от многих догм и мифов (внедряемых настойчиво в течение многих десятилетий XX в.), от жесткой идеологической опеки, активно взаимодействует с мировым — прежде всего западным — литературоведением (чему способствует появление специальных хрестоматий, справочников, словарей [1]). Осваивается и наследие русской академической науки, ее различных направлений, опыт литературной критики разной ориентации, пересматриваются «репутации» выдающихся представителей «артистической», «органической», народнической, религиозно-философской критики [2]. Анализируются литературные явления, ранее считавшиеся маргинальными как предмет литературоведения (массовая литература, художественно-документальные жанры: мемуары, путевые очерки; критическая проза и др.). Искореняется привычка к автоцензуре при освещении истории эстетики и литературоведения; в недавнем прошлом ученым дорого обходилось вольномыслие даже в весьма отвлеченных, специальных вопросах [3].

Естественно, приток новых идей, упрочение в литературоведении принципов структуральной поэтики, герменевтики, психоанализа, увлечение деконструктивизмом и пр. должны находить отражение в преподавании дисциплины «Введение в литературоведение», которая — вместе с «Теорией литературы» — имеет фундаментальное значение в филологическом образовании. «Важно, чтобы теоретическое литературоведение впитало в себя как можно больше живого и ценного из разных научных школ»,— пишет В. Е. Хализев [4].

В то же время ветер перемен грозит разрушением, если расставание с «призраками» не сопровождается созидательной работой, если утрачивается *системность* теоретико-литературных построений и открывающиеся познавательные перспективы случайны и фраг-

---

[1] См.: Введение в литературоведение. Хрестоматия/Под ред. П. А. Николаева. 3-е изд., доп. М., 1997; Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, эссе, статьи /Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987; Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник/Науч. ред. и сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М., 1996; *Ильин И. П.* Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001; Теоретическая поэтика. Понятия и определения. Хрестоматия/Автор-сост. Н. Д. Тамарченко. М., 2001; и др.

[2] См.: Академические школы в русском литературоведении/Ред. кол.: П. А. Николаев (отв. ред.) и др. М., 1975; *Баршт К. А.* Русское литературоведение XX века: В 2 ч. СПб., 1997; История русской литературной критики/Под ред. В. В. Прозорова. М., 2002; и др.

[3] Например, Г. Н. Поспелов вспоминает, как после его доклада на Ученом совете филологического факультета МГУ в 1947 г. (т. е. в разгар антикосмополитической кампании), где он положительно оценил позднюю работу А. Н. Веселовского «Поэтика сюжетов», в стенной печати появилась статья «Компаративизм на службе у космополитизма». При этом суть концепции Веселовского, т. е. разграничение *мотива* и *сюжета* и, следовательно, преодоление ученым крайностей теории заимствования, не обсуждалась. Уже одно имя Веселовского было в то время знаком «порочной» методологии. См.: Живая мысль. К 100-летию со дня рождения Г. Н. Поспелова. М., 1999. С. 94.

[4] *Хализев В. Е.* Теория литературы. Изд. 3-е, испр. и доп. М., 2002. С. 10.

ментарны. В этих случаях «слов модных полный лексикон» может принести больше вреда, чем пользы, в особенности на стадии приобщения к специальности. Стремительное введение в научный оборот многочисленных терминов, связанных с разными концепциями, и прежде всего ка́лек, имеющих аналоги в русской терминологической традиции (ср. *рецепция* и *восприятие, нарратив* и *повествование, имагология* и *теория образа, интенция* и *намерение, замысел* и др.), часто порождает иллюзию обогащения понятийного аппарата, тогда как известные понятия просто «переназываются», по выражению А. П. Чудакова [1]. В практике вузовского преподавания, где теоретические конструкции и их терминологическое оформление проходят многократную, «тысячеустую» проверку на прочность, важно не просто разъяснять значения терминов, но и воспитывать чувство методологического контекста, мотивирующего выбор синонима. Система терминов возникает на базе системы понятий последовательной, непротиворечивой концепции литературы и литературного произведения. Конечно, любая, даже самая продуманная система — «только временный переплет для науки» (Н. Г. Чернышевский) [2]. И все же именно она организует целое, запечатлевая *данный* момент в истории литературоведения, того или иного научного направления, школы. В учебной же книге, вследствие ее дидактических задач, система совершенно необходима.

Учебное пособие подготовлено на кафедре теории литературы Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова при активном участии коллег, представляющих другие вузы страны (Российский государственный гуманитарный университет, Московский педагогический государственный университет, Саратовский и Тверской государственные университеты и др.). Естественно, трудно говорить о полном единстве взглядов ученых, сформировавшихся в разных научных школах: под преимущественным воздействием идей Г. Н. Поспелова (двадцать из двадцати девяти авторов прошли — прямо или опосредованно — через поспеловскую школу [3]) или А. П. Скафтымова, М. М. Бахтина или Б. В. Томашевского. При

---

[1] *Чудаков А. П.* Языки и категории науки о литературе//*Чудаков А. П.* Слово — вещь — мир. От Пушкина до Чехова: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 298, 304.

[2] *Чернышевский Н. Г.* О поэзии. Сочинение Аристотеля//Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1949. Т. 2. С. 266.

[3] Под редакцией Г. Н. Поспелова был создан учебник «Введение в литературоведение» (М., 1976; 3-е изд.—1988), в котором участвовали некоторые авторы этой книги (В. Е. Хализев, Л. В. Чернец, А. Я. Эсалнек). Несомненна преемственная связь между одноименными учебниками (в трактовке художественного образа, творческой типизации, предметной изобразительности, типологии жанров и др.). Однако положению Г. Н. Поспелова об «идеологической специфике» художественной литературы (см.: Введение в литературоведение/Под ред. Г. Н. Поспелова. М., 1988. С. 3), краеугольному в его концепции, в настоящей книге противостоит тезис об *эстетической* природе искусства, с вытекающими отсюда следствиями и при рассмотрении вышеназванных проблем.

создании коллективного труда важно было определить те подходы, которые объединяли ученых; споры, сопутствующие разработке концепции и плана книги, редактированию глав, помогли лучше понять друг друга и сблизить некоторые позиции.

* * *

В предисловии уместен краткий комментарий к структуре учебной книги. В первой части рассматриваются общие свойства художественной литературы. В качестве постоянной, конститутивной функции литературы как вида искусства выдвинута *эстетическая,* в связи с чем уясняются понятия: *целостность, художественность, образ и его виды (образ-представление, персонаж, «голос»), модусы художественности (трагическое, комическое и др.).* В то же время подчеркивается — прежде всего при рассмотрении процесса *творческой типизации,* понятий *характерного* и *типического* — полифункциональность художественной литературы, ее огромный познавательный, идейный потенциал; показаны возможности применения к литературной коммуникации понятий семиотики (*знак, код* и др.). Завершающий раздел первой части посвящен *автору* (субъекту творчества). Разграничены три ракурса, в которых автор предстает в литературоведческих исследованиях: *биографический автор; автор-творец; формы авторского «присутствия» в художественном тексте.*

Центральная и основная часть книги — учение о литературном произведении, его составе и строении, или *теоретическая (общая) поэтика.* Этот раздел теории литературы следует отличать как от *исторической поэтики,* возникшей в лоне сравнительно-исторического литературоведения второй половины XIX в. (ее основоположником является А. Н. Веселовский [1]) и прослеживающей историческую эволюцию поэтических «языков», так и от *нормативных, рецептурных «поэтик»* («Поэтика» Аристотеля, «Наука поэзии» Горация, «Поэтическое искусство» Н. Буало и др.), следование «правилам» которых в доромантическую эпоху было обязательным. Кроме того, словом «поэтика» нередко метонимически обозначаются особенности поэтического стиля (говорят о поэтике Пушкина, «Евгения Онегина» и т. д.). Задача построения теоретической поэтики на научной основе, обобщающей разнообразный художественный опыт, осознается в первой трети XX в. как важнейшая, она объединяет ученых, принадлежащих к разным направлениям [2].

---

[1] См.: *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. Данное направление — одно из ведущих в современном литературоведении, есть специальное учебное пособие: *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. М., 2001.

[2] См.: *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики [1919]//*Он же.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977; *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика, М., 1996. С. 22—26 (впервые книга вышла в 1925 г.); *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении//*Бахтин М. М.* Тетралогия. М., 1998. С. 140—148 (впервые книга вышла в 1928 г.) и др. См. также: *Чернец Л. В.* Судьбы теоретической поэтики в России (вторая половина XIX — начало XX в.)//Живая мысль. К 100-летию со дня рождения Г. Н. Поспелова. М., 1999.

«Рядом с исторической поэтикой и на основе исторической поэтики,— пишет В. М. Жирмунский,— должна быть построена и поэтика теоретическая, поэтика, обобщающая исторический опыт, а не пренебрегающая им, как старые теоретические поэтики, учитывающая изменчивость всех сторон поэтического произведения, но в то же время обобщающая исторический мир поэтического творчества разных времен и народов»[1].

Понятие «литературное произведение» покрывает собою великое множество «высказываний» писателей: это и лаконичная древнегреческая эпиграмма, и поэма Гомера; басня с ее житейской «моралью» и философский роман; автобиографическая хроника, как бы списанная с натуры, и фантастика. Поэтому вначале излагается общая теория произведения как *художественного целого* (его полюса — *фрагмент* и *цикл*). Здесь опорные понятия — *содержание/форма* (их взаимодействие создает поле напряжения), *текст (основной* и *рамочный)*; подчеркнута роль *заглавия (заголовочного комплекса)* — знака единства произведения, создающего ту или иную установку восприятия у читателя.

После уяснения общих свойств произведения обсуждаются вопросы литературной *классификации,* т. е. деления литературы на *роды* и *жанры.* Ввиду многочисленности и многообразия жанров, обосновывается лишь методология их изучения, взаимодополняемость *конкретно-исторического* и *типологического* подходов.

В составе произведения (независимо от его родовой и жанровой принадлежности) выделены три основные стороны, непосредственно воспринимаемые в акте чтения: *образный,* или *предметный, мир* (при этом различаются *объект* и *субъект* изображения), *композиция, речь.* Эстетическое единство всех сторон и приемов художественной формы составляет *стиль* произведения. Для его описания используется понятие *стилевой доминанты*; предложены оппозиции этих доминант применительно к образному, композиционному, речевому уровням. В контексте эстетического подхода к искусству принципиально важно отнесение «мира произведения» к высшей, завершающей стороне художественной формы. Именно в образности произведения усматривается основной источник его *многозначности.*

Композиция произведения имеет множество аспектов. Наиболее подробно рассмотрены *композиционно-речевые формы: повествование, описание, диалог и монолог, рассуждение,* а также понятие *«точка зрения»*, ставшее в современном литературоведении надежным и тонким инструментом анализа композиции. В *художественной речи* традиционно вычленяются *стих* и *проза, лексико-семантические, интонационно-синтаксические, фонетические* особенности; отмечаются также выразительные возможности *графики.* Систематизированы формы *цитирования*, разные проявления и трактовки *интертекстуальности.*

---

[1] См.: *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. СПб., 1996. С. 240.

Учение о произведении — это и проблемы его *генезиса* и *функционирования*. *Диалогическая* концепция искусства, из которой исходят авторы, требует особого внимания к вездесущей фигуре читателя: в качестве *адресата* он участвует в акте творчества; *образ читателя* может создаваться в самом произведении; совокупный *реальный читатель* — отечественный и иностранный, современник и потомок — определяет судьбу книги. В генезисе произведения констатируется взаимодействие *творческой воли автора* (очевидной при изучении *творческой истории, истории текста*) и *иррационального начала* (в частности, проявляющегося в воссоздании *архетипов*, свойственных мифологическому сознанию).

Из многочисленных форм функционирования произведения рассмотрена его *интерпретация* читателями, критиками, переводчиками. Представлена утвердившаяся в литературоведении и критике аксиологическая шкала произведений: *классика, беллетристика, массовая литература (паралитература)*, при этом отмечена решающая роль времени в определении ценности и читательской судьбы произведения.

Завершающая часть учебного пособия — «Литературный процесс» — вплотную подводит к дисциплине «Теория литературы». В рамках «Введения в литературоведение» освещаются только некоторые понятия, отражающие закономерности исторического развития литературы: *стадиальность* этого развития (в основу выделения стадий положена историческая типология *художественного сознания*), *литературное направление, национальное своеобразие литературы* (в основном на русском материале).

В книге есть три приложения. Первое — краткий обзор отечественных словарей по терминологии литературоведения (начиная от «Словаря древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова 1821 г.). Второе приложение знакомит с иноязычными аналогами ряда терминов русской поэтики (связанными с проблемами *автора, жанра, повествования*). В заключение дан перечень рекомендуемых учебных книг и словарно-справочных изданий по теории литературы. Вместе с библиографиями, прилагаемыми к разделам и главам учебного пособия, этот список (естественно, неполный) приглашает к дальнейшему изучению проблем теоретического литературоведения.

Л. В. Чернец

Часть первая

Художественная литература

1. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ

Рус.: *эстетическое;* англ.: *aesthetic;* нем.: *ästhetische;* франц.: *esthétique.* Рус.: *художественность;* англ.: *high àrtístic value;* нем.: *künstlerische Vollkommenheit;* франц.: *valeur artistique.*

Эстетическое как отношение.— Понятия катарсиса и эмоциональной рефлексии.— Размежевание эстетического с гедонистическим, логическим, этическим.— Понятие вкуса.— Объективные и субъективные предпосылки эстетического: целостность и самоактуализация.— Художественное как эстетический род деятельности.— Соотношение материала, формы и содержания.— Соотношение образотворческого и семиотического начал художественной деятельности.— Условность, целостность, оригинальность и обобщенность художественного как законы искусства.— Коммуникативная природа художественности и закон адресованности.

Эстетическое (от гр. *aisthētikós* — чувствующий, чувственный) представляет собой особый род *отношений* человека к действительности. В этом качестве оно соотносимо с логическим, этическим (нравственным) и гедонистическим, образующими своего рода внешние границы эстетического в культуре.

Эстетическое отношение не следует понимать слишком узко и ограничивать любованием красотой предметов, любовным созерцанием явлений жизни. К сфере эстетического принадлежат также смеховые, трагические и некоторые иные переживания, предполагающие особое состояние катарсиса. Греческое слово «катарсис», введенное в теорию литературы Аристотелем, означает очищение, а именно: очищение аффектов (от лат. *affectus* — страсть, возбужденное состояние).

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

Эстетическое восприятие мира сквозь одушевляющую призму эмоциональной рефлексии не следует смешивать с гедонистическим (от гр. hedone — наслаждение) удовольствием от реального или воображаемого обладания объектом. Так, эротическое отношение к обнаженному человеческому телу или его изображению является аффектом — переживанием первичным, инстинктивным. Тогда как художественное впечатление от живописного полотна с обнаженной натурой оказывается вторичным, одухотворенным переживанием (катарсисом) — эстетическим «очищением» эротического аффекта.

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

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

Нравственное отношение как сугубо ценностное — в противоположность логическому — делает субъекта непосредственным участником любой ситуации, воспринимаемой этически. Добро и зло являются абсолютными полюсами системы моральных убеждений. Неизбежный для этического отношения нравственный выбор своей ценностной позиции (убежденности) уже тождествен поступку — даже в том случае, если он не будет продемонстрирован внешним поведением,— поскольку «фиксирует» место этического субъекта на своеобразной шкале моральных ценностей.

---

[1] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 312.

Эстетическая сфера человеческих отношений не является областью знаний или убеждений. Это сфера *мнений*, «кажимостей», отношений *вкуса*, что и сближает эстетическое с гедонистическим. Понятие *вкуса*, его наличия или отсутствия, степени развитости предполагает культуру восприятия впечатлений, культуру их эмоциональной рефлексии, а именно: меру как дифференцированности восприятия (потребности и способности различать части, частности, оттенки), так и меру его интегрированности (потребности и способности концентрировать многообразие впечатлений в единстве целого).

В качестве вкусового отношения эстетическое представляет собой нераздельное (синкретичное) единство ценностного и познавательного — аналогичное синкретизму эстетических субъекта и объекта. В связи с этим для возникновения феномена эстетического необходимы предпосылки двоякого рода: объективные и субъективные. Очевидно, что без реального или воображаемого (потенциального, виртуального) объекта, отвечающего строю эмоциональной рефлексии созерцателя, эстетическое отношение невозможно. Но и в отсутствие субъекта такой рефлексии ничего эстетического (идиллического, трагического, комического) в жизни природы или в исторической действительности не может быть обнаружено. Для проявления так называемых «эстетических свойств» объекта необходима достаточно интенсивная эмоциональная жизнь человеческого «я».

Объективной предпосылкой эстетического отношения выступает *целостность* — то есть *полнота и неизбыточность* — таких состояний жизни, когда «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже»[1]. Целостность служит нормой вкуса в такой же мере, в какой непротиворечивость служит нормой логического знания, а жизненная благотворность — нормой этического поступка. При этом нечто логически противоречивое или нравственно вредоносное (злое) вполне может производить весьма целостное, иначе говоря, эстетическое впечатление.

Впечатляющую целостность (завершенность) объекта созерцания обычно именуют словом «красота», но характеризуют им по преимуществу внешнюю полноту и неизбыточность явлений. Между тем объектом эстетического созерцания может выступать и внутренняя целостность: не только целостность тела (вещи), но и души (личности). Более того, личность как внутреннее единство духовного «я» есть высшая форма целостности, доступной человеческому восприятию. По замечанию А. Н. Веселовского, эстетическое отношение к какому-либо предмету, превращая его в эстетический объект, «дает ему известную целостность, как бы личность»[2].

---

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

[2] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 499.

В реальной действительности абсолютная целостность в принципе недостижима: ее достижение означало бы завершенность, остановку самого процесса жизни. (Ср.: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» из «Фауста» Гете). Вступить в эстетическое отношение к объекту созерцания означает занять такую «внежизненно активную позицию» (Бахтин), с которой объект предстанет столь целостным, сколь это необходимо для установления в акте эмоциональной рефлексии «резонанса... между встречающимися друг с другом реальностями — разъединенной частицей, которая трепещет при приближении к Остальному»[1], и целостностью мира. Но и личность со своей стороны должна обладать при этом некоторой внутренней целостностью, позволяющей достичь того духовного состояния, «как будто это две чаши весов (я и природа) приходят в равновесие, и стрелки останавливаются»[2]. Внутренняя целостность «порядка в душе» (Пришвин) представляет собой духовную сосредоточенность человеческого «я», или в терминах гуманистической психологии — его *самоактуализацию*[3]. Такое состояние личности носит творческий характер и составляет субъективную предпосылку эстетического отношения.

Синкретизм эстетического говорит о его древности, изначальности в ходе ментальной (интеллектуально-психологической) эволюции человечества. Первоначально «причастная вненаходимость» человека как духовного существа, присутствующего в материальном бытии окружающей его природы, реализовывалась в формах мифологического мышления. Но с выделением из этого синкретизма, с одной стороны, чисто ценностного этического (в конечном счете, религиозного) мироотношения, а с другой, чисто познавательного логического (в конечном счете, научного) миропонимания — эстетическое мировосприятие сделалось основой художественного мышления и соответствующих форм деятельности.

* * *

Художественное есть род человеческой *деятельности*, предполагающей достижение совершенства своих изделий (эстетической их целостности) как «рубежа», который, говоря словами Канта, «не может быть отодвинут»[4]. Иначе говоря, искусство (область такой деятельности), и в частности искусство слова, являет собой высшую форму эстетических отношений. «Эстетическое созерцание природы,— писал Бахтин,— эстетические моменты в мифе, в мировоззрении <...> сумбурны, неустойчивы, гибридны. Эстетическое вполне осуществляет себя только в искусстве»[5].

---

[1] *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1965. С. 261.

[2] *Пришвин М. М.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 7. С. 323.

[3] См.: *Маслоу А.* Психология бытия. [М.], 1997 и др. работы этого автора.

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

[5] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 22.

Эмоциональная рефлексия (эстетическое) является духовным истоком созидания произведений искусства (художественного). Так, аффект скорби — переживание нравственное и вполне духовное, но первичное и непосредственное, завладевающее человеком, который от горя может утратить контроль над собой. Для сообщения о своем горе ему достаточно первичной знаковой системы (языка). Чувство же, высказываемое в элегии, сочиненной по поводу утраты,— переживание вторичное и опосредованное (в частности, опосредованное жанровой традицией написания элегий). Это «очищение» аффекта скорби в катарсисе эмоциональной рефлексии требует от автора творческого самообладания, то есть одухотворенного овладения своей эмоциональной жизнью и, как следствие, обращения к вторичной знаковой системе — художественному языку элегической поэзии.

Эстетическая деятельность является деятельностью переоформляющей, придающей чему-либо новую, вторичную *форму*. Разного рода ремесла привносят эстетический момент в свою практическую деятельность изготовления вещей в той мере, в какой их «украшают», то есть придают им вторичную, дополнительную значимость. Однако в области искусства, *не имеющего утилитарной функции,* переоформляющая эстетическая деятельность направлена не на *материал*, из которого «изготовляются» тексты, а на жизненное *содержание* первичных переживаний. Порождаемый этой деятельностью эстетический объект М. М. Бахтин определял как «содержание эстетической деятельности (созерцания), направленной на произведение»[1].

Всякое переживание ценностно, оно состоит в том, что явление кажется таким или иным, то есть приобретает для субъекта жизни определенную «кажимость». Эстетическая деятельность художника состоит в переоформлении этих кажимостей, или, говоря иначе, в сотворении новых образов жизни, новых форм ее восприятия в воображении. Сотворение *духовной реальности воображенного мира* выступает необходимым условием искусства. Без этого никакая семиотическая (знаковая) деятельность составления текстов не обретает художественности. Точно так же, как никакая игра воображения без ее семиотического запечатления в текстах еще не принадлежит к сфере искусства.

Художественный *образ* — это тоже кажимость, то есть «несуществующее, которое существует» (Гегель), не существующее в первичной реальности, но существующее в воображении — в замещающей (вторичной) реальности. Однако кажимость образа в искусстве наделена (в отличие от кажимости жизненного переживания) семиотической природой знака: 1) принадлежит какой-то системе образов, выступающей в роли художественного языка; 2) служит вооб-

---

[1] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 17.

раженным аналогом какой-то иной действительности; 3) обладает какой-то концептуальностью (смыслом).

В то же время эстетическую деятельность невозможно свести к семиотической. Внешняя или внутренняя (мысленная) воспроизводимость является необходимой характеристикой знакового поведения. Если упорядочение соотносимых с языком знаков в тексты не может быть никем воспроизведено, оно утрачивает свою семиотическую функцию, ибо к области языка принадлежит только то, что может повторяться.

Эстетическая деятельность, напротив, не предполагает воспроизводимости, поскольку не сводится к простому созиданию, но оказывается творением — беспрецедентным созиданием. *Невоспроизводимость* — важнейшая характеристика творческого акта в отличие от актов познания или ремесленного труда, а подлинным произведением искусства может быть признано лишь нечто поистине уникальное. Основатель философской эстетики Александр Баумгартен (первый том его труда вышел в 1750 г.) называл произведение искусства *гетерокосмосом* — другим (сотворенным) миром.

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

Эстетическое содержание эмоциональной рефлексии обретает в искусстве образную форму творческого воображения: не вымысла относительно окружающей действительности (это было бы ложью), а вымысла принципиально новой реальности. Способность к такой деятельности И. Кант называл «гениальностью» и характеризовал ее как «способность создать то, чему нельзя научиться»[1]. А Ф. В. Шеллинг вслед за Кантом полагал, что «основной закон поэзии есть оригинальность»[2]. Впрочем, у искусства имеются и некоторые иные фундаментальные законы.

Образотворческая природа искусства, проявляющая себя в «законе оригинальности» (принципиальной невоспроизводимости творческого акта), обусловлена его эстетической природой и притом обусловлена двояко.

---

[1] История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1967. Т. 3. С. 79.

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

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

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

В качестве текста (внешне) произведение искусства принадлежит первичной реальности жизни. Поэтому текст в иных случаях может оставаться и неоконченным (ср. пропуски строф в «Евгении Онегине»). Но вымышленный «гетерокосмос», дабы восприниматься «новой реальностью», требует оцельняющего завершения. Сотворение виртуальной целостности воображенного мира представляет собой неотменимое условие его художественности и позволяет говорить о *законе* ***целостности,*** согласно которому «в настоящем художественном произведении... нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не нарушив значение всего произведения»[1].

Принципиально важным следствием из этого фундаментального закона, выражающего эстетическую природу художественности, является практическая неразрывность содержания и формы произведения искусства как граней единого целого. Это существенным образом отличает условность искусства от условности всех иных семиотических практик текстопорождения.

Завершенность и сосредоточенность художественной реальности вымышленного мира достигается благодаря наличию у него абсолютного «ценностного центра» (Бахтин), какой в реальном течении окружающей нас жизни отсутствует. Таким центром здесь выступает инстанция героя, к которому автор относится эстетически как к полноценному человеческому «я», как к личностной форме целостности бытия.

Художественные тексты способны запечатлевать самые разнообразные сведения о мире и жизни, однако все они для искусства факультативны и неспецифичны. Собственно же художественное

---

[1] *Толстой Л. Н.* Что такое искусство?// *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 147.

высказывание, по мысли Б. Л. Пастернака, доверенной романному герою, это «какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое», а в то же время «узкое и сосредоточенное»; в конечном счете, «искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования»[1]. Предметом эстетического «утверждения» выступает единичная целостность личностного бытия: *я-в-мире* — специфически человеческий способ «существования» (внутреннее присутствие во внешней реальности).

Всякое «я» уникально и одновременно универсально: любая личность является таким я-в-мире. Отсюда сформулированный Шеллингом парадокс художественности: «чем произведение оригинальнее, тем оно универсальнее»[2]. «Вы говорите,— писал Л. Н. Толстой Н. Н. Страхову,— что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! результат тот, что даже в этих исключительных людях не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее»[3]. «Чувство себя самого», по рассуждению Пришвина, «это интересно всем, потому что из нас самих состоят "все"»[4].

Никакому логическому познанию тайна внутреннего «я» (ядра личности, а не ее оболочек: психологии, характера, социального поведения) в принципе недоступна. Между тем художественная реальность героя — это еще одна (вымышленная, условная) индивидуальность, чьей тайной изначально владеет сотворивший ее художник. Вследствие этого, словами Гегеля, «духовная ценность, которой обладают некое событие, индивидуальный характер, поступок... в художественном произведении чище и прозрачнее, чем это возможно в обыденной внехудожественной действительности»[5]. Приобщение к знанию такого рода обогащает наш духовный опыт внутреннего (личностного) присутствия во внешнем мире и составляет своего рода стержень художественного восприятия.

Парадоксальность художественного — в его одновременной единичности и всеобщности — может быть охарактеризована как взаимодополнительность *закона* ***индивидуации (оригинальности)*** и *закона* ***генерализации*** (обобщенности).

Героями литературных произведений порой оказываются не только люди, но, кем бы они ни были, они представляются в окружающей их обстановке обладателями внутреннего «я». С другой стороны, не все человеческие фигуры литературного текста наделяются таким качеством; в подобном случае они выступают элементами

---

[1] *Пастернак Б. Л.* Доктор Живаго. М., 1989. С. 330, 329, 530.

[2] *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. М., 1966. С. 149.

[3] *Толстой Л. Н.* Письмо Н. Н. Страхову от 3 сент. 1892 г.//*Толстой Л. Н.* Собр. соч. Т. 19—20. С. 250.

[4] Дневники Пришвина/Публ. Л. Рязановой//Вопр. лит. 1996. № 5. С. 96.

[5] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Т. 1. С. 35.

фона, внешних обстоятельств внутренней жизни. Эстетическая деятельность по сотворению художественной реальности есть «ценностное уплотнение» воображаемого мира вокруг «я» героя как «ценностного центра» этого мира [1]. Художественное содержание может служить вместилищем разнообразных знаний и убеждений, но в последней своей глубине оно всегда оказывается некоторым концептом я-в-мире (экзистенции). Стержнем художественности произведения как эстетической целостности является то или иное понимание внутреннего присутствия личностного начала во внешнем (безличном, сверхличном, межличностном) бытии природы, истории, общества.

Искусство есть высшая, деятельная форма эстетических отношений. Творчество художника — это знаковая, текстопорождающая практика, удовлетворяющая эстетические потребности духовной жизни человека и формирующая сферу эстетических отношений между людьми, поскольку в основе своей искусство есть деятельность *коммуникативная*. Оно, как впервые со всей определенностью было сформулировано в конце XIX в. Львом Толстым, «есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, которое соединяет их в одном и том же чувстве»[2].

Это свойство позволяет рассматривать произведение искусства как высказывание, понятое в качестве *коммуникативного события,* или *дискурса* (от франц.: *discours* — речь, разговор). Данный термин в последние десятилетия широко употребителен для обозначения жанровой и смысловой цельности текстуально-речевого оформления актов сознания, ориентированных на другое сознание, на адресата. Дискурсивная практика порождения высказываний неизбежно реализует некоторую коммуникативную стратегию взаимодействия сознаний. Утвердившийся в XX в. повышенный интерес к этой стороне художественной деятельности открывает еще один закон искусства: ***закон адресованности.***

Художественное целое, именно «как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе»[3]. При этом внешняя адресованность литературного текста (посвящения, обращения к читателю) для искусства факультативна и отнюдь не характеризует его художественную специфику. Эстетическая (внутренняя) адресованность состоит в том, что произведение — в силу условной замкнутости и сосредоточенности своего воображенного мира — заключает в себе уготованную читателю внутреннюю точку зрения, с которой этот мир только и открывается во всей своей целостности. Обладателем такой точки зрения

---

[1] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. С. 163 и др.

[2] *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? С. 80.

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

выступает виртуальный (предельно возможный) адресат художественного произведения, «концепированная личность, являющаяся элементом не эмпирической, а эстетической реальности»[1]. Что же касается реального читателя, зрителя, слушателя, то, по словам Г. Г. Гадамера, «понимая, что говорит искусство, человек недвусмысленно встречается... с самим собой», поскольку «язык искусства... обращен к интимному самопониманию всех и каждого»[2].

Адресованность художественного дискурса состоит не в сообщении некоторого готового смысла, а в приобщении к определенному способу смыслопорождения. Согласно классической формулировке А. А. Потебни, «искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства»; содержание художественного произведения «действительно условлено его внутреннею формою, но могло вовсе не входить в расчеты художника»; поэтому «сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя»[3]. В соответствии с законом адресованности произведение искусства — всем строем своей художественности — подразумевает адресата, для которого художественное восприятие станет не разгадкой авторского замысла, но индивидуальным путем к общему смыслу.

Генерирующим такой смысл строем художественного целого, или «модусом» художественности, выступает та или иная исторически продуктивная модель присутствия личностного «я» (внутренней целостности) в объемлющем его мире (внешней целостности). Эти модификации творческого завершения (оцельнения) художественной реальности характеризуются посредством соответствующих *модусов художественности.*

Литература

Адорно Т. В. Эстетическая теория/Пер. с нем. М., 2001.

Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962.

Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986.

Белецкий А. И. В мастерской художника слова. М., 1989.

Буров А. И. Эстетическая сущность искусства. М., 1956.

Волков И. Ф. Литература как вид художественного творчества. М., 1985. (Гл. 1—2.)

Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного/Пер. с нем. М., 1991.

---

[1] *Корман Б. О.* Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов//Содержательность форм в художественной литературе. Куйбышев. 1990. С. 29.

[2] *Гадамер Г. Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 263.

[3] *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 181.

Гартман Н. Эстетика/Пер. с нем. М., 1958.
Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. М., 1975.
Гиршман М. М. Литературное произведение. Теория художественной целостности. М., 2002. (Ч. I.)
Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1.
Ингарден Р. Исследования по эстетике/Пер. с польск. М., 1962.
Кант И. Критика способности суждения//*Кант И.* Соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 5. (С. 318—337.)
Кроче Б. Эстетика//*Кроче Б.* Антология сочинений по философии: Пер. с ит. СПб., 1999. (Ч. 7.)
Лукач Д. Своеобразие эстетического/Пер. с нем. М., 1986. Т. 2.
Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология/Пер. с нем. Отв. ред. И. П. Смирнов, Д. Уффельман, К. Шрамм. СПб., 2001.
Поспелов Г. Н. Искусство и эстетика. М., 1984.
Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
Роднянская И. Б. Художественность//Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1975. Т. 8.
Рымарь Н. Т., Скобелев В. П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994.
Соловьев Вл. С. Общий смысл искусства//*Соловьев В. С.* Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2.
Толстой Л. Н. Что такое искусство?//Собр. соч.: В 22 т. М., 1983. Т. 15.
Тюпа В. И. Аналитика художественного. М., 2001. (Ч. I.)
Хайдеггер М. Исток художественного творения/Пер. с нем.//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе/Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987.
Хализев В. Е. Теория литературы. Изд. 3-е. М., 2002. (Гл. I.)
Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. М., 1966.

2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

Рус.: *художественный образ;* англ.: *image;* нем.: *künstlerisches Bild;* франц.: *image.*

Основные значения слова «образ».— Целостность образа. Образ и понятие.— Экскурс в историю эстетики.— Творческая типизация.— Вымысел и документ в литературе.— Экспрессивность художественного образа.— Его самодостаточность и многозначность.

В гносеологическом плане ***художественный образ*** — разновидность образа вообще, под которым понимается результат освоения сознанием человека окружающей действительности. Образ, в широком значении,— это внешний мир, попавший в «фокус» сознания, ставший его раздражителем и, как говорят философы, интериоризованный им, т. е. превращенный в факт сознания. Вне образов нет ни отражения действительности, ни воображения, ни познания, ни творчества. В гносеологическом поле образ — это основной и наибольший по объему феномен. Он может принимать формы чувственные (ощущения, восприятия, представления) и рациональные (понятия, суждения, умозаключения, идеи, теории). Это и идеализированная конструкция, т. е. не соотносящаяся непосредственно с

реально существующими предметами (например, понятие точки в науке, фантастические образы Бабы Яги или Змея Горыныча в сказках, мифические образы Грифонов или Сфинкса). Образ может быть фактографическим, т. е. детально воспроизводящим предмет (фотопортрет) или основанным на вымысле. Есть образы, пронизывающие наше обыденное сознание, повседневное восприятие действительности (по понятным причинам они разные у разных людей), образы мифологические, религиозные, научные, политические и др. Важно всякий раз уточнять содержание образов (существует немало их толкований), их differentia specifica.

Итак, слово «образ» употребляется в качестве термина в разных областях знания. В сущности, перед нами омонимы: в *философии* (в теории познания) под образом понимается любое отражение действительности (и понятийное, и чувственное); в *психологии* образ — синоним *представления*, т. е. мысленного созерцания предмета в его целостности (его «воображения»); в *эстетике* — воспроизведение целостности предмета в определенной *системе знаков*. Материальным носителем образности в художественной литературе является *слово, речь*.

Эстетическое шире художественного. Образы, образная информация окружают нас повседневно и повсеместно: мы встречаемся с ними в домашнем альбоме с любительскими фотографиями, в газетном документальном очерке, в публицистических и даже научных сочинениях. Но эти *фактографические* и/или *иллюстративные* образы «не изменяют индивидуальности явлений, показывая их такими, какими они были в действительности»[1]; во всяком случае, их ценность отнюдь не в претворении жизненного материала.

Художественный образ — категория эстетики, характеризующая результат осмысления автором (художником) какого-либо явления, процесса свойственными тому или иному виду искусства способами, объективированный в форме произведения как целого или его отдельных фрагментов, частей (так, литературное произведение-образ может включать в себя систему образов персонажей; скульптурная композиция, будучи целостным образом, нередко состоит из галереи пластических образов).

В контексте сравнения искусства как мышления в образах с наукой — высшей формой понятийного мышления — отчетливо просматривается разница между художественным образом и понятием (с точки зрения теории познания тоже образом; поэтому словосочетание «понятие образа» несет в себе contradictio in adjecto, но такова уж особенность языка). Понятие выделяет в предмете общие, существенные (родовые, видовые и др.) черты.

Способность сознания постигать связи между предметами, клас-

---

[1] *Поспелов Г. Н.* Виды образности//Введение в литературоведение/Под ред. Г. Н. Поспелова. Изд. 3-е. М., 1988. С. 43.

сифицировать их — создавать понятия — развилась постепенно. В IV в. до н. э. Платону приходилось доказывать, что кроме *этого* предмета есть его «вид», или «идея». В ответ на рассуждения Платона о «стольности» и «чашности» Диоген говорил: «А я вот, Платон, стол и чашу вижу, а стольности и чашности не вижу». Платон же отвечал: «И понятно: чтобы видеть стол и чашу, у тебя есть глаза, а чтобы видеть стольность и чашность, у тебя нет разума»[1].

Истоки теории образа — в античности (учение о *мимесисе*). Но развернутое обоснование понятия, близкое к современному, дано в немецкой классической эстетике, особенно у Гегеля. Философ видел в искусстве чувственное (т. е. воспринимаемое чувствами) воплощение идеи: «От теоретического, научного изучения художественное осмысление отличается тем, что оно интересуется предметом в его *единичном* существовании и не стремится превратить его во всеобщую мысль и понятие»[2]. В то же время единичное, индивидуальное (т. е. неделимое) в искусстве способно ярко, осязаемо, зримо передать общее. Гегель проводит запоминающуюся аналогию — он уподобляет художественное произведение *глазам* как *зеркалу души:* «...об искусстве можно утверждать, что оно выявляет дух и превращает любой образ во всех точках его видимой поверхности в глаз, образующий вместилище души [...]. Оно превращает в глаз не только телесную форму, выражение лица, жесты и манеру держаться, но точно так же поступки и события, модуляции голоса, речи и звука на всем протяжении и всех условиях их проявления...»[3]. Художественный образ, по Гегелю,— результат «очищения» явления от всего случайного, затемняющего сущность, результат его «идеализации». Например, не только рафаэлевские мадонны, но все матери испытывают «благоговейную и смиренную» любовь к своему ребенку, «однако не всякая форма женского лица способна полностью выразить такую глубину души»[4]. Выделенные положения эстетики Гегеля оказались долговечнее своего методологического контекста, и они входят — в трансформированном виде — в современное искусствознание.

Понятийное мышление, говоря гегелевским языком,— «царство закономерностей»; мышление художественное, не игнорируя закономерности, оживляет их, «примиряет с действительностью» и «абстракциями науки»[5], раскрывая истину через имитацию, создавая иллюзию чувственно воспринимаемых предметов. По определению художественный образ есть проявление свободы творчества. Как и понятие, художественный образ выполняет познавательную

---

[1] *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979. С. 251.

[2] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 44.

[3] Там же. С. 162.

[4] Там же. С. 165.

[5] *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике//*Гегель Г. В. Ф.* Соч. М., 1938. Т. 12. С. 41.

функцию, являя собою единство индивидуальных и общих качеств предмета, однако содержащееся в нем знание во многом субъективно, окрашено авторской позицией, его видением изображаемого явления; оно принимает чувственно воспринимаемые формы, экспрессивно воздействует на чувства и разум читателей, слушателей, зрителей. «И что такое ум в искусстве? — размышлял И. А. Гончаров.— Это уменье создать образ. [...] Одним умом в десяти томах не скажешь того, что сказано десятком лиц в каком-нибудь "Ревизоре"»[1].

И тем не менее понятийное и образное мышление следует не противопоставлять, но сопоставлять, ибо они, будучи разными способами освоения действительности, дополняют друг друга. Еще Белинский видел отличие науки от искусства в том, что ученый «доказывает», а поэт «показывает», «и оба убеждают: только один логическими доводами, другой — картинами»[2]. Наука апеллирует к объективным закономерностям, искусство — к мироощущению человека, его настроению, жизненному опыту, расширяя и обогащая его, стимулируя деятельность сознания, утоляя многие желания, погружая его в жизнь других людей, общества, природы. Наука для своего понимания требует знания (подчас немалого), которым обладают не все; для постижения искусства нужна также подготовка, жизненный опыт. И все же понимающих поэта больше, чем понимающих ученого, ибо искусство воспринимается *всеми* пластами сознания, а не только разумом, всей палитрой душевной жизни. Художественный образ, с одной стороны, это ответ художника на интересующие его вопросы, а с другой — это и новые вопросы, порождаемые недосказанностью образа, его субъективной природой. Наука и искусство в равной мере «работают» на человека.

Согласно известному определению, «сущность человека не абстракт...», «в своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений»[3]. И разве не конкретизирует, не оживляет этот тезис художественная литература, представляя нам великое многообразие ситуаций общения, типов поведения людей в этих ситуациях?

Несмотря на общность гносеологических корней образа вообще и образа художественного, дистанция между ними немалая. В чем же заключаются специфические черты *художественного* образа?

Художественное сознание, сочетая рассудочный (дискурсивный) и интуитивный подходы, схватывает нерасчлененность, целостность, полноту реального бытия явлений действительности и отражает его

---

[1] *Гончаров И. А.* Лучше поздно, чем никогда (Критические заметки)//*Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 107.

[2] *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 года//*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10. С. 311.

[3] *Маркс К.* Тезисы о Фейербахе//*Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. М., 1955. Т. 3. С. 3.

в чувственно-наглядной форме. Художественный образ, если перефразировать Шеллинга, есть способ выражения бесконечного через конечное [1]. Любой образ воспринимается и оценивается как некая *целостность*, хотя бы он был создан с помощью одной-двух деталей: читатель (нас в первую очередь интересует литература) в своем воображении восполняет недостающее. Так, в стихотворении Ф. И. Тютчева описаны только глаза, взгляд лирической героини:

Я очи знал,— о, эти очи!
Как я любил их,— знает Бог!
От их волшебной, страстной ночи
Я душу оторвать не мог.

(«Я очи знал,— о, эти очи!..»)

Как объект эстетического восприятия и суждения образ целостен, даже если принципом поэтики автора является нарочитая фрагментарность, эскизность, недоговоренность. В этих случаях огромна семантическая нагрузка на отдельную деталь.

Художественный образ всегда несет в себе обобщение, т. е. имеет ***типическое*** значение (гр. typos — отпечаток, оттиск). Если в самой действительности соотношение общего и единичного может быть различным (в частности, единичное может и затемнять общее), то образы искусства суть яркие, концентрированные воплощения общего, существенного в индивидуальном.

Художественное обобщение в творческой практике принимает разные формы, окрашенные авторскими эмоциями и оценками. Например, образ может иметь *репрезентативный* характер, когда выделяются, «заостряются» какие-то черты реального предмета, или быть *символом*. Художественный образ-символ в особенности характерен для лирики (например, образ паруса у Лермонтова или Пророка у Пушкина). В цитируемом выше стихотворении Тютчева «Я очи знал,— о, эти очи!..» психологический портрет создан благодаря кругу ассоциаций, связанных в сознании лирического героя с «очами» героини: они говорят ему о «горе», «страсти глубине», о «наслажденье» и «страданье», он не может «без слез» любоваться этим взором. В лирике поэта очень важен мотив ночи; портретная деталь (ночь очей, т. е. их черный цвет) обретает символический смысл: для Тютчева «ночь» не просто часть суток, но встреча с «бездной», с «древним... хаосом», с таинственными и страшными силами природы («День и ночь», «Святая ночь на небосклон взошла...», «О чем ты воешь, ветр ночной?..»). Вместе с лирическим героем мы видим в «очах» героини отражение ее души; остальное не важно.

Собственные имена литературных героев нередко становятся нарицательными, что служит ярким показателем обобщающего

---

[1] См.: *Шеллинг Ф. В. Й.* Система трансцендентального идеализма// *Шеллинг Ф. В. Й.* Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 479.

смысла художественного образа. «У истинного таланта каждое лицо — тип, и каждый тип, для читателя, есть *знакомый незнакомец*,— писал В. Г. Белинский.— <...> В самом деле, Онегин, Ленский, Татьяна, Зарецкий, Репетилов, Хлестова, Тугоуховский, Платон Михайлович Горич, княжна Мими, Пульхерия Ивановна, Афанасий Иванович, Шиллер, Пискарев, Пирогов — разве все эти собственные имена теперь уже не нарицательные? И, боже мой! как много смысла заключает в себе каждое из них!»[1] В «Бедных людях» Ф. М. Достоевского Макар Девушкин, очевидно, выражая мысли писателя, пишет о соседе-чиновнике под впечатлением только что прочитанной повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель»: «...да чего далеко ходить! — вот хоть бы и наш бедный чиновник,— ведь он, может быть, такой же Самсон Вырин, только у него другая фамилия, *Горшков*».

«Знакомым незнакомцем», типом литературный персонаж становится в результате ***творческой типизации***, т. е. отбора определенных сторон жизненных явлений и их подчеркивания, гиперболизации в художественном изображении. Именно для раскрытия тех или иных свойств, представляющихся писателю существенными, нужны домысел, вымысел, фантазия. Творческие истории многих произведений, сюжет которых основан на каких-то реальных событиях, а герои имеют *прототипы* («Муму» Тургенева, «Гранатовый браслет» А. И. Куприна), позволяют проследить, как правило, сложный путь писателя от жизненного материала к художественному сюжету [2].

Типизация может приводить к нарушению жизнеподобия: к смелой гиперболе, гротеску, фантастике («Шагреневая кожа» О. Бальзака, «Нос» Гоголя, «Носорог» Э. Йонеско). Но нарочитая условность стиля, элементы фантастики способствуют обнаружению сущности явления в названных произведениях. В «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина, где гротеск — доминанта стиля, Тургенев нашел «реализм, трезвый и ясный среди самой необузданной игры воображения»[3].

Право на вымысел, на отход от жизненных фактов дорого художнику: оно дает ему свободу самовыражения, мысленного пересоздания действительности. Не случайно поэты воспевают мечту: «Тогда с отвагою свободной/Поэт на будущность глядит,/И мир мечтою благородной/Пред ним очищен и обмыт» (Лермонтов. «Журналист, писатель и читатель»); «Сотри случайные черты —/И ты увидишь: мир прекрасен» (Блок. «Возмездие»). Стирать «случайные черты», усиливать неслучайные значит создавать другую, *эстетическую реальность*. Роль вымысла в творчестве трудно переоценить.

---

[1] *Белинский В. Г.* О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород»)//*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 1. С. 296.

[2] См.: *Добин Е. С.* Жизненный материал и художественный сюжет. Л., 1956.

[3] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1982. Т. 10. С. 265.

И все же не вымысел как таковой — критерий художественности. Об этом свидетельствуют, с одной стороны, жанры *массовой (тривиальной)* литературы: триллеры, фэнтэзи, розовые романы и проч., уводящие читателя в несомненно придуманные, но удивительно однообразные и схематичные миры с клишированными героями и ситуациями. Тяготение к гиперболе, фантастике не спасает эти сочинения от низкого «эстетического рейтинга» в глазах знатоков. С другой стороны, в художественной литературе часто используется документ, причем не только в произведениях на исторические темы; так, в повести Пушкина «Дубровский» воспроизведен, с изменением фамилий и других реквизитов, текст подлинного судебного решения. Литературу вымысла обогащает взаимодействие с документальными жанрами: мемуарами, дневниками, путевыми заметками; нередко именно здесь писатели находят новые характеры, сюжетные ходы, обновляющие жанровую традицию. Некоторые исследователи выделяют пограничную область *художественно-документальной* литературы, относя к ней произведения, фактографическая образность которых достигает особой глубины и выразительности: «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, «Былое и думы» А. И. Герцена, «Архипелаг ГУЛАГ» А. И. Солженицына. По мнению Л. Я. Гинзбург, «для эстетической значимости не обязателен вымысел и обязательна организация — отбор и творческое сочетание элементов, отраженных и преображенных словом. В документальном контексте, воспринимаемом эстетически, жизненный факт испытывает глубокие превращения. Речь идет не о стилистических украшениях и внешней образности. Слова могут остаться неукрашенными, *нагими,* как говорил Пушкин, но в них должно возникнуть качество художественного образа <...> ...в факте... пробуждается эстетическая жизнь; он становится формой, образом, представителем идеи»[1].

Однако само восприятие документальных произведений, каково бы ни было их эстетическое достоинство, и собственно художественных — глубоко различно: в первом случае ценится *подлинность* изображаемого, во втором — читатель «согласен» получать удовольствие от *иллюзии*, игры, понимая, что благодаря этой игре (в частности, нарочитому нарушению жизнеподобия) черты первичной реальности проступают особенно отчетливо (например, в рассказе А. П. Чехова «Смерть чиновника» комизм добровольного самоуничижения главного героя достигает апогея в развязке сюжета, где автор явно прибегает к гиперболе).

Художественный образ ***экспрессивен***, т. е. выражает идейно-эмоциональное отношение автора к предмету. Он обращен не только к уму, но и к чувствам читателей, слушателей, зрителей. По силе эмоционального воздействия *изображение* обычно превосходит *рассуждение*, даже патетическую речь оратора. Сопоставляя знамени-

[1] *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. Л., 1971. С. 10—11.

тые речи о патриотизме, произнесенные Цицероном, и «Одиссею», английский поэт XVI в. Ф. Сидни отдает предпочтение Гомеру: его главный герой, «наслаждаясь всеми земными благами у Калипсо, оплакивает свою разлуку с бесплодной и нищей Итакой». Сидни замечает: «...поэт предлагает нашему уму образ того, что философ дает только в словесном описании, не поражающем души, не проникающем в нее, не овладевающем духовным взором так, как это удается образу»[1].

Об идейно-эмоциональной оценке автором изображаемых характеров свидетельствует прочно укоренившаяся традиция деления героев на «положительные», «отрицательные», «противоречивые» (при всех оговорках критиков об уязвимости схем). В особенности уместно такое деление применительно к произведениям классицизма — литературного направления, где целью искусства считалось воспитание нравственности, поучение. Важнейшими видами идейно-эмоциональной оценки являются *эстетические категории,* в свете которых писатель (как и любой человек) воспринимает жизнь; он может ее *героизировать* или, напротив, обнажить *комические* противоречия; подчеркнуть ее *романтику* или *трагизм*; быть *сентиментальным* или *драматичным* и т. д. Для многих произведений характерна эмоциональная полифония (например, для «Горя от ума» А. С. Грибоедова, продолжившего традицию высокой комедии).

Поистине неисчерпаемы формы выражения авторской оценки: в распоряжении писателя весь арсенал литературных приемов. В самом общем виде эти формы можно разделить на *явные* и *неявные* (скрытые). Так, в «Евгении Онегине» автор многократно признается в любви к своей героине: «Простите мне: я так люблю/Татьяну милую мою» (гл. IV, строфа XXIV); отношение же к Онегину — своему «спутнику странному» — он прямо не высказывает, провоцируя тем самым споры читателей.

Оценочной лексике сродни *тропы* как «явные способы моделирования мира»[2] на стилистическом уровне. Отношение автора (субъекта речи) к предмету очевидно по характеру ассоциаций, вводимых тропами. Напомним комические описания Н. В. Гоголя, сближающие людей с животными, вещами, овощами и пр.: «Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном...» («Мертвые души»); «Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»).

---

[1] *Сидни Ф.* Защита поэзии//Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 143—144.

[2] *Faryno J.* Введение в литературоведение. Katowice, 1980. Ч. 2. С. 29.

На метасловесном же, предметном уровне возможности выражения оценки у художественного писателя, использующего вымысел, по сравнению с документалистом гораздо шире: он может не только прибегнуть к стилистическим и композиционным приемам, но и придумать, создать свой *предметный мир,* с его особенными временем и пространством, героями, сюжетом, всеми подробностями описания. В предметном мире произведения также различаются явные и неявные (косвенные) формы присутствия автора. В частности, завершая сюжет, писатель может четко выразить свое отношение к противоборствующим сторонам или прибегнуть к открытому финалу. В «Евгении Онегине» Пушкина в круг чтения Татьяны входят нравоучительные сентиментальные романы, где «при конце последней части/Всегда наказан был порок,/Добру достойный был венок». На этом фоне конец пушкинского «романа в стихах» — новаторский, и отсутствие развязки под стать «странному» характеру Онегина.

Художественный образ ***самодостаточен,*** он есть форма выражения содержания в искусстве. Иная функция у образов в науке (имеется в виду, что в науке кроме образов-понятий, о чем шла речь выше, нередко используются образы-символы, образы-сравнения и др., близкие по своей природе к образам, используемым в искусстве); здесь их роль второстепенна, они прежде всего иллюстрируют доказываемые положения. Например, образ (символ) атома в виде шарика-ядра и вращающихся вокруг него по окружностям-орбитам точек (электронов). Обобщение, которое несет в себе художественный образ, обычно нигде не «сформулировано» автором. Если же писатель выступает в качестве автокритика, разъясняя свой замысел, основную идею в самом произведении или в специальных статьях («Несколько слов по поводу книги "Война и мир"» Л. Н. Толстого), его интерпретация, конечно, очень важна, но далеко не всегда убедительна для читателя. Объясняя свое произведение, писатель, по словам А. А. Потебни, «становится уже в ряды критиков и может ошибаться вместе с ними»[1].

К тому же рассуждения по поводу изображаемых характеров и конфликтов в тексте произведения (включая его *рамочные компоненты:* авторские предисловия, послесловия, примечания и др.) часто имеют своей целью в той или иной мере мистифицировать читателя, например содержат скрытую иронию. Действительно ли для Лермонтова его Печорин — «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии», как он писал в Предисловии ко второму изданию «Героя нашего времени» (1841)? Или эта формулировка в духе традиции морализирования, которой следовали рецензенты романа, находившие Печорина безнравственным (С. А. Бурачок, С. П. Шевырев и др.)? В том же Предисловии автор иронизирует над привычкой русских читателей ждать от литературы

[1] *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 330.

поучений, уроков: «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения». Само слово «порок» не из лексикона Лермонтова, это знак уходящего литературного века.

Будучи воплощением общего, существенного в *индивидуальном*, художественный образ может порождать различные толкования, включая такие, о которых не помышлял автор. Эта его особенность вытекает из природы искусства как формы отражения мира сквозь призму индивидуального сознания. Шеллинг одним из первых в европейской философии отметил, что истинное произведение искусства «как будто содержит бесконечное число замыслов, допуская тем самым бесконечное число толкований...»[1]. Объектом множества толкований он считал греческую мифологию, ее загадочные, символичные образы. А. А. Потебня, неизменно подчеркивавший многозначность образа, на примере жанра басни наглядно показывал возможность выведения из басенного сюжета различных нравоучений. Выразителен его комментарий к басне Бабрия «Мужик и Аист» (сюжет восходит к Эзопу). Приведем полностью текст басни:

«Наставил мужик на пашне силков и поймал вместе с уничтожавшими его посевы журавлями Аиста.

— Отпусти меня,— прихрамывая, просит он,— я не журавль, я Аист, птица святой жизни, чту своего отца и кормлю его. Взгляни на мои перья — цветом они не похожи на журавлиные!..

— Уймись,— перебил его мужик,— с кем ты попался, с тем я тебе и сверну шею. Беги, не заводи знакомства с негодяями, не то наживешь беду вместе с ними»[2].

Из этой «типичной» басни, полагает Потебня, можно вывести разные обобщения, смотря по ее «применению». Это «или положение, которое высказывает Бабрий устами мужика: «с кем попался, с тем и ответишь», или положение: «человеческое правосудие своекорыстно, слепо», или: «нет правды на свете», или: «есть высшая справедливость: справедливо, чтобы при соблюдении великих интересов не обращали внимания на вытекающее из этого частное зло». Одним словом, чего хочешь, того и просишь; и доказать, что все эти обобщения ошибочны, очень трудно»[3].

Образность искусства создает объективные предпосылки для споров о смысле произведения, для его различных ***интерпретаций***, как близких к авторской концепции, так и полемичных по отношению к ней. Характерно нежелание многих писателей определять идею своего произведения, «переводить» его на язык понятий. «Если же бы я хотел сказать словами все то, что я имел в виду выразить романом,— писал Л. Н. Толстой об «Анне Карениной» в письме к

---

[1] *Шеллинг Ф. В. Й.* Система трансцендентального идеализма. С. 478.
[2] *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. С. 496.
[3] Там же. С. 496—497.

Н. Н. Страхову от 23...26 апреля 1876 г.,— то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала»[1]. Не менее показательно ревнивое отношение художников к образам, созданным ими. Эти образы дороги им их неповторимостью, счастливо найденными деталями. Так, для Гончарова идея вне образа мертва. Он горестно сетовал (в письме к С. А. Никитенко от 28 июня 1860 г.) на вечного своего соперника в искусстве — Тургенева, якобы использовавшего в «Дворянском гнезде» и «Накануне» гончаровский абрис будущего «Обрыва»: «...не *зернышко* взял он у меня, а взял лучшие места, перлы и сыграл на своей лире; если б он взял содержание, тогда бы ничего, а он взял подробности, искры поэзии, например, всходы новой жизни на развалинах старой, историю предков, местность сада, черты моей старушки — нельзя не кипеть»[2]. Парадокс искусства заключается, однако, в том, что некая экспликация общего «смысла», «содержания», «идеи», заключенных в образе, есть неизбежное условие диалога с автором произведения, в который вступает каждый его читатель, слушатель, зритель.

Художественный образ — феномен сложный. В нем как в целостности интегрированы индивидуальное и общее, существенное (характерное, типическое), равно как и средства их воплощения.

Образ существует объективно, как воплощенная в соответствующем материале авторская конструкция, как «вещь в себе». Однако становясь элементом сознания «других», образ обретает субъективное существование, порождает эстетическое поле, выходящее за рамки авторского замысла.

Литература

Аристотель. Поэтика//Аристотель и античная литература/Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М., 1978. (С. 111—117.)

Асмус В. Ф. Понятие//*Асмус В. Ф.* Избранные философские труды. М., 1969. Т. 1.

Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года//*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10.

Борев Ю. Б. Эстетика. М., 2002. (С. 114—124.)

Бычков В. В. Эстетика поздней античности. М., 1981.

Введение в литературоведение/Под ред. Г. Н. Поспелова. М., 1988. (Гл. 2: Специфика искусства.)

Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля//*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989.

Виноградов И. А. Образ и средства изображения//*Виноградов И. А.* Вопросы марксистской поэтики: Избранные работы. М., 1972.

Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. М., 1972. Ч. 1.

Гачев Г. Д. Образ в русской художественной культуре. М., 1981.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. (С. 162—166.)

Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971. (Введение.)

---

[1] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 17—18. С. 784.

[2] *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 344. Подробнее о понимании художественного образа Гончаровым см.: *Чернец Л. В.* О «поэтическом языке» И. А. Гончарова// Русская словесность. 1997. № 1.

Днепров В. Д. О формах художественного обобщения//*Днепров В. Д.* Идеи времени и формы времени. Л., 1980.

Кожинов В. В. Слово как форма образа//Слово и образ: Сб. ст./Сост. В. В. Кожевникова. М., 1964.

Переверзев В. Ф. Основы эйдологической поэтики (Введение в литературоведение)//*Переверзев В. Ф.* Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982.

Платон. Государство//*Платон.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3. (С. 295—298; 390—393.)

Поспелов Г. Н. Эстетическое и художественное. М., 1965. (Введение.)

Потебня А. А. Из записок по теории словесности//*Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976.

Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер/Ред. кол.: Г. Л. Абрамович и др. М., 1962.

Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа//*Храпченко М. Б.* Горизонты художественного образа. М., 1982.

Шеллинг Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма//*Шеллинг Ф. В. Й.* Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 1. (С. 472—485.)

Эпштейн М. Н. Образ художественный//Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

3. ВИДЫ ОБРАЗА

Рус.: *виды образа;* англ.: *kinds of images;* нем.: *Gattungen des Bildes;* франц.: *espèces des images.*

Текст произведения как носитель образности, его неоднородность.— Образ-представление.— Персонаж.— Голос (первичный субъект речи).— Иносказательность слова и иносказательность образа. Тропы.— Аллегория и символ.— О рассуждении.

Литературное произведение предстает перед читателем как текст, но за словами, предложениями встают образы — всегда ли? какие виды образа можно выделить? в чем проявляется их связь друг с другом?

В качестве материального носителя образности текст литературного произведения *неоднороден.* Не случайно в истории эстетики и литературоведения неоднократно оспаривалась образность как непременное свойство, атрибут художественной литературы («поэзии», выражаясь по-старинному). По мнению Э. Бёрка, английского эстетика XVIII в., художественная речь, как и обычная, далеко не всегда вызывает в сознании читателя (слушателя) живые представления. «Когда я говорю: «Будущим летом я поеду в Италию», меня хорошо понимают. Однако, я полагаю, ни у кого в результате этого не возникает в воображении картина, изображающая именно точную фигуру говорящего, совершающего путешествие по суше, или по воде, или обоими способами, иногда верхом на лошади, иногда в экипаже, со всеми подробностями путешествия»[1]. Обнаружив в поэмах Гомера и Вергилия много мест, не порождающих «ясных» образов (одно из них — портрет Елены в третьей песни «Иллиа-

[1] *Бёрк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979. С. 190.

ды»), Бёрк приходит к выводу, что «поэзия, строго говоря, не является искусством, основанным на подражании»[1]. Размышления Бёрка предшествовали трактату «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766) Г. Э. Лессинга, где отмечались ограниченные возможности словесной пластики и, соответственно, описательной поэзии (бывшей в то время в большой моде). Но в целом область поэзии, по Лессингу, гораздо обширнее области изобразительных искусств. Не оспаривая преимуществ поэзии, И. Г. Гердер в 1769 г. вступает в полемику с Лессингом, защищая, в частности, законность старинной аналогии между живописью и поэзией: посредством слов тоже можно создать иллюзию предмета, вызвать у читателя «чувственное представление»[2].

В начале XX в. Д. Н. Овсянико-Куликовский выделял в поэзии особую разновидность «безóбразной» лирики. В качестве примера он приводил стихотворение Пушкина «Я вас любил: любовь еще, быть может...»: «Законченный лиризм настроения и выражения в этих чудных стихах не подлежит сомнению и воспринимается нами сразу, без всяких усилий [...] Но где же здесь образы? Их совсем нет,— не только в смысле образов познавательных, но и вообще — в смысле отдельных, конкретных представлений». И далее, имея в виду медитативную лирику, ученый заключал: «...чистая лирика (словесная) есть творчество, по существу своему *безóбразное*»[3].

Действительно, художественный текст не всегда порождает в сознании читателя *представление*, т. е. «чувственно-наглядный *образ* предметов и явлений действительности» (в отличие от *восприятия, представление* возникает на основе припоминания, без воздействия самих предметов на наши органы чувств)[4]. Не все художники слова направляют на читателя такой каскад *образов-представлений* (зрительных, слуховых, обонятельных, тактильных, моторных и др.), как, например, И. Бунин или В. Набоков, Ю. Олеша или И. Бабель, С. Есенин или Б. Пастернак; не все и стремятся к такому стилю. «Но есть ли необходимость выделять из повествования такую деталь, которая сама по себе есть произведение искусства и, конечно, задерживает внимание помимо рассказа? — размышлял Ю. Олеша.— Мы стоим перед вопросом, как вообще писать. В конце концов, рассказ не есть развертывание серии эпитетов и красок... Есть удивительные рассказы, ничуть не наполненные красками и деталями»[5]. Как писать? Ю. Олеша открывает свою «лавку метафор». Вот

---

[1] *Бёрк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979. С. 192.

[2] *Гердер И. Г.* Критические леса...//*Гердер И. Г.* Избр. соч. М.; Л., 1959. С. 160.

[3] *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Теория поэзии и прозы (Теория словесности). М.; Пг., 1923. С. 29.

[4] *Михайлова И.* Представление//Философская энциклопедия. М., 1967. Т. 4. С. 359.

[5] *Олеша Ю. К.* Из записных книжек (1954—1960)//*Олеша Ю. К.* Повести и рассказы. М., 1965. С. 529.

одно из его метафорических описаний: «...бабочки летят на свет,— бабочки и весь этот зеленоватый балет, который пляшет возле лампы летом, все эти длинные танцовщицы»[1].

А можно писать иначе: просто и лаконично, почти не выдавая своего, авторского, присутствия. Так перелагал басни Эзопа Л. Толстой для своих «Русских книг для чтения», опуская «мораль» (опытный педагог, он хотел, чтобы дети сами ее вывели) и строго следя за тем, чтобы в сюжет не проникли какие-либо «свободные» мотивы. У Толстого «нет даже эпитетов, характеризующих то или другое действующее лицо [...]. Все басни начинаются не с характеристики действующих лиц, не с описания обстановки, а с действия: «Галка увидела, что голубей хорошо кормят», «Поймал рыбак рыбку», «Шли по лесу два товарища» и т. д.»[2]. Преобладают сюжетные, «структурные» детали (при редкости описательных и психологических) и прямые номинации, почти совсем нет диалога. Толстой ориентируется на басенную традицию Эзопа и Лессинга, он хочет не столько развлечь детей, сколько возбудить их мысль.

Но есть *образы* и *образы*. К словесной пластике или звукописи поэтическая образность не сводится. Человек, дом, море, цветок и т. д. имеют свои несчетные отражения, наименования в художественной литературе. Значит ли это, что образы этих предметов, одушевленных и неодушевленных, здесь существуют на равных?

Может быть, ни в чем так резко не проявляется «человековедческая» суть литературы, как в изображении вещей, явлений природы, и в особенности животных, если они выступают в качестве персонажей, «героев» произведения. Так, в баснях часто действуют персонажи-животные, и эта аллегория никого не удивляет. В других жанрах животные преображаются иначе. У Н. Заболоцкого есть стихотворение, где лирический субъект восхищается «лицом коня», прекрасным и умным, и патетически восклицает: «Поистине достоин/Иметь язык волшебный конь!» («Лицо коня»). Такое лицо у коня бывает только ночью, когда его никто не видит; утром он становится «лошадью в клетке из оглобель».

Произведениям, где заметная роль отведена живой и неживой природе, вещам, часто свойственна «вторичная условность» стиля [3], в особенности использование аллегории и символа. Это понятно: круг предметов, доступных образному воплощению, бесконечно

---

[1] *Олеша Ю. К.* Из записных книжек (1954—1960)//*Олеша Ю. К.* Повести и рассказы. М., 1965. С. 530, 532.

[2] *Гусев Н. Н.* Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1870 по 1881 г. М., 1963. С. 63.

[3] Термин «вторичная условность», обозначающий фантастику, т. е. нарочитое нарушение правдоподобия (в отличие от условности как неотъемлемого свойства искусства), был предложен в кн.: *Михайлова А.* О художественной условности. М., 1970. О других типологиях форм условности см.: *Ковтун Е. Н.* Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. (На материале литературы первой половины XX в.). М., 1999. (Гл. 1.)

широк, но *специфический предмет* художественной литературы составляют «человеческие сущности»[1]. ***Антропоцентризм*** искусства диктует особый ракурс ви́дения среды, окружающей человека: природа, вещный мир изображаются *не только* ради них самих.

Отсюда вытекает *иерархия* образов в произведении. Л. И. Тимофеев иронически писал о литературоведческих разборах, не учитывающих этой иерархии: «Говорят [...] об образе «товарища маузера» (стихотворение Маяковского «Левый марш»), об «образе парохода» (в стихотворении Маяковского «Товарищу Нетте...»), об «образе кровати» (на которой располагается Керенский в поэме Маяковского «Хорошо!») и т. д. Короче, изображение того или иного предмета, той или иной вещи, природного явления и т. п. трактуется как «образ вещи», «образ природы», «образ явления» и т. д. Эту терминологию нельзя признать закономерной. В центре художественного изображения стоит человек; изображение вещей и т. д. не имеет самостоятельного художественного значения, оно необходимо для конкретизации человека, определения того места и пространства, в котором он находится [...] Если на картине нарисован человек, сидящий за столом в кресле, то это не значит, что перед нами три самостоятельных и равноправных образа: стола, человека и кресла»[2].

Теоретик прав в том, что понятие «индивидуализированности изображения»[3] охватывает явления *разнокачественные.* Однако невозможно согласиться с ним, когда он отказывает «маузеру», «пароходу», «кровати», «столу» и «креслу» в праве считаться образами. Конечно, в искусстве вещи всегда «говорят» о человеке, а нерукотворная природа с ним «ведет речь». При этом образы людей могут отсутствовать, как в стихотворении Ф. Тютчева «Листья», или быть «внесценическими», как в его же стихотворении «Cache-cache» (франц.: игра в прятки), где о спрятавшейся девушке можно судить по обстановке ее комнаты: «Вот арфа ее в обычайном углу,/Гвоздики и розы стоят на столе...».

Воспроизведение любого явления, предмета, в его целостности,— это образ. Предложенное Л. И. Тимофеевым ограничение образной сферы резко не совпадает с признаниями самих писателей. Например: *«Как я хочу, чтоб строчки эти/Забыли, что они слова,/А стали: небо, крыши, ветер,/Сырых бульваров дерева!»* (В. Соколов. «Как я хочу...»). Д. Самойлов проникновенно пишет о завидной судьбе поэта: *«Стать туманом, птицей, звездою/Иль в пути полосатой верстою/ Суждено не любому из нас»* («Смерть поэта»). Показательны сами названия произведений: «Водопад» Г. Державина, «Метель» А. Пушкина, «Первый снег» П. Вяземского, «Шинель» и «Коляска» Н. Гоголя, «Чрево Парижа» и «Деньги» Э. Золя, «Чернозем» О. Мандель-

[1] *Буров А. И.* Эстетическая сущность искусства. М., 1956. С. 59.
[2] *Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы. 4-е изд. М., 1971. С. 65.
[3] Там же. С. 66.

штама, «Стол» М. Цветаевой, «Стулья» Э. Ионеско — примеры можно множить. Несомненны метонимические, метафорические связи названных природных явлений, вещей с жизнью людей, но при этом они — сами по себе — остаются детально выписанными, запоминающимися:

Алмазна сыплется гора
С высот четыремя скалами,
Жемчугу бездна и сребра
Кипит внизу, бьет вверх буграми;
От брызгов синий холм стоит,
Далече рев в лесу гремит.

(«Водопад»)

Опосредованно, через слово, литература передает богатство форм, красок и звуков внешнего мира, остроту его чувственного восприятия человеком.

Очевидно, необходимы и *типология* образов, и соответствующая *терминология*. В литературоведении есть термин *персонаж*, обозначающий *субъекта* действия, переживания, высказывания. Как виды образа резонно различать ***образ-персонаж (персонаж)*** и ***образ-представление.*** Конечно, структура персонажа часто включает в себя его *портрет*, являющийся образом-представлением: «...Глаза, как небо, голубые,/Улыбка, локоны льняные,/Движенья, голос, легкий стан,/ Все в Ольге...» (А. С. Пушкин. «Евгений Онегин». Гл. 2, строфа XXIII). Однако портрет героя или героини, как правило, не самостоятельный образ, но один из компонентов структуры целого: «...художнику слова всегда важнее освоить нас с внутренним миром героя, заинтересовать нас его действиями и поступками, чем его внешностью, и описанию ее в произведении почти всегда принадлежит второстепенное место»[1].

Условность искусства ярко проявляется в том, что персонажем здесь выступает не только человек, но животное, дерево, ветер, стол и т. д. Становясь персонажем, любой предмет обретает человеческие (антропоморфные) качества. С другой стороны, в персонажную сферу произведения могут не входить изображенные люди. Во власти писателя — показать прекрасное «лицо коня» — и представить человека вещью, деталью интерьера или пейзажа. Например, у Гоголя: «В угольной из этих лавочек, или, лучше, в окне, помещался сбитенщик с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною как смоль бородою» («Мертвые души». Т. 1, гл. 1). Здесь сбитенщик — *образ-представление* (приравненный к самовару), но не *образ-персонаж*. В рас-

[1] *Габель М. О.* Изображение внешности лиц [глава в работе А. И. Белецкого «В мастерской художника слова»]//*Белецкий А. И.* Избр. труды по теории литературы. М., 1964. С. 149.

сказе А. П. Чехова «Попрыгунья» Ольга Ивановна описывает Дымову предстоящее свадебное шествие как красочную картину: «...понимаешь, роща, пение птиц, солнечные пятна на траве, и все мы разноцветными пятнами на ярко-зеленом фоне — преоригинально, во вкусе французских экспрессионистов». В этом описании «все мы» — деталь воображаемого пейзажа, наравне с «солнечными пятнами на траве».

Особый статус персонажа очевиден в *драме*, где основной текст четко поделен между действующими лицами (предварительно перечисленными в «Списке действующих лиц»). Образы природы, вещей возникают как на основе авторского (побочного) текста, так и в монологах и диалогах персонажей. «Дорогой, многоуважаемый шкаф!» — высокопарно произносит Гаев («Вишневый сад» Чехова), но ответить ему мог бы, по воле автора, только шкаф-персонаж. Интерьер и пейзаж обычно описываются — скупо или подробно — в побочном, авторском тексте, и от читателя требуется связать эти описания с сюжетом, характерами, общей эмоциональной тональностью драматического произведения. Так, различное настроение создают тесные интерьеры купеческих домов Замоскворечья в «москвитянинских» пьесах А. Н. Островского и волжский простор в «Грозе», «Бесприданнице».

По сравнению с драмой в *эпосе* границы образа-персонажа не обозначены четко, размыты, а природная, вещная среда обычно показана полнее и более детально. Структуру образа определяет читатель, расширяя или, напротив, сужая текстуальную базу интерпретации. В «Станционном смотрителе» Пушкина можно расценить описание картинок *о блудном сыне* как характерную деталь интерьера, но более пристальный взгляд обнаружит в них ключ к «психике действующего лица», Самсона Вырина[1]. Читая рассказ И. Бунина «Легкое дыхание», можно соотнести или не соотнести мотив ветра с образом главной героини.

Если в эпосе и в драме рассказываемая или показываемая *история (сюжет)* предполагает некую систему персонажей, то *лирика* часто бесперсонажна; тем важнее здесь понятие *лирического субъекта*. Именно лирический субъект — как характерное мироощущение, система ценностей — является источником *внутреннего единства* переживания, умонастроения, размышления («И скучно и грустно...» М. Лермонтова). Внешне лирический субъект часто не индивидуализирован, но его «точка зрения» прослеживается в выделении тех или иных деталей, в выборе лексики, в частности — в сравнениях. Например, в стихотворении И. Бунина «Листопад» красота осени передана через щемящее душу сравнение:

Лес пахнет дубом и сосной,
За лето высох он от солнца,

[1] *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 127.

И Осень тихою вдовой
Вступает в пестрый терем свой.

Лирический субъект здесь — только *голос* и, соответственно, *«точка зрения»* на изображаемые явления. В бесперсонажной лирике его роль как *«первичного субъекта речи»* (термин Б. О. Кормана [1]) особенно заметна.

Но *первичный субъект речи* есть и в эпических произведениях — это *повествователь, «повествующий голос»* (У. Эко)[2]. Аналогом повествователя выступает в драматических произведениях (пьесах) *голос*, которому принадлежит неперсонажный текст (заглавие, список действующих лиц, описания мизансцен, ремарки и др.). Выбор того или иного первичного субъекта речи крайне важен: ведь он носитель определенной «точки зрения», восходящей к автору или, напротив, чуждой ему (как в стихотворении Н. Некрасова «Нравственный человек» или рассказе Чехова «Жена»). Существуют исследовательские типологии лирических субъектов *(собственно автор, лирический герой, ролевой герой, ролевой субъект и др.)*[3], повествователей (*всеведущий повествователь, личный повествователь, рассказчик* и др.)[4], во многом расходящиеся друг с другом. Первичные субъекты речи могут быть одновременно *персонажами (героями, действующими лицами)* произведения; таковы, например, *лирический герой* в стихотворении А. Блока «В ресторане», *рассказчик* в «Жене» Чехова, *личный повествователь* в «Записках охотника» Тургенева.

Первичные субъекты речи (не являющиеся одновременно персонажами), присутствующие в произведении только как ***голоса***, естественно объединяются в группу ***образов***, определяющих *субъектную организацию речи* произведения. Но это специфические образы, к которым подойдут слова В. Жуковского: «То были образы без лиц...» («Шильонский узник»). О наиболее условном из них — о *«всеведущем» повествователе* — выразительно писал Т. Манн в романе «Избранник»: «Так кто же звонит в колокола Рима? — *Дух повествования*. Да неужто же может он быть повсюду [...]? — Еще как может! Он невесом, бесплотен и вездесущ, этот дух, и нет для него раз-

---

[1] *Корман Б. О.* Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов//*Корман Б. О.* Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 181.

[2] *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы»/Пер. с ит. М., 2002. С. 40.

[3] См.: *Корман Б. О.* Лирика Некрасова. Ижевск, 1978; *Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX — начала XX в. в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997; *Исакова И. Н.* Субъектная организация и система персонажей в лирике//Филол. науки. М., 2003. № 1.

[4] См.: *Бахтин М. М.* Слово в романе//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы: Избр. тр. М., 1980; *Корман Б. О.* Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977; *Успенский Б. А.* Поэтика композиции//*Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995; *Манн Ю. В.* Автор и повествование//Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; *Шмид В.* Нарратология. М., 2003, и др.

личия между "здесь" и "там". Это ведь он говорит: "Все колокола звонят", так, стало быть, он сам и звонит. Такой уж этот дух духовный и такой абстрактный, что по правилам грамматики речь о нем может идти только в третьем лице и сказать можно единственно: "Это он". И все же он волен сгуститься в лицо, а именно в первое, и воплотиться в ком-то, кто говорит, и говорит от его лица: "Это я. Я — дух повествования"...»[1]

Найти характерность «я» в том или ином первичном субъекте речи — задача не из легких применительно к современной литературе, особенно к эпическим жанрам, где автор часто сознательно стремится к неопределенности, зыбкости границ между речью повествователя и персонажей, широко вводит разноречие, использует «гибридные конструкции» (термин М. М. Бахтина)[2]. Но сложность задачи соответствует сложности «языка», стиля произведения.

К образам нередко относят ***тропы*** *(метафору, метонимию, синекдоху),* а также родственные им ***стилистические приемы***, или, как их называли в «риториках», *фигуры «переосмысления» (сравнение, гиперболу, литоту, словесную иронию, перифраз и др.).* Однако иносказательные слова (словосочетания) суть *стилистические приемы,* «переназвания» предметов, имеющих *прямые номинации.* «Белые звездочки в буране» — это снежинки («Снег идет» Пастернака); в предложении «Пчела за данью полевой/Летит из кельи восковой» («Евгений Онегин», гл. 7, строфа I) речь идет о пчеле, летящей из улья, а не о монахе, покидающем свою келью. Тропы высвечивают те или иные грани, свойства предметов, тем самым участвуя в создании образа как эстетического объекта. Но это не самостоятельные образы: они не изменяют тему высказывания, оставаясь за пределами *мира произведения* (как объекта изображения).

Тропы привносят в предмет, воссоздаваемый с их помощью, неожиданные, иногда трудно совместимые друг с другом ассоциации. Так, в строках Пастернака из его стихотворения «Весна» метафоры, сравнения, метонимии в совокупности создают образ звучащего леса:

Лес стянут по горлу петлею пернатых
Гортаней, как буйвол арканом,
И стонет в сетях, как стенает в сонатах
Стальной гладиатор органа.

Характерен метонимический перифраз: птицы — *пернатые гортани.* Пение птиц оказывается в одном ряду со *стальным гладиатором органа:* в этом перифразе важно опять-таки слуховое (не зрительное) представление. Вносит единство в фейерверк ассоциаций изображаемый *предмет* — весенний лес.

Другой пример — из «Войны и мира» Толстого: «Маленькая княгиня, как старая полковая лошадь, услышав звук трубы, бес-

[1] *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 6. С. 8.
[2] *Бахтин М. М.* Слово в романе. С. 117.

сознательно и забывая свое положение, готовилась к привычному галопу кокетства...» (т. 1, ч. 3, гл. IV). Здесь «старая полковая лошадь» — явная форма присутствия *автора* в тексте (в *мире* произведения, в рамках данного эпизода, никакой лошади нет). Это ироничнейшее сравнение участвует в построении образа Лизы Болконской.

Речь (словесный строй) и *предметный мир* произведения суть *разные* уровни художественной структуры; для общей теории образов разграничение *словесного* и *метасловесного* уровней имеет принципиальное значение. Хотя понятия *персонаж, сюжет, пейзаж* и т. д. привычны и общеупотребительны, вычленение *родовой* по отношению к ним категории «мир произведения» стало последовательно проводиться сравнительно недавно [1]. Мир произведения всегда условен, в нем есть свое время и пространство, действующие лица и их окружение, и он сохраняет свойство образности, даже если в речи много, по выражению Д. Н. Овсянико-Куликовского, безóбразных слов. А. А. Потебня никогда не отождествлял образность слова, т. е. его «внутреннюю форму», или ближайшее этимологическое значение (ср. *лукавый* — от слова *лук*, т. е. не прямой), и образность произведения. Поэзия была для него иносказанием в обширном смысле. Так, он включал художественные характеры и сюжет в состав образа: «События и характеры романа и т. п. мы относим не к содержанию, а к образу, представлению содержания...»[2]

Есть иносказательность *слова* и есть иносказательность *образа*. В широком смысле иносказателен и многозначен любой образ. Однако «способ представления содержания» (Потебня) в образах не одинаков. В отличие от психологического романа, с его «жизнеподобными» персонажами, существуют жанры, тяготеющие к «вторичной условности»: сказка, притча, басня и др.

В литературоведении нет четкости в определении статуса ***аллегории***, а также родственного ей ***символа***. В ряде учебников они рассматриваются, при некоторых оговорках, в разделе о тропах [3]. Однако, в отличие от тропов, т. е. использования переносных значений слов, аллегория и символ — иносказательные *образы*, «слагаемые» мира произведения. Это «не слова, а *значащие* элементы мира (персонажи с их жестами или костюмами; предметы с их свойствами и многие другие явления)»[4]. Назван один предмет, но подразумевается или мыслится наряду с ним другой. Так, в басне или нравоучительной сказке с животными-персонажами читатель принимает аллегорию как одно из правил игры; Потебня писал о «шахматных фигурах» басенных персонажей, «каждая из которых

---

[1] См. гл. «Мир произведения».

[2] *Потебня А. А.* Мысль и язык//*Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 175.

[3] См.: *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996; *Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы. М., 1971.

[4] *Faryno J.* Введение в литературоведение. Katovice, 1980. Ч. 2. С. 101.

имеет свой ход действий: конь ходит так-то, король и королева — так-то...»[1].

Но аллегория-персонификация — орудие обоюдоострое: с одной стороны, она способствует убедительности «морали»; с другой — упрощает житейскую ситуацию, ведь мир людей неизмеримо сложнее. Замена персонажей-животных людьми (эксперимент, издавна применявшийся теоретиками жанра) обнаруживает иллюзорность доказательства, возможность разных развязок сюжетов. Так, если бы в баснях Лафонтена, Крылова на сюжет о Волке и Ягненке (восходящий к Эзопу) действовали люди, развязка могла быть и мирной; более того, наглость «сильного» могла бы быть покарана (к удовлетворению тех, кто, как Наполеон, считал эту басню грешащей против нравственности: «Волк должен был бы подавиться, пожирая ягненка»)[2].

Специфика образа воздействует на восприятие читателя; не случайно басня из древнего риторического приема, использовавшегося при решении серьезных общественных дел, постепенно становится жанром поэтическим, адресованным преимущественно детям [3]. Однако полностью своей функции риторического приема басня не утрачивает; не случайно ее так привечают педагоги и публицисты.

В 1870-е годы М. Е. Салтыков-Щедрин обратился к жанру, близкому басне,— к нравоучительной сказке «для детей изрядного возраста», где широко использовал аллегорию. Однако его сказки убеждали не всех. Так, по поводу «Карася-идеалиста» художник И. Н. Крамской с горечью писал сатирику: «Тот порядок вещей, который изображен в вашей сказке, выходит, в сущности, порядок — нормальный. Там карась и щука. Две породы, положим, рыбьих, но все же две породы; т. е. между ними не может быть никогда сближения [...]. Но люди — дело другое... для человека не есть бесплодная химера заботиться об улучшении людских отношений, тогда как для карася заниматься идеальными построениями — дело, очевидно, проигранное, и проигранное навсегда; кроме того, проигрыш карася никому не будет казаться ужасным, тогда как проигрыш идеалиста-человека ужасен безысходно»[4].

Иначе воспринимается *символический* образ, сохраняющий в мире произведения свое прямое значение и в то же время явно многозначный. Образ моря в стихотворении Пушкина «К морю» — это и конкретный пейзаж («...Ты катишь волны голубые...», «...Твои скалы, твои заливы,/И блеск и тень, и говор волн»), и воплощение

---

[1] *Потебня А. А.* Из лекций по теории словесности//*Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 67.

[2] См.: *Кеневич В.* Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. СПб., 1868. С. 41.

[3] См.: *Гаспаров М. Л.* Античная литературная басня (Федр и Бабрий). М., 1971. Гл. 1.

[4] И. Н. Крамской, его жизнь и художественно-критические статьи. СПб., 1888. С. 499.

идей свободы, вечного движения, могущества. В стихотворении Пастернака «Снег идет» падающий снег символизирует непрерывное движение времени, мысли, творчества: «Может быть, за годом год/ Следуют, как снег идет/Или как слова в поэме?» Эта иносказательность не мешает читателю любоваться *реальными* приметами зимы: «белыми звездочками в буране», «убеленным пешеходом» и т. д. Нередко символическое значение образа раскрывается лишь при повторном чтении и понимается читателями, критиками по-разному. И символы, и аллегории могут создаваться без помощи тропов, они есть не только в литературе, но и в других, несловесных, искусствах (живопись, скульптура)[1]. Иносказательный смысл здесь имеют сами образы.

Итак, в литературном произведении можно выделить виды образа, различающиеся по своей функции: это *образ-представление, персонаж (образ-персонаж), голос (первичный субъект речи).* Тропы же и другие фигуры «переосмысления» суть приемы, средства создания образов. При этом в современной стилистике они рассматриваются как такие же естественные формы выражения мысли, как и слова, словосочетания, сохраняющие *прямое* значение. Неразрывную связь языка с мышлением, постоянную *деятельность* языка, в том числе постоянный процесс тропообразования, подчеркивали ученые психологического направления в лингвистике и литературоведении (В. Гумбольдт, Г. Штейнталь; харьковская школа во главе с А. А. Потебней). «Троп — не та форма, в которую отливается готовая поэтическая мысль, но та форма, в которой она рождается»,— писал А. Г. Горнфельд (ученик Потебни) в начале XX в.[2] Лежащие в основе тропов особенности, привычки нашей мысли привлекают пристальное внимание современных философов и психологов, так же указывающих на органичность тропообразования: «Метафоры как языковые выражения становятся возможными именно потому, что существуют метафоры в понятийной системе человека»[3].

Выделенные виды образа имеют разную *структуру.* Так, *образ-представление* — чаще всего *описание.* Наиболее развернутой, многосоставной структурой обладает *образ-персонаж;* здесь «полярными» компонентами могут выступать «живописный» *портрет* (т. е. образ-представление), с одной стороны, и *рассуждение* персонажа,— с другой (т. е. форма речи, где преобладают логические конструкции). Так, в романе Л. Леонова «Русский лес» лекция профессора Вихрова о лесе, знакомящая с целым разделом ботаники, со многими фактами русской истории, занимает почти всю главу (седьмую). Эта лекция сохраняет свою познавательную ценность и как отдельный

[1] См.: *Faryno J.* Введение в литературоведение. Katovice, 1980. Ч. 2. С. 101—108.

[2] *Горнфельд А. Г.* Троп//Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1911. Т. I. Стб. 344.

[3] *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем/Пер. с англ.//Теория метафоры. М., 1990. С. 388.

фрагмент, как внехудожественное высказывание. Но в контексте произведения «обращенный» монолог Вихрова — апогей служения ученого-педагога своему делу. Прослеживается повествователем и воздействие его речи на аудиторию. Оратору сочувственно внимают студенты, которые скоро уйдут на фронт защищать «русский лес». Среди слушателей — дочь Вихрова, Поля, выросшая без отца и теперь, уже не заочно, оценивающая его.

От *рассуждения* как компонента *образа-персонажа* следует отличать *внехудожественные высказывания* автора: таковы авторские отступления на философские, исторические темы в «Войне и мире» Л. Н. Толстого, зачины в художественно-публицистических сочинениях (очерк Г. И. Успенского «Четверть лошади»). Авторские «неигровые» предисловия (помещаемые *после* заглавия произведения и, следовательно, входящие в его *рамочный текст*) часто являются рассуждениями («Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, «Мелкий бес» Ф. Сологуба, поэма «Возмездие» А. Блока): в них говорится о творческих принципах («Всякое искусство совершенно бесполезно»,— декларирует О. Уайльд), избранном жанре, композиции, стихотворном размере и т. д. Словом, писатели комментируют свои произведения, разрушая тем самым художественную иллюзию.

Слог таких концептуальных предисловий обычно афористичен, взвешен, слова строго отобраны — как и для заглавия, где «прошедшее сквозь более крупное сито текста должно еще раз процедиться...»[1]. Белинский восхищался Предисловием к «Герою нашего времени», которое ввел Лермонтов во второе книжное издание романа (1841): «Какая сжатость, краткость и, вместе с тем, многозначительность!.. Как образны и оригинальны его фразы: каждая из них годится быть эпиграфом к большому сочинению. Конечно, это «слог», или мы не знаем, что такое «слог»...»[2] И все же, при всей яркости и выразительности слога, расцвеченного меткими эпитетами и сравнениями («Наша публика похожа на провинциала...», «нужны горькие лекарства, едкие истины»), лермонтовское Предисловие, разъясняющее поэтику романа, есть *внехудожественный* тип высказывания.

В рамочный текст могут входить и авторские примечания и послесловия, также изобилующие рассуждениями (примечания к «Сатирам» А. Кантемира, поэме К. Рылеева «Войнаровский», роману В. Брюсова «Алтарь победы»; послесловия к пьесе Б. Шоу «Пигмалион», к роману У. Эко «Имя розы» и др.).

В подходе к художественному произведению, по-видимому, не оправданы две крайности: отказ от понятия «образ», мотивируемый его недостаточной точностью и потому ненадежностью в качестве

---

[1] *Кржижановский С. Д.* Поэтика заглавий//*Кржижановский С. Д.* «Страны, которых нет»: Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., 1994. С. 25.

[2] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 455.

инструмента анализа [1],— и признание «сплошной» образности текста. В последнем случае литературовед напоминает роялиста — бóльшего, чем сам король. Ведь для писателя сила воздействия его произведения может быть важнее, чем сама по себе образность, художественность. «...Хочется высказать несколько мыслей, хотя бы погибла при этом моя художественность»,— признавался Достоевский, работая над романом «Бесы»[2].

Литература

Ауэр А. П., Борисов Ю. Н. Поэтика символических и музыкальных образов М. Е. Салтыкова-Щедрина. Саратов, 1988.

Белецкий А. И. В мастерской художника слова//*Белецкий А. И.* Избр. труды по теории литературы. М., 1964. С. 118—120.

Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979. (Ч. V.)

Буров А. И. Эстетическая сущность искусства. М., 1956. (Гл. I—II.)

Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. (Гл. I.)

Гердер И. Г. Критические леса...//Избр. соч. М.; Л., 1959. (С. 157—178.)

Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.

Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

Овсянико-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы (Теория словесности). М.; Пг., 1923.

Потебня А. А. Из лекций по теории словесности//*Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. М., 1990.

Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1971. (Гл. I.)

[1] Понятие «образ», как правило, не используют сторонники «точного» литературоведения. Так, в 1919 г. В. М. Жирмунский строит новую поэтику, не прибегая к данному понятию, поскольку в поэзии образ «является субъективным добавлением воспринимающего к смыслу воспринимаемых им слов» (*Жирмунский В. М.* Задачи поэтики//*Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 20). Псевдорешением проблемы представляется тенденция к отождествлению образа и слова, восходящая к концепции «точного литературоведения» Б. И. Ярхо: «Единицами измерения служат слова (или неделимые словосочетания), являющиеся носителями чувственных или эмоциональных образов, как, например, «рожденный в добрый час» — для оптимистической концепции, «любить» — для эротической, «скотина» — для диатрибы, и т. п.» (*Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения//Контекст 1983. Литературно-теоретические исследования. М., 1984. С. 224). Следуя такому методу, М. Л. Гаспаров насчитывает в стихотворении А. Фета «Чудная картина...» 8 образов (поскольку здесь 8 существительных), в стихотворении «Шепот, робкое дыханье...» — 24 образа (См.: *Гаспаров М. Л.* Фет безглагольный//*Гаспаров М. Л.* Избр. статьи. М., 1995. С. 139—140).

[2] *Достоевский Ф. М.* Письмо к Н. Н. Страхову от 24 марта 1870 г.//Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1986. Т. 29. Кн. 1. С. 112.

4. ЗНАК И ОБРАЗ

Рус.: *знак;* англ.: *sign;* нем.: *Zéichen;* франц.: *signe.*

Определение знака.— Семиотика как наука о знаковых системах.— Художественный образ как знак.— Возможности структурно-семиотического подхода к художественной литературе.— Литературный «код» как ограничитель интерпретации.

Любой ***знак*** есть совокупность *означающего* и *означаемого (значения)*, своеобразный заменитель означаемого (предмета, явления, свойства, процесса и др.), его чувственно-предметный представитель, носитель некоей информации о нем. Так, мы слышим слова «стул», «стол» и понимаем, о чем идет речь, хотя не видим в данный момент эти предметы. Здесь роль знака выполняют слова. Или: видя на улице дорожные знаки, меняющиеся цвета светофора, мы также понимаем, что они означают. Пословица «Встречают по одежке, а провожают по уму» свидетельствует, по сути, о знаковой роли одежды. Функции знаков исполняют разные ритуалы, обряды, в том числе религиозные, праздники. Знаки повсеместны, они атрибут жизни людей, ибо в них и через них реализуется одна из человеческих способностей целенаправленного проникновения в окружающую действительность, приспособления к ней, ее познания, изменения. Мир знаков непрерывно формируется и совершенствуется в практике человека, упорядочивая ее. (В определенной степени и животные пользуются знаками, в качестве которых предстают колебания воздуха, звуковые сигналы, запахи, следы и пр.) Общение людей вне знаков, вне языка невозможно. Гулливер в романе Дж. Свифта оказывается свидетелем деградации языковедов-лапутян — членов академии, обходившихся без слов (по их представлениям, произнесение слов изнашивает легкие и укорачивает жизнь) и выражавших свои мысли с помощью соответствующих вещей, находившихся тут же в больших мешках.

Главное в знаке — то, без чего нет знака, не вещественность, а значение. Поэтому знак определяют как неразрывное единство значения и его проявления. Значение — важнейшая категория ***семиотики*** (гр. séméion — «знак»), науки о знаках и знаковых системах. Определить значение непросто, учитывая его масштабность, многоаспектность и полифункциональность. Потребность изучения познавательной (гносеологической) функции знаков породила целое философское направление — неопозитивизм.

Важнейшей знаковой системой является естественный язык (французский, немецкий и др.); по аналогии с ним один из основателей семиотики швейцарский лингвист Ф. де Соссюр и рассматривал другие способы общения: «Язык есть система знаков, выражающих понятия, а следовательно, его можно сравнивать с письменностью, с азбукой для глухонемых, с символическими обрядами, с формами уч-

тивости, с военными сигналами...»[1] Соссюр подчеркнул *произвольность* слова-знака (ведь в разных языках один и тот же предмет обозначается по-разному: ср. русское *дерево* и латинское *arbor*), его функционирование в *системе знаков*, а также *коллективность* и *традиционность* его использования: «Мы говорим *человек* и *собака*, потому что и до нас говорили *человек* и *собака*»[2].

Произвольность знаков, их конвенциональная природа отличают их от сигналов, или признаков (дым — признак возгорания чего-то). Особенность признака (сигнала) в том, что означаемое и означающее соотносятся как сущность и явление (первое частично, какой-то гранью проявляется во втором).

Кроме того, следует отличать приметы природных процессов и системы знаков, созданные людьми для общения в самых различных ситуациях. Так, в «Орестее» Эсхила зажженные вдалеке огни для Клитемнестры — условленный знак падения Трои и скорого возвращения Агамемнона. Как пишет лингвист, «знак <...> в собственном смысле имеет место лишь тогда, когда что-то (некое *B*) *преднамеренно* ставится кем-то вместо чего-то другого (вместо *A*) с *целью информировать* кого-то об этом *A*»[3]. Важно, как уже было сказано, значение, а не вещественность знака.

Знаковые системы многообразны: можно говорить о «языках» науки, техники, искусства.

Основной вопрос, встающий перед исследователем той или иной знаковой системы,— это вопрос об особенностях формальной и содержательной сторон знаков, о функциях знаков, о том, как они упорядочивают наше восприятие окружающего мира. Иными словами, это вопрос об особенностях отношений между означающим, означаемым и интерпретатором. Один из зачинателей семиотики — американский философ, математик, естествоиспытатель Ч. Пирс (именно он ввел термин *семиотика*, Ф. де Соссюр называл новую науку *семиологией*) выделял несколько десятков типов знаков, в основном используемых в научном познании. Развивая и систематизируя идеи Пирса, Ч. У. Моррис в «Основаниях теории знаков» (1938) различает три большие группы знаков: *индексальные* (указывающие на конкретный объект: *этот* дом, город и т. п.); *характеризующие; универсальные* (отвлекающиеся от конкретики и потому повсеместные: слова «нечто», «сущность»). К знакам, характеризующим свой объект (в терминах семиотики: *референт, денотат*), относятся *иконические*, в них означающее похоже на означаемое. «Фотография, карта звездного неба, модель — иконические знаки»[4].

С точки зрения семиотики, художественный образ может быть определен как иконический знак. Использование иконических зна-

---

[1] *Соссюр Ф.* Труды по языкознанию. М., 1977. С. 54.
[2] Там же. С. 107.
[3] *Маслов Ю. С.* Введение в языкознание. М., 1997. С. 24.
[4] *Моррис Ч. У.* Основания теории знаков//Семиотика. М., 1983. С. 57.

ков, по сравнению, скажем, с математическими символами и формулами, делает произведение искусства понятным многим. Но искусство, даже предельно жизнеподобное, есть всегда условность, игра, имеющая свои «правила». Комичные случаи наивно-реалистического восприятия (вмешательство зрителя в театральное действие с целью отвести беду от героя и пр.) подчеркивают важность исходного «правила» для читателя — установки на *художественное восприятие*, способности наслаждаться вымыслом (даже фантастикой), *придуманным* героем, который, как сказал Достоевский о гоголевском Подколесине, «почти действительнее самой действительности»[1].

Участие вымысла в создании художественного образа создает сложность проблемы знаковости в искусстве. С одной стороны, любое литературное произведение пользуется особым, «поэтическим языком», хотя его могут не замечать читатели, усвоившие его с младых ногтей (как не замечают воздух). В трактате «Что такое искусство?» Л. Н. Толстой обрушивается на любителей произведений-«ребусов»: «Великие предметы искусства только потому и велики, что они доступны и понятны всем. История Иосифа, переведенная на китайский язык, трогает китайцев. <...> Искусство тем-то и отличается от рассудочной деятельности, требующей подготовления и известной последовательности знаний (так что нельзя учить тригонометрии человека, не знающего геометрии), что искусство действует на людей независимо от их степени развития и образования, что прелесть картины, звуков, образов заражает всякого человека, на какой бы он ни находился степени развития»[2].

«Понятная всем» история Иосифа Прекрасного, в сущности, притча — жанр, близкий каждому читателю Библии, пастве, слушающей проповедника. Рассказ Толстого «Много ли человеку земли нужно» — тоже притча, однако, судя по воспоминаниям просветителей Х. Д. Алчевской, С. А. Ан-ского (Раппопорта), их слушатели оставили без внимания нравоучительный, религиозный смысл произведения: их живо заинтересовало другое — необычные условия покупки главным героем, Пахомом, земли в башкирских степях[3]. «...С горящими глазами слушали и крестьяне и шахтеры историю Пахома, переводили ее в живую действительность и, сетуя на то, что рассказ без конца, заключили свои толки неожиданным вопросом: «А деньги кто получил? — А кому земля досталась?»[4].

Если увлеченные мыслью о «землице» слушатели не заметили конца в рассказе Толстого (хотя он подготовлен и названием, и перекличкой названия с концовкой: могила Пахома заняла всего «три

---

[1] *Достоевский Ф. М.* Идиот//*Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. 6. С. 521.

[2] *Толстой Л. Н.* Что такое искусство?//*Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 125.

[3] См.: *Ищук Г. Н.* Лев Толстой. Диалог с читателем. М., 1984. С. 172.

[4] *Ан-ский С. А.* Народ и книга: Опыт характеристики народного читателя. М., 1888. С. 81.

аршина» земли, и вещим сном героя, и подробностями его хождения по кругу: «...хотел уж загибать влево, да глядь — лощинка подошла сырая; жалко бросать»), т. е. не заметили «слона», то большинство читателей этого произведения, напротив, не замечают его кода (к чему и стремился писатель). Но код, система условностей все-таки есть.

С другой стороны, художественный образ — весьма своеобразный иконический знак по сравнению с фотографией или картой звездного неба. Он не повторяет — пусть схематически — реальность, не «моделирует» ее (если понимать под моделированием строгое следование структуре оригинала), он есть новая, *эстетическая* реальность, хотя и созданная на основе реальности первичной. *Художественная целостность* образа, выступающего как *эстетический* объект, создает огромные трудности для структурно-семиотического анализа: ведь художественный образ многозначен и как бы сопротивляется дешифровке, где последовательно применяется только один «шифр». Тем более многозначна система образов, произведение *в целом*. А. А. Потебня, уподобивший художественный образ «внутренней форме» слова, связывал многозначность произведения с возможностью его различных «применений» читателем: так, Пугачев и Гринев в «Капитанской дочке» Пушкина по-разному толкуют калмыцкую сказку об орле и вороне (этот пример в ряду других приводит Потебня[1]).

М. М. Бахтин писал о «включении слушателя (читателя, созерцателя) в систему (структуру) произведения». Структуралистское же понимание читателя (слушателя) как «зеркального отражения автора» в сущности упрощает процедуру интерпретации, уподобляя ее расшифровке *монологических* текстов: «Между автором и таким слушателем не может быть никакого взаимодействия, никаких активных драматических отношений, ведь это не голоса, а равные себе и друг другу абстрактные понятия»[2].

Каковы же возможности *структурно-семиотического* подхода к произведению, насколько плодотворно применение здесь понятия «знак»? Ведь у каждого научного метода свой *предел* возможностей. Вряд ли распознавание используемых в произведении «языков» культуры, в частности систем условностей, свойственных различным литературным жанрам и стилям, объяснит процесс порождения интерпретаций. Но выявление кодов — тех, которые затрудняют прочтение произведения, требуют от читателя соответствующей подготовки, знаний,— это тоже условие интерпретации, и прежде всего ее необходимый *ограничитель*. По сравнению с «Народными рассказами» Толстого (поэтика которых не так проста, как может показаться) гораздо большие споры вызывали и вызывают его романы, в которых

---

[1] См.: *Потебня А. А.* Из лекций по теории словесности//*Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 469—470.

[2] *Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 388.

современники отчетливо видели традиции и сентиментального письма, и «несносных мух натуральной школы»[1], и многое другое. Распознавание всех этих кодов ограничивает субъективность интерпретатора.

Поэзия, вопреки известным словам Маяковского, *не вся* — «езда в незнаемое». Ее «язык» в значительной мере традиционен и узнаваем. И к знакам в художественном произведении применимы измерения, предлагаемые общей семиотикой: уяснение ***семантики*** (отношения знака к объекту, к внезнаковой действительности), ***синтактики*** (отношения знаков друг к другу) и ***прагматики*** (отношения знаков к ценностям интерпретатора)[2].

Так, при изображении романтического героя в русской литературе первой трети XIX в. обычно упоминается о его бледности. «Семантику» этого знака разъясняет В. А. Жуковский (баллада «Алина и Альсим»):

Мила для глаза свежесть цвета,
Знак юных дней;
Но бледный цвет, тоски примета,
Еще милей.

Традиционность в системе романтизма данного знака подтверждается многими примерами. В повести А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка» Лиза Муромская, воспитанная на литературе романтизма, уверена, что у Алексея Берестова «лицо бледное». Она расспрашивает Настю:

«— Ну, что ж? Правда ли, что он так хорош собой?

— Удивительно хорош, красавец, можно сказать. Стройный, высокий, румянец во всю щеку...

— Право? А я так думала, что у него лицо бледное».

Продолжение же диалога Лизы и Насти вводит в «синтактику» знаков романтического героя:

«— <...> Что же? Каков он тебе показался? Печален, задумчив?

— Что вы? Да этакого бешеного я и сроду не видывала. Вздумал он с нами в горелки бегать.

— С вами в горелки бегать! Невозможно!»

«Бледное лицо» и задумчивость как бы дополняют друг друга.

И во многих других произведениях — романтических или использующих романтические мотивы — перед нами предстают *бледные* (а не внезапно побледневшие) герой и героиня, бледность лица — постоянное свойство, атрибут романтического портрета. Так, в «Метели» Пушкина Марья Гавриловна — «стройная, бледная и семнадцатилетняя девица», а искатель ее руки — «раненый гусарский полковник Бурмин, с Георгием в петлице и с *интересной бледностию,* как говорили томашние барышни». Показателем исчерпанности того или иного литературного кода является, в частности, усиленное внимание к нему пародистов, в особенности появление жанровых и стилевых пародий.

---

[1] *Леонтьев К. Н.* Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л. Н. Толстого (Критический этюд)//Вопр. литературы. 1989. № 1. С. 223.

[2] См.: *Моррис Ч. У.* Основания теории знаков. С. 42—45.

Так, Новый поэт (псевдоним, или сатирическая маска И. И. Панаева) пишет пародию на «Дневник девушки» Ростопчиной, начинающуюся словами: «*Он* бледен был. Она была бледна»[1]. А за «бледностью» следуют в его пародии «странная улыбка», «печаль», «глубокий взгляд» — словом, привычные знаки романтического страдания.

Знакообразование в художественной литературе — процесс постоянный и неизбежный. Можно условно разграничить два важнейших источника знаков.

Во-первых, в зеркале литературы отражаются знаки, функционирующие в других сферах культуры: мифологии, религии, политике и т. д. В «Евгении Онегине» Пушкина Татьяна видит «страшный сон» — очень русский (в отличие от ее французского письма Онегину); как комментирует Ю. М. Лотман, это «органический сплав сказочных и песенных образов с представлениями, проникшими из святочного и свадебного обрядов»[2]. Для расшифровки символов, сюжетных мотивов сна Татьяны (переправа через реку, медведь как знаки близкой свадьбы и др.) необходимо знание народной мифологии и быта.

Во-вторых, это знаки как элементы собственно поэтического «языка», обновление которого не означает забвения старых знаков. В «Евгении Онегине» Онегин и Ленский обмениваются друг с другом литературными сравнениями: «Онегин называет Ольгу Филлидой («Ах, слушай, Ленский; да нельзя ль/Увидеть мне Филлиду эту...»), а Ленский Татьяну — Светланой. Филлида — традиционное имя героини эклоги (пасторали), оно упомянуто в «Поэтическом искусстве» Н. Буало — манифесте французского классицизма: «Ракан своих Филид и пастушков поет...»[3]. Светлана же — героиня известной баллады Жуковского. Таким образом, и Онегин, и Ленский свободно владеют «языками» эклоги и баллады. Используемые знаки способствуют емкости, лаконичности изображения.

Степень насыщенности знаками, интенсивность семиозиса разнятся по стадиям литературного развития, направлениям, жанрам и т. д. Особое место здесь принадлежит средневековой литературе, которую Д. С. Лихачев называет «искусством знака»[4].

Глубокое понимание художественной литературы, как и культуры в целом, требует досконального знания всех тонкостей ее знаковости, ее бережной и тщательной дешифровки.

Литература

Аверинцев С. С. Знак, знамя, знамение//*Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

[1] Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX в.). Л., 1960. С. 483.

[2] *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983. С. 266.

[3] *Буало Н.* Поэтическое искусство. М., 1957. С. 56.

[4] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979. С. 73.

Барт Р. Из книги «Мифологии»; Воображение знака//*Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика/Пер. с франц.; Сост., вступ. ст. и общ. ред. Г. К. Косикова, М., 1989.

Барт Р. Нулевая степень письма /Пер. с франц.//Семиотика/Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. М., 1983.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Бирюков Б. В. Знак//Философский энциклопедический словарь. М., 1983.

Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.

Кассирер Э. Философия символических форм: Введение и постановка проблемы// Культурология. XX век. Антология/Сост. С. Я. Левит. М., 1995.

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. (С. 161—169: «Метафоры-символы».)

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1999.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.

Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике//Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.

Маслов Ю. С. Введение в языкознание. М., 1997. (С. 24—32.)

Моррис Ч. У. Основания теории знаков/Пер. с англ.//Семиотика/Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. М., 1983.

Соломоник А. Язык как знаковая система//*Соломоник А.* Семиотика и лингвистика. М., 1995.

Соссюр Ф. Курс общей лингвистики//*Соссюр Ф.* Труды по языкознанию/Пер. с франц. М., 1977. (Ч. 1. Гл. 1—2.)

Степанов Ю. С. Семиотика. М., 1971.

Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему)//*Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.

Уваров Л. В. Символизация в познании. Минск, 1971. (С. 7—36.)

Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. (С. 130—156: «Эстетические разновидности пейзажей».)

Словари

Бауэр., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов/Пер. с нем. М., 1995.

Григорьева С. А., Григорьев И. В., Крейдлин Г. Е. Словарь языка русских жестов. М.; Вена, 2001.

Керлот Х. Э. Словарь символов/Пер. с исп. М., 1994.

Фоли Дж. Энциклопедия знаков и символов/Пер. с англ. М., 1997.

5. МОДУСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

Рус.: *модусы художественности;* англ.: *modi of high artistic value;* нем.: *Modusen der künstlerische Vollkommenheit;* франц.: *modalités littéraires.*

Типология художественности.— Стратегии оцельнения.— Исторически продуктивные модели присутствия «я» в «мире».— Героика как исторически первоначальный концепт личности и строй художественной целостности.— Сатира.— Трагизм.— Комизм.— Идиллика.— Элегизм.— Драматизм.— Ирония.

Модусами (от лат. *modus* — мера, способ) художественности могут быть названы исторически продуктивные способы актуализации законов искусства. В отличие от парадигм художественности, характеризующих преходящие литературные эпохи и направления, модусы художественности имеют *трансисторический* характер: это типологические модификации бытования эстетической специфики данного рода культурной деятельности.

Искусство имеет собственные законы, но не знает каких-либо всеобщих рецептов следования этим законам. Истинная художественность единична и невоспроизводима. Поэтому у нее нет никаких доступных описанию постоянных признаков (атрибутов). Скажем, прозрачная ясность или, напротив, затрудненность речи могут оказаться показателями в одном случае гениальности произведения, а в другом — его недостаточной художественности. Отсюда распространившееся в XX в. сведéние художественности к «эстетической функции», которую якобы может исполнять любой объект при соответствующей установке восприятия читателя.

Однако творение, отвечающее всем законам искусства, небезразлично к такой установке. Быть произведением *художественным* означает быть — по своей внутренней адресованности — или смешным, или горестным, или воодушевляющим и т. д. Подобно тому как любая, даже самая яркая человеческая индивидуальность неизбежно принадлежит к какому-либо психологическому типу, так и любое произведение искусства обладает той или иной ***эстетической модальностью*** *— модусом (способом)* быть художественным. Эта объективно существующая в культуре дифференциация типов художественности подлежит научному анализу и систематизации.

Понятие «модуса» было введено в современное литературоведение Н. Фраем[1], не разграничивавшим, однако, при этом общеэстетические типы художественности и литературные жанры. Между тем это разграничение весьма существенно. Текст бездарной трагедии полноправно принадлежит данному жанру как способу высказывания, но он не принадлежит искусству как способу мышления, поскольку не наделен трагической художественностью. С другой стороны, полноценной трагической художественностью могут обладать и роман, и лирическое стихотворение. О несводимости идиллического, элегического, сатирического «видов восприятия и творчества» к литературным жанрам, посредством которых они осуществляются, впервые в европейской эстетике заговорил Ф. Шиллер[2].

Героика, трагизм, комизм и другие «модальности эстетического

---

[1] *Frye N.* Anatomy of Criticism. Prinseton, 1967. Сокращенный русский перевод см.: *Фрай Н.* Анатомия критики//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе/Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987.

[2] См.: *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии//Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6.

сознания»[1] теорией литературы порой применяются лишь к *субъективной* стороне художественного содержания: к видам пафоса идейно-эмоциональной оценки[2] или к типам авторской эмоциональности[3]. Однако с не меньшими основаниями можно вести речь о трагическом, сатирическом, идиллическом и т. п. *типах ситуаций* или *героев*, как и о соответствующих *установках восприятия читателя*. Почти за тысячелетие до Шиллера в средневековой индийской поэтике на санскрите было разработано весьма перспективное учение о разновидностях «расы» (сока, или вкуса) литературных произведений[4], учитывавшее все три стороны художественной коммуникации *(субъект — объект — адресат)*. Эстетический аспект художественности, согласно определению Абхинавагупты, состоит в том, что «"Я" зрителя активно участвует в таком восприятии... которое носит всеобщий характер и которое составляет объект внутреннего созерцания»[5].

Поскольку произведение искусства является текстуально воплощенным эстетическим отношением в неслиянности и нераздельности всех его сторон, постольку ограничивать его эстетическую характеристику одной из этих граней было бы, по-видимому, ошибочно. Необходима некоторая всеобъемлющая характеристика художественного целого, указывающая на ту «единую общую идею», откуда, по мысли В. Г. Белинского, «рождается» произведение, будучи ей «обязано и художественностью своей формы, и своим внутренним и внешним единством, через которое оно есть особый, замкнутый в самом себе мир»[6]. М. М. Бахтин трактовал, в частности, героизацию и «сатиризацию», комизм и трагизм как «архитектонические формы» содержания (в отличие от «композиционных форм» материала), как осуществляемые авторами «архитектонические задания» — типы «завершения» эстетического целого[7].

Различные модусы художественности суть стратегии творческого «оцельнения», порождающего специфически художественный смысл целого. Поле этого смысла предполагает не только соответствующий тип героя и актуализированной вокруг него ситуации, не только соответствующую авторскую позицию и актуализируемую текстом установку читательского восприятия, но и внутренне единую *систему ценностей,* и соответствующую ей *поэтику:* организацию условного времени и условного пространства, систему мотивов, систему «голосов», ритмико-интонационный строй текста.

---

[1] *Жинкин Н. И.* Проблема эстетических форм//Художественная форма. М., 1927. С. 37.

[2] См.: *Поспелов Г. Н.* Теория литературы. М., 1978.

[3] См.: *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 2002.

[4] См.: *Гринцер П. А.* Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987.

[5] *Абхинавагупта.* Абхинавабхарати//Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1962. Т. 1. С. 416—417.

[6] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 3. С. 473.

[7] См.: *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 19—22.

Зерно художественности, из которого проистекают все аспекты эстетической целостности, составляет, по выражению Бахтина, «диада личности и противостоящего ей внешнего мира»[1], или иначе: *я-в-мире* как средоточие художественного смысла. Тем или иным статусом внутреннего и субъективного («я») относительно внешнего и объективного («мира») обоснована эстетическая позиция автора; этим же статусом организовано существование (экзистенциальная позиция) условного героя; этим же способом «целостного духовного самоопределения»[2] актуализируется ответная эстетическая реакция читателя, зрителя, слушателя. «Я» и «мир» суть всеобщие полюса человеческого бытия, каждым живущим сопрягаемые в индивидуальную картину своей неповторимой жизни. Развертывание художественной целостности (чем и порождается произведение искусства) состоит в полагании различного рода многослойных границ, разделяющих и связывающих эти полюса: «Эстетическая культура есть культура границ <...> внешних и внутренних, человека и его мира»[3]. Эстетическая природа художественности состоит в том, что произведение искусства благодаря целостности своего условного мира распространяет некую концепцию личности на всех без исключения участников данного коммуникативного события.

* * *

Дохудожественное мифологическое сознание не знает личности как субъекта самоопределения (стать «я» означает самоопределиться). Открытие и постепенное освоение человеком внутренней стороны бытия: мысли, индивидуальной души-личности и сверхличной одушевленности жизни,— приводит к возникновению на почве мифа философии, искусства и религии. Миф — это образная модель миропорядка. Художественное мышление, не утрачивая образности мифа, начинается с осознания неполного совпадения самоопределения человека (внутренняя граница личности) и его роли в миропорядке — судьбы[4] (внешняя граница). Восхищенное (эстетическое) отношение первоначально вызывают *подвиги* — исключительные случаи совпадения этих моментов: *совмещения* внутренней и внешней границ существования.

Поэтизация подвигов, воспевание их вершителей-героев как феноменов внешне-внутренней целостности человеческого «я» кладет начало древнейшему из модусов художественности — ***героике*** (от греч. heros — полубог). Героическое «созвучие внутреннего мира героев и их внешней среды, объединяющее обе эти стороны в единое целое»[5], представляет собой некий эстетический принцип смыслопо-

[1] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 46.
[2] *Поспелов Г. Н.* Эстетическое и художественное. М., 1965. С. 256.
[3] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. С. 177.
[4] См.: *Горан В. П.* Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск, 1990.
[5] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Т. 1. С. 265.

рождения (оцельнения), состоящий в совмещении внутренней данности бытия («я») и его внешней заданности (*ролевая* граница, сопрягающая и размежевывающая личность с миропорядком). В основе своей героический персонаж «не отделен от своей судьбы, они едины, судьба выражает внеличную сторону индивида, и его поступки только раскрывают содержание судьбы»[1].

Первоначальное отделение эстетического отношения (еще не обретшего свою культурную автономию в искусстве) от морального и политического достаточно четко прослеживается в «Слове о полку Игореве». Публицистически осужденный за «непособие» верховному сюзерену (великому князю киевскому) поход одновременно героизируется, изображается как подвиг (чего нет в его летописных версиях). Мотивировка похода — совпадение личного самоопределения князя Игоря с его рыцарской ролью в миропорядке (служением сверхличному «ратному духу»): Игорь «скрепил ум силою своею и поострил сердце свое мужеством; исполнившись ратного духа, навел свои храбрые полки на землю Половецкую за землю Русскую» (здесь и далее пер. Д. С. Лихачева). Роковое знамение ясно говорит ему о грядущем неблагополучии, однако герой не вопрошает о судьбе (как трагически повел себя Эдип); внутренне совпадая со своей ролевой границей, он воодушевленно устремляется навстречу ее внешнему осуществлению. Той же природы самозабвенное поведение в бою князя Всеволода и авторское любование этим поведением: «Какой раны, братья, побоится тот, кто забыл честь, и богатство, и города Чернигова отцов золотой стол, и своей милой, желанной, прекрасной Глебовны свычаи и обычаи?» Все перечисленные ценности миропорядка и частной жизни героя, вытесненные из его кругозора «ратным духом», в момент свершения подвига перестают быть значимыми и для автора: теряют статус границ внутреннего «я». Если, с политической точки зрения, никакое забвение «злата стола» (центр миропорядка) непростительно, то с художественной — оправданно: ведь это не забвение сверхличного ради личного. Здесь имеет место забвение всего непричастного к заданной ролевой границе; это жертвенное забвение личностью и себя самой.

Психологическое содержание героического присутствия в мире — гордое самозабвение, или самозабвенная гордость. Героическая личность горда своей причастностью к сверхличному содержанию миропорядка и равнодушна к собственной самобытности. Гоголевский Тарас Бульба нимало не дорожит своей отдельной жизнью, но свято дорожит люлькой, видя и в этой малости неотъемлемый атрибут праведного («козацкого») миропорядка.

В качестве модуса художественности героика не сводится к жизненному поведению главного героя и авторской оценке его. В совер-

---

[1] *Гуревич А. Я.* О природе героического в поэзии германских народов//Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1978. № 2. С. 145.

шенном произведении искусства это всеобъемлющая эстетическая ситуация, управляемая единым творческим законом художественной целостности данного типа. Так, в «Тарасе Бульбе», как и в гомеровской «Илиаде», равно героизированы обе борющиеся стороны. В «малой эпопее» Гоголя даже предательство совершается в полном соответствии с эстетической категорией героического и обретает тем самым «красоту» особого рода. С решимостью «несокрушимого козака» Андрий меняет прежнюю рыцарскую роль защитника отчизны на новую — рыцарского служения даме («Отчизна моя — ты!») и без остатка вписывает свое «я» в эту новую ролевую границу. Любить в героическом мире — тоже роль. Жена Тараса любит сынов своих поистине героически, самозабвенно, олицетворяя собою некий ролевой предел материнской любви: «...она глядела на них вся, глядела всеми чувствами, вся превратилась в одно зрение и не могла наглядеться». Героична пластика статуарного жеста, интонация, героично само патетически гиперболизированное и в сущности «хоровое» слово этого текста.

Модус художественности может выступать как эстетической *константой* текста (в «Тарасе Бульбе», например), так и его эстетической *доминантой*. Если в первом случае героические персонажи изначально «по своей природе суть то, что они хотят и свершают»[1], то во втором эстетическая ситуация художественного мира и ее ценностный центр (субъект самоопределения) явлены не в статике пребывания, а в динамике становления. Героическая доминанта пушкинского «К Чаадаеву» (1818) — стремление лирического «мы» к освобождению от ложных границ существования и обретению истинной ролевой границы (сверхличной заданности), а в перспективе — к окончательному совпадению с нею, когда «на обломках самовластья/Напишут наши имена!». В героической системе ценностей вписать свое имя в скрижали миропорядка и означает стать полноценной личностью. Тогда как в другом стихотворении Пушкина («Что в имени тебе моем?..») имя как раз оказывается ложной границей личностного «я».

Кризис героического миросозерцания (в русской культуре вызванный феодальными междоусобицами и татаро-монгольским нашествием) приводит к усложнению сферы эстетических отношений и отпочкованию от исторически первоначального строя художественности двух других модусов художественности: сатирического и трагического.

Сатира (от лат. *satura* — смесь) является эстетическим освоением *неполноты* личностного присутствия «я» в миропорядке, т. е. такого несовпадения личности со своей ролью, при котором внутренняя данность индивидуальной жизни оказывается *уже* внешней заданности и неспособна заполнить собою ту или иную ролевую границу.

[1] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Т. 3. С. 593.

Согласно Суздальской летописной версии, Игорь и Всеволод «сами поидоша о собе рекуще: мы есмы ци не князи же? такы же собе хвалы добудем», однако впоследствии при виде «многого множества» половцев «ужасошася и величанья своего отпадоша». Однако дегероизация сама по себе еще не составляет достаточного основания для сатирической художественности. Необходима *активная авторская позиция осмеяния,* которая восполняет ущербность своего объекта и созидает художественную целостность принципиально иного типа.

«Возникает новая форма искусства», говорит Гегель о комедиях Аристофана, где «действительность в ее нелепой испорченности изображается так, что она разрушает себя в самой себе, чтобы именно в этом саморазрушении ничтожного истинное могло обнаружиться как прочная сохраняющаяся сила»[1]. Так, в финальной «немой сцене» гоголевского «Ревизора», имитирующей сцену распятия (не случайно за полторы минуты до этого городничий восклицает: «...смотрите, весь мир, все христианство»), сакральная истинность самого миропорядка (обеспечиваемая Ревизором над ревизорами) проступает сквозь шелуху суетных ролевых амбиций.

В дегероизированной системе ценностей имя личности оказывается пустым звуком, бессодержательной оболочкой «я» (ср. просьбы о своих именах, обращаемые к Хлестакову Бобчинским и Добчинским), а *самозванство* — стержнем всей сатирической ситуации. Административный ревизор, чья фигура могла бы разрушить художественную целостность, так и не появляется, однако с первых же реплик текста смеховая «ревизия началась и идет полным ходом», ибо «герои комедии, невольно проговариваясь о том, что хотят скрыть, обличают себя сами, но не друг перед другом, а перед художественно воспринимающим сознанием»[2]. Мнимо героическое исполнение ими служебного долга оказывается всего лишь самозваной *претензией* на действительную роль в миропорядке, «пустым разбуханием субъективности» (Гегель)[3]. Тогда как внутренняя граница личности (самоопределение) ничтожно мала в сравнении с ее ролевой претензией. Вследствие этой внутренней оторванности от миропорядка сатирическому «я» присуща самовлюбленность, неотделимая от его катастрофической неуверенности в себе. Этот психологический парадокс характеризует всех без исключения персонажей «Ревизора». Сатирик их ведет по пути самоутверждения, неумолимо приводящего к *самоотрицанию* (по преимуществу невольному).

Именно в акте самоотрицания, возвращения жизни «ее действительного не замутненного самолюбием смысла»[4] сатирическая

---

[1] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Т. 2. М., 1969. С. 222.

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

[3] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Т. 3. С. 600.

[4] *Пумпянский Л. В.* Гоголь//*Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. М., 2000. С. 265.

личность и становится сама собою, как это случилось с героем толстовской «Смерти Ивана Ильича». Сатира не обязательно вызывает смех. Решающее здесь — «отказ самосознания от своего достоинства, своей значимости, своего мнения о себе <...>, от всего самостного»[1].

Сказанное о сатирическом самоопределении личности относится не только к герою (т. е. объекту), но в равной степени и к субъекту, и к адресату этого строя художественности («Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!» — обращается к публике гоголевский городничий).

Сатирический художник обретает право на пророческое слово суда над субъективной стороной жизни ценой искупительного самоосмеяния, «покаянного самоотрицания всего данного во мне»[2]. Так, лирический субъект сатиры Г. Р. Державина «Властителям и судиям» не возвышается над объектом обличения: «Цари! Я мнил, вы боги властны,/Никто над вами не судья,/Но вы, как я подобно, страстны,/И так же смертны, как и я».

Трагизм (от греч. *tragodía* — козлиная песнь) — диаметрально противоположная трансформация героического модуса художественности, нежели сатира. Для становления этого строя целостности жанровая форма трагедии факультативна. Замечательный образец зарождения трагизма в русской литературе — летописная «Повесть о приходе Батыя на Рязань».

Трагическая ситуация есть ситуация избыточной «свободы "я" внутри себя» (гегелевское определение личности) относительно своей роли в миропорядке (судьбы). Излишне «широк человек», как говорит Дмитрий Карамазов в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», где «подлинная жизнь личности совершается как бы в точке этого несовпадения человека с самим собою, в точке выхода его за пределы всего, что <...> можно подсмотреть, определить и предсказать помимо его воли»[3]. Если граница личностного самоопределения оказывается *шире* ролевой границы присутствия «я» в мире, это ведет к *преступлению (переступанию границы)* и делает героя «неизбежно виновным» (Шеллинг)[4] перед лицом миропорядка. Трагическая вина, контрастирующая с сатирической виной самозванства, состоит не в самом деянии, субъективно оправданном, а в его личностности, в неутолимой жажде остаться самим собой. Так, Эдип в одноименной трагедии Софокла совершает свои преступления именно потому, что, желая избегнуть их, восстает против собственной, но лично для него неприемлемой судьбы.

Поскольку трагический герой шире отведенного ему места в

---

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

[2] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. С. 52.

[3] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 79.

[4] *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. М., 1966. С. 405.

мире, он следует в своих действиях не внешним предписаниям, как персонаж сатирический, но внутреннему императиву (Катерина в «Грозе» А. Н. Островского). Отсюда *внутренняя раздвоенность,* порой перерастающая в демоническое *двойничество* (черт Ивана Карамазова). В мире трагической художественности гибель никогда не бывает случайной. Это восстановление распавшейся целостности ценой свободного отказа либо от мира (уход из жизни), либо от себя (утрата самости, постигающая пушкинского Пророка вследствие его личной «духовной жажды»). Трагический персонаж, какова, например, Анна Каренина, по собственному произволу совершает гибельный выбор, «чтобы самой утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю»[1]. Трагический модус существования противоположен сатирическому: здесь самоотрицание оказывается способом *самоутверждения.*

Неустранимая двойственность трагического я-в-мире (ср. тютчевское: «Я верю, Боже мой! Приди на помощь моему неверью!») является не только смысло-, но и стилеобразующим принципом данного строя художественности. Задолго до последнего трагического жеста («избавлюсь от всех и от себя»), еще возвращаясь из Москвы к мужу (гл. XXIX первой части), Анна Каренина «слишком» хочет жить и одновременно слышит «внутренний голос» стыда за это; «глаза ее раскрываются больше и больше», «пальцы на руках и ногах нервно движутся», «подышать хочется», а «в груди что-то давит дыханье», нервы «натягиваются все туже и туже на какие-то завинчивающиеся колышки»; в забытье, где «страшно» и «весело», ее «что-то втягивало», но она «по произволу могла отдаваться ему и воздерживаться»; наконец, в полусне, Анна спрашивает себя: «И что сама я тут? Я сама или другая?». *Вопрошание о себе* — один из характернейших трагических мотивов, связывающий Эдипа и Гамлета, героев Расина и Достоевского. Оно вытекает из неведомой героическому умонастроению (и отрицаемой сатирическим) *самоценности* личного бытия.

Рассмотренные модусы художественности едины в своей патетичности *серьезного* отношения к миропорядку.

Принципиально иной эстетической природы — непатетический **комизм** (от греч. *komos* — процессия ряженых). Его проникновение в высокую литературу (начиная с эпохи сентиментализма) дало «новый модус взаимоотношений человека с человеком»[2], сформировавшийся, по идее Бахтина, на почве карнавального смеха[3].

Комическая личность так или иначе *несовместима* с нормативными установлениями миропорядка (дурак, шут, плут, чудак). Мо-

---

[1] *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. С. 403.

[2] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 164.

[3] См.: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

делью ее присутствия в мире оказывается *праздничная праздность*, в рамках которой ролевая граница «я» — уже не судьба или долг в их непререкаемости, а всего лишь *маска*, какую легко сменить. Одной из наиболее ранних проб комической художественности в древнерусской литературе явилась «Повесть о Фроле Скобееве», где плутовская перемена ролевых масок (сопровождаемая частыми переодеваниями) выявляет безграничную внутреннюю свободу личности. Смеховое мироотношение не отождествимо с сатирическим осмеянием «я»; оно несет человеку субъективную свободу от уз объективности, поскольку «провозглашает веселую относительность всего»[1] и, выводя живую индивидуальность за пределы миропорядка, устанавливает «вольный фамильярный контакт между всеми людьми»[2].

Комический разрыв между внутренней и внешней сторонами я-в-мире, между лицом и маской («Да, да, уходите!.. Куда же вы?» — восклицает героиня чеховского водевиля «Медведь») может вести к обнаружению подлинной индивидуальности, или, словами Жан-Поля, «той детской головки, что, словно в шляпной коробке, хранится в каждой человеческой голове»[3]. В таких случаях обычно говорят о **юморе** (от англ. humour — причуда), делающем чудачество смыслопорождающей моделью присутствия «я» в «мире». Юмористическая апология индивидуальности достигается не путем патетического утверждения ее самоценности (трагизм), а только лишь ее обнаружением в качестве некой внутренней тайны, не сводимой ни к каким шутовским маскам. Так, в шутливом стихотворении Е. Баратынского «Ропот» и «мощно-крылатая мысль», прерываемая просто крылатой мухой, и «жаркая любовь», и позерство «мечтателя мирного, нег европейских питомца», а затем «дикого скифа», и пародийно героизирующий ситуацию ритмико-интонационный строй элегического дистиха — все суть маски, подвергаемые осмеянию. Неосмеянным остается лишь свободно играющее ими «я», скрытое под шелухой ролевого поведения личностное ядро жизни. «Юмористический смех — это <...> обнаружение несводимости человека к готовым, заданным формам жизни»[4]. Если сатирические персонажи «Ревизора» в финальной сцене замирают, то юмористический Подколесин в развязке гоголевской «Женитьбы», напротив, оживает, становится самим собой, выпрыгивая из окна и одновременно из пустой ролевой маски жениха.

Однако комические эффекты обнаруживают и отсутствие лица под маской, где могут оказаться «органчик», «фаршированные мозги», «бред», как у градоначальников «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Такого рода комизм уместно именовать

---

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

[2] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 13.

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

[4] *Фуксон Л. Ю.* Комическое литературное произведение. С. 47.

сарказмом (от греч. *sarkazo* — терзаю). Здесь маскарадность оказывается ложью не мнимой роли в миропорядке, а *мнимой личностности*. Саркастическое «я» есть нулевое «я», не способное к присутствию в мире без маски (утрата гоголевским майором Ковалевым носа равносильна утрате личного достоинства). Данная модификация комизма (явленная, например, Чеховым в «Смерти чиновника» или — посредством тонкой иронии — в «Душечке») напоминает сатиру, однако лишена сатирической патетичности. Пустота личного самоопределения обнаруживается здесь не по отношению к миропорядку, а в ее соединении с пустотой ролевой маски: «пошлости» и «балагану» чеховские герои противопоставляют не «Фауста», а «Фауста наизнанку»[1]. Родство сарказма с юмором в том, что высшей ценностью и здесь остается индивидуальность, однако если юмористическая индивидуальность скрыта под нелепицами масочного поведения, то саркастическая псевдоиндивидуальность создается маской и чрезвычайно дорожит этой видимостью своей причастности к бытию.

Отказ от «рефлективного традиционализма» (С. С. Аверинцев), составивший своего рода эстетическую революцию второй половины XVIII — начала XIX в.[2], ознаменовался не только переходом европейского искусства к предромантической, а впоследствии романтической стадиям своего развития, но и *обновлением всей системы эстетических модальностей*.

Осуществленный сентиментальным юмором отрыв внутреннего мира личности (субъективного миропорядка) от ролевых отношений внешнего мира актуализировал *внеролевые* границы человеческой жизни: природу, естественную смерть, «интимные связи между внутренними людьми»[3]. События частной жизни, выдвинутой искусством Нового времени в центр художественного внимания, суть взаимодействия индивидуального самоопределения с самоопределениями «других». Эти взаимодействия образуют *событийные* границы личности. Увиденная в этих границах, она предстает субъектом *личной* ответственности, а не исполнительницей сверхличного долга. Новые модификации художественности являются эстетическим освоением именно такого рода границ. Складываются принципиально новые ценностные механизмы смыслопорождения, где «мир» уже не мыслится как миропорядок, но как *другая* жизнь (природа) или жизнь *других* (общество). «Я» же в свою очередь предстает как личная заданность самореализации (стать самим собой), как пришедшая с сентиментализмом не только самоценность, но и «самоцельность личности»[4].

Идиллический (от греч. *eidyllion* — картинка) строй художествен-

---

[1] Подробнее см.: *Тюпа В. И.* Художественность чеховского рассказа. М., 1989. Гл. 3.

[2] См.: *Аверинцев С. С.* Введение: Древнегреческая поэтика и мировая литература// Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

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

[4] Там же.

ности зарождается на почве одноименной жанровой традиции. Но если идиллии античности являли собой героику малой роли в миропорядке, то *идиллика*[1] Нового времени состоит в совмещении внутренних границ «я» с его внеролевыми, событийными границами. Идиллическая цельность персонажа представляет собой *нераздельность* его я-для-себя от я-для-других. Не ролевое следование долгу, но индивидуальная ответственность перед «своим другим» (и остальной жизнью в его лице) становится самоопределением личности в «Старосветских помещиках» Гоголя[2].

Существо идиллической картины жизни состоит в организующем ее способе существования — в «органической сопричастности бытию как целому» (В. Е. Хализев)[3]. Идиллический герой — это человек, «прикосновенный всею личностью к жизни» (М. М. Пришвин)[4] как своей событийной границе. Образцом идиллического присутствия в мире может служить импровизация простонародной пляски Наташей Ростовой («Война и мир» Л. Н. Толстого), у которой внутренняя свобода совпадает с добровольным подчинением традиционности танцевальных движений, общезначимому укладу национальной жизни. Смыслопорождающей моделью здесь является описанный Бахтиным идиллический *хронотоп* «родного дома» и «родного дола», в ценностных рамках которого снимается безысходность смерти, поскольку «единство места жизни поколений ослабляет и смягчает <...> грани между индивидуальными жизнями», обнаруживая текучие «силы мировой жизни», которым человек «должен отдаться», с которыми он «должен слиться». Эта система ценностей «преображает все моменты быта, лишает их частного <...> характера, делает их существенными событиями жизни»[5].

Элегическое (от греч. *elegos* — жалобная песня), как и идиллика,— результат эстетического освоения внутренней обособленности частного бытия. Однако элегизм чужд идиллическому снятию такой обособленности («Признание» Е. Баратынского). Элегическое «я» есть цепь мимолетных, самоценных своей невоспроизводимостью состояний внутренней жизни. Оно неизмеримо *у́же* любой своей событийной границы, остающейся в прошлом и тем самым принадлежащей не «мне», а всеобщему бытию других в его неизбывности (пушкинское «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»). Элегическое переживание есть «чувство живой грусти об исчезнувшем» (эпилог «Дворянского гнезда» И. С. Тургенева).

У истоков элегической художественности в русской литерату-

---

[1] Термин, образованный по аналогии с «героика» для отграничения соответствующего модуса художественности от жанра идиллии.

[2] Подробнее см.: *Есаулов И. А.* Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород Гоголя»). М., 1995. Гл. 2.

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

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

[5] См.: *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 373—384.

ре — творчество Н. М. Карамзина, писавшего в одной из своих элегий: «Ни к чему не прилепляйся/Слишком сильно на земле;/Ты здесь странник, не хозяин:/Все оставить должен ты». В элегической системе ценностей вечность безграничного бытия предполагает пантеистическую тайну безличного Всеединого. На фоне этой тайны существование приобретает личностную целостность благодаря своей предельной сконцентрированности во времени и в пространстве (скамья, на которой Лаврецкий «некогда провел с Лизой несколько счастливых, неповторившихся мгновений»), дробящей жизнь на мгновения, тогда как идиллика лишь мягко локализует ее в малом круге повседневности. Элегическая красота — это «прощальная краса» (Пушкин) невозвратного мгновения, при воспоминании о котором, как принято говорить, сжимается сердце: элегическое «я» становится самим собою, сжимаясь, отступая от своих событийных границ и устремляясь к ядру личности, к субъективной сердцевине бытия (ср. тютчевское: «Молчи, скрывайся и таи...»). В противоположность идиллическому хронотопу элегический — это *хронотоп уединения* (угла и странничества): пространственного и/или временного отстранения от окружающих. Но в отличие от сатирического малого «я» элегический герой из своего субъективного «угла» любуется не собой (Чичиков у зеркала), не своей субъективностью, а своей жизнью, ее необратимостью, ее индивидуальной вписанностью в объективную картину всеобщего жизнесложения. Когда Лаврецкий, ощущающий себя «одиноким, бездомным странником», с «той самой скамейки» (угол своего рода) «оглянулся на свою жизнь», то «грустно стало ему на сердце, но не тяжело и не прискорбно». Такая грусть — элегический способ самоактуализации «я» в мире.

Драматизм (от греч. *drama* — действие), весьма характерный для искусства последних двух веков, не следует смешивать с принадлежностью к драматургии. Вопреки элегическому «все проходит», как и идиллическому «все пребывает», драматическое мировосприятие исходит из того, что «ничто не проходит бесследно и что каждый малейший шаг наш имеет значение для настоящей и будущей жизни», как утверждает герой чеховской повести «Моя жизнь». Однако участие драматической личности в жизнесложении принципиально затруднено *противоречием* между внутренней свободой ее самоопределений и внешней (событийной) несвободой самопроявлений («Не дай мне Бог сойти с ума...» Пушкина). Онегин и Татьяна, Печорин, персонажи «Бесприданницы» А. Н. Островского, булгаковские Мастер и Маргарита, лирическая героиня М. И. Цветаевой страдают от неполноты самореализации, поскольку внутренняя заданность «я» в этих случаях намного *шире* внешней данности их фактического присутствия в мире. Таково противоречие между «жизнью явной» и «личной тайной» героев «Дамы с собачкой» и многих других произведений Чехова[1].

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

Образец драматической ситуации явлен Пушкиным в стихотворении «Воспоминание», где внутренняя широта лирического «я» с избытком объемлет всю внешнюю свою жизнь; герой не оглядывается на нее, как Лаврецкий, а «развивает свиток» жизни в собственном сердце. Внутренне отстраняясь от событийности своей жизни как неадекватной его личности («И с отвращением читая жизнь мою,/Я трепещу и проклинаю...»), лирический герой одновременно не снимает с себя ответственности, вины за свое внешнее бытие («...но строк печальных не смываю»).

Драматическая дисгармоничность подобна трагической, однако между ними имеется принципиальная разница: драматическое «я» самоценно своим противостоянием не миропорядку, а *другому* «я». Наивное разграничение драматизма и трагизма по признаку доведенности или не доведенности конфликта до смерти героя не лишено некоторого основания. Трагическое «я» есть неотвратимо гибнущая, самоубийственная личность — в силу своей избыточности для миропорядка. Драматическое же «я» в качестве виртуальной личности бессмертно, неустранимо как «реальная возможность <...>, подавляемая <...> обстоятельствами»[1], но не устраняемая ими. Если элегическое «я» преходяще, обречено небытию (в «Осенней элегии» Блока «душа не избежит невидимого тленья»), то «я» драматическое внутренне бесконечно и неуничтожимо, ему угрожает лишь разрыв внешних связей с бытием (смерть Мастера и Маргариты в романе Булгакова).

Данный род эстетического отношения, зародившийся в предромантизме («Остров Борнгольм» Карамзина) и развитый романтиками, чужд умилению (идиллико-элегической сентиментальности); его смыслопорождающая энергия — это энергия *страдания*, способность к которому здесь как бы удостоверяет *личностность* персонажа. Страдание героя сближает драматизм с трагизмом. Однако трагическое страдание определяется сверхличной виной, тогда как драматическое — личной ответственностью за свою внешнюю жизнь, в которой герой не свободен.

Имея общую с элегизмом почву в идиллике, драматизм формируется как *преодоление элегической уединенности*. В частности, это проявилось в разрушении жанрового канона элегии Пушкиным, когда, по В. А. Грехневу, «устремленность в мир другого «я» <...> подрывала психологическую опору элегии — интроцентрическую установку ее мышления»[2].

Фигура *другого*, которая в лирических текстах иных модусов художественности может быть элиминирована, для драматизма приобретает определяющее значение. Драматический способ существования — одиночество, но в присутствии другого «я». Это не безыс-

[1] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Т. 3. С. 586.

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

ходное одиночество трагизма и элегизма. Поскольку внутреннее «я» шире любой своей внешней границы, то каждая его встреча чревата разлукой (если не внешним, то внутренним отчуждением), но каждая разлука открывает путь к встрече (по крайней мере внутренней, как в стихотворении Пушкина «Что в имени тебе моем?..»). Ключевая драматическая ситуация — ситуация диалогической «встречи-разлуки» (А. Ахматова) самобытного «я» с самобытным «ты». Драматический хронотоп не знает идиллической замкнутости дома и дола, это *хронотоп порога и пути*. Однако в отличие от элегически бесцельного «странничества» драматический путь — это целеустремленный путь самореализации «я» в мире «других».

В организации художественного текста ведущая роль принадлежит двум риторическим стратегиям высказывания: *патетике* и *иронии*. Пафос проявляется в придании чему-либо индивидуальному — всеобщего, личному — сверхличного значения и служит для связывания в единое целое внутренних границ я-в-мире с его внешними границами. Ирония, напротив, размыкает внутреннее и внешнее. Ироническое высказывание есть притворное приятие чужого пафоса, а на деле его дискредитация как ложного. Героике и идиллике ирония чужда. Однако все прочие модусы художественности в той или иной мере ее используют, в сочетании с патетикой. Наконец, романтики, придавшие иронии столь существенное значение в своей эстетической практике, открыли возможность чисто иронической (антипатетической) художественности.

Ирония (от греч. *eironeia* — притворство) как модус художественности (не стилистический прием) диаметрально противоположна идилличности и состоит в радикальном *размежевании* я-для-себя от я-для-другого (в чем, собственно говоря, и состоит притворство). В отличие от «соборной» карнавальности комизма иронический смех, будучи позицией уединенного сознания, осуществляет субъективную карнавализацию событийных границ жизни. Ироническое мироотношение есть «как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым осознанием этой своей отъединенности»[1]. Принципиальное отличие иронии от сентиментальности и драматизма состоит во внутренней непричастности иронического «я» внешнему бытию, превращаемому ироником в инертный материал его самоопределения: «...захочу — «приму» мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазню Беатриче <...> захочу — «не приму» мира»[2]. При этом разъединение внутреннего «я» и внешнего «мира» имеет обоюдоострую направленность: как против безликой объективности жизни («толпы» в ее романтическом понимании), так и против субъективной безосновательности, безопорности уединенной личности («Защита Лужина» В. В. Набокова). Обычно это равновесие

[1] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле... С. 44.

[2] *Блок А. А.* Ирония//*Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 5. С. 346.

нарушается либо в сторону иронии самоутверждения субъекта («Пен пан» В. Хлебникова, где «не-я» сводится к превратному отражению «я»); либо в сторону его самоотрицания. В этом втором случае ирония фактически совпадает с сарказмом.

Ирония доминирует в художественной практике большинства модификаций *неклассической* художественности XX в., включая *постмодернизм*. Собственно говоря, только придание иронии статуса самостоятельного модуса художественности и позволяет причислять такие «антитексты», как знаменитое «Дыр-бул-щыл» А. Крученых, к области эстетической деятельности.

Различные модусы художественности могут взаимодействовать друг с другом в рамках одного произведения, что в особенности характерно для литературы XVIII—XXI веков. Так, драматизм «Мастера и Маргариты» Булгакова оттенен комизмом, а элегическое миропонимание персонажей обогащает комическую доминанту «Вишневого сада» Чехова.

Литература

Анандавардхана. Дхваньялока («Свет дхвани»). М., 1974.

Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин М. М. Сатира// Собр. соч.: В 7 т. М., 1996. Т. 5.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

Гайденко П. П. Трагедия эстетизма//*Гайденко П. П.* Прорыв к трансцендентному. М., 1997.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1968—1973. Т. 1—4. (См. предметный указатель в т. 4.)

Гринцер П. А. Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987. (Гл. 3.)

Гринцер П. А. Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987. (Гл. 3.)

Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород Гоголя»). М., 1995.

Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971. (Гл. 1.)

Пави П. Словарь театра/Пер. с франц. М., 1991. («Героическое», «Ирония», «Комическое», «Трагическое».)

Песков А. М. Идиллия//Литературная учеба. 1985. № 2.

Поспелов Г. Н. Теория литературы. М., 1978. (С. 188—230.)

Руднева Е. Г. Пафос художественного произведения (из истории проблемы). М., 1977.

Саськова Т. В. Пастораль в русской поэзии XVIII века. М., 1999.

Смирнов И. П. Смысл как таковой. СПб., 2001. (Гл. «Комическое».)

Тюпа В. И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. Красноярск, 1987.

Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989.

Фрай Н. Анатомия критики/Пер. с англ.//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе/Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987.

Фуксон Л. Ю. Комическое литературное произведение. Кемерово, 1993.

Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2002. (С. 85—99.)
Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. М., 1966.
Шестаков В. П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. М., 1983.
Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии//*Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6.

6. АВТОР

Рус.: *автор;* англ.: *author;* нем.: *Autor;* франц.: *auteur.*

Основные значения понятия «автор».— Автор как лицо биографическое.— Автор-творец словесно-художественного текста.— Внутритекстовое бытие автора: автор в лирике, лиро-эпосе, драме, эпосе.— Два принципиально разных подхода к проблеме взаимоотношений автора и читателя в художественном тексте.

Автор (от лат. *au(c)tor* — виновник, основатель, учредитель, сочинитель, покровитель) — одно из наиболее универсальных ключевых понятий современной литературной (шире — филологической) науки. Этим понятием определяется *субъект* любого — чаще всего письменно оформленного — высказывания (автор философского трактата, научного труда, бизнес-плана, литературно-критической статьи, оперного либретто, газетной заметки, официального доклада, школьного сочинения и т. п.).

В специальном литературоведческом значении речь идет прежде всего о субъекте *словесно-художественного произведения.*

В зарубежной и отечественной науке о литературе традиционно различаются: 1) *автор биографический* — личность, существующая во внехудожественной, первично-эмпирической, исторической реальности; 2) *автор-творец*, создатель словесно-художественных произведений, мастер слова, «эстетически деятельный субъект» (М. М. Бахтин) и 3) автор во *внутритекстовом* воплощении, имплицитный автор, его более или менее внятные проявления в самой структуре словесно-художественного текста, разновидности его внутритекстового бытия.

Автор в первом значении — писатель, имеющий свою **жизненную судьбу,** свою **биографию.** Известен литературоведческий жанр научной биографии писателя (например, четырехтомный труд С. А. Макашина, посвященный жизнеописанию М. Е. Салтыкова-Щедрина[1]). Издаются специальные многотомные биографические и биобиблиографические словари писателей.

[1] См.: *Макашин С.* Салтыков-Щедрин. Биография. М., 1951; *Он же.* Салтыков Щедрин на рубеже 1850—1860-х годов. М., 1972; *Он же.* Салтыков-Щедрин. Середина пути. 1860-е годы. М., 1984; *Он же.* Салтыков-Щедрин. Последние годы. 1875—1889. Биография. М., 1989.

Автор может выступать и в роли критика сочинений, принадлежащих его собратьям по перу. Как правило, автор — усердный читатель. Глубина, прочность и многообразие индивидуальной читательской памяти автора оказывает несомненное влияние на его собственное творчество, обнаруживая себя в интертекстуальных связях, в явных и скрытых цитатах и реминисценциях из других авторов, в параллелях и сближениях с другими текстами мировой и отечественной словесности.

С разной степенью включенности автор участвует в литературной жизни своего времени, вступая в непосредственные (доверительные, дружеские, полемические и т. д.) отношения с другими авторами, с литературными критиками, с редакциями журналов и газет, радио и телевидения, с книгоиздателями и книготорговцами. Автор часто состоит в эпистолярных и непосредственных контактах с читателями и т. д.

Сходные эстетические воззрения приводят к созданию писательских групп, кружков, литературных салонов и обществ, других авторских объединений (в том числе — в самое последнее время — в сети Интернет).

У многих читателей повышенный интерес вызывают непроясненные домашние, любовные, семейно-конфликтные и другие факты биографии писателя. Своеобразным текстом часто становится усердно пополняемая современниками, а затем и потомками «копилка курьезов» — легенд, мифов, слухов, сплетен, преданий, анекдотов о жизни автора[1].

А. С. Пушкин в письме П. А. Вяземскому (вторая половина ноября 1825) в ответ на сетования своего адресата по поводу «потери записок Байрона» заметил: «Мы знаем Байрона довольно. Видели его на троне славы, видели в мучениях великой души, видели в гробе посреди воскресающей Греции.— Охота тебе видеть его на судне. Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. Он мал, как мы, он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы — иначе»[2].

Если об авторе как о лице биографическом никаких сведений не сохранилось или если атрибуция текста неясна, в литературоведении обычно используются терминологические клише: «безымянный автор», «неизвестный автор», «неустановленный автор» и др. Так, неизвестным остается автор «Слова о полку Игореве». Не установлены авторы слов многих популярных песен и романсов XVIII—XX веков.

---

[1] См., например: Русская литературная жизнь в анекдотах и потешных преданиях XVIII—XIX веков. Саратов, 1993.

[2] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1979. Т. 10. С. 148.

В стихотворении Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824) воспроизведен диалог романтически одухотворенного поэта с собеседником-прагматиком, убеждающим художника нарушить упоенно-гордое, самозабвенное одиночество:

Книгопродавец

<...> Позвольте просто вам сказать:
Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.
Что ж медлить? уж ко мне заходят
Нетерпеливые чтецы;
Вкруг лавки журналисты бродят,
За ними тощие певцы:
Кто просит пищи для сатиры,
Кто для души, кто для пера;
И признаюсь — от вашей лиры
Предвижу много я добра.

Поэт

Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся.

Понятие об авторе как лице эмпирико-биографическом и всецело ответственном за сочиненное им произведение укореняется вместе с признанием в истории культуры самоценности творческой фантазии, художественного вымысла (в древних же литературах повествования и описания часто принимались за несомненную правду, за то, что было или происходило на самом деле[1]). В стихотворении, цитата из которого приведена выше, Пушкин запечатлел психологически сложный переход от восприятия поэзии как вольного и величавого «служенья муз» к осознанию искусства слова как определенного рода творческой *работы*. То был отчетливый симптом *профессионализации* литературного труда, характерный для русской словесности начала XIX в.

В фольклоре категория автора лишена статуса персональной ответственности за поэтическое высказывание. Место автора текста заступает там *исполнитель* текста — певец, сказитель, рассказчик и т. п.[2]

Сущность ***автора-творца*** определяется в первую очередь его особой позицией «вненаходимости» (М. М. Бахтин) по отношению как к формально-содержательному единству словесно-художественного произведения, так и к той первичной реальности (природной, социальной, бытовой, исторической и т. д.), отталкиваясь от которой или подражая которой автор создает вымышленный им поэти-

[1] См.: *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. М., 1970; *Аверинцев С. С.* Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; *Стеблин-Каменский М. И.* Мир саги. Становление литературы. Л., 1984.

[2] См.: *Гусев В. Е.* Эстетика фольклора. Л., 1967. (Гл. IV.)

ческий мир. Автор-творец выступает уже как производитель собственных текстов. Он является главным, все определяющим источником новой эстетической реальности, ее демиургом.

С автором-творцом органично соединяются представления о творческом процессе рождения и созидания поэтического текста, *произведения текста на свет.* В авторе-творце органично сосуществуют два нуждающихся друг в друге и — одновременно — взаимоисключающих начала: потребность в творческой тайне и неутолимое внутреннее стремление к публичности.

Автору-творцу принадлежит ***замысел*** сочинения (независимо от того, откуда он его почерпнул), он проходит через все этапы (стадии, фазы) его осуществления, вплоть до создания более или менее состоявшегося, завершенного текста. Автора-творца следует отличать от бытового, частного, эмпирического лица. Об этом — стихотворение Пушкина «Поэт» (1827):

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Долгие века литературного и тем более долитературного творчества представление об авторе с разной степенью открытости и отчетливости включалось в универсальное, эзотерически осмысляемое понятие Божественного авторитета, пророческой поучительности, медиативности, освященной мудростью веков и традиций[1].

Историками литературы отмечается постепенное возрастание *личностного* начала в словесности, едва заметное, но неотступное усиление роли авторской индивидуальности в литературном развитии нации[2]. Этот процесс, начиная с античной культуры и более отчетливо обнаруживая себя в эпоху Возрождения (творчество Боккаччо, Данте, Петрарки), главным образом связывается с исподволь намечавшимися тенденциями преодоления художественно-нормативных канонов, освященных пафосом сакральной культовой учительности.

Проявление непосредственных авторских интонаций в поэтической словесности обусловливается прежде всего ростом авторитета задушевно-лирических, сокровенно-личностных мотивов и сюжетов. Авторское самосознание достигает апогея в эпоху расцвета *романтического* искусства, ориентированного на обостренное вни-

[1] См.: *Аверинцев С. С.* Автор//Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1978. Т. 9.

[2] См.: *Лихачев Д. С.* Прогрессивные линии развития в истории русской литературы//О прогрессе в литературе/ Под ред. А. С. Бушмина. Л., 1977.

мание к неповторимому и индивидуально-ценностному в человеке, в его творческих и нравственных исканиях, на живописание тайных движений, на воплощение мимолетных состояний и переживаний человеческой души.

Автор в этом смысле выступает как устроитель, воплотитель и выразитель многозначной эмоционально-смысловой *целостности* данного художественного текста. В сакральном смысле принято говорить о живом присутствии автора в самом творении: «...Душа в заветной лире/Мой прах переживет и тленья убежит...» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» Пушкина), и даже об *одушевленности* художественного текста.

Вместе с тем известны признания многих авторов, что литературные герои в процессе их создания начинают жить как бы самостоятельно, по неписаным законам собственной органики, обретают некую внутреннюю суверенность и поступают при этом вопреки изначальным авторским ожиданиям и предположениям. Л. Н. Толстой вспоминал, что Пушкин как-то одному из приятелей своих сознался: «Представь, какую штуку удрала со мной Татьяна! Она — замуж вышла. Этого я никак не ожидал от нее». И продолжал так: «То же самое и я могу сказать про Анну Каренину. Вообще герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы: они делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется...»[1] Речь здесь идет о потайном, внутреннем самочувствии автора, процесс творчества которого проходит — во многом нечаянно и наощупь — прежде всего в области подсознания.

Автор, создавший текст, объективно теряет над ним власть, он не волен уже влиять на судьбу своего произведения, на его реальную жизнь в читающем мире, на бесконечно многообразные интерпретационные версии, на воспроизведение художественного текста читателями, критиками, исследователями и т. д. Примечательны в этом отношении последние строки первой главы «Евгения Онегина»:

Иди же к невским берегам,
Новорожденное творенье,
И заслужи мне славы дань:
Кривые толки, шум и брань!

Автор — «виновник» другой, искусственной реальности — внеположен ей. Но постоянные и повсеместные следы его творческой личности хранит произведение как *художественный мир,* им скомпонованный, им организованный, как некая поэтическая структура в ее конкретно-чувственной неопровержимости, в ее особом фонографическом, словесно-образном, сюжетно-композиционном осуществлении. Уже в процессе творчества, по мере рождения и сотво-

[1] Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1955. Т. 1. С. 231—232.

рения текста, самым различным образом во внутренней структуре произведения, в его текстовой плоти начинают властно и внятно обнаруживать себя авторские интонации, проявляются авторские лики, проступает авторская позиция.

Проблема отношений автора как конкретно-эмпирической личности, автора-творца и **автора в художественном тексте** — одна из сложнейших в искусствознании. В Новое время личностное, авторское начало в произведении настолько самоочевидно, что у читателя возникает соблазн: в каждом не лишенном обаяния главном герое подозревать автора. М. Ю. Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени» не случайно предостерегал от подобных распространенных заблуждений: «...иные замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых — старая и жалкая шутка!»

Отношения автора, находящегося *вне текста,* и автора, запечатленного *в тексте,* трудно поддаются исчерпывающему описанию. Автор «присутствует» в тексте, и мы с полным на то правом говорим об *образе автора,* об авторской позиции, об авторской точке зрения в произведении. Субъективная и всеведущая авторская роль, авторский замысел, авторская концепция (идея, воля) обнаруживаются в каждой «клеточке» повествования и в художественном целом текста.

Автор как эмпирическое лицо может быть нам неведом (не сохранилось никаких документально подтверждаемых данных о нем), но внятное представление об образе автора стойко хранит само художественно-целостное пространство произведения (например, многочисленны работы, посвященные образу автора в «Слове о полку Игореве»).

Субъективная *авторская воля,* выраженная в произведении, повелевает неоднородно трактовать автора *за* текстом, признавая в нем в нераздельности и неслиянности эмпирико-бытовые и художественно-созидательные начала. Об этом — четверостишие А. А. Ахматовой из цикла «Тайны ремесла» (стихотворение «Мне ни к чему одические рати...» — 1940):

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Более конкретные «олицетворенные» авторские внутритекстовые проявления дают веские основания литературоведам обнаруживать различные ***формы присутствия автора в тексте.***

Как правило, авторская субъективность отчетливо проявляется в *рамочных компонентах текста: заглавии, эпиграфе, начале* и *концовке* основного текста. В некоторых произведениях есть также *посвящения, авторские примечания* (как в «Евгении Онегине»), *предисловия, предуведомления, послесловия, эпилоги,* образующие в совокупности *метатекст,* т. е. текст, надстраивающийся над данным текстом,

объясняющий, интерпретирующий его (гр. *meta* — после, за) и в то же время составляющий целое с основным текстом.

К этому же кругу вопросов можно отнести использование *псевдонимов* с выразительным лексическим значением: Саша Черный, Андрей Белый, М. Горький, Демьян Бедный, Михаил Голодный. Это тоже распространенный способ построения образа автора, постоянно и целеустремленно воздействующего на читателя[1]. Формы живого присутствия автора в тексте впрямую зависят от *родовой принадлежности* произведения, от его *жанра,* но есть и общие тенденции.

Наиболее непосредственно автор заявляет о себе в ***лирике***, где высказывание принадлежит *лирическому субъекту,* изображены его переживания, отношение к «невыразимому» (В. А. Жуковский), к внешнему миру и миру своей души в бесконечности их переходов друг в друга.

Если цикл лирических стихотворений, лирическая поэма или все собрание лирических произведений дают представление о личности поэта, об устойчивом индивидуальном авторском облике, об авторской житейской и поэтической судьбе, то применительно к таким текстовым феноменам в современной литературной науке обычно употребляется понятие *лирический герой,* введенное Ю. Н. Тыняновым в его статье «Блок» (1921). Тынянов писал: «Блок — самая большая лирическая тема Блока. <...> Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас. Он был необходим, его уже окружает легенда, и не только теперь — она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ. В образ этот персонифицируют все искусство Блока <...>»[2]. По определению Б. О. Кормана, лирический герой — это «единство личности, не только стоящее за текстом, но и воплощенное в самом поэтическом сюжете, ставшем предметом изображения,— причем образ его не существует, как правило, в отдельном, изолированном стихотворении: лирический герой — это обычно единство если не всего лирического творчества поэта, то периода, цикла, тематического комплекса»[3]. По сравнению с автопсихологической, *ролевая лирика* раскрывает авторское самосознание более опосредованно. Особая, игровая разновидность авторского проявления в лирике — *акростих,* известная с древних времен стихотворная структура, начальные буквы которой составляют имя автора или адресата.

Авторские интонации ясно различимы в *авторских отступлениях* (чаще всего — лирических, историко-философских, публицистических, литературно-критических), которые органично вписы-

---

[1] См.: *Дмитриев В. Г.* Скрывшие свое имя: Из истории псевдонимов и анонимов. М., 1970.

[2] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 118—119.

[3] *Корман Б. О.* Избр. труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 87.

ваются в структуру ***лиро-эпических*** и ***эпических*** в своей основе произведений. Эти отступления обогащают эмоционально-экспрессивные пределы повествования, расширяют сферу идеального, заметно уточняют авторские интенции и одновременно *читательскую направленность* произведения («Евгений Онегин», «Домик в Коломне», «Медный всадник» Пушкина, «Мертвые души» Н. В. Гоголя, «Губернские очерки» и многие другие сатирические циклы М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Белая гвардия» М. А. Булгакова, «Василий Теркин» и «Теркин на том свете» А. Т. Твардовского и др.).

В ***драме*** автор в большей степени оказывается в тени своих героев, передоверяя им богатые возможности диалогического общения. Но и здесь его присутствие усматривается в *заглавии, эпиграфе* (если он есть), *списке действующих лиц,* в разного рода *сценических указаниях, предуведомлениях* (напр., в «Тартюфе, или Обманщике» Мольера — «Предисловие» и прошения-послания королю по поводу комедии в «Ревизоре» Гоголя — «Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров» и т. п.), *в системе ремарок* и любых других сценических указаний, в *репликах в сторону,* которые принадлежат и персонажу и автору — одновременно.

Рупором автора могут быть сами действующие лица: герои-*резонеры* (монологи Стародума в комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль» или — до некоторой степени — рассуждения механика-самоучки Кулигина в драме А. Н. Островского «Гроза»), *хор* (от древнегреческого театра до «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского и театра Б. Брехта). Особо следует выделить *авторское слово,* вложенное в уста персонажа, безусловно далекого от автора. Например, известная финальная реплика Городничего в «Ревизоре», невольно перекликающаяся с эпиграфом к комедии: «Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!..»

Авторская преднамеренность являет себя в общей концепции и сюжетосложении драмы, в расстановке действующих лиц, в природе конфликтного напряжения и т. д. Недаром говорят об особой природе драматургического конфликта, о типе конфликта, свойственном тому или другому автору-творцу (например, различны сами типы конфликта в пьесах А. Н. Островского и А. П. Чехова).

В инсценировках эпических произведений нередко специально появляются персонажи «от автора», которые становятся вынужденными и необходимыми посредниками между текстом-прародителем и зрительным залом (в кинофильмах по мотивам эпических произведений нередко вводится закадровый «авторский» голос).

Очень разнообразны формы присутствия автора в ***эпосе.*** Жанры *автобиографической повести* или *автобиографического романа,* а также примыкающие к ним произведения с вымышленными героями, согретыми светом автобиографического лиризма, предъявляют автора до известной степени непосредственно (в «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо,

«Поэзии и правде» И.-В. Гете, «Детских годах Багрова-внука» С. Т. Аксакова, «Былом и думах» А. И. Герцена, «Пошехонской старине» Салтыкова-Щедрина, «Истории моего современника» В. Г. Короленко, в «Лете Господнем» И. С. Шмелева и др.).

Значительно чаще автор выступает как *повествователь,* ведущий рассказ от *третьего лица (Er-Erzählung).* Это самая распространенная, «безличная», анонимная форма повествования. Субъект высказывания здесь не выявлен. Автор словно бы без остатка растворен в своем рассказе. Со времен Гомера известна фигура *всеведущего автора,* знающего все и вся о своих героях, о событиях и обстоятельствах их жизни, свободно и вольно переходящего из одного временного плана в другой, из одного пространства в другое. При этом создается эффект полной, несомненной художественной объективности (романы И. А. Гончарова, Г. Флобера, Дж. Голсуорси, Г. Джеймса, Э. Хемингуэя).

В литературе Нового времени такой способ повествования, наиболее условный (всезнание повествователя не мотивируется), обычно сочетается с *субъектными формами,* с введением *рассказчиков (нарраторов),* с передачей в речи, формально принадлежащей повествователю, *точки зрения* того или иного героя (так, в «Войне и мире» Бородинское сражение читатель видит «глазами» Андрея Болконского, Пьера Безухова).

В эпических жанрах система повествовательных инстанций может быть очень сложной, многоступенчатой, и формы ввода «чужой речи» отличаются большим разнообразием. Автор передоверяет свои сюжеты сочиненному им, подставному, мнимому Рассказчику (участнику и свидетелю событий, хроникеру, очевидцу, автору дневниковых материалов, корреспонденту главного героя, адресату его писем, записок, редактору и пр.) или рассказчикам, которые могут быть, таким образом, участниками истории, о которой они сами повествуют.

Субъект речи сам то и дело, почти что непроизвольно, естественно и органично становится объектом художественного живописания (автор в «Евгении Онегине»). Постоянной сменой точек зрения определяется композиция романа Лермонтова «Герой нашего времени»: повествование ведется от имени автора предисловия, от лица безымянного рассказчика, от лица героев — Максима Максимыча и Печорина.

Субъект повествования более или менее отчетливо проявляется в форме иронически поданной *несобственно-прямой речи* (роман Т. Н. Толстой «Кысь»). Парадоксальная и динамичная игра авторскими ликами свойственна современным постмодернистским повествованиям.

Рассказчик может последовательно вести повествование *от первого лица — Ich-Erzählung (Я или Мы).* В зависимости от его близости/чуждости к кругозору автора, использования того или иного словесно-образного ряда некоторые исследователи выделяют *личного (или*

перволичного) повествователя («Капитанская дочка» Пушкина, «Записки охотника» Тургенева) и собственно *персонифицированного (ролевого)* рассказчика, с его характерным, узорчатым, подчас затейливым *сказом* («Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, многие произведения Н. С. Лескова, М. М. Зощенко, А. М. Ремизова)[1].

В эпической *литературно-эпистолярной* форме (повесть или роман в письмах и т. п.) роль повествователя делят между собой участники переписки («Бедные люди» Ф. М. Достоевского) или она всецело присваивается адресанту («Письма к тетеньке» Салтыкова-Щедрина).

Особый тип повествования создан был в лоне *сатирической* литературы Нового времени с ее иронически, саркастически изображаемыми повествователями — «полугероями, полуавторами»[2] (например, язвительно-озорной диалог Рассказчика и его напарника-приятеля Глумова в сатирическом романе «Современная идиллия» Салтыкова-Щедрина).

Чем более явно «субъект сознания становится определенной личностью со своим особым складом речи, характером, биографией, тем в меньшей степени он выражает авторскую позицию»[3]. Тем с большей уверенностью можно констатировать дистанцию, порой весьма значительную, между ним и собственно автором.

В любом случае объединяющим началом эпического текста является авторское сознание, проливающее свет на целое и на все «составляющие» художественного текста. «...Цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни,— писал Л. Н. Толстой,— есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету»[4].

Итак, в эпических произведениях авторское начало проступает по-разному: это авторская точка зрения на воссоздаваемую поэтическую реальность, комментарий по ходу сюжета, прямая, косвенная или несобственно-прямая характеристика героев, описание природного и вещного мира и т. д.

* * *

Образ автора как семантико-стилевая категория *эпического* и *лирического* произведений целеустремленно осмыслен В. В. Виноградовым в контексте разработанной им теории функциональных стилей[5].

---

[1] См.: *Корман Б. О.* Избр. труды по теории и истории литературы. С. 181—182.

[2] См.: *Мысляков В.* Искусство сатирического повествования: Проблема рассказчика у Салтыкова-Щедрина. Саратов, 1966. С. 27.

[3] *Корман Б. О.* Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов//Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 42.

[4] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1951. Т. 30. С. 19.

[5] См.: *Виноградов В. В.* Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.

Образ автора понимался ученым как главная и многозначная стилевая характеристика произведения. При этом он связывался прежде всего со *стилевой* индивидуализацией, с художественно-речевым выражением. Образ автора, по Виноградову,— это центр художественно-речевого мира, обнаруживающий эстетические отношения автора к содержанию собственного текста.

Принципиально новая концепция автора как участника художественного события принадлежит М. М. Бахтину. Он полагал, что автор в своем тексте «должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость». Всемерно подчеркивалась внутренняя устремленность автора к созданию суверенной *другой* реальности, способной к содержательному саморазвитию. Логика словесно-художественного творчества такова, что «поэт творит не в мире языка, языком он лишь пользуется», что «творческое сознание автора-художника никогда не совпадает с языковым сознанием, языковое сознание только момент, материал, сплошь управляемый чисто художественным заданием». По Бахтину, автор, пользуясь языком как материей и преодолевая его как материал (подобно тому, как в руках скульптора мрамор перестает «упорствовать как мрамор» и, послушный воле мастера, выражает пластически формы тела), в соответствии со своим внутренним заданием выражает некое новое содержание[1].

Особой остроты проблема автора достигает в связи с вечно актуальными и спорными задачами *интерпретации* литературного произведения, аналитико-эмоциональным проникновением в художественный текст, в связи с непосредственным читательским восприятием художественной словесности. В современной культуре общения с авторским художественным текстом определились *две* основные тенденции, имеющие давнюю и сложную родословную.

Одна из них признает в диалоге с художественным текстом полное или почти полное всевластие *читателя*, его безусловное и естественное право на свободу восприятия поэтического произведения, на свободу от автора, от послушного следования авторской концепции, воплощенной в тексте, на независимость от авторской воли и авторской позиции.

Восходя к трудам В. Гумбольдта и А. А. Потебни, эта точка зрения нашла свое воплощение в работах представителей психологической школы литературоведения конца XIX — начала XX в. А. Г. Горнфельд писал о художественном произведении: «Завершенное, отрешенное от творца, оно свободно от его воздействия, оно стало игралищем исторической судьбы, ибо стало орудием чужого творчества: творчества воспринимающих. Произведение художника необходимо нам именно потому, что оно есть ответ на наши вопросы:

[1] См.: *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 166—168.

наши, ибо художник не ставил их себе и не мог их предвидеть <...>, каждый новый читатель Гамлета есть как бы его новый автор...»[1] Ю. И. Айхенвальд предлагал на этот счет свою максиму: «Никогда читатель не прочтет как раз того, что написал писатель»[2].

Крайнее выражение обозначенной позиции заключается в том, что авторский текст становится лишь предлогом для последующих активных читательских прочтений, литературных перелицовок, своевольных переводов на языки других искусств и т. п. При этом осознанно или непреднамеренно оправдывается самонадеянный читательский категоризм, безапелляционность суждений. В практике школьного, а подчас и специального филологического образования рождается уверенность в безграничной власти читателя над художественным текстом, тиражируется выстраданная М. И. Цветаевой формула «Мой Пушкин». Непроизвольно является на свет другая, восходящая к гоголевскому Хлестакову: «С Пушкиным на дружеской ноге».

Во второй половине XX в. «читателецентристская» точка зрения была доведена до своего крайнего предела. Р. Барт, исходя из установок постструктурализма, считал текст зоной исключительно языковых интересов, способных приносить читателю главным образом игровое удовольствие и удовлетворение, утверждал, что в словесно-художественном творчестве «теряются следы нашей субъективности», «исчезает всякая самотождественность и в первую очередь телесная тождественность пишущего», «голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть». Художественный текст, по Р. Барту,— внесубъектная структура. Соприродный тексту хозяин-распорядитель — это *читатель:* «...рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора»[3].

Концепция *смерти автора,* развиваемая Бартом, помогла сосредоточить исследовательское филологическое внимание на глубинных семантико-ассоциативных корнях текста, составляющих его не фиксируемую авторским сознанием генеалогию («тексты в тексте», плотные слои невольных литературных реминисценций и связей, «чужое слово», архетипические образы и т. д.).

Другая тенденция исследовательского и читательского общения с художественным текстом имеет в виду принципиальную *вторичность читательского творчества.* В русской эстетической традиции эта тенденция восходит к пушкинскому призыву судить писателя «по законам, им самим над собою признанным»[4].

А. П. Скафтымов в статье 1922 г. «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литерату-

---

[1] *Горнфельд А. Г.* О толковании художественного произведения//Русское богатство. 1912. № 2. С. 151—152.

[2] *Айхенвальд Ю. И.* Писатель и читатель//Огни: Лит. альманах. М., 1918. С. 129.

[3] *Барт Р.* Избр. работы. Семиотика. Поэтика/Пер. с фр. М., 1989. С. 384, 391.

[4] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 1. С. 96.

ры» отмечал: «Сколько бы мы ни говорили о творчестве читателя в восприятии художественного произведения, мы все же знаем, что читательское творчество вторично, оно в своем направлении и гранях обусловлено объектом восприятия. Читателя все же ведет автор, и он требует послушания в следовании его творческим путем. И хорошим читателем является тот, кто умеет найти в себе широту понимания и отдать себя автору»[1].

Связь писателя и читателя обоюдная, обратная. И если читателю нравится/не нравится тот или иной автор, то, следовательно, в первую очередь сам читатель пришелся/не пришелся автору, что называется, по вкусу, не стал интересным и содержательным для автора собеседником-сопереживателем. Свое действительно *последнее слово* автор произведения уже сказал.

У литературного текста, при всей его сложной многозначности, есть объективное художественно-смысловое ядро, и автор самим произведением, всей его многоуровневой структурой метит, выбирает *своего* читателя, терпеливо дожидается его и с ним ведет доверительный диалог. «Состав произведения,— писал А. П. Скафтымов,— сам в себе носит нормы его истолкования»[2].

По мысли М. М. Бахтина, автор вступает в отношения с читателем не как конкретное биографическое лицо, не как другой человек, не как литературный герой, но прежде всего как «принцип, которому нужно следовать». В художественном мире автор, по Бахтину,— «авторитетный руководитель» читателя[3].

Проблема автора (прежде всего в его разноплановых внутритекстовых проявлениях) продолжает оставаться одной из самых дискуссионных в литературной науке начала XXI в.

Литература

Аверинцев С. С. Автор//Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1978. Т. 9.

Аверинцев С. С. Авторство и авторитет//Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Асмус В. Ф. Чтение как труд и творчество//*Асмус В. Ф.* Вопросы теории и истории эстетики: Сб. ст. М., 1968.

Атарова К. Н., Лесскис Г. А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе//Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. № 4.

Атарова К. Н., Лесскис Г. А. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе//Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. № 1.

Барт Р. Смерть автора//*Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика/Пер. с франц. М., 1989.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979.

Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности//*Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М., 1986.

[1] Русская литературная критика. Саратов. 1994. С. 142.

[2] Там же.

[3] См.: *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. С. 179.

Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986.

Бонецкая Н. К. «Образ автора» как эстетическая категория//Контекст-1985. М., 1986.

Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974.

Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.

Дмитриев В. Г. Скрывшие свое имя: Из истории псевдонимов и анонимов. М., 1970.

Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл/Пер. с франц. М., 2001. («Автор».)

Конявская Е. Л. Авторское самосознание древнерусского книжника (XI — середина XV в.). М., 2000.

Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.

Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.

Манн Ю. В. Автор и повествование//Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Проблема автора в художественной литературе/Под ред. Б. О. Кормана. Устинов, 1985.

Рымарь Н. Т., Скобелев В. П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994.

Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы//Русская литературная критика. Саратов. 1994.

Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы. М., 1984.

Тамарченко Н. Д. Автор-творец//Литературоведческие термины (Материалы к словарю)/Ред.-сост. Г. В. Краснов. Коломна, 1999. Вып. 2.

Успенский Б. А. Поэтика композиции//*Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995.

Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2002. (Гл. 1. Разд. 4.)

Словари

Корман Б. О. Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982.

Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов//*Корман Б. О.* Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.

Часть вторая

Литературное произведение

1. ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ЦЕЛОЕ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ. СОДЕРЖАНИЕ/ФОРМА

Рус.: *литературное произведение;* англ.: *a piece of literature, literary work;* нем.: *literarische Werk;* франц.: *ouvre, production littéraire.* Рус.: *содержание/форма;* англ.: *content/form;* нем.: *Inhalt/Form;* франц.: *contenu/forme.*

Произведение как целое. Рама.— Целостность образа и литературоведческий анализ.— Слово и образ.— Содержание/форма. Inventio, elocutio, dispositio.— О формальном методе.— Замысел, творческая концепция.— Произведение и литературный процесс.

Создание завершенного произведения — конкретная цель творчества писателя. Наброски, отрывки — еще не произведение, если только недоговоренность не входила в замысел автора, как в стихотворении В. А. Жуковского «Невыразимое», написанном в жанре *фрагмента.*

Прибегая к аналогии с другими «производствами», можно считать произведение той «единицей», которая используется для описания результатов работы. Так, А. С. Пушкин не без удовольствия сообщал в письме к П. А. Плетневу (от 9 декабря 1830 г.) об итогах своей болдинской осени: «Скажу тебе (за тайну), что я в Болдине писал, как давно уже не писал. Вот что я привез сюда: 2 *последние* главы «Онегина», 8-ю и 9-ю, совсем готовые в печать. Повесть, писанную октавами (стихов 400), которую выдадим Anonyme. Несколько драматических сцен, или маленьких трагедий, именно: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы» и «Дон Жуан». Сверх того, написал около 30 мелких стихотворений. Хорошо? Еще не все [...]. Написал я прозою 5 повестей, от которых Баратынский ржет и бьется — и которые напечатаем также Anonyme»[1].

[1] *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1862. Т. 9. С. 375—376.

Уже из этого перечня видно, сколь сильно различаются произведения между собой: Пушкин обращался к разным родам и жанрам, писал и «мелкие стихотворения», и роман в стихах, «повесть» в 400 стихов («Домик в Коломне»). Но есть признаки, свойственные *всем* произведениям (независимо от их родовой и жанровой принадлежности, величины текста), позволяющие видеть в каждом из них «единицу» в литературном ряду[1].

Литературное произведение представляет собой высказывание, зафиксированное как последовательность языковых знаков, или ***текст*** (лат.: *textus* — ткань, сплетение). Установление *канонического текста,* путем сличения редакций, вариантов, изданий, является основной задачей текстологии. При изучении функционирования произведения нужно учитывать *историю текста.* Так, в России XIX в. произведения обычно сначала печатались в журналах, где тексты редактировались и сокращались; между тем критики откликались именно на эти, первые, публикации. Например, есть сильные расхождения между журнальным текстом «Отцов и детей» И. С. Тургенева («Русский вестник», 1862, № 2), вызвавшим критическую бурю (статьи М. А. Антоновича, Д. И. Писарева, Н. Н. Страхова), и книжным изданием романа (сентябрь 1862 г.)[2]. И это типичный случай.

Слова «текст» и «произведение» не синонимы: текст — материальный носитель образов, он *становится* произведением, когда его читают. В свете *диалогической* концепции искусства, развитой в нашем литературоведении прежде всего в работах М. М. Бахтина, необходимо «включение слушателя (читателя, созерцателя) в систему (структуру) произведения»[3]. Читатель как *адресат* — незримый участник творчества писателя, влияющий на стиль; как *интерпретатор* созданного произведения, он ценен своей нетождественностью Автору, своей «другостью»[4].

Чтение — творческий, точнее, сотворческий акт. Восприятие произведения требует «работы воображения, памяти и связывания,

---

[1] Интерес к теории литературного произведения актуализировался в отечественном литературоведении начиная с 1970-х гг. См.: *Волкова Е. В.* Произведение искусства — предмет эстетического анализа. М., 1976; *Явчуновский Я. И.* Литературное произведение. Саратов, 1983; *Поспелов Г. Н.* Целостно-системное понимание литературных произведений//*Он же.* Вопросы методологии и поэтики. М., 1983; *Грехнев В. А.* Словесный образ и литературное произведение. Н. Новгород, 1997; *Гиршман М. М.* Литературное произведение: теория художественной целостности. М., 2002; *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 2002 [гл. VII]; и др. Круг рассматриваемых проблем — художественная целостность, содержание и форма, произведение и текст, целостно-системный анализ и др.

[2] О различиях между текстами журнальной и книжной публикации «Отцов и детей» см.: *Пустовойт П. Г.* Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». Комментарий. М., 1983 (раздел «История текста»).

[3] *Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 388.

[4] Там же.

благодаря которой читаемое не рассыпается в сознании на кучу отдельных независимых, тут же забываемых кадров и впечатлений, но прочно спаивается в органическую и целостную картину жизни»[1]. Передавая свое наслаждение от чтения, Кола Брюньон (герой одноименной повести Р. Роллана) удивляется чуду одновременного созерцания букв и самой жизни: «И благословенны мои глаза, сквозь которые проникают в меня чудесные видения, замкнутые в книгах!»[2]

Произведение представляет собой *художественное целое,* а значит, имеет свои границы. Во-первых, текст открывает читателю *образный мир,* условную, эстетическую реальность. Эта картина жизни — особая в каждом произведении. Она создана, «сделана» автором, но иллюзия достоверности может быть очень сильной. Вспоминая о своем первом чтении романа Ч. Диккенса «Домби и сын», В. Г. Короленко писал о «картине», встающей перед ним «как живая»: «Я вдруг живо почувствовал и смерть незнакомого мальчика, и эту ночь, и эту тоску одиночества и мрака, и уединение в этом месте, обвеянном грустью недавней смерти... И тоскливое падение дождевых капель, и стон, и завывание ветра, и болезненную дрожь чахоточных деревьев... И страшную тоску одиночества бедной девочки и сурового отца. И ее любовь к этому сухому, жесткому человеку, и его страшное равнодушие...» Юный читатель (каким тогда был Короленко) почувствовал и правду жизни, передаваемую романистом, который «только видит этот ужас, и сам так же потрясен, как и я», и искусственность развязки: «На последних [...] страницах передо мной мелькнула идиллическая картина: Флоренса замужем. У нее мальчик и девочка, и... какой-то седой старик гуляет с детьми и смотрит на внучку с нежностью и печалью». Более опытный читатель пояснил: «У Диккенса всегда кончается торжеством добродетели и примирением»[3].

Во-вторых, в самом тексте есть *рама,* или *рамочный текст,* поразному оформляемый в зависимости от литературного рода, жанра, национальной традиции и др. В формировании *установки восприятия* читателя трудно переоценить роль *заглавия (заголовочного комплекса).* Например, семь слов, входящих в заглавие одного из ранних произведений Достоевского: *Белые ночи. Сентиментальный роман. (Из воспоминаний мечтателя)* — «это как бы семь ключиков к его художественной тайне»[4]. Название и жанровый подзаголовок подготавливают читателя к вхождению в *мир* произведения, к встрече с одиноким героем, компенсирующим бедность жизненных впечатлений богатым воображением, фантазией.

---

[1] *Асмус В. Ф.* Чтение как труд и творчество//*Асмус В. Ф.* Вопросы теории и истории эстетики: Сб. ст. М., 1968. С. 59.

[2] *Роллан Р.* Собр. соч.: В 14 т. М., 1956. Т. 7. С. 182.

[3] *Короленко В. Г.* Мое первое знакомство с Диккенсом//*Короленко В. Г.* Собр. соч.: В 5 т. Л., 1991. Т. 5. С. 430—431, 434.

[4] *Манн Ю. В.* «Боль о человеке»//*Достоевский Ф. М.* Белые ночи. М., 1986. С. 5.

Та или иная установка восприятия определяет отношение читателя к *пограничным* произведениям — на стыке литературы и публицистики, мемуаристики и пр. («Былое и думы» А. И. Герцена, «Фрегат «Паллада» И. А. Гончарова, «Крестьянин и крестьянский труд» Г. И. Успенского, «Деревенский дневник» Е. Я. Дороша). Историческая романистика неизменно возбуждает вопросы о мере свободы автора в обращении с источниками. Л. Н. Толстой в статье «Несколько слов по поводу книги «Война и мир» (1869) предостерегал читателя от ложного стереотипа восприятия, согласно которому художник должен буквально следовать за историком. Будучи несогласен с освещением многих лиц и событий «в двух главных исторических произведениях этой эпохи, Тьера и Михайловского-Данилевского»[1], писатель провел через все произведение мотив вольной или невольной лжи в официальных военных донесениях, в рассказах очевидцев: Николай Ростов рассказал про свое участие в Шенграбенском деле «так, как красивее было рассказывать, но совершенно не так, как оно было» (т. 1, ч. 3, гл. VII) и т. п.

С точки зрения читателя, в заглавие входит также *имя (псевдоним)* писателя, которое, «по мере забирания им известности, превращается из собственного в *нарицательное*, тем самым участвуя в нарицании, т. е. назывании книги...»[2]. Одно и то же название — «Кавказский пленник» — имеют произведения Пушкина, Лермонтова, Л. Толстого; свои «Крылья» у М. А. Кузмина и у А. Е. Корнейчука; свой «Василий Теркин» у П. Д. Боборыкина и у А. Т. Твардовского; многие сочинения разных авторов названы «Молодость»[3]. Нередко писатели используют псевдонимы, желая подчеркнуть какую-то сторону своего творчества, своей биографии: *Федр* (греч.: *веселый*; настоящее имя первого римского баснописца точно не известно), *Фирдоуси* (перс.: *райский;* подлинное имя — Абулькасем из Туса), *Андрей Белый* (Б. Н. Бугаев), *Саша Черный* (А. М. Гликберг), *Игорь Северянин* (И. В. Лотарев), *Максим Горький* (А. М. Пешков)[4].

Если имя писателя отсылает к его предшествующему творчеству, к фактам биографии (так, «Что делать?» Н. Г. Чернышевского, «Репортаж с петлей на шее» Ю. Фучика, «Моабитская тетрадь» М. Джалиля обычно воспринимаются в контексте трагической судьбы авторов), то обозначение *жанра* — в подзаголовке — указывает на *литературную традицию,* тем самым формируя читательский «горизонт

---

[1] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1981. Т. 7. С. 361—362.

[2] *Кржижановский С. Д.* Поэтика заглавий//*Кржижановский С. Д.* «Страны, которых нет»: Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., 1994. С. 14.

[3] «Указатель заглавий произведений художественной литературы: 1801—1975» (М., 1990. Т. 4: М — О) фиксирует 19 произведений разных жанров под названием «Молодость» (с. 67). Среди них — книга стихов В. Ф. Ходасевича, поэма Н. Л. Брауна, рассказ Дж. Конрада, рассказ Л. Н. Сейфулиной, роман П. Замойского.

[4] См.: *Дмитриев В. Г.* Скрывшие свое имя. Из истории псевдонимов и анонимов. М., 1970.

ожидания» (термин Х.-Р. Яусса)[1]. Слова: *комедия, идиллия, плутовской роман, антиутопия* и т. п.— возбуждают в подготовленном читателе комплекс литературных ассоциаций, а спорное авторское жанровое наименование нередко задает направление интерпретации: почему «Мертвые души» — *поэма?* «Вишневый сад» — *комедия?* «Пигмалион» Б. Шоу — *роман в пяти действиях?*

Итак, два возможных компонента заглавия: имя (псевдоним) автора и жанровый подзаголовок — выводят *за пределы* данного произведения. Название как будто относится *только* к нему: «Мадам Бовари», «Тихий Дон». Но это верно лишь отчасти: ведь *тип* названия, его *стилистика* могут быть знáком национальной культуры, исторического времени, жанра, литературного направления. В русской литературе есть два романа: «Евгений Онегин» и «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества». Второй из них, написанный А. Е. Измайловым и вышедший в 1799—1801 гг., уже по названию можно смело отнести к нравоучительной просветительской литературе (ср.: «Памела, или Вознагражденная добродетель» С. Ричардсона). Возможно, образ Евгения Негодяева (таково полное имя героя романа Измайлова) был одним из полемических стимулов для творца Евгения Онегина.

Особую группу составляют названия, содержащие *реминисценции, цитаты, аллюзии.* Так, роман «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Романовича Чистякова» В. Т. Нарежного приглашает к чтению романа А. Р. Лесажа «История Жиль Блаза из Сантильяны». Следовательно, и название может свидетельствовать об *интертекстуальных связях,* в которые вовлечено произведение.

Многовековая традиция *внешнего оформления* текста подчеркивает ответственную роль заглавия в организации восприятия читателя: и при рукописании, и после изобретения книгопечатания (середина XV в.) оно графически всегда выделялось[2]. Заглавие мобилизует литературный опыт читателя.

* * *

Прочитав заглавие, «войдем» в произведение, в его *основной текст.* И здесь обнаруживаются многосторонние связи данного сочинения с другими. На основании тех или иных *типологических свойств* произведение относят к определенному *литературному роду, жанру, жанровой разновидности,* к *стихам* или *прозе;* в нем выделяют доминирующий *модус художественности* (героика, романтика, трагизм и др.). В современном литературоведении существует много критериев группировки произведений. Сам же принцип *перекрестной классификации* восходит к Аристотелю. В своей «Поэтике» он

[1] См.: *Jauss H.-R.* Literaturgeschichte als Provocation. Frankfurt am Main, 1970.

[2] См.: *Кржижановский С. Д.* Поэтика заглавий. С. 14; *Червинский М.* Система книги; *Зберский Т.* Семиотика книги/Пер. с польск. М., 1981.

различает произведения по *средствам, предмету* и *способу подражания (мимесиса):* «...в одном отношении Софокл как подражатель подобен Гомеру, ибо оба они подражают хорошим людям, а в другом отношении Аристофану, ибо оба они [выводят] в подражании лиц действующих и делающих»[1].

Однако, при множественности типов произведений, в них есть *общие черты,* связанные как с *эстетической природой* искусства в целом, так и со спецификой его *вида* — художественной литературы. В любом произведении искусства заключен некий общий, глубинный смысл, который порождает сопереживание и соразмышление читателя, способного, как и писатель, «чужое вмиг почувствовать своим» (А. А. Фет. «Одним толчком согнать ладью живую...»); воплотить же это *свое-чужое* в образах и словах дано лишь «певцу... избранному».

Но как определить это «общее»? Его вариативность, участие читателя в порождении «значения», «идеи» настойчиво подчеркивал А. А. Потебня, предвосхищая современные концепции персоналистичности «понимания»: «...поэтический образ в каждом понимающем и в каждом отдельном случае понимания вновь и вновь создает себе значение»[2]. Отказываясь именно поэтому от «разъяснения идей» конкретного произведения, Потебня считал саму «идею» обязательной «стороной» образа, уподобленного им «внутренней форме» слова, направляющей мысль: так, *жалованье* — не просто понятие платы, «но действие любви»[3]. Толкование же образа, выведение «идеи» — условие художественного восприятия: «...умственное стремление человека удовлетворяется не образом самим по себе, но идеею, то есть совокупностью мыслей, пробуждаемых образом и относимых к нему как к источнику...»[4]. В этом суждении уязвимо сведéние идеи к «совокупности мыслей», при умолчании о чувствах (сближение творчества писателя с познавательной деятельностью было ахиллесовой пятой потебнианства[5]). Но в главном Потебня прав. Популяризируя данное положение, Д. Н. Овсянико-Куликовский (его ученик и последователь) писал: «Если [...] мы отнесемся к рассказу просто как к описанию случая (хотя бы и выдуманного), то рассказ потеряет для нас значение образа, а вместе с тем — и свой смысл»[6].

Итак, чтению неизбежно сопутствует толкование произведения, выведение некой «идеи». Но эта «идея» потому и загадочна,

---

[1] *Аристотель.* Поэтика/Пер. М. Л. Гаспарова//Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 115.

[2] *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности//*Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 331.

[3] *Потебня А. А.* Мысль и язык//*Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 175.

[4] Там же. С. 183.

[5] См.: *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968. (Гл. II: Искусство как познание.)

[6] *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Теория поэзии и прозы (Теория словесности). Руководство для школы и для самообразования. Изд. 5-е. М.; Пг., 1923. С. 3.

проблематична, что в самом произведении неотделима от образа, образного мира. Показать *общее* в *индивидуальном* — задача эстетического анализа.

Хотя отдельное, поочередное рассмотрение «идейного содержания» и «художественных особенностей» давно себя скомпрометировало, его рецидивы, к сожалению, встречаются. Изолированное рассмотрение «содержания» и «формы» противоречит природе художественного образа — не иллюстративного, но самодостаточного и многозначного. А. Ф. Лосев с огорчением пишет о потерях, неизбежных на этом неверном пути: «...в наших учебниках и руководствах можно прочитать, что художественная идея «Бориса Годунова» есть борьба и роковой исход двух сил, царящих в психике Годунова — гуманного, честного и опытного правителя,— с одной стороны, и кровавого преступника — с другой. В более общем смысле это — трагедия соотношения единоличного самодержца и обездоленной, униженной народной массы. Тем не менее, даже самый подробный рассказ об этой художественной идее пушкинской трагедии, самый точный ее анализ не заменит тех потрясающих сцен в их конкретной данности, из которых состоит эта трагедия Пушкина. А если не будут проанализированы все эти сцены, то не возникнет даже и никакого вопроса о художественном стиле «Бориса Годунова». Поэтому художественный стиль произведения в очень большой степени соприкасается с его художественной идеей, но ни в каком случае на эту идею не сводится»[1].

Трудности эстетического анализа усугубляются особенностями *материала* художественной литературы — *словесного строя, речи.* Взятые отдельно, слова обозначают *общие* свойства предметов и явлений. Но слово «живет» не в словаре. Одно из ключевых понятий в литературоведении, стилистике — *контекст.* Протяженность контекста, достаточного для понимания значения слова, может быть разной[2]. Например, в стихотворении С. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...» много контекстов-словосочетаний, представляющих собой метафоры: «страна березового ситца», «пламень уст», «буйство глаз», «половодье чувств»; здесь слова «ситец», «пламень», «буйство», «половодье» утрачивают прямое лексическое значение. Начальная же строка стихотворения требует для своего понимания более широкого контекста: им является все стихотворение, передающее горечь прощания лирического героя с уходящей молодостью. Остроту и силу элегического чувства подчеркивают и *контекстуальные синонимы* («Не жалею, не зову, не плачу...» — это градация: чувство, переполняющее героя, не может излиться в одном слове); и *сквозной параллелизм* между молодостью человека и цветеньем природы (в его создании участвуют метафоры и сравнения: «Все пройдет, как с бе-

[1] *Лосев А. Ф.* Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 182.

[2] См.: *Ревзина О. Г.* Контекст//Русский язык. Энциклопедия. М., 1979. С. 114—115.

лых яблонь дым...»; «Все мы, все мы в этом мире тленны,/Тихо льется с кленов листьев медь...»); и нетождественный повтор, вариации на одну тему в каждой из пяти строф. За богатством и в то же время родственностью зрительных, слуховых образов-представлений, почерпнутых из мира природы, встает *образ* человека, единство его переживания.

Наряду с произведением или его частью выделяют контексты жанровой традиции, творчества писателя, литературного направления и т. д.; их знание тоже важно для уяснения семантики слова. Свой устойчивый словарь есть у романтической элегии, «память» о которой жива в стихотворении Есенина. Здесь есть реминисценция из Гоголя: «О, моя утраченная свежесть,/Буйство глаз и половодье чувств». По свидетельству мемуаристки, «Есенин рассказывал, что это стихотворение было написано под влиянием одного из лирических отступлений в «Мертвых душах». Иногда полушутя прибавлял: «Вот меня хвалят за эти стихи, а не знают, что это не я, а Гоголь». Несомненно, что место в «Мертвых душах», о котором говорил Есенин,— это вступление к шестой главе, которое заканчивается словами: «...что пробудило бы в прежние годы живое движенье в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои недвижные уста. О, моя юность! О, моя свежесть!»[1].

Выразительный контрастный фон для художественной речи — *научный, логический* стиль изложения. Разграничивая *понятие* и *представление,* В. Ф. Асмус подчеркивает, что значение слова или словосочетания определяется общей целью высказывания: «Понятие всегда выступает в мышлении как член некоторой логической связи. Оно мыслится или в составе суждения, или в составе умозаключения, или в составе доказательства»[2]. В отличие от представлений, которые всегда субъективно окрашены, «мысль» отвлекается от индивидуального; по Г. Фреге, она «независима от меня, так как ту мысль, которую постиг *я*, могут постигнуть и другие люди»[3]. Формой речи, в которой передается движение мысли, традиционно считается *рассуждение;* в «риториках» и в современной стилистике оно отграничивается от *повествования* и *описания.*

В составе литературного произведения нередко встречаются *внехудожественные* рассуждения (таковы многие авторские предисловия, отступления, например в «Войне и мире» Л. Толстого); определение их функций в составе целого, в воздействии произведения на читателя — одна из задач литературоведческого анализа.

Однако в художественном мире произведения рассуждения вхо-

---

[1] Слова С. А. Толстой-Есениной цит. по: *Есенин С. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 2. С. 284.

[2] *Асмус В. Ф.* Понятие//*Он же.* Избр. философские труды. М., 1969. Т. 1. С. 284.

[3] *Фреге Г.* Избр. работы/Пер. с нем. М., 1977. С. 71.

дят в структуру *образа* (персонажа, повествователя, лирического субъекта и др.) и воспринимаются в соответствующем контексте. Воссоздается *целостное* сознание, где логика соседствует с чувствами и желаниями, ценностными приоритетами, волевыми устремлениями,— словом, на рассуждениях лежит печать некого характерного «я».

Так, в лирике композиция иногда напоминает ход доказательства. В стихотворении Лермонтова «И скучно, и грустно...» лирический субъект, казалось бы, последовательно доказывает «пустоту» жизни; по Белинскому, это «потрясающий душу реквием всех надежд, всех чувств человеческих, всех обаяний жизни...»[1]. Однако мрачному выводу противоречит, помимо гармонии стиха, сама напряженность рефлексии над «сладким недугом» страстей, над бесполезностью «вечных» желаний и невозможностью «вечной» любви. Это попытка человека, знавшего *не только* «минуту душевной невзгоды», судить жизнь «рассудком», оценивать ее «с холодным вниманьем». Сущность жизни нерассудочна — разве это не важнейший из смыслов стихотворения? С логикой спорят чувства лирического субъекта. В то же время само наличие такой композиционно-речевой формы, как *рассуждение,* свидетельствует об особом «интеллектуализме» художественной литературы.

С давних пор проводились параллели между словесным *описанием* и портретом, пейзажем, интерьером в *изобразительных* искусствах. «...Живопись — немая поэзия, а поэзия — говорящая живопись». Это изречение древнегреческого поэта Симонида оспаривает Лессинг в своем трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии»[2]. Эффектное изречение Симонида, конечно, не передает специфики поэзии (описание *видимых* предметов — лишь *одна* из ее возможностей); тем не менее сопоставление искусств в этом плане правомерно. Можно, хотя с оговорками, найти в «живописи» (под ней Лессинг понимал и собственно живопись, и скульптуру) аналог *повествования:* автор «Лаокоона...» признает, что «живопись может изображать также и действия, но только опосредствованно, при помощи тел»[3]. Как это сделать лучше, Лессинг показывает на примере стонущего, но не кричащего Лаокоона в греческой скульптурной группе: избранный «единственный момент и единственная точка зрения на этот момент должны быть возможно плодотворнее. Но плодотворно то, что оставляет свободное поле воображению»[4]. Наконец, иногда на картине рисуют ряд последовательных моментов (например, «клейма» икон, передающие сюжет жития).

В отличие от словесных описаний и даже повествований, возможность подобного «перевода» *рассуждений* крайне сомнительна.

---

[1] *Белинский В. Г.* Стихотворения М. Лермонтова//Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 4. С. 525.

[2] *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 67.

[3] Там же. С. 188.

[4] Там же. С. 91.

Показательно и то, что на восприятие картины, скульптуры, музыкального опуса влияют их *названия*, т. е. *слова:* «Над вечным покоем» И. И. Левитана, «Мыслитель» О. Родена, «Патетическая соната» Л. ван Бетховена. «Литература,— подчеркивает В. Е. Хализев,— является *единственным* искусством, свободно и широко осваивающим человеческую мысль, которая иными видами художественной деятельности воспроизводится лишь косвенно»[1]. При этом художественная литература остается видом *искусства*, формой *эстетического* сознания, и ее образы, «невещественность» которых отметил Лессинг[2], глубоко родственны образам других искусств.

* * *

Применение к литературному произведению понятийной пары ***содержание/форма*** вызывало и вызывает споры; в особенности жаркими они были в первой трети XX в., когда в литературоведении достигают апогея и формализм, и его критика.

Если в произведении не заключено некое обобщение, оно не вызовет соразмышления и сопереживания читателя. Этот *общий смысл* можно условно считать ***содержанием (идеей, идейным содержанием).*** Непосредственно же воспринимается ***форма.*** В ней традиционно различают *три стороны:* 1) ***предметы*** (в широком смысле слова), о которых идет речь; 2) ***слова,*** их обозначающие, т. е. сама речь; 3) *расположение* предметов и слов относительно друг друга, т. е. ***композиция.*** Данная схема, восходящая к античным «риторикам» (где перед оратором ставились три задачи), проникает постепенно и в «поэтики»; для обозначения задач поэта (оратора) используются латинские термины: *inventio (изобретение, нахождение), elocutio (словесное украшение, изложение, выражение), dispositio (расположение, композиция)*[3]. Например, М. Опиц в «Книге о немецкой поэзии» (1624) пишет: «Поскольку поэзия, как и ораторское искусство, подразделяется на предметы и слова, то мы сначала хотим поговорить об изобретении и расположении предметов, затем о подборе и украшении слов...»[4] Аналогичное деление — «О изобретении», «О украшении», «О расположении» — в «Кратком руководстве к красноречию» М. В. Ломоносова, где автор приводит много примеров из художественной литературы (из од собственного сочинения, из «Энеиды» Вергилия, «Метаморфоз» Овидия, «Лузиад» Л. Камоэнса и др.).

В первой трети XX в. в литературоведении резко возрастает интерес к составу и строению произведения, или к *теоретической*

---

[1] Введение в литературоведение/Под ред. Г. Н. Поспелова. М., 1988. С. 76—77.

[2] *Лессинг Г. Э.* Лаокоон... С. 128.

[3] См.: *Михальская А. Е.* Основы риторики. М., 1996; *Гаспаров М. Л.* Античная риторика как система//*Гаспаров М. Л.* Избр. труды. Т. 1: О поэтах. М., 1997; и др.

[4] Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 453.

(общей) поэтике[1]. Б. В. Томашевский вводит слово «поэтика» в заглавие своей учебной книги — «Теория литературы. Поэтика» (1925). Он оговаривает, с одной стороны, не нормативный характер своей «поэтики», с другой — подчеркивает преемственность между нею и старинным одноименным жанром в составе обсуждаемых проблем. Задачи «общей поэтики» не совпадают с историко-литературными: «История литературы является отраслью общей истории культуры. Иной подход — теоретический. При теоретическом подходе литературные явления подвергаются *обобщению,* а потому рассматриваются не в своей индивидуальности, а как результаты применения общих законов построения литературных произведений»[2].

При сопоставлении схем строения произведения, которые предложили в 1920—1940-е гг. ведущие отечественные теоретики литературы Б. В. Томашевский, Л. И. Тимофеев, Г. Н. Поспелов (все — авторы вузовских учебников[3]), обнаруживается несомненное сходство с риторической традицией в самом выделении, под разными названиями, основных сторон произведения, непосредственно воспринимаемых при чтении: *тематика* и *стилистика* (вопросы *композиции* рассматривались внутри этих разделов) (Б. В. Томашевский)[4]; *образы-характеры («непосредственное содержание»), язык, сюжет и композиция* (Л. И. Тимофеев)[5]; *«предметная изобразительность», словесный строй, композиция* (Г. Н. Поспелов)[6]. При этом в трактовке первой из названных сторон (назовем ее *inventio*) обнаружились принципиальные различия. Одно из них особенно заметно.

Л. И. Тимофеев и Г. Н. Поспелов, при существенных расхождениях друг с другом, выделяют *образный* уровень в составе произведения, рассматривая его как завершение художественной формы. Тимофеев отграничивает «образы-характеры» от «идейно-тематической основы». Согласно Поспелову, чья концепция отличается большей четкостью, «предметная изобразительность», вместе с другими сторонами формы, определяется в своем стилевом своеобразии «единством основных уровней содержания — тематики, проблема-

---

[1] См. подробнее: *Чернец Л. В.* Судьбы теоретической поэтики в российском литературоведении (вторая половина XIX—начало XX в.)//Живая мысль. К 100-летию со дня рождения Г. Н. Поспелова. М., 1999.

[2] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 25.

[3] См.: *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. Л., 1925; *Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы. М., 1940; *Поспелов Г. Н.* Теория литературы. М., 1940. Ученые развивали свои концепции в переизданиях: учебник Б. В. Томашевского вышел 6-м изданием в 1931 г.; 5-е издание учебника Л. И. Тимофеева вышло в 1976 г.; новый учебник Г. Н. Поспелова «Теория литературы» — в 1978 г.

[4] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996 (1-е изд.— 1925).

[5] *Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы. Изд. 4-е. М., 1971 (с. 138, 156 и др.).

[6] *Поспелов Г. Н.* Проблемы литературного стиля. М., 1970. С. 80; *Поспелов Г. Н.* Целостно-системное понимание литературных произведений//*Поспелов Г. Н.* Вопросы методологии и поэтики: Сб. ст. М., 1983. С. 154.

тики и пафоса, в их исторической конкретности...»[1]. Обоснование в вышедших позднее работах Д. С. Лихачева, Е. Фарыно и др. понятия «мир произведения» («внутренний мир произведения»)[2] объективно восходит к этим концепциям, которые в свою очередь продолжают многовековую традицию выделения *inventio* как задачи поэта.

В отличие от Тимофеева и Поспелова, Б. В. Томашевский вообще *не использует* понятие образа. Он определяет *тематику*, оставаясь в пределах лингвистики: «В художественном выражении отдельные предложения, сочетаясь между собой по их значению, дают в результате некоторую конструкцию, объединенную общностью мысли или темы»[3].

Такая исследовательская позиция характерна для сторонников «точных» методов в литературоведении, явно предпочитающих эстетике — *лингвистику,* как это было свойственно многим представителям русской формальной школы 1910—1920-х гг. В. М. Жирмунский, близкий в то время к формализму, в статье «Задачи поэтики» (1919) отказывается от понятия «образ» как инструмента анализа произведения — вследствие его зыбкости, неопределенности. Отметив субъективность образов, «сопровождающих течение слов» в пушкинском стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», ученый приходит к выводу: «На этих образах построить искусство невозможно: искусство требует законченности и точности и потому не может быть предоставлено произволу воображения читателя; не читатель, а поэт создает произведение искусства»[4]. Предметом анализа выступают приемы *поэтической фонетики, поэтического синтаксиса* и *тематики,* понимаемой как совокупность «словесных тем» стихотворения. Изучение тематики сводится к составлению поэтического словаря: «для поэтов-сентименталистов характерны такие слова, как «грустный», «томный», «сумерки», «слезы», «печаль», «гробовая урна» и т. п.»[5].

Но достаточно ли описания лексики для определения тематики? И разве читатель — в качестве *адресата* — не участвует в работе писателя? М. М. Бахтин метко окрестил теоретическую поэтику формалистов «материальной эстетикой», вследствие ее разрыва с «общей эстетикой». Он указывал на неадекватность такого подхода *эстетической* природе объекта: «*поэтика прижимается вплотную к*

---

[1] *Поспелов Г. Н.* Целостно-системное понимание литературных произведений. С. 154.

[2] См.: *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения//Вопр. лит. 1968. № 8; *Faryno J.* Введение в литературоведение. Katowice, 1980. Ч. 3.

[3] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. С. 176.

[4] *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 20. Впоследствии ученый включил в структуру произведения образный уровень: «Хотя образ в поэзии конкретизован в языке, но он не исчерпывается языком» (*Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. СПб., 1996. С. 243).

[5] Там же. С. 30.

лингвистике, боясь отступить от нее дальше чем на один шаг»[1]; «Тема всегда трансцендентна языку. Более того, на тему направлено не слово, взятое в отдельности, и не предложение, и не период, а целое высказывание, как речевое выступление»[2].

Теоретические построения ОПОЯЗа («Общество по изучению поэтического языка», куда входили В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, Л. П. Якубинский и др.), импонировавшие своей строгостью на фоне эклектизма большинства литературоведческих работ тех лет, достигали искомой точности, обходя, как правило, эстетическую категорию *образа.* Особенно парадоксален подход к такому виду образа, как *персонаж,* который традиционно рассматривался (и продолжает рассматриваться) в критике и литературоведении, а также самими писателями, как *образ-характер,* представленный в свете определенного этического идеала. «Надеюсь, критики не оставят в покое характера Пленника, он для них создан, душа моя»,— пишет А. С. Пушкин брату, Л. С. Пушкину, в октябре 1822 г. по поводу своей поэмы «Кавказский пленник»[3].

Избирательность исследовательских интересов формалистов, сосредоточенность на анализе и систематизации *приемов* в произведении приводила, в случае с персонажем, к переворачиванию вверх дном реальных связей явлений: не суббота для человека, а человек для субботы. Так, Б. В. Томашевский видит в *персонаже* мотивировку *мотива (мотивов),* понимая под последним «тему неразложимой части произведения», как то: «поручение», «узнание» и пр. Согласно Томашевскому, «обычный прием группировки и нанизывания мотивов — это выведение персонажей — живых носителей тех или иных мотивов. Принадлежность того или иного мотива определенному персонажу облегчает внимание читателя. Персонаж является руководящей нитью, дающей возможность разобраться в нагромождении мотивов, подсобным средством для классификации и упорядочения отдельных мотивов»[4].

Поскольку, однако, изучение *elocutio* и в особенности *dispositio* велось в контексте проблемы *восприятия,* оно — объективно — углубляло и теорию образа. Прежде всего это относится к концепции «остранения», выдвинутой В. Б. Шкловским. Он объяснял появление новых приемов в литературе «автоматизацией» нашего восприятия: «Целью искусства является дать ощущение вещи как ви́дение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и

---

[1] *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 12.

[2] *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении//*Бахтин М. М.* Тетралогия. М., 1998. С. 252.

[3] *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 9. С. 54.

[4] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 182, 184, 199.

долготу восприятия...»[1] Анализ примеров «остранения» («Холстомер» Толстого, описание оперы в «Войне и мире» и др.) выявлял в тексте — *автора,* направляющего читателя.

Будучи наиболее категоричным поборником деидеологизации литературоведения, В. Б. Шкловский трактовал процесс восприятия с «сенсуалистической односторонностью»[2], абстрактно-психологически, почти не касаясь идейных задач писателя (хотя невольные обмолвки все же есть: о толстовском описании «сечения» исследователь пишет как о способе «добираться до совести»[3]). Именно Шкловский первым объявил искусство «приемом», заменив традиционную понятийную пару: *содержание/форма* парой *материал/прием;* при этом *материал* — словесный, фабульный — служил мотивировкой *приемов,* в частности сюжетных. «Литературное произведение есть чистая форма — не вещь, не материал, а отношение материалов»,— утверждал лидер ОПОЯЗа[4]. «Как сделан «Дон Кихот» (название главы в книге Шкловского «О теории прозы», 1929 г.), статья «Как сделана «Шинель» Гоголя» Б. М. Эйхенбаума — сами названия работ призывали к изучению приемов.

Но среди формалистов и близких к ним исследователей не все исключали *содержание* (часто отождествляемое с *материалом*) из художественной «конструкции». Подчеркивалось и органическое *единство* произведения, неразложимое механически на *что* (содержание) и *как* (форму). При подобном расщеплении, по ироническим словам Жирмунского, «всплывает привычная метафора донаучного мышления: форма — это сосуд, в который вливается жидкость — содержание, с уже готовыми неизменными свойствами, или форма — одежда, в которую облекается тело, остающееся под ее покровом таким, как прежде. Это ведет к пониманию формы, как внешнего украшения, побрякушки, которая может быть, но может и не быть, и вместе с тем — к изучению содержания как внеэстетической реальности...»[5]. В том же духе высказывался Тынянов: «Мы недавно еще изжили знаменитую аналогию: форма – содержание = стакан – вино»[6].

Если соотнести эти суждения с практикой анализа произведений, становится очевидно, что их ведущая мысль — невозможность содержания *неоформленного* и, следовательно, необходимость скрупулезного описания и анализа формы: *поэтического языка,* в его отличии от *практического; ритма,* не совпадающего с *метром;*

---

[1] *Шкловский В. Б.* Искусство как прием//*Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1983. С. 15.

[2] *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968. С. 79.

[3] *Шкловский В. Б.* Искусство как прием. С. 16.

[4] *Шкловский В. Б.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа//Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1921. Вып. 4. Ч. 2. С. 4.

[5] *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики. С. 17.

[6] *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка//*Тынянов Ю. Н.* Литературный факт. М., 1993. С. 26.

сюжета, отграничиваемого от *фабулы* и т. д. Так, в завершение своей систематизации приемов, замеченных в стихотворении Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», Жирмунский пишет: «То, что было только что сказано о языке поэтического произведения, относится всецело к его содержанию, к его поэтической тематике. Точнее — в поэтическом произведении его тема не существует отвлеченно, независимо от средства языкового выражения, а осуществляется в слове и подчиняется тем же законам художественного построения, как и поэтическое слово»[1]. Собственно о смысле (смыслах), заключенных в стихотворении, здесь ничего не сказано, исследователю важно подчеркнуть главное для него: нет содержания *неоформленного*. Это совершенно верно, но звучит тавтологично, понятия «не работают».

Подобный замкнутый круг прослеживается — много позднее — у Ю. М. Лотмана, доказывающего необходимость «уровневого» изучения структуры поэтического текста: «Дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры. Измененная структура донесет до читателя или зрителя иную идею. [...] *Итак, стихотворение — сложно построенный смысл*»[2]. Однако, поднимаясь по лестнице «уровней»: *фонетика — грамматика — лексика*, Ю. М. Лотман разрывает круг: он объясняет лексику «внетекстовыми связями — жанровыми, общекультурными, биографическими контекстами»[3], что, безусловно, обогащает понимание стихотворений.

* * *

В понятийной паре: *содержание/форма* ведущее понятие — ***содержание***. Чтобы уяснить функции данного понятия, полезно обратиться к его истории. Категорию *содержание* ввел в философию и эстетику Гегель, и она напрямую связана с его диалектической концепцией *развития* как единства и борьбы противоположностей[4]. В художественном шедевре противоположности «примиряются»: «Содержанием искусства является идеал, а его формой — чувственное, образное воплощение. Задачей искусства является опосредование этих двух сторон, соединение их в свободное, примиренное

[1] *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики. С. 27.

[2] *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. С. 38.

[3] Там же. С. 166.

[4] В античной эстетике использовалась понятийная пара: *форма/материя*. Детально разработал категорию *формы* Аристотель. В его учении *форма (эйдос)* близка по значению к современному *содержанию:* она была активным началом, «выступала идеальным принципом, существующим вне материи. Накладываясь на материю, форма придавала вещи ее конкретный облик. [...] Естественно, что так понимаемая форма ассоциировалась и с сущностью вещи, и с ее идеей (Платон), и с понятием общего» (*Спиркин А. Г.* Основы философии. М., 1988. С. 228). Смысл, который придал *форме* Аристотель, удерживался «почти в течение двух тысячелетий» (там же).

целое»[1]. Но искусство, по Гегелю,— одна из ступеней самопознания «абсолютной идеи», и шествие духа, требующего для своей объективации все новых форм, остановить невозможно. В будущем Гегель предвидел смерть искусства: «...его форма перестала быть самой высшей потребностью духа»[2].

Панлогизм Гегеля, растворение им субъекта творчества в объективной, всеобщей идее, тезис о грядущей гибели искусства многократно оспаривались в философии[3]. Но понимание противоречия между содержанием и формой как *источника развития* сохраняет свой огромный познавательный потенциал. Такой подход многое объясняет и в произведении, если рассматривать его как результат ***деятельности.***

Как возникает произведение? Почему писатель — «сам свой высший суд» — столь часто неудовлетворен сделанным? На каком основании критики, литературоведы выносят вердикты: «бедность содержания», или «отставание формы от содержания», или «формализм», «холодное мастерство» и т. п.?

Конечно, соотношение преднамеренного и непреднамеренного, рационального и интуитивного в творчестве неодинаково: по выражению Белинского, у автора «Обыкновенной истории» «ум уходит в талант, в творческую фантазию», в то время как у автора «Кто виноват?» «талант и фантазия ушли в ум»[4]; Есенин, для Горького,— «не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии»[5]; Маяковский же создал одно из своих лучших стихотворений, «Сергею Есенину», выполняя, как сам считал, «социальный заказ»[6].

При всей вариативности и загадочности «рождения» произведения, здесь есть закономерности. Обобщая «разные практики», М. Арнаудов, как и другие исследователи психологии творчества, выделяет в создании произведения две стадии: «замысел и развитие»[7]. И сколь разительно бы ни отличалось воплощение от замысла, какое бы время их ни разделяло («...Минута — и стихи свободно потекут» — у Пушкина; годы и даже десятилетия — у многих романистов), именно замысел есть «ядро, проформа, из которой в дальнейшем выводится целое произведение»[8]. Арнаудов подчеркивает нерассудочность, спонтанность и целостность замысла — «единства

---

[1] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Т. 1. С. 75.

[2] Там же. С. 107.

[3] См.: *Лифшиц М. А.* Эстетика Гегеля и диалектический материализм//*Лифшиц М. А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1986. Т. 2; *Руднева Е. Г.* Пафос художественного произведения (из истории проблемы). М., 1977. С. 70—98.

[4] *Белинский В. Г.* Письмо А. И. Герцену от 6 апр. 1846 г.//*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 12. С. 271.

[5] *Горький А. М.* Сергей Есенин//*Горький А. М.* Собр. соч.: В 18 т. М., 1963. Т. 18. С. 306.

[6] *Маяковский В. В.* Как делать стихи?//*Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 87.

[7] *Арнаудов М.* Психология литературного творчества/Пер. с болг. М., 1970. С. 434.

[8] Там же. С. 435.

до частей»[1], нередко — до появления слов, сюжета. По словам Шиллера, это «та смутная, но могучая общая целостная идея, которая предшествует всему техническому»[2]. Ахматова писала о создании «Поэмы без героя»: «...я сразу услышала и увидела ее всю, какая она сейчас (кроме войны, разумеется), но понадобилось двадцать лет, чтобы из первого наброска выросла вся поэма»[3].

Рождение и переживание замысла в воображении считал самым ответственным этапом творчества Белинский, при этом он разграничивал *содержание (творческую концепцию)* и *сюжет* (содержание событий). «Обыкновенности» и даже «истертости» событий в лермонтовской «Бэле» и в «Отелло» Шекспира он противопоставлял выношенные авторами «живые образы» действующих лиц: «Разве не было написано тысячи повестей, романов, драм, содержание которых — муж или любовник, убивающий из ревности невинную жену или любовницу? Но из всей этой тысячи только одного «Отелло» знает мир и одному ему удивляется. Значит: содержание не во внешней форме, не в сцеплении случайностей, а в замысле художника, в тех образах, в тех тенях и переливах красот, которые представлялись ему еще прежде, нежели он взялся за перо, словом — в *творческой концепции*. Художественное создание должно быть вполне готово в душе художника прежде, нежели он возьмется за перо: написать для него уже — второстепенный труд»[4].

Самое загадочное, таинственное в творчестве — рождение замысла. Об этом — строки Н. Заболоцкого:

Разве ты объяснишь мне — откуда
Эти странные образы дум?
Отвлеки мою волю от чуда,
Обреки на бездействие ум.
Я боюсь, что наступит мгновенье,
И, не зная дороги к словам,
Мысль, возникшая в муках творенья,
Разорвет мою грудь пополам.

(«Разве ты объяснишь мне — откуда...»)

Оценивая написанный текст, писатель может осознавать несовершенство, неполноту воплощения дорогой ему идеи, замысла (пусть еще неясного: идея конкретизируется, изменяется в процессе творчества). Такая самокритика часто отравляла жизнь Достоевскому. Он наделил, по-видимому, сходными переживаниями любимого героя, князя Мышкина, который признается: «Я всегда боюсь моим смешным видом скомпрометировать мысль и *главную идею*» («Идиот». Ч. 4, гл. VII).

---

[1] *Арнаудов М.* Психология литературного творчества/Пер. с болг. М., 1970. С. 462.
[2] *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 7. С. 560.
[3] *Ахматова А. А.* Проза о поэме//*Ахматова А. А.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 251.
[4] *Белинский В. Г.* Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова//*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 4. С. 219.

Сквозной мотив в письмах Достоевского — сомнение не в идее (в ней он уверен), но в убедительности ее художественного воплощения: он не хочет «испортить мысль, которую три года обдумывал» (М. М. Достоевскому, от 3 нояб. 1857 г.)[1], «профанировать, работая спешно и к сроку», свои «лучшие идеи, лучшие планы повестей и романов» (М. Н. Каткову, от 11 янв. 1858 г.)[2]. Богатство замыслов его переполняет, но для их осуществления нужны время и труд: «Ты явно смешиваешь вдохновение, то есть первое, мгновенное создание картины или движения в душе (что всегда так и делается), с работой» (М. М. Достоевскому, от 31 мая 1858 г.)[3]; «...Всегда в голове и в душе у меня мелькает и дает себя чувствовать много зачатий художественных мыслей. Но ведь только мелькает, а нужно полное воплощение...» (А. Н. Майкову, от 31 дек. 1867 г.)[4].

Из двух актов творчества, разграничиваемых писателем, замысел — главный не только потому, что предшествует воплощению: живущая в сознании поэтическая идея, при неудовлетворительном художественном результате, требует от писателя новых жертв. Так получилось у Достоевского с «Двойником» (1846), в котором Белинский нашел, при глубине концепции, растянутость, «неумение слишком богатого силами таланта определять разумную меру и границы художественному развитию задуманной им идеи» и, в связи с мотивом сумасшествия героя, слишком «фантастический колорит»[5]; в 1861 г. сходные замечания высказал Добролюбов: «бесконечный г. Голядкин»; «при хорошей обработке из г. Голядкина могло бы выйти не исключительное, странное существо, а тип, многие черты которого нашлись бы во многих из нас»[6]. Неудача с «Двойником» не изменила отношения Достоевского к типу Голядкина: «Зачем мне терять превосходную идею, величайший тип, по своей социальной важности, который я первый открыл и которого я был провозвестником?» (М. М. Достоевскому, от 1 окт. 1859 г.)[7]. И хотя писатель так и не создал новой редакции повести (он только сильно сократил текст), концепция *двойничества* развивалась, она вошла в замыслы его философских романов.

У Достоевского есть рассуждение о творчестве, имеющее общее значение. В письме к А. Н. Майкову (15 мая 1869 г.) он пишет: «...поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта *как создателя и творца,* первая

---

[1] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 1. С. 288—289.

[2] Там же. С. 296.

[3] Там же. С. 311.

[4] Там же. Т. 28. Кн. 2. С. 239.

[5] *Белинский В. Г.* Русская литература в 1846 году//*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 10. С. 40—41.

[6] *Добролюбов Н. А.* Забитые люди//Собр. соч.: В 3 т. М., 1987. Т. 3. С. 557.

[7] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 28. Кн. 1. С. 340.

часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог живой и сущий [...], Затем уж следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его. (Тут поэт почти только что ювелир.)»[1].

Идеал творчества — гармония между «поэмой» и «художеством». Но это — идеал, реальность от него далека. Соотнося размышления Достоевского с теориями некоторых русских философов конца XIX—XX в. (В. С. Соловьева, Д. Л. Андреева, С. Н. Булгакова, С. Л. Франка), В. И. Фатющенко подчеркивает в личности писателя возможность доминирования, условно говоря, *поэта* или *художника. Поэты,* в понимании названных философов,— прежде всего «пророки», «вестники» (таким для Д. Андреева был Блок). Их антиподы — *художники,* мастера, у которых нет *своей* идеи: «Во все века это происходило, и иногда целые эпохи, утратив поэтическую сущность, основывались на мастерстве и прославлялись у потомков как искусные художники. Правда, те из ценителей, которые понимали, в чем суть творчества, не заменимая никаким мастерством, указывали на вторичность и бездушность их искусства, но в целом мастера добивались того, чего хотели»[2].

Содержание, которое несет «пророчество», или «вестничество», или, как любил говорить Ап. Григорьев (а за ним Н. Н. Страхов, Достоевский), «новое слово» писателя, можно толковать по-разному. Но несомненна связь предложенной типологии с *аксиологической* шкалой литературы.

Разнокачественность литературных явлений, множественность вариантов, покрываемых общей формулировкой «несоответствие или неполное соответствие между содержанием и формой», открывается при сравнении произведений, при изучении *литературного процесса.* Ведь в литературе есть «пролагатели торной дороги, где шаги мои были легки» (Б. Слуцкий. «Умирают мои старики...»), и откровенные подражатели, падкие на литературную моду. Само по себе соответствие содержания и формы — не единственное достоинство произведения, что особенно очевидно в *переходные* эпохи: «Горе от ума» Грибоедова, в котором сохранились реликты канонов классицизма (единство времени, места, «говорящие» фамилии и др.), уступает в выдержанности стиля комедии Фонвизина «Недоросль», а «Фелица» Державина — одам Ломоносова.

В той или иной степени в новаторском произведении всегда встречаются «старое» и «новое», провоцируя недоумения публики и критики. Но эстетические диссонансы, фиксируемые критиками, в том числе критиками-писателями, в особенности чуткими по

---

[1] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 29. Кн. 1. С. 39.

[2] *Фатющенко В. И.* Поэт и художник: случай и система//Художественная литература в социокультурном контексте. Поспеловские чтения. М., 1997. С. 50—51.

этой части, могут свидетельствовать, так сказать, о *продуктивных* противоречиях и стимулировать творческий поиск. Чехов пишет М. Горькому (22 окт. 1901 г.) о «Мещанах»: «...если начать с того, что говорит о недостатках, то пока я заметил только один, недостаток непоправимый, как рыжие волосы у рыжего,— это консерватизм формы. Новых, оригинальных людей Вы заставляете петь новые песни по нотам, имеющим подержанный вид, у Вас четыре акта, действ[ующие] лица читают нравоучения, чувствуется страх перед длиннотами и проч. и проч.»[1]. В следующей драме — «На дне» — «консерватизма формы» уже не было, чему, вероятно, помогла критика Чехова. Отзыв о пьесе «На дне» (в письме Горькому, от 29 июля 1902 г.) Чехов начинает со слов: «Она нова и несомненно хороша»[2]. Сравнивая две поэмы Блока, «Возмездие» и «Двенадцать», Ахматова отдала предпочтение второй из них потому, что эта поэма не вмещается в рамки установленного жанра: «Отсюда же неудача «традиционного «Возмездия» Блока (Онегинская интонация в поэме XX века невыносима. Думаю, что она невыносима и гораздо раньше) и триумф не имеющего предшественников «Двенадцати»[3]. И сказано это (здесь неважно, верно или нет) автором четверостишия: «И было сердцу ничего не надо,/Когда пила я этот жгучий зной.../ «Онегина» воздушная громада,/Как облако, стояла надо мной».

Крайне остро дискутировался вопрос об отставании формы от содержания в советской литературе 1920-х годов, в связи со стремлением ряда авторов, пишущих о революционном настоящем, «учиться у классиков». Критик В. П. Полонский отметил в «широкой психологической ткани» романа «Разгром» сильную зависимость автора от Л. Толстого, и хотя «Толстой — хорошая школа», счел это недостатком: «...то «новое», носителем чего является А. А. Фадеев, не нашло в «Разгроме» соответствующего стилистического, формального выражения. «Новое вино» влито в «старые мехи»[4]. Еще более строгими оказались критики, входившие в ЛЕФ («Левый фронт искусств»): они обвинили Фадеева в использовании двух «самоучителей» — произведений не только Толстого, но и Чехова (изображение «нудного интеллигента» Мечика, имитирование «чеховского синтаксиса», «чеховских словесных приемов», например, повтор слов: *ему казалось, почему-то, странным образом и пр.*)[5]. Хотя жанры, культивировавшиеся лефовцами: «литература документа», «факта» («Наш эпос — газета»,— провозглашал С. Третьяков), «внесюжетная проза»,

---

[1] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1981. Т. 10. С. 95.

[2] Там же Т. 11. С. 12.

[3] *Ахматова А. А.* Тайны ремесла. М., 1986. С. 132.

[4] *Полонский Вяч.* А. Фадеев//*Полонский Вяч.* На литературные темы. Избр. статьи. М., 1968. С. 359—360.

[5] См.: *Брик О.* Разгром Фадеева; *Тренин В.* Интеллигентные партизаны//Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа/Под ред. Н. Ф. Чужака. М., 2000. С. 93, 95, 100.

или «разроманивание материала» (В. Шкловский)[1] и др.,— вели от искусства к публицистике, сам пафос поиска новых форм был естествен. И оригинальные формы рождались: например, акцентный стих Маяковского или сказ, расцвеченный характерной фразеологией (Вс. Иванов, И. Бабель, М. Зощенко).

В самой возможности «отставания» формы проявляется ее *относительная самостоятельность*. Она же объясняет возвращение к старым приемам, их многократное использование в литературе: «старые мехи» не выбрасывают. И Чехов, и Ахматова, и Полонский в приведенных суждениях исходят из стойких ассоциаций: нравоучений и патетики — с «тенденциозной» драмой конца XIX в. (рассказ Чехова «Драма» — пародия на нее); 4-стопного ямба и «болтовни» повествователя — с классикой жанра, «Евгением Онегиным»; определенных приемов психологического анализа — с романами Л. Толстого и Достоевского. Особенности формы стали *знаками* известных литературных явлений, элементами *кодов*, владение которыми нужно для понимания произведений прошлого; отсюда притча о «новом вине в старых мехах». Однако *семиотизация* тех или иных приемов в литературе не властна над их будущей судьбой; в новых художественных контекстах они могут получить новое, неожиданное значение.

Литература

Асмус В. Ф. Чтение как труд и творчество//*Асмус В. Ф.* Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.

Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Верли М. Общее литературоведение/Пер. с нем. М., 1957. (С. 73—98.)

Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968. (Гл. 2—3.)

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1.

Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности. М., 2002.

Григорьев М. С. Форма и содержание литературно-художественного произведения. М., 1929.

Жирмунский В. М. Задачи поэтики//*Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Ингарден Р. Исследования по эстетике/Пер. с польск. М., 1962.

Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994.

Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении//*Бахтин М. М.* Тетралогия. М., 1998.

Палиевский П. В. Художественное произведение//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., 1965.

Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970.

Потебня А. А. Мысль и язык; Из записок по теории словесности//*Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976.

[1] См.: Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа/Под ред. Н. Ф. Чужака. М., 2000. С. 31, 229, 233.

Принципы анализа литературного произведения/Под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек. М., 1984.

Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1971.

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.

Фатющенко В. И. Поэт и художник: случай и система//Художественная литература в социокультурном контексте. Поспеловские чтения. М., 1997.

Хализев В. Е. Литература как вид искусства//Введение в литературоведение/Под ред. Г. Н. Поспелова. М., 1988.

Чернец Л. В. Судьбы теоретической поэтики в российском литературоведении (вторая половина XIX — начало XX в.)//Живая мысль. К 100-летию со дня рождения Г. Н. Поспелова. М., 1999.

Шкловский В. Б. Искусство как прием//*Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1983.

Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern, 1948.

РАМА

1. Рус.: *рама, рамка;* англ.: *frame;* нем.: *Rahmen;* франц.: *cadre.*
2. Рус.: *рама, рамка, рамочный (побочный) текст, паратекст;* англ.: *paratext;* нем.: *Parasprache;* франц.: *paratexte.*

Два значения термина.— Компоненты рамочного текста.— Его основные функции.— Заглавие.— Оглавление.— Имя автора, Псевдоним.— Подзаголовок.— Эпиграф.— Посвящение.— Предисловие.— Послесловие.— Примечания.

В современном литературоведении термин **рама** (или **рамка**) употребляется в двух смежных значениях. Во-первых, его использование подчеркивает особый статус художественного произведения как *эстетической реальности*, противопоставленной реальности первичной[1]. Подобно раме в живописи, рампе в театре, черному полю экрана в кино, рама литературного произведения является одним из основных условий создания художественной иллюзии. Приемом, подчеркивающим эту — всегда подразумеваемую — раму, может быть обнажение условности, как, например, введение в художественный текст сведений о биографии автора и об истории создания произведения, размышлений о персонажах и пр. Такого рода отступления от сюжета многочисленны в «Евгении Онегине» Пушкина: «Онегин, добрый мой приятель,/Родился на брегах Невы...» (гл. 1, строфа II), «...Покамест моего романа/Я кончил первую главу...» (гл. 1, строфа LX); «Вперед, вперед, моя исторья!/Лицо нас новое зовет» (гл. 5, строфа IV) и др. Здесь автор-повествователь присутствует не только как *голос,* он появляется как *лицо,* подчеркивая свою функцию *посредника* между миром, где «живут» его герои (Онегин, Татьяна, Зарецкий), и предполагаемыми читателями (адресатом).

Однако в тексте произведения всегда присутствует и другая «рама» — те компоненты, которые графически отделены от основ-

[1] См.: *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 255—256; *Faryno J.* Введение в литературоведение. Katowice, 1978. Ч. 1. С. 268—278.

ного текста произведения и чья основная функция — создание у читателя установки на его эстетическое восприятие[1]. Наиболее полный перечень компонентов рамочного текста включает: *имя (псевдоним)* автора, *заглавие, подзаголовок, посвящение, эпиграф(ы), предисловие (вступление, введение)* (все эти компоненты «начала» текста в совокупности именуются *заголовочным комплексом*); авторские *примечания*, авторское *послесловие, внутренние заглавия*, составляющие *оглавление*, обозначения *времени* и *места* создания произведения. В драматических произведениях к рамочному тексту также относятся *авторские ремарки, сценические указания* (включающие *словесную декорацию*), *список действующих лиц* и др. Рамочный текст может быть как *внешним* (относящимся ко всему произведению), так и *внутренним* (оформляющим начало и конец его частей: глав, песен и др.). Эквивалентом рамочного текста может быть помещение произведения в рубрике журнала («Проза», «Поэзия») или тематическом сборнике («Московский рассказ», «День поэзии»).

Состав рамочных компонентов в тексте произведения в значительной степени определяется его *жанром*. Важнейший из них для эпических и драматических произведений, лирики «больших форм», лиро-эпоса — заглавие. В стихотворениях оно часто отсутствует (его функцию в этом случае берет на себя первая строка)[2]. Текст пьесы трудно себе представить без списка действующих лиц и обозначения того, кому принадлежат соответствующие реплики. На состав рамочного текста влияют и литературные конвенции, господствующие в ту или иную историческую эпоху развития национальной литературы. Так, в западноевропейской литературе XIV—XVIII вв. весьма распространены торжественные и пышные посвящения (зачастую носящие чисто формальный, этикетный характер). До середины XIX в. устойчива традиция предварять произведения пространными предисловиями, в которых объясняется авторский замысел и особенности его воплощения. Своего рода опознавательный знак романтических поэм — эпиграфы, создающие у читателя определенный эмоциональный настрой, а также примечания, подчеркивающие «экзотичность» изображаемого мира.

В процессе развития литературы изменяется не только состав рамочного текста, но и его *функции*. Поначалу каждый из его компонентов выполняет по преимуществу служебную роль (заглавие «именует» текст и сообщает читателю о его содержании, примечания его комментируют и т. п.). Но с усложнением принципов художественного мышления «нейтральные» прежде компоненты текста

---

[1] См.: *Хализев В. Е.* Текст//Введение в литературоведение. М., 1999. С. 406; *Пави П.* Словарь театра/Пер. с франц. М., 1991. С. 373, 217.

[2] О заглавии в лирике см.: *Кожина Н. А.* В поисках гармонии//Русская речь. 1986. № 5; *Фатеева Н. А.* О лингвопоэтическом и семиотическом статусе заглавий стихотворных произведений//Поэтика и стилистика (1988—1990). М., 1991; *Фоменко И. В.* Лирический цикл: Становление жанра, поэтика. Тверь, 1992.

становятся все более эстетически значимыми, «втягиваются» в образную систему произведения, участвуют в смыслообразовании. Связь рамочных компонентов с основным текстом произведения в некоторых случаях оказывается настолько прочной, что с их изъятием произведение теряет значительную часть своего семантического и образного потенциала (например, предисловие «От издателя» к «Повестям покойного Ивана Петровича Белкина» Пушкина, авторские примечания в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна, система внутренних заглавий в «Затейливом Симплициусе Симплициссимусе» Г. Гриммельсгаузена).

Важнейшая «вневременная» функция рамочного текста — *структурообразующая*. Наличие рамочных компонентов придает произведению характер завершенности, подчеркивает его внешнее и *внутреннее единство*. Их организующая роль особенно очевидна в произведениях со *сложной композицией*, включающей стилистически неоднородные компоненты (например, вставные жанры). Так, повествование о злоключениях странствующего рыцаря и его верного оруженосца, новеллы о влюбленных пастухах и прекрасных пастушках, сонеты Амадиса Галльского и его коня Барбьеки попросту перестали бы восприниматься читателем как части одного целого, если бы не были объединены Сервантесом общим заглавием — «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». В авторских *циклах*, где каждый отдельный текст (лирическое стихотворение, рассказ или очерк) может рассматриваться и как относительно самостоятельное произведение, именно наличие общей «рамы» наиболее отчетливо обнаруживает взаимосвязь всех частей, их подчиненность единому замыслу («Миргород» Гоголя, «Очерки Боза» Ч. Диккенса, лирические циклы, книги: «Вольные ямбы» А. Блока, «Сестра моя — жизнь» Б. Пастернака).

Рамочные компоненты подчеркивают *диалогическую* природу произведения, его обращенность к воспринимающему субъекту. Наиболее явственно это обнаруживается в посвящениях, которые «возвращают мертвую книгу-вещь в мир живых человеческих отношений и отчасти снимают с нее тот оттенок «отчуждения», клеймо всеобщности и безличности, которое налагает даже на самые горячие и интимные человеческие документы уже сам факт их полиграфического размножения»[1]. Большая роль в установлении контакта между читателем и книгой в целом принадлежит *заголовочному комплексу*, который создает определенную *установку восприятия* произведения[2]. Даже если его назначение — мистифицировать аудиторию, задать ей ложный «горизонт ожидания», само это игровое начало «обнажает» присутствие автора в произведении, его ориентацию на определенного *адресата*.

---

[1] *Герчук Ю.* Художественная структура книги. М., 1984. С. 122.

[2] См.: *Чернец Л. В.* «Как слово наше отзовется...»: Судьбы литературных произведений. М., 1995. С. 12—16.

Но художественный текст, функционируя одновременно и как отдельное произведение, и как часть единого целого, называемого *Литературой*, вступает в «диалогические отношения» не только с читателем, но и с *другими текстами*. Эпиграфы (большая часть которых — цитаты), жанровые подзаголовки (подразумевающие наличие определенного литературного ряда) подчеркивают открытость границ текста, его соотнесенность (иногда через иронию и отрицание) с произведениями других авторов и других эпох.

Хотя рамочные компоненты — это прежде всего «кирпичики» в общей архитектуре текста, и именно этим и интересны для исследователя, каждый из них представляет собой особый микротекст, обладающий собственной семантикой, нередко даже образностью и несущий особую функциональную нагрузку. Именно поэтому каждый из них заслуживает отдельного рассмотрения.

Заглавие (англ.: *title;* нем.: *Titel;* франц.: *titre*) — первая, графически выделенная, строка текста, содержащая «имя» произведения. Это верхний предел текста, отделяющий его от «не текста» и от всех остальных, параллельно существующих с ним текстов. Заглавие не только изолирует и замыкает «текстовое пространство», но и придает ему свойство внутренней собранности (как в «Дон Кихоте» Сервантеса) и завершенности: безымянный, никак не маркированный текст не может полноценно функционировать, дойти до читателя. Поэтому даже не озаглавленные автором произведения при выходе в печать получают имя: лирические стихотворения обозначаются в «Содержании» первой строкой, в роли «крестных» незаконченных произведений выступают критики и редакторы (такова судьба пушкинских повестей «Арап Петра Великого» и «Дубровский», романа Стендаля «Люсьен Левен, или Красное и белое»).

Но «наделение» именем — не простая формальность. «Мы не подберем заглавия,— пишет А. Н. Островский соавтору Н. А. Соловьеву,— что это значит? Это значит, что идея пьесы не ясна; что сюжет не освещен как следует, что в нем трудно разобраться, что само существование пьесы не оправдано; зачем она написана, что нового хочет сказать автор»[1]. Очевидно, что заглавие осознается автором как своеобразный знак завершенности текста. Не случайно, перерабатывая ранее написанное произведение, автор, как правило, меняет и заглавие, а ряд промежуточных вариантов позволяет проследить, в каком направлении шел творческий поиск. Так, названию пьесы Тургенева «Месяц в деревне» предшествовали варианты «Студент» и «Две женщины», «Обрыву» И. А. Гончарова — «Вера» и «Художник».

Для читателя заглавие, наряду с именем автора, является основным источником информации о следующем за ним тексте. Оно

[1] *Островский А. Н.* Собр. соч.: В 16 т. М., 1949—1953. Т. 15. С. 187.

может сообщать о тематическом составе произведения («Драма на охоте» Чехова), поднятых проблемах («Отцы и дети» Тургенева, «Маленький человек, что же дальше?» Г. Фаллады), главных героях («Госпожа Бовари» Г. Флобера, «Будденброки» Т. Манна), сюжете («Двойная ошибка» П. Мериме), времени и месте действия («Ночь накануне Ивана Купалы» Гоголя, «Петербург» А. Белого), художественной детали («Пропавшее письмо» Э.-А. По, «Шведская спичка» Чехова). В нем может содержаться эмоциональная оценка героев или описываемых событий, которая затем подтверждается («Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова) или, наоборот, опровергается ходом повествования («Идиот» Ф. М. Достоевского). Иногда заглавие указывает на жанр произведения («Новелла» Гете, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси), а также на особенности его стиля и композиции («Сонет триолетно-октавный» Ф. Сологуба, «Ut pictura poesis» (лат.: поэзия как живопись) В. Набокова). Подготовленный читатель способен «расшифровать» и более глубокие «смысловые коды»: по форме, семантике и образной структуре заглавной конструкции определить принадлежность произведения определенной исторической эпохе и литературной традиции. Например, двойные заглавия («Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины» М. Д. Чулкова, «Памела, или Вознагражденная добродетель» С. Ричардсона) характерны для сентиментальных романов XVIII в., заглавия, содержащие только имя героя («Лара» Дж. Г. Байрона, «Адольф» Б. Констана),— для произведений эпохи романтизма![1].

Заглавие — это «сильная позиция» текста[2], безусловный «полюс автора». Оно «то в ясной, конкретной форме, то в завуалированной» всегда выражает «основной замысел, идею, концепт создателя текста»[3]. Именно заглавие более всего формирует у читателя *предпонимание* текста (*Vorverstandnis* — термин Г.-Г. Гадамера), становится первым шагом к его интерпретации. На книжном рынке заглавие часто — эквивалент рекламы товара. Его можно уподобить уличной «вывеске», чье назначение — не только «задеть глаз», «войти в восприятие человека», но и «превратить этого человека в покупателя»[4]. От того, насколько удачно выбрано заглавие, во многом зависит судьба книги.

В аспекте *исторической поэтики* очевидны изменения типов заглавий, их роли в диалоге автора и читателя. Долгое время за-

---

[1] Об этом подробнее см.: *Лотман Ю. М.* «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. Комментарий//*Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб., 1995. С. 543.

[2] *Арнольд И. В.* Значение сильной позиции для интерпретации текста//Иностр. языки в школе. 1978. № 4.

[3] *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. С. 126.

[4] *Кржижановский С. Д.* Московские вывески//*Кржижановский С. Д.* Страны, которых нет. М., 1989. С. 408—410.

главие не воспринимается как значимый компонент структуры произведения и выполняет лишь техническую функцию «знака — обозначения» текста (древнеегипетские свитки, сакральные тексты Древнего Востока)[1]. В эпоху средневековья и Возрождения, в особенности с появлением книгопечатания (сер. XV в.), роль заглавия резко возрастает. Автор стремится максимально подробно озаглавить текст, чтобы дать читателю наиболее полное представление о книге. Так, полное авторское заглавие известного романа Д. Дефо следующее: «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прожившего двадцать восемь лет в полном одиночестве на необитаемом острове у берегов Америки, куда он был выброшен кораблекрушением, во время которого весь экипаж корабля, кроме него, погиб с изложением его неожиданного освобождения пиратами, написанные им самим». Для прозы XX в. характерны заглавия с *усложненной семантикой* (в том числе заглавия-*аллюзии, символы, метафоры, цитаты*), которые не дают читателю однозначной информации о содержании произведения и нередко провоцируют эффект «обманутого ожидания» («Святая Иоанна скотобоен» Б. Брехта, «Волшебная гора» Т. Манна, «Красный смех» Л. Н. Андреева, «Вся королевская рать» Р. П. Уоррена).

Особым типом заглавий являются **внутренние заглавия** произведения, последовательный перечень которых составляет **оглавление** (англ.: *contents;* нем.: *Inhaltsverzeichnis;* франц.: *table*)[2]. Одна из основных функций внутренних заглавий — структурообразующая. Внутренние заглавия упорядочивают текстовое пространство книги, отделяя и «маркируя» «относительно завершенные» ее «фрагменты»[3] (вставные жанры, главы, песни, отдельные стихотворения). Но разделяя произведение на части, внутренние заглавия не изолируют их друг от друга, а, наоборот, зачастую усиливают связность текста. Так, выразительна «перекличка» глав в романе Достоевского «Белые ночи»: «Ночь первая», «Ночь вторая»...— «Утро».

Нередко автор использует внутренние заглавия для того, чтобы заинтриговать читателя. К примеру, яркие заглавия романа «Братья Карамазовы», по словам Г. О. Винокура, «не просто повествуют и рассказывают, а выполняют совсем особую функцию, которую можно было бы назвать рекламной» (напр.: «Связался со школьниками» (гл. 3, кн. 4), «С умным человеком и поговорить любопытно» (гл. 7, кн. 5), «Денег не было. Грабежа не было» (гл. 9, кн. 12)»[4].

«Намечая» «доминанту смысла»[5] каждой отдельной части, внут-

---

[1] *Каплан А.* Заглавие — его семантическое и эстетическое назначение//Литературная Грузия. 1984. № 2. С. 137.

[2] См. подробнее: *Веселова Н. А.* Оглавление и текст//Язык: антропоцентризм и прагматика. Киев — Москва — Кривой Рог, 1995.

[3] Там же. С. 128.

[4] *Винокур Г. О.* Глагол или имя?//Русская речь. Новая серия. III. Л., 1928. С. 89.

[5] *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1965. С. 83.

ренние заглавия вместе с тем выявляют общие принципы построения текста как единого целого. Так, названия глав и разделов «Лета Господня» И. С. Шмелева представляют читателю роман как развернутый церковный календарь, указывая на подчиненность повествования о нравах, традициях и обычаях дореволюционной купеческой слободы ритму общехристианских «праздников», «радостей» и «скорбей» («Великий пост», «Пасха», «Благословение детей», «Соборование»).

Подобно общему, «внешнему» заглавию, семантика и форма внутренних заглавий в процессе развития литературы претерпели существенные изменения. В эпоху господства сюжетного повествования (приблизительно до середины XIX в.) оглавление было по преимуществу сюжетным: оно содержало последовательный перечень всех описываемых событий и нередко — авторский комментарий к ним. Таковы названия глав в романе Дж. Свифта «Путешествие Гулливера»: «Автор сообщает кое-какие сведения о себе и о своем семействе. Первые побуждения к путешествиям. Он терпит кораблекрушение, спасается вплавь и благополучно достигает берега страны лилипутов...» (гл. I), «Император Лилипутии в сопровождении вельмож посещает автора. Описание наружности императора...» (гл. II).

В литературе последних двух веков традиционная функция оглавления как путеводителя по тексту заметно ослабевает, хотя в некоторых жанрах приключенческой, детской литературы сохраняется в полной мере. Сама форма и семантика заглавий, входящих в оглавление, существенным образом меняется. Так, в романе А. Деблина «Берлин. Александерплац» наряду с *сюжетными* заглавиями («Франц Биберкопф вступает в Берлин» (кн. 2, гл. 1) встречаются заглавия *хронотопические* («Воскресенье, 8 апреля 1928 г.» (кн. 5, гл. 7), *персонажные* («Кто представляет на Алексе род человеческий» (кн. 4, гл. 1), заглавия-*комментарии*, очень часто эмоциональные и ироничные («Вот он какой, наш Франц Биберкопф! Под стать античным героям!» (кн. 2, гл. 6). Оглавление (как и основной текст романа) конструируется писателем по принципу стилистического и жанрового *коллажа*: собственно авторский текст перемежается цитатами из Библии, строками из уличных песенок, газетным материалом, афоризмами, пословицами и поговорками. Собранные в оглавление внутренние заглавия производят впечатление семантической и стилевой «разноголосицы», которая как нельзя лучше характеризует «бытие» главного героя романа Франца Биберкопфа: в его мире «нет никакой логики — одна лишь патология»[1]. Оглавление не только сообщает читателю о злоключениях бывшего рабочего, ставшего вором, убийцей и сутенером, но и переводит повествование из сюжетного плана в метафорический («Смерть поет свою унылую, про-

[1] *Копелев Л.* Прошлое и настоящее в романе о старом Берлине//*Деблин А.* Берлин. Александерплац. М., 1961. С. 6.

тяжную песнь» (кн. 9, гл. 5), «И слушает Франц протяжную песнь Смерти» (кн. 9, гл. 5). Оно «выводит» рассказ о жизни отдельного, частного человека за рамки конкретных исторических реалий, превращая роман в притчу, «художественное обобщение больших социальных и нравственных проблем»[1] («И обратился я вспять и узрел всю правду, творимую на земле» (кн. 8, гл. 6), «И были это слезы тех, кто терпел неправду, и не было у них заступника» (кн. 8, гл. 7). Таким образом, оглавление функционирует и как «свернутый текст» романа, передающий особенности его формы и содержания, и как относительно самостоятельное образно-смысловое единство.

Имя автора. Как отметил С. Д. Кржижановский, «в большинстве случаев из понятия «заглавия» лишь искусственно можно исключить имя автора»[2]. Писательское имя (если автор известен) и связанный с ним в сознании читателя комплекс литературных и культурно-исторических ассоциаций обогащают название текста, привнося в него дополнительные смыслы. Самые общие названия, такие, как «дневник», «мемуары», «письма», обретают свою эстетическую и художественную значимость, только соединившись с именами их создателей («Дневник» Достоевского, «История моей жизни» Дж. Казановы, «Письма к сыну» Ф. Д. Честерфилда). На книжном рынке от имени автора, имеющего репутацию, как и от заглавия произведения, во многом зависит коммерческий успех книги. При этом для потребителя массовой литературы главным, как правило, является название произведения: известный книгоиздатель Н. А. Рубакин так характеризовал читателей «низовой литературы» прошлого века: «...они долго роются в каталоге и ищут заглавия пострашнее и позамысловатее: «Полны руки роз, золота и крови», «С брачной постели на эшафот»[3]. Для образованного же читателя решающий фактор в выборе книги для чтения — имя автора[4].

Особой формой писательского имени является **псевдоним** (греч. *pseudōnymos* — носящий вымышленное имя; англ.: *pseudonymous;* нем.: *Pseudonym;* франц.: *pseudonyme*) — сознательно выбранная автором литературная маска. Возникнув изначально как некое «прикрытие» для автора, не желавшего (в силу различных причин) показывать публике свое истинное лицо, псевдоним эволюционировал от «скрывающих» форм к формам «наиболее полного раскрытия» личности автора. С течением времени «защитный цвет» его изменился на цвет «сигнальный»[5]. Особенно много «говорящих» псевдонимов появляется в литературе XIX—XX вв. Современный автор, прибегая к псев-

---

[1] *Копелев Л.* Прошлое и настоящее в романе о старом Берлине. С. 6.

[2] *Кржижановский С. Д.* Поэтика заглавий. М., 1931. С. 4.

[3] *Рубакин Н. А.* Избранное: В 2 т. М., 1975. Т. 1. С. 87.

[4] Об этом подробнее см.: *Колганова А. А.* Роль заглавия в формировании читательского интереса (в литературе XIX в.)//Чтение в дореволюционной России. М., 1991.

[5] *Кржижановский С. Д.* Поэтика заглавий. С. 13.

дониму, ставит своей целью не столько скрыть свое имя, сколько стремится «включить» его в «сплошной смысл» заглавия[1], сделать значимым для читателя. Псевдонимом может подчеркиваться одна из доминант творчества автора (*Саша Черный* — А. М. Гликберг), особенности его биографии (*Максим Горький* — А. М. Пешков), черта характера (*Артем Веселый* — Н. И. Кочкуров). «Говорящие» псевдонимы могут даже включаться авторами в композицию заглавия и образовывать с ним единую «словосвязь». «Сращение» двух компонентов «начала текста» может быть настолько плотным, что «изъять» псевдоним из заглавия оказывается невозможным без нарушения смысла и стилистики заглавной конструкции: например, «Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринеем Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданные В. Безласным» В. Ф. Одоевского, «Здравия желаю! Стихотворения отставного майора Михаила Бурбонова» Д. Д. Минаева.

Подзаголовок (англ.: *sub-title, sub-heading;* нем.: *Untertitel;* франц.: *souse-titre*) — дополнительные сведения о произведении, помещаемые автором непосредственно после заглавия. Появление подзаголовков — результат функционального расчленения дескриптивного заглавия эпохи традиционных жанров. Общая тенденция к минимализации заглавной конструкции приводит к усилению в ней образного начала и, как следствие, потере информативности. На помощь заглавию приходит подзаголовок, который, становясь основным носителем предметно-логической информации о тексте, выполняет в произведении прогнозирующую функцию.

Как правило, подзаголовок сообщает о *жанрово-стилевых* особенностях произведения («Отец семейства. *Комедия в прозе*» Д. Дидро, «Маскарад. *Драма в 4-х действиях, в стихах*» Лермонтова). Обозначая жанр произведения, автор явно рассчитывает на культурную память читателя, способного соотнести данный текст с существующей литературной традицией. Он «как бы указывает» подготовленному читателю «способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения»[2]. В современной литературе жанровый подзаголовок нередко используется для того, чтобы подчеркнуть *новаторство* вновь созданного произведения, его творческий спор с литературным каноном. Такие, внешне нейтральные, подзаголовки в новом контексте приобретают элемент оценочности («Вишневый сад. *Комедия*» Чехова, «Пастух и пастушка. *Современная пастораль*» В. П. Астафьева).

Подзаголовок может содержать сведения о тематическом составе произведения или его проблематике («Юлия, или Новая Элоиза. *Письма двух любовников, живущих в маленьком городке у подножия Альп*» Ж.-Ж. Руссо), вводить рассказчика («Дом с мезонином. *Рассказ художника*» Чехова), указывать на источник сюжета (как пра-

---

[1] *Кржижановский С. Д.* Поэтика заглавий. С. 13.

[2] *Шкловский В. Б.* Кончился ли роман?//Иностранная литература. 1967. № 8. С. 220.

вило, вымышленный) («Дядюшкин сон. *Из мордасовских летописей*» Достоевского), обозначать время и место действия («Юшка. *В старой деревне*» А. П. Платонова), выражать авторское отношение к описываемым героям и событиям («Ярмарка тщеславия. *Роман без героя*» У. Теккерея). Такие подзаголовки воспринимаются как неотъемлемый элемент заглавной конструкции («Чувствительный и холодный. *Два характера*» Н. М. Карамзина, «Ладно и плохо. *Разговор двух мужиков — Козовода и Мирохи*» Я. Б. Княжнина). «Связь между подзаголовком и заглавием» в некоторых случаях бывает «настолько тесна и подвижна», а сам подзаголовок выразителен, что в процессе функционирования произведения «он может занять место первоначального названия»[1]. Так, одна из самых известных пьес Островского в зависимости от воли каждого постановщика бывает представлена зрителям то заглавием («За чем пойдешь, то и найдешь»), то подзаголовком («Женитьба Бальзаминова»).

Эпиграф (греч. *epigraphē* надпись, англ.: *epigraph;* нем.: *Epigraph;* фр.: *epigraphe*) — точная или измененная цитата из другого текста, предпосланная всему произведению или его части. Источниками эпиграфа могут быть любые тексты, письменные или устные: произведения художественной литературы, народного творчества, официальные документы, сакральные тексты, афористика, письма, мемуары.

Выступая как «обогащенное заглавие»[2], эпиграф, как и другие компоненты заголовочного комплекса, выполняет прогнозирующую функцию. Он может сообщать о главной теме или идее произведения («Всякая женщина — зло; но дважды бывает хорошей: или на ложе любви, или на смертном одре» (Паллад) — к «Кармен» П. Мериме), ожидаемых сюжетных ходах («Я вспомнил старый рассказ Джека Лондона, в котором герой, прислонившись к дереву, готовится достойно встретить смерть» (Эрнесто Че Гевара) — к «Воссоединению» Х. Кортасара), о характерах главных героев («Его тревоги в нем уснуть не могут» (Тассо, «Освобожденный Иерусалим», песнь X) — к «Гуяру» Байрона), о времени или месте действия («Глухая, звериная глушь...» (Достоевский) — к «Городку Окурову» Горького), об эмоциональной доминанте («Правда, горькая правда» (Дантон) — к «Красному и черному» Стендаля).

Эпиграф — это всегда текст в тексте, обладающий собственной семантикой и образной структурой. В некоторых случаях он вполне самодостаточен (эпиграф-пословица, поговорка или афоризм), чаще же выступает в роли знака-заместителя цитируемого текста, отсылающего читателя ко всему произведению и даже ко всему творчеству цитируемого автора[3]. Таков один из эпиграфов к роману М. А. Булга-

---

[1] *Кожина Н. А.* Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии//Проблемы структурной лингвистики. 1984. М., 1988. С. 175.

[2] *Кржижановский С. Д.* Искусство эпиграфа//Литературная учеба. 1989. № 3. С. 103.

[3] *Кузьмина Н.* Эпиграф//Литературная учеба. 1985. № 3. С. 231.

кова «Белая гвардия»: «Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло./— Ну, барин,— закричал ямщик,— беда: буран!» («Капитанская дочка»). Отрывок из пушкинской повести не только передает эмоциональную атмосферу описываемого Булгаковым «смутного времени», но и вводит один из ключевых символов пушкинской образной системы — образ «метели», как бы приглашая читателя увидеть в романе основные темы «Капитанской дочки», которые по-новому осмысляются писателем начала XX в.: «мужичонкина бунта» (выражение Булгакова), апофеозом которого становится революция 1917 г., нравственного выбора, гражданского долга, офицерской и дворянской чести, соотнесенности личного, частного существования с «исторической» судьбой страны.

Строки эпиграфа часто выступают как «знак связи новой культуры со старой, символ международного общения разноязычных литератур, а также преемственности сменяющих друг друга литературных поколений»[1]. Так, взятая в качестве эпиграфа цитата из стихотворения «Цветок» Тургенева «вводит» роман «Белые ночи» Достоевского в особый мир литературы петербургских мечтателей первой трети XIX в., романтической эстетики в целом. Но эпиграф-цитата может свидетельствовать и о явном или скрытом споре с традицией. Так, в «Повестях Белкина» Пушкина эпиграфы, выступая в общей системе литературных реминисценций повестей, «проецируют» цитаты из произведений предшественников «на экран другого литературного стиля, полемизируют с ним и пародируют его»[2]. Они «снимают» с образа издателя «маску полуинтеллигентного помещика» и «обнажают» «остроумный и иронический лик писателя, разрушающего старые литературные формы сентиментально-романтических стилей и вышивающего по старой литературной канве новые яркие реалистические узоры»[3].

Произведению (или его части) могут быть предпосланы не один, а несколько эпиграфов, каждый из которых по-своему соотносится с основным текстом, расширяя тем самым поле его возможных интерпретаций (эпиграфы к «Бесам» Достоевского, «Женщине французского лейтенанта» Дж. Фаулза).

Появившись в эпоху позднего Возрождения, эпиграфы вплоть до конца XVIII в. оставались относительно редким явлением. В широкий литературный оборот их ввели в начале XIX в. писатели-романтики (В. Скотт, Мериме).

Посвящение (англ.: *dedication;* нем.: *Widmung, Zueignung;* франц.: *dèdicace*) — указание лица, которому предназначается или в честь

---

[1] *Кржижановский С. Д.* Искусство эпиграфа. С. 112.

[2] *Кожина Н. А.* Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии//Проблемы структурной лингвистики. М., 1988. С. 174.

[3] *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 544.

которого написано данное произведение. Возникнув в эпоху античности (где они даже выделились в отдельный жанр), посвящения на протяжении многих столетий были почти обязательным «украшением» титульного листа книги: ведь от сочувственного расположения вельможи-мецената зависела не только судьба произведения, но и благосостояние его автора. О том, насколько серьезно авторы относились к сочинению подобающих случаю посвящений, свидетельствует тот факт, что в Западной Европе в XVI—XVII вв. был издан целый ряд практических руководств о правилах их написания[1]. (Резкий разрыв с традицией «заказных» панегириков обозначил в середине XVII в. Л. Стерн, предварив «Тристрама Шенди» объявлением: «Посвящение продается».) Большая часть таких посвящений носила откровенно «протокольный» характер и редко обладала самостоятельными художественными достоинствами. Однако даже такие, чисто формальные, посвящения представляют определенный интерес для читателя: они не только помещают произведение в определенный культурно-исторический контекст, но и приоткрывают завесу тайны над личностью его создателя, позволяют взглянуть на автора как на реальное лицо со своей особой судьбой.

На рубеже XVII—XVIII вв. семантика посвящений значительно усложняется. В литературный обиход входят посвящения, носящие предельно обобщенный характер, выступающие в роли социально-этического или политического кредо автора. Такие, нередко до крайности высокопарные, посвящения были спародированы Дж. Свифтом в «Посвятительном послании Его королевскому Высочеству принцу Потомству», открывающему «Сказку бочки». Классицисты нередко используют текст посвящения для изложения своих литературных взглядов. Например, П. Корнель в посвящении к пьесе «Дон Санчо Арагонский» подробно излагает читателям особенности изобретенного им жанра «героической комедии». Со временем посвящения нередко становятся знаком литературной преемственности. Так, Байрон посвящает Гете поэму «Сарданапал», Ш. Бодлер «Цветы зла» — Т. Готье. В русской поэзии начала XIX в. посвящения (порой анонимные) — обязательный элемент романтической поэмы, органически входящий в ее образную структуру («Полтава», «Кавказский пленник» Пушкина, «Последний сын вольности» Лермонтова).

Предисловие (англ.: *preface, foreword;* нем.: *Vorwort;* франц.: *preface*), которое может также называться **введением, вступлением** или вообще не иметь названия,— вступительное слово автора, предпосланное всему произведению или его части. По своему назначению предисловие отличается от **пролога** (греч. *prologos* букв. предисловие, англ.: *prologue;* нем.: *Prolog;* франц.: *prologue*) — краткого описания событий, предшествующих тем, о которых идет речь в самом произве-

[1] *Масанов Ю. М.* В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок. М., 1963. С. 25.

дении. Начиная со времен Рабле предисловия были и до сих пор остаются популярной формой изложения автором творческих принципов, непосредственно реализованных в произведении. Выступая новатором в том или ином жанре, предлагая собственную интерпретацию ставшего уже традиционным сюжета, писатель считает необходимым подготовить читателя к смене «горизонта ожидания», адекватно воспринять нововведение («Предисловие автора» к сказке «Король-Олень» К. Гольдони, «Введение в роман, или Список блюд на пиршестве» в «Истории Тома Джонса, найденыша» Г. Филдинга). В некоторых случаях подобные концептуальные предисловия оказываются в истории литературы едва ли не более значимыми, чем сами произведения: они могут даже «перерасти» рамки предваряемого ими текста или во всяком случае обрести самостоятельный статус как не художественный, но теоретический метатекст. Таковы предисловия к драме «Кромвель» В. Гюго, роману «Жермени Ласерте» братьев Гонкур, ставшие манифестами романтической и натуральной школ.

Предисловия могут использоваться автором и в целях полемики с критикой (как правило, такие предисловия создаются уже после опубликования произведения). Одно из самых известных в истории литературы предисловий-автокомментариев — «Предуведомление» Корнеля ко второму изданию трагикомедии «Сид», в котором драматург теоретически обосновывает правомочность определенных отступлений от правил «трех единств» (действие пьесы занимает не 24, а 72 часа) и приводит веские доводы в защиту своей героини — Химены, согласившейся выйти замуж за убийцу своего отца. Примером остроумного ответа на критику является пародийно-ироничное «Предисловие» к «Орлеанской девственнице» Вольтера, в котором автор под именем Апулея Ризора Бенедиктинца (Ризорий — от лат. *risor* насмешник) заявляет, что его поэма в высшей степени благопристойна и, сравнивая ее с «Морганте» Пульчи, «Гаргантюа» Рабле и даже с Ариосто, приходит к выводу, что «Иоанна» намного их скромнее. Иногда автор считает необходимым сообщить в предисловии некоторые сведения об истории создания произведения, реальных фактах, положенных в его основу («Айвенго» Скотта, «Медный всадник» Пушкина).

Особая группа предисловий — художественные, обладающие собственной образной системой и являющиеся частью мира произведения. Часто в них намечается субъектная сторона произведения: вводится подставной рассказчик-маска («От издателя» в «Повестях Белкина» Пушкина) или декларируется откровенно эпатирующий читателя взгляд на описываемые события (предисловие за подписью доктора философии Джона Рэя к «Лолите» Набокова). Такие мистификации подчеркивают дистанцию между реальным автором и создаваемой им эстетической реальностью, наиболее явно обнаруживают заложенную в произведении иронию.

Послесловие (англ.: *postface;* нем.: *Nachwort;* франц.: *postface*) — заключительное слово автора, которое печатается после основного текста произведения. Послесловие следует отличать от **эпилога** (греч. *epilogos* — букв. послесловие, англ.: *epilogue;* нем.: *Epilog;* франц.: *epilogue*) — краткого сообщения о том, как сложились судьбы героев в дальнейшем. Послесловия, как правило, не связаны с сюжетом произведения и часто используются для внехудожественных целей — объяснения эстетических или этических взглядов автора, полемики с критикой («Декамерон» Дж. Боккаччо, первая часть «Похождений бравого солдата Швейка» Я. Гашека). В целом по своим функциям послесловия сходны с авторскими предисловиями. В современной литературе они встречаются крайне редко.

Примечания (англ.: *notes, commentary;* нем.: *Fußnote* (внизу страницы), *Glosse* (на полях); франц.: *renvoi*) — графически отделенные от основного текста произведения пояснения, необходимые, по мнению автора, для лучшего его понимания. В отличие от других рамочных компонентов примечания не имеют строго фиксированного положения в структуре текста. Они могут располагаться как в конце всего текста или его части, в виде некоторой системы (что позволяет их рассматривать в совокупности как текст в тексте) («Сатиры» А. Кантемира), так и в параллельном основному тексту пространстве книги (так называемый *маргинальный комментарий*) («Песнь о старом мореходе» С. Л. Кольриджа) или в виде сносок внизу соответствующей страницы («Герой нашего времени» Лермонтова). Тот или иной способ расположения авторского комментария всегда значим для целостного восприятия произведения[1].

Тематический состав примечаний и выполняемые ими функции чрезвычайно разнообразны. Основное назначение комментария — служить пояснением к тексту. Он необходим автору для того, «чтобы не загромождать основной текст второстепенными деталями, не нарушать стройности его композиции и в то же время иметь возможность с нужной полнотой сделать разъяснения, привести дополнительные факты, побочные рассуждения и уточнения, описать источники и их особенности»[2]. Однако авторский комментарий может преследовать и иные цели. Наличие комментария может свидетельствовать о присутствии в тексте иной, чем у повествователя или лирического субъекта, внешней точки зрения. Так, в «Бахчисарайском фонтане» Пушкина примечания обнажают «несовпадение» романтического повествования и жизненных реалий. В сатирических произведениях примечания нередко создают особый «иронический контекст», усиливающий полемическую заостренность комментируемых мест («Орлеанская девственница» Вольтера). Примечания могут стать своеобразными «репликами» в литературных спорах писателей

[1] *Герчук Ю.* Художественная структура книги. М., 1984. С. 122.
[2] *Мильчин А. Э.* Структура книги. М., 1990. С. 158.

с недружелюбной к ним критикой (некоторые примечания к «Сказке бочки» Свифта, «Евгению Онегину» Пушкина).

Исторически прообразом примечаний можно, по всей видимости, считать *глоссы* (греч. *glossā* — устаревшее или малоупотребительное слово) — толкования «темных» мест в рукописных текстах. В эпоху «допечатной» литературы составлением такого рода примечаний (которые порою становились отдельным произведением) занимались не сами авторы, а переписчики и переводчики текстов. Примечания, содержащие сведения историко-этнографического характера, лингвистический комментарий, отсылки к документальным или литературным источникам были распространены у авторов средневековых романов. Критическим переосмыслением этой традиции являются строки из «Пролога» Сервантеса к первой части «Дон Кихота», в которых писатель «вскрывает» механизм создания таких примечаний: «...если вы хотите сойти за человека, отлично разбирающегося в светских науках, а равно и за космографа, постарайтесь упомянуть в своей книге реку Тахо,— вот вам еще одно великолепное примечание, а именно: *Река Тахо названа так по имени одного из королей всей Испании* и т. д. Зайдет ли речь о ворах — я расскажу вам историю Кака [...]; о падших ли женщинах — к вашим услугам епископ Мондоньедский: он предоставит в ваше распоряжение Ламию, Лаиду и Флору [...]; о женщинах жестоких — Овидий преподнесет вам свою Медею; о волшебницах и колдуньях — у Гомера имеется для вас Калипсо и т. д.»[1]. Традиция снабжать текст обширными комментариями, носящими «исключительно объяснительный и поучающий характер», также характерна для литературы классицизма, которая «вообще тяготела к логическим способам объяснения мира, и чрезмерно разросшиеся примечания порой ощущаются как едва ли не сознательное отхождение от образной специфики искусства»[2] (примечания к «Сатирам» Кантемира, прозаическое «изъяснение» М. В. Ломоносова к трагедии «Тамира и Селим»). В поэтике романтизма историко-этнографический и лингвистический комментарий осознается как необходимый элемент структуры текста подчеркивающий необычность изображаемых героев и фона, на котором разворачиваются описываемые события («Эртели» А. Полежаева, «Войнаровский» К. Рылеева). У Пушкина примечания уже не только «поясняют текст, но и вступают с ним в более тонкие смысловые отношения»[3]. Так, в «Подражании Корану» и «Оде его сиятельству гр. Дм. Ив. Хвостову» примечания выступают в качестве стилистической пародии; в «Полтаве» — способствуют единству композиции, «подчеркивая преобладание в ней

[1] *Сервантес де Сааведра М.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М., 2001. Ч. 1. С. 11.

[2] *Чумаков Ю. Н.* Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину»//Болдинские чтения. Вып. 1. Горький, 1976. С. 59.

[3] Там же.

«истории над любовью». В литературной практике XX в. встречаются случаи и самодовлеющей роли комментария, как у Х. Л. Борхеса.

Литература

Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации текста//Иностранные языки в школе. 1978. № 4.

Веселова Н. А. Оглавление и текст (постановка проблемы)//Язык: антропоцентризм и прагматика (сборник исследований по антропосемиологии). Киев; Москва; Кривой Рог, 1995.

Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

Герчук Ю. Художественная структура книги. М., 1984.

Джанджакова Е. В. О поэтике заглавий//Лингвистика и поэтика. М., 1979.

Кожина Н. А. В поисках гармонии//Русская речь. 1986. № 6.

Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии//Проблемы структурной лингвистики. 1984. М., 1988.

Кржижановский С. Д. Искусство эпиграфа//Литературная учеба. 1989. № 3. С. 103.

Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий. М., 1931.

Кузьмина Н. Эпиграф//Литературная учеба. М., 1985. № 3.

Кухаренко В. А. Интерпретация текста. М., 1988.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. (С. 225—265.)

Масанов Ю. М. В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок. М., 1963.

Мильчина В. А. Поэтика примечаний//Вопр. лит. 1978. № 11.

Никифорова Л. П. Примечания в стихотворных произведениях А. С. Пушкина (1814—1825)//Метод, стиль, поэтика. Пржевальск, 1972. Вып. 1.

Фатеева Н. А. О лингвопоэтическом и семиотическом статусе заглавий стихотворных произведений//Поэтика и стилистика (1988—1990). М., 1991.

Храмченков А. Г. Эпиграф как особый вид цитации//Взаимодействие структурного и функционально-семантического аспектов языка. Минск, 1983.

Чернец Л. В. «Как слово наше отзовется...» Судьбы литературных произведений. М., 1995. (С. 12—16.)

Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern, 1948.

Rothe A. Der literarischeTitel: Funktionen, Formen, Geschichte. Fr./M., 1986.

Библиографические указатели

Веселова Н. А., Орлицкий Ю. Б., Скороходов М. В. Поэтика заглавий. Материалы к библиографии//Литературный текст. Проблемы и методы исследования (III). Тверь, 1997.

Указатель заглавий произведений художественной литературы, 1801—1975. Т. 1—8. М., РГБ. 1985—1995.

ФРАГМЕНТ

Рус.: *фрагмент;* англ.: *fragment;* нем.: *Fragment;* франц.: *fragment.*

Основные значения термина.— Фрагмент как часть текста (отрывок).— Жанр.— Фрагмент в составе целого, фрагментарность композиции.

Термин ***фрагмент*** употребляется по крайней мере в двух значениях: 1) *отрывок* из литературного произведения (часть текста),

2) *литературный жанр,* характеризующийся, с одной стороны, внешней незаконченностью, с другой,— качеством художественной целостности и внутренней завершенности.

Свой изначальный смысл понятие фрагмента берет от латинского слова *fragmentum*, что означает буквально «обломок», «отрывок», уцелевший остаток чего-то, например, какого-либо произведения искусства (живописи, архитектуры, скульптуры, поэзии, в старинном, широком понимании слова). В силу объективных причин большинство произведений искусств древности действительно дошло до нас в виде «обломков» и «отрывков». Однако они редко воспринимаются как ущербные; обычно мы видим в них совершенную часть (фрагмент) совершенного прекрасного целого (творения), которое можно домысливать и воображать. Такова знаменитая статуя Афродиты с отбитыми руками (Венеры Милосской, хранящейся в Лувре), воспетая А. А. Фетом:

И целомудренно и смело,
До чресл сияя наготой,
Цветет божественное тело,
Неувядающей красой.

(«Венера Милосская»)

Слово «фрагмент» прочно закрепилось и за ***отрывками текстов***, составившими внушительный фонд литературы древности. В той или иной степени фрагментарны элегии Архилоха, стихотворения Анакреона.

...Страшным ударом меня поразил ты, Эрот беспощадный!
Словно кузнец своим молотом, в сердце ударил и бросил
В бурный поток, разбушеванный зимним ненастьем...

(Из Анакреона, пер. Л. Мея)

Неполнота и фрагментарность сохранившихся для читателей-потомков литературных произведений античности, раннего и позднего Средневековья способствовали появлению множества *мистификаций.* Так, в европейской литературе послеантичного периода возникали многочисленные Анакреонтейи, представлявшие различные как по количеству, так и по составу переводы произведений древнегреческого поэта. Каждый переводчик претендовал на право открытия «истинного» Анакреона. Н. А. Львов, издавший «Стихотворения Анакреонта Тийского» (1794), в предисловии к читателю сетовал на то, что «во многих изданиях Анакреонта напечатано под сим именем сумнительное число од Анакреонтовых, более переведенного мною, но как многие спорят о подлинности оных по некоторым наречиям Анакреону не свойственным и таланта его недостойны, то я не захотел за счет славы его сделать брюхатую книгу»[1].

[1] Стихотворения Анакреонта Тийского. СПб., 1794. С. XXXIII.

Количество стихотворений, атрибутируемых обычно тому или иному классику древности, не всегда было произвольным. Иногда оно приблизительно соответствовало каким-то источникам и общепринятым представлениям. «Анакреонтейя» А. Этьена, изданная в 1554 г. по рукописям X—XI вв., включала 96 отдельных стихотворений и фрагментов. В других сборниках число текстов варьировалось, но было близким к этой цифре. Для определения стихотворного наследия Сафо аналогичную роль играла цифра 12. В статье Н. Ф. Остолопова о лирической поэзии называлась именно эта цифра: «К сожалению, большая часть греческих лирических творений не достигла до наших времен <...>. Мы имеем не более двенадцати стихов от всех произведений Сафо»[1]. Двенадцать стихотворных переводов («подражаний древним») К. Н. Батюшкова было напечатано в статье С. С. Уварова «О греческой антологии» (СПб., 1820), столько же «подражаний древним» поместил Пушкин в соответствующем разделе своего первого сборника стихотворений (1826). Можно допустить, что и Батюшков, и Пушкин в какой-то степени были спровоцированы «сведениями» словаря Остолопова.

Оформлявшееся в пушкинскую эпоху понятие антологической лирики (антологического стихотворения) предполагало прежде всего определенный поэтический *контекст*. Любое произведение, имевшее «характер античности», естественным образом принималось за некий «отрывок» из поэтической «картины древности». Не случайно, видимо, подделки Джеймса Макферсона были названы «Фрагменты древней поэзии, собранные в горной Шотландии и переведенные с гэльского языка» (1760); этот сборник предшествовал «Поэмам Оссиана» (1762).

Как самостоятельный ***жанр*** фрагмент получает распространение и теоретическое обоснование в эпоху *романтизма*. «Многие произведения древних стали фрагментами. Многие произведения нового времени — фрагменты с самого начала»[2],— писал Ф. Шлегель. Представления романтиков о мировом универсуме и всеобщей взаимосвязанности явлений как «частичек» бытия, о свободе творчества и близости художника к жизненной правде способствовали признанию и упрочению этого жанра.

Характерный пример — творчество Новалиса (псевдоним Ф. фон Гарденберга). Все свои произведения Новалис предназначал для одной грандиозной книги, своего рода новой Библии в стихах и прозе, причем прозе и научной, и художественной. Поэтому у Новалиса нет законченных произведений. В романе «Генрих фон Офтердинген» (в 5-й главе) главный герой в пещере отшельника листает рукописные книги: «его любопытство сильно волновали короткие строки стихов, надписи, отдельные отрывки, изящная живопись, как

[1] *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии: В 3 ч. СПб., 1821. Ч. 2. С. 120, 124.
[2] *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. С. 290.

бы слово, явленное где-то во плоти, подспорье для читательской фантазии»[1]. Генрих не понимает языка, на котором написана книга, однако, всматриваясь в рисунки, он вдруг распознает самого себя «среди других обликов». Новалис тонко улавливает поэтический дух средневековой романо-германской поэтической миниатюры, которая выступает в рукописи не в роли простой иллюстрации, но слова, «явленного во плоти». С точки зрения Новалиса, в совершенных произведениях искусства живопись и словесный текст сочетаются как различные проявления единого творчества. Отшельник объясняет юноше, что книга написана на провансальском языке. «Это роман, и описывается в нем чудесная судьба поэта, а также в разных отношениях представлено и прославлено поэтическое искусство»[2]. Перед Генрихом — апофеоз поэзии, прообраз книги, которой должен стать «Генрих фон Офтердинген». Внутри самого романа возникают сложные отношения между вымыслом и жизнью. Генрих не может подражать в своей жизни роману, содержание которого остается для него тайной: провансальский язык, язык поэзии, ему еще не доступен. Как считает исследователь, «его судьба не повторяет романа, не задана и не предсказана, а разве что *предвосхищена многообразием поэтического вымысла* (курсив мой.— *М. Д.*), включающего в себя и отдельную человеческую жизнь среди разных своих отношений»[3]. Провансальский роман — тайна для Генриха еще и потому, что конец его отсутствует. Этим предопределена судьба самого романа Новалиса, также оставшегося недописанным.

«Генрих фон Офтердинген» представляет собой особый *жанр фрагмента,* незаконченность которого входила в замысел автора. Однако произведение можно считать *целостным,* с точки зрения читателя. Как жанр фрагмент *самодостаточен.* По мнению Ф. Шлегеля, фрагмент, словно маленькое произведение искусства, «должен совершенно обособляться от окружающего мира и замыкаться в себе, подобно ежу»[4].

Все же наиболее полно раскрываются выразительные возможности фрагмента, когда он входит в некий *контекст.* Таким контекстом может быть *жанровая традиция,* о чем писал В. М. Жирмунский применительно к романтической поэме: «При лирически-фрагментарной композиционной технике, возведенной в художественный принцип уже Байроном, легко можно было обособить отдельную драматическую сцену или лирически окрашенный описательный отрывок из какого-то более обширного предполагаемого целого, очертания которого должны были быть достаточно привычны для всякого читателя романтической поэмы. Композиционная форма

---

[1] Цит. по: *Новалис.* Гимны к ночи. М., 1996. С. 14.
[2] Там же. С. 15.
[3] *Микушевич В.* Тайнопись Новалиса//*Новалис.* Гимны к ночи. С. 15.
[4] *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. С. 300.

«отрывка» позволяла поэту обходиться без фабулы, создавая вместе с тем иллюзию принадлежности обособленной части к какому-то сюжетному целому, в котором оно является привычным звеном»[1].

В литературном фрагменте как бы идеально воплощается идея бесконечности и разнообразия мира. В то же время чтение такого текста предельно обостряет восприятие этого мира как «неполного», что побуждает сотворчески «восстанавливать» связи части и целого. Фрагмент пассивно отражает стихийность бытия и воспринимается как принципиально недоконченная (открытая) стилистическая конструкция: *non finito.*

В стихотворении Пушкина «Когда за городом, задумчив, я брожу...» последний стих фактически оборван: «Стоит широко дуб над важными гробами,/Колеблясь и шумя...». В сознании читателя возникает мысль о вечности и глубине жизни, о таинственной связи явлений, недоступной человеку как смертному существу. Подобная отрывочность (фрагментарность) литературных произведений, а также связанная с ней *недоговоренность* особенно присущи лирике. Представление о лирическом произведении как отрывке иногда намеренно манифестируется самими поэтами: «Невыразимое» В. А. Жуковского, «Осень» А. С. Пушкина (оба стихотворения имеют подзаголовок: *отрывок*). В первом издании книги стихов Б. Пастернака «Поверх барьеров» (1917) одно стихотворение было напечатано с купюрами. После четверостишия «шли пять строф точек — следы цензорских изъятий»[2]:

Осень. Отвыкли от молний.
Идут слепые дожди.
Осень. Поезда переполнены —
Дайте пройти! — Все позади.
. . . . . .

И впоследствии автор не смог (или не захотел?) восстановить купюры, приведенный текст так и остался фрагментом.

Фрагментарность (в широком смысле) лирических произведений в немалой степени способствует их *объединению* поэтами в целостные художественные ансамбли, их *циклизации*: «Цветы зла» Ш. Бодлера, «Стихотворения в прозе» И. Тургенева, «Тайны ремесла» А. Ахматовой и др.

Понятие литературного фрагмента соседствует с понятием *художественной миниатюры,* вообще *малого жанра,* например *афоризма.* Яркими примерами могут служить «Фрагменты апокрифического Евангелия» Х. Л. Борхеса или «Опавшие листья» В. В. Розанова. Близки к фрагментам *твердые формы* восточной поэзии, например

---

[1] *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин//*Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 319—320.

[2] *Озеров Л. А.* Примечания//*Пастернак Б. Л.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 698.

японские *танка* или *хокку*. При отрывочности высказывания японский поэт Басё (его хокку считаются классическими) передает ощущение целостности бытия:

С ветки на ветку
Тихо сбегают капли...
Дождик весенний!
(Пер. В. Н. Марковой)

Однако по-своему фрагментарными могут быть и крупные произведения различных жанров: поэмы, повести, романы, а также такие художественные образования, как стихотворные и прозаические циклы, сборники и «книги». К их числу относятся роман Э. Т. А. Гофмана «Житейские воззрения Кота Мурра», «Русские ночи» В. Ф. Одоевского, «В поисках утраченного времени» М. Пруста, «сборные» книги Х. Л. Борхеса, роман А. И. Солженицына «В круге первом».

Фрагментарность, состоящая в том, что в произведении соединяются элементы реальности, в обычном представлении разительно отдаленные друг от друга, органично сочетается с *монтажной композицией*. Нередко истоки фрагментарности высказывания — в спонтанности художественной рефлексии, обращенной на самого субъекта творчества.

Фрагмент как литературный жанр может подчеркивать *гротескность* повествования. Стройное изложение событий внезапно прерывается, что может быть мотивировано, например, порчей, пропажей рукописи. Так, в повести Гоголя «Иван Федорович и его тетушка» читатель знакомится только с первой частью произведения, вторая пропала по вине безграмотной старухи, растаскавшей половину «тетрадки» на «пироги».

В литературе *постмодернизма* фрагментарность часто становится важнейшим принципом композиции и сочетается с увлечением *интертекстуальностью*. Так, небольшой рассказ В. Пелевина «Реконструктор» вмещает в себя множество реминисценций из самых разных текстов (Евангелие, «Римские деяния», народные сказки: жития Преподобных Петра и Февронии, сочинения Гоголя, Гофмана, Достоевского и др.). Интертекстуальные мотивы усиливают впечатление фрагментарности повествования.

Литература

Жизнь и судьба малых литературных жанров: Материалы межвузовской научной конференции/Отв. ред. А. В. Лужановский. Иваново, 1988.

Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин//*Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. (Гл. 2: Сюжет и композиция.)

Квятковский А. П. Фрагмент//*Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966. (2-е изд.— М., 2000.)

Микушевич В. Тайнопись Новалиса//*Новалис.* Гимны к ночи. М., 1996.

Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино/Сост. М. Б. Ямпольский; Отв. ред. Б. В. Раушенбах. М., 1988.

Сухова Н. П. Мастера русской лирики. М., 1982. (С. 73—82: «Фрагмент и цикл в лирике Фета»).
Тынянов Ю. Н. Пушкин и Тютчев//*Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1969.
Шлегель Ф. Критические фрагменты; Фрагменты//*Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 1.

ЦИКЛ

Рус.: *цикл;* англ.: *cycle;* нем.: *Zyclus;* франц.: *cycle.*

Понятие цикла.— Целостность цикла и целостность произведения.— Неавторские циклы.— Строение цикла.— Генезис художественной циклизации и пути ее развития в литературе.

Под литературным ***циклом*** (греч.: *kyklos* — круг, колесо) обычно понимается группа произведений, составленная и объединенная самим автором и представляющая собой *художественное целое.* Литературный цикл распространен во всех родах словесно-художественного творчества («Снежная маска» Блока, «Маленькие трагедии» Пушкина, «В поисках утраченного времени» М. Пруста) и исторически является одной из главных форм художественной *циклизации* (объединения) произведений наряду с другими ее формами: сборником, антологией, книгой стихов и т. п.

Как искусствоведческое понятие «цикл» возникает на рубеже XVIII—XIX вв. «на самом водоразделе между гетевской эстетикой и эстетикой позднейшей, психологической, психологизированной, вобравшей в себя все романтические импульсы начала XIX века»[1]. Один из теоретиков немецкого романтизма, А. В. Шлегель, в статье «О рисунках к стихотворениям» писал, что в циклической форме могут выступать такие явления, которые «только благодаря предшествующему или последующему становятся полнозначными»[2].

Само слово «цикл» часто встречается в переписке деятелей романтизма, в их литературно-критических высказываниях. Однако критическое сознание эпохи «отставало» от реального литературного процесса. Многие произведения той поры, явно относящиеся к циклам, так не назывались. Гете, например, свои поэтические объединения никогда не называл словом «цикл», хотя оно и присутствовало в его лексиконе. В ходу были другие определения. То, что мы называем теперь циклами, тогда, в первой половине XIX века, предпочитали называть иначе: «особая поэма», «лирический роман» и др. Так, критик «Московского наблюдателя» В. П. Андросов, приветствуя в 1836 г. появление цикла «Фракийские элегии» В. Тепля-

[1] *Михайлов А. В.* «Западно-восточный диван» Гете: смысл и форма//*Гете И. В.* Западно-восточный диван. М., 1988. С. 641.
[2] Athenäum. 1798—1800. Bd 2. S. 202.

кова, писал: «Этот род произведений есть нечто небывалое в нашей поэзии, этот ряд очаровательных картин Востока, не имеющих связи, но столь проникнутых чувством поэта, что их можно принять за одну цельную поэму»[1].

Исключение в европейской поэзии первой половины XIX в. представлял Г. Гейне, разделивший свое «Северное море» («Nordsee») на первый и второй циклы: *Erster Zyclus* и *Zweiter Zyclus*. Общеевропейским термином цикл становится не сразу: во французской и русской поэзии первой половины XIX в. собственно циклические образования именовались чаще всего «ансамблями стихотворений» (от франц. *ensemble* — стройное целое, совокупность, система).

Первые серьезные попытки осмысления природы циклизации в лирике принадлежат самим творцам поэзии, впервые осознавшим это явление как новое качество словесно-художественного творчества, в России — В. Брюсову, А. Белому, А. Блоку.

Сущность лирической циклизации А. Белый пытался объяснить, исходя из сущности самого лирического творчества. Циклизация в лирике для него — это прежде всего поизводное, результат творящего и воспринимающего сознаний. В предисловии к берлинскому изданию своих стихотворений 1923 г., объясняя читателю композицию сборника, А. Белый писал: «Кроме формальных достоинств каждого из стихотворений, есть нечто, не поддающееся оценке, каждое произведение имеет свое «зерно», не прорастаемое сразу в душу читателя. <...> Только на основании цикла стихов одного и того же автора медленнее выкристаллизовывается в воспринимающем сознании то общее целое, что можно назвать индивидуальным стилем поэта; и из этого общего целого уже выясняется «зерно» каждого отдельного стихотворения; каждое стихотворение преломляемо всем рядом смежно лежащих; и весь ряд слагается в целое, не открываемое в каждом стихотворении, взятом порознь»[2].

Художественная циклизация понималась А. Белым в свете его собственных эстетических взглядов, главным из которых, по-видимому, следует считать понимание искусства как воплощения некой универсальной модели мира, концептуального ее развертывания, в ходе которого целое подчиняет себе части, превращает их в условие собственного становления и функционирования. Согласно концепции А. Белого, цикл призван «облегчить» доступ читателя к целому; отдельное стихотворение мыслилось не как самостоятельное, но как часть целого. Художественный образ мира создавался поэтами рубежа веков не столько отдельными произведениями (текстами), сколько «ансамблями» произведений (контекстами), поэтому в ходу были не только малые, но и большие формы лирического творчества: *лирический цикл, лирическая поэма, книга стихов*. Об этом,

---

[1] Московский наблюдатель. 1836. Ч. 6. С. 737.

[2] *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 550.

в частности, писал Брюсов в предисловии к «Urbi et Orbi»: «книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения. Отделы в книге стихов — не более как главы, поясняющие одна другую, которые нельзя переставлять произвольно»[1]. Во многих авторских предисловиях к книгам стихов (например, в предисловиях А. Белого к «Пеплу», «Урне») подчеркивалась важность общего замысла, контекста. Позднее в цикле «Ветер» (четырех отрывках о Блоке) Б. Пастернак писал:

Тот ветер повсюду. Он дома,
В деревьях, в деревне, в дожде,
В поэзии третьего тома,
В «Двенадцати», в смерти, везде.

Таким образом, лирический цикл понимался поэтами рубежа веков как целостность, равная «большому стихотворению», состоящему из отдельных частей. Не удивительно поэтому, что в творческой практике поэтов той поры встречались попытки прямого отождествления цикла с *жанрами* большой эпической или лиро-эпической формы. Существует предположение, что цикл «Снежная маска» Блок первоначально намеревался назвать поэмой, а поэму «Двенадцать» — циклом[2].

Итак, в конце XIX — начале XX в. понятия *цикл* и *циклизация* прочно входят в литературно-критическое сознание. Под лирическим циклом стала подразумеваться такая совокупность взаимосвязанных между собой стихотворений, которая была способна воплотить целостный взгляд на мир («поэму души», «поэтическую идеологию», «роман» или «трактат» в стихах), выразить художественную волю автора. В суждениях А. Белого, Брюсова, Блока нетрудно увидеть истоки современного понимания лирического цикла. Б. Пастернак использует это слово в устоявшемся значении в качестве образа для сравнения:

Ты создана как бы вчерне,
Как строчка из другого цикла,
Как будто не шутя во сне
Из моего ребра возникла.

(«Ева», 1956)

Новейшие исследователи склонны рассматривать лирический цикл как «новый жанр, стоящий где-то между тематической под-

[1] *Брюсов В. Я.* Urbi et Orbi. М., 1903. С. 3.

[2] *Сапогов В. А.* Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока// Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1968. С. 82.

боркой стихотворений и поэмой»[1], как «авторский контекст», в котором «единство стихотворений обусловлено уже авторским замыслом», в котором «отношения между отдельным стихотворением и циклом можно рассматривать как отношения между элементом и системой»[2]. К числу обязательных признаков цикла относятся также ***авторское заглавие и устойчивость текста*** в нескольких изданиях.

Сложной проблемой является ***целостность*** художественного цикла. Вопрос можно поставить так: следует ли считать цикл таким образованием, которое по своим внутренним свойствам приближается к самостоятельному литературному произведению, а отдельные произведения, входящие в цикл, значимы только как части целого? Ответить на него утвердительно или отрицательно невозможно по той причине, что циклические образования разнокачественны. Одни циклы близки к целостным произведениям (например, у Блока), другие представляют собой более свободные объединения («Последняя любовь» Н. Заболоцкого).

Все же есть разница между целостностью любого цикла и отдельного произведения. Целостность цикла, как правило, *вторична* по своему происхождению и создается как бы на основе *первичной* целостности составляющих его произведений — при условии сохранения последней. Получается своеобразная двухмерность цикла: относительное равновесие частей (отдельных произведений) и целого (всего цикла). Целостность цикла находится в прямой зависимости от степени структурной автономности составляющих его элементов, а его единство следует рассматривать как единство противоположностей, характеризующееся действием и центростремительных, и центробежных сил. Поэтому возможность вычленения отдельного произведения из контекста цикла не менее важный его признак, чем целостность. Таким образом, художественную форму цикла целесообразно определять не просто как произведение, но как *произведение произведений.* Единство цикла в читательском восприятии обычно возникает *на границах* отдельных произведений, входящих в его состав.

Очевидно, цикл близок к синтетическим жанрам, где взаимодействуют различные жанровые начала, скажем, «поэмное» и «романное». Отсюда вытекает подчас непредсказуемый художественный эффект (по сравнению с произведениями, выдержанными в одной жанровой традиции). Удачна формулировка циклических отношений в лирике, предложенная А. В. Михайловым. Анализируя состав и художественное построение «Западно-восточного дивана» Гете, он пишет: «Помимо многообразия таких внутренних связей, какие устанавливаются между огромным количеством текстов, составля-

---

[1] *Сапогов В. А.* О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. А. Блока//Язык и стиль художественного произведения. М., 1966. С. 90.

[2] *Фоменко И. В.* Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. С. 28.

ющих весь свод... и которые никогда не могут быть прослежены и исчерпаны до конца, потому что это многообразие устроено как открытое множество и связи должны устанавливаться заново в каждом акте чтения,— помимо этого многообразия Гете позаботился и об ином — о том, чтобы была выделена *общая идея* произведения»[1]. Итак, цикл — «открытое множество» при наличии «общей идеи».

В *эпических* циклах такая целостность нередко возникает благодаря сквозному *метасюжету*, который в отдельно взятом произведении выявляется недостаточно четко. Так, в последовательности произведений, входящих в «Повести Белкина» Пушкина, выстраивается метасюжет, связанный с взаимодействием противоположных начал: мужского и женского, русского и иностранного, моцартианского и сальерианского, сакрального и инфернального, в конечном счете, живого и мертвого, как проявления онтологически глубокого всеединства бытия[2].

Предлагаемое понимание литературной циклизации позволяет видеть как художественную систему в целом, так и частные проявления этой системы.

* * *

До сих пор речь шла об ***авторских*** циклах, т. е. таких циклах, в которых автор-творец отдельно взятых произведений и автор-создатель всего цикла полностью совпадают. Однако в истории литературы иногда возникают и ***неавторские*** объединения произведений, получившие название «несобранных циклов». Это такие группы произведений, которые читатель выделяет в творчестве того или иного поэта на основании некоего объединяющего принципа. Чаще всего циклы имеют *биографический подтекст* и получают «именные» названия: у Ф. Тютчева выделяют *денисьевский цикл*, у Н. Некрасова — *панаевский*, у К. Павловой — *утинский* и т. п. Конечно, в вычленении таких циклов есть известная доля условности. Однако подобные циклы нельзя считать лишь результатом субъективного читательского восприятия (тем более произвола) и, следовательно, совершенно свободными от всяких объективных интертекстуальных связей. Так, в «денисьевский» цикл Тютчева не включаются все стихотворения, связанные с Е. А. Денисьевой. Первостепенную роль в этом цикле приобретают такие произведения, которые развивают или варьируют тютчевскую формулу любви как «поединка рокового», «борьбы неравной двух сердец» («Предопределение», «Не говори: меня он, как и прежде, любит...», «Близнецы» и др.).

---

[1] *Михайлов А. В.* «Западно-восточный диван» Гете: смысл и форма//*Гете И. В.* Западно-восточный диван. М., 1988. С. 639.

[2] Подробнее см.: *Дарвин М. Н., Тюпа В. И.* Циклизация в творчестве Пушкина. Новосибирск, 2001. С. 151—225.

Если в отдельном произведении важна прежде всего *подчиненность части целому,* то в цикле на передний план выходит *связь частей.* Она здесь качественно иная, чем в композиции отдельного произведения. Можно принять предложение Э. Ихекваеду довольствоваться всего лишь «оперативной дефиницией цикла», применительно к лирике, понимая под ним некую «гипотезу», подтверждение которой зависит от выполнения трех условий: «лирический цикл есть целое, составленное из автономных стихотворений, в котором каждое отдельное стихотворение следует рассматривать с учетом преемственности его положения и в связи с симультанностью целого»[1].

Таким образом, связь отдельных произведений в цикле, а также последовательность этой связи приобретает решающее значение. Внутренняя организация цикла в какой-то мере близка к *монтажной композиции,* о которой пишет С. М. Эйзенштейн: «...два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»[2]. И далее он поясняет: «Сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на *сумму их, а на произведение.* На произведение — в отличие от суммы — оно похоже тем, что результат сопоставления качественно (измерением, если хотите, степенью) всегда отличается от каждого слагающего элемента, взятого в отдельности»[3]. Смысл монтажного эффекта Эйзенштейн выразил с помощью формулы: $1 + 1 > 2$.

Строение цикла сродни монтажной композиции. Значение цикла также превышает сумму значений составляющих его элементов, а множество отдельных лирических произведений в цикле имеет значение *не складывания, но объединения.*

* * *

Решение вопроса о генезисе циклизации в лирике во многих работах осуществляется как бы методом исключения *доромантического* этапа в развитии литературы. Однако если циклы как целостные художественные образования нового типа действительно появляются в эпоху романтизма, то само явление циклизации — гораздо старше. Жанрово-тематические разделы в сборниках и книгах стихов поэтов — это, бесспорно, явление циклизации, существовавшее и до возникновения собственно циклов и не утратившее своего значения после их укоренения в литературе. В составе поэзии бытуют самые разнообразные циклы, и, устанавливая различия и границы между ними, следует помнить об их преемственной исторической взаимосвязи. Лирическая циклизация — это скорее про-

[1] *Ihekweazu E.* Goethes-West-ostlicher Divan. Untersuchungen zur Struktur des lyrischen Zyklus. Hamburg, 1971. S. 32.

[2] *Эйзенштейн С. М.* Избр. собр. соч.: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 157.

[3] Там же. С. 158.

цесс, нежели статически понимаемая форма объединения стихотворений.

Если с этой позиции взглянуть на развитие поэзии, то можно увидеть, что различные явления циклизации чрезвычайно распространены уже в устном народном творчестве. Многие фольклорные жанры имеют циклическое построение. Например, обрядовая поэзия — это циклы заклинаний, свадебные, похоронные; календарная поэзия — циклы, отражающие в своей структуре естественный ритм смены природных явлений.

Разнообразные явления циклизации возникают на ранних стадиях развития искусства и связываются с *мифологическим представлением времени*. Архаическое чувство времени как замкнутого круга нашло свое отражение в дальнейшем в античной литературе, а также литературе средневековья и эпохи Возрождения. (Мифологические модели цикличности глубоко влияли и на развитие европейских историко-философских и эстетических учений: от Платона до Дж. Вико.)

В европейской литературе лирические циклы получают широкое распространение в творчестве римских элегиков: Катулла, Проперция, Тибулла, Овидия; в итальянской поэзии — в творчестве Петрарки («Canzoniere»); в эпоху Возрождения большую популярность приобретают циклы сонетов В. Шекспира. В западноевропейской поэзии XIX—XX вв. поэтические циклы можно встретить в творчестве Гете, Новалиса, А. Шамиссо, Н. Ленау, Г. Гейне, В. Блейка, В. Гюго, Ш. Бодлера, П. Верлена, из поэтов XX в.— в творчестве Ст. Георге, Р.-М. Рильке и др.

Русская книжная поэзия поначалу ориентировалась на образцы христианской книжности и культуру барокко. Для понимания архитектоники первых русских поэтических книг первостепенное значение имеет *символ* «мир есть книга». Он был использован, в частности, Симеоном Полоцким в построении сборника «Вертоград многоцветный», охватывающего весь космос — мир невидимый (небесно-божественный) и мир видимый (земной). Люди находятся у основания иерархической пирамиды, на вершине которой — вознесенный ввысь, «вездесущий» и «вселюбящий» Бог. Точка зрения постоянно изменяется: то Бог обращает свои взоры на человека, то человек взывает к нему. Но поскольку христианская доктрина основные требования предъявляет к человеку, то именно человек и его бытие — физическое и духовное — оказываются в центре внимания. Таким образом, уже на ранних этапах развития русской книжной поэзии обнаруживаются факты, позволяющие говорить о намеренном авторском объединении отдельных произведений в некий сборник, книгу с целью обобщения своих взглядов на мир.

Литературное развитие в XVIII в. требовало неукоснительного распределения произведений по их *жанрам*. Поэтому основными структурными единицами создававшихся стихотворных книг были

жанрово-тематические разделы: *оды, песни, элегии, надписи, послания* и т. д. Каждый тип поэтического сборника XVIII века в зависимости от жанрового наполнения имел, конечно, свои композиционные принципы. Однако существовали и общие правила. «Внутри томов материал расположен не хронологически. Общая схема расположения <...> такова: Богу — царю — человеку — себе»[1]. Наиболее заметными частями сборников или их частей оказывались *начало* и *конец*. Так, в собрании эпиграмм В. В. Капниста под названием «Случайные мысли» и с подзаголовком «Из опыта жизни», куда вошли 43 эпиграммы, первая и последняя из них написаны фигурными стихами в виде стихотворений-треугольников. Поскольку главным композиционным центром сборника является мотив борьбы *добра* и *зла, порока* и *добродетели*, то между «вершинами» двух стихотворений-треугольников, как началом и концом сборника, протягивается дополнительная семантическая нить: «добро» — «вздох».

Заметной особенностью художественной циклизации русской поэзии XVIII в. был ее *подражательный характер*. Творческое намерение автора в аспекте циклизации, как правило, реализовывалось прежде всего *в выборе образа*. В особенности показательны в этом плане жанры открытых *переложений, подражаний*. Это прежде всего произведения так называемой анакреонтической поэзии.

При внешнем разнообразии сборников, они составлялись отнюдь не механически. Сама форма поэтического сборника, мыслимая или представляемая как нечто замкнутое и завершенное, была глубоко содержательной. В антологической лирике, во всяком случае, эта форма была связана с идеей гармонии. «Реконструированный» в сборнике «античный мир» представал как мир совершенный, как такая высшая ценность, которая становилась целью и идеалом современного «несовершенного» человека. Образ «венка» стихотворений сборника как бы очерчивал твердые границы этого мира. Полнота и завершенность книги или ее жанрово-тематического раздела зависела не столько от количественного состава, сколько от исчерпанности основного «репертуара» тем и мотивов, определяемых самим жанром. «Репертуарность» — неотъемлемое качество поэтических сборников XVIII в. Стихотворения как бы складываются на основе логики развития жанра.

Качественное изменение форм художественной циклизации совершается на рубеже XVIII—XIX веков. Процесс обновления в лирике в целом и лирической циклизации в частности был связан с *индивидуализацией* художественного мышления эпохи. Формировалась *эстетика случайного и непреднамеренного*. Искусство все больше мыслилось зависимым не столько от системы правил, сколько от инициативы творческой личности, стремившейся воплотить все богатство человеческой индивидуальности. Внешним выражением этого

[1] *Гуковский Г. А.* Примечания//*Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1933. С. 425.

процесса в аспекте циклизации было то, что логический порядок в расположении стихотворений в поэтических сборниках и разделах по жанрам стал постепенно вытесняться художественным «беспорядком». «Непринужденность», «случайность» и «непреднамеренность» поэтического творчества манифестировалась и путем переименования традиционных поэтических жанров. Стихотворные произведения все чаще стали именоваться «Досугами» или «Безделками», вместо привычных «Сочинений», «Стихотворений» и «Опытов». В сборнике стихотворений Н. М. Карамзина «Мои безделки» (1797) отсутствуют жанровые разделы. Песни и элегии чередуются с надписями и посланиями, басни — с эпитафиями. Но «этот разноликий мир, окружающий поэта, не есть, однако, царство абсолютного релятивизма. Он повернут своим хаотическим разнообразием к миру рациональных норм. Однако сам для себя он не хаотичен. Не имея внутренней логики, он наделен гармонией»[1]. Доминирующий пафос сборника Карамзина — «жизнь сердца», опредеяющая высокую моральность человеческого существования. Капризы сердца, переливы настроения, в конечном счете, влияют на построение сборника, поэтику его образного строя.

Итак, жанровая группировка произведений начинает уступать место иным принципам циклизации, среди которых основное значение приобретает раскрытие разных граней единой поэтической личности, ее душевной биографии.

Первым русским лирическим циклом, уже в узком смысле слова, стал цикл «Подражания Корану» Пушкина. Это не просто «несколько вольных подражаний» в традиционном понимании (такие «подражания» создал, например, современник Пушкина А. Г. Ротчев), но художественно единый цикл стихотворений, в центре которого стоит судьба гонимого пророка, близкая к судьбе самого поэта. Глубоко закономерна *внутренняя логика развития* художественной мысли, связывающая все подражания в целостный поэтический ансамбль.

Если «Подражания Корану» Пушкина были в русской поэзии первым лирическим циклом, то первой книгой стихов стали «Сумерки» Е. А. Баратынского. Он одним из первых употребил эмоционально значимое *заглавие*, выполнявшее функцию *первообраза,* развитию которого подчинено художественное целое. «Сумерки» создают образ некого переходного и незавершенного состояния мира. Специфика художественной циклизации вообще как раз и состоит, по-видимому, в особой способности *«разрастания»* первичных образов, зона действия которых не ограничивается отдельным стихотворением, но распространяется на все произведения, составляющие данный контекст. Так, одно из заключительных произведений «Суме-

[1] *Лотман Ю. М.* Поэзия Карамзина//*Карамзин Н. М.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 374.

рек», стихотворение «Осень», вбирает в себя образы и мотивы многих предыдущих произведений книги стихов. Если «Последний поэт» — это лирический «пролог» книги, то «Осень» — его «эпилог», хотя окончательная точка на этом в книге еще не ставится. Своеобразная итоговость «Осени» связана, в частности, с мотивом «железного века», заявленного в «Последнем поэте». Выразительна символика цвета, передающая мифологические представления о смене пяти веков человеческой истории: от «золотого» к «железному». Антропоморфный образ «железного века» у Баратынского «серебрит» и «позлащает» «свой безжизненный скелет», иначе говоря, пытается стать миром, физически и духовно полноценным. Наступление «железного века» (навязывание им своих ценностей) и рефлексия лирического субъекта на эту тему лежит в основе всей композиции «Сумерек». Общий контекст определяет богатую семантику эпитета «золотой»:

Прощай, прощай, сияние небес!
Прощай, прощай, краса природы!
Волшебного шептанья полный лес,
Златочешуйчатые воды!

Лежащие в основе художественного мира Баратынского мифологические представления создают также особый *циклический характер* движения времени. В стихотворении «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...» в разъединенном существовании «души» и «тела» вскрывается общая трагическая основа человеческой жизни: стремление к бесконечности совершенства, жажде нового и обескураживающий возврат к конечному и предельному, знакомому и привычному. Можно указать еще и на такую особенность поэтики «Сумерек», как временная «отмеченность» и, так сказать, «возрастная» определенность образов. Излюбленный прием — многократное изображение явления в его различных временны́х ипостасях, по принципу: *сначала — потом, прежде — теперь*. Печать времени лежит на самом характере поэтического высказывания. Философская глубина поэзии Баратынского, очевидно, состоит в том, что она, с одной стороны, как бы вбирает в себя опыт накопленной человеческой мудрости, с другой — не просто присваивает ее себе: этот опыт оценивается, порождает рефлексию поэта, определяет ход его мысли. Баратынский, пожалуй, первым из русских поэтов нарушает привычный монологизм поэтического высказывания.

Художественные опыты поэтов XIX в. во многом предвосхитили, подготовили расцвет цикла в конце XIX — начале XX в.— в творчестве поэтов-символистов, прежде всего В. Брюсова, А. Белого, А. Блока, Вяч. Иванова. Именно эти поэты впервые осознают цикл как особую литературную форму. В XX—XXI вв. циклы и книги стихов — признанная форма творчества, в жанровой системе им принадлежит одно из самых заметных мест.

Литература

Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики//*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989.

Виноградов В. В. О литературной циклизации. По поводу «Невского проспекта» Гоголя и «Исповеди опиофага» Де Квинси//Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.

Дарвин М. Н. Русский лирический цикл: проблемы теории и анализа. Красноярск, 1988.

Дарвин М. Н., Тюпа В. И. Циклизация в творчестве Пушкина. Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001.

Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. (Гл. 12.)

Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20—30-х годов// *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975.

Ковалев В. А. «Записки охотника» И. С. Тургенева. Вопросы генезиса. Л., 1980. (Гл. 2, 10.)

Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999.

Сапогов В. А. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. А. Блока//Язык и стиль художественного произведения. М., 1966.

Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1999.

Ort C.-M. Zyklische Dichtung//Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin; New-York, 1984. Bd. 4.

Literarische Zyklen in den slavischen Literaturen. Hrsg. R. Ibler. Magdeburg. 2000.

Fieguth R. Verzweigungen. Zyklische und assoziative Kompositionsformen bei Adam Mickiewicz (1798—1855). Universitatsverlag Freiburg. 1998.

2. ЛИТЕРАТУРНЫЕ РОДЫ И ЖАНРЫ

РОДОВАЯ ПРИНАДЛЕЖНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Рус.: *литературные роды;* англ.: *literary genres, literary kinds;* нем.: *literarische Gattungen;* франц.: *genres littéraires.*

Деление литературы на три рода.— О различных традициях в понимании родов в истории эстетики.— Эпичность, драматизм, лиризм.— О происхождении эпоса, драмы, лирики. Теория А. Н. Веселовского.— Лиро-эпические и другие двуродовые образования.— О четвертом роде литературы и внеродовых формах.

Словесно-художественные произведения издавна принято объединять в три большие группы, именуемые литературными родами. Это ***эпос, драма*** и ***лирика.*** Хотя и не все созданное писателями (особенно в XX в.) укладывается в эту триаду, она поныне сохраняет свою значимость и авторитетность в составе литературоведения.

О родах поэзии рассуждает Сократ в третьей книге трактата Платона «Государство». Поэт, по Сократу, может, во-первых, впрямую говорить от своего лица, что имеет место «преимущественно в дифирамбах» (по сути это важнейшее свойство лирики); во-вторых — строить произведение в виде «обмена речами» героев, к которому не примешиваются слова поэта, что характерно для трагедий и

комедий (такова драма как род поэзии); в-третьих — соединять свои слова со словами чужими, принадлежащими действующим лицам (что присуще эпосу): «И когда он (поэт.— *В. Х.*) приводит чужие речи, и когда он в промежутках между ними выступает от своего лица, это будет повествование»[1]. Выделение Сократом и Платоном третьего, эпического рода поэзии (как смешанного) основано на разграничении рассказа о происшедшем *без* привлечения речи действующих лиц (гр. *диегесис*) и подражания посредством поступков, действий, произносимых слов (гр. *мимесис*).

Сходные мысли о родах поэзии высказаны в «Поэтике» Аристотеля. Здесь коротко охарактеризованы три способа подражания в поэзии (словесном искусстве), которые и являются характеристиками эпоса, лирики и драмы: «Подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собой, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных»[2].

В подобном же духе — как типы отношения высказывающегося («носителя речи») к художественному целому — роды литературы неоднократно рассматривались и позже, вплоть до нашего времени. Вместе с тем в XIX в. (первоначально — в эстетике романтизма) упрочилось и иное понимание эпоса, лирики и драмы: не как словесно-художественных форм, а как неких умопостигаемых сущностей, фиксируемых философскими категориями. Литературные роды стали мыслиться как ***типы художественного содержания.*** Тем самым их рассмотрение оказалось отторгнутым от поэтики (учения именно о словесном искусстве). Так, Шеллинг соотнес лирику с бесконечностью и духом свободы, эпос — с чистой необходимостью, в драме усмотрел своеобразный синтез того и другого: борьбу свободы и необходимости[3]. А Гегель (вслед за Жан-Полем) характеризовал эпос, лирику и драму с помощью категорий «объект» и «субъект»: эпическая поэзия — объективна, лирическая — субъективна, драматическая же соединяет эти два начала[4]. Благодаря В. Г. Белинскому как автору статьи «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) гегелевская концепция (и соответствующая ей терминология) укоренилась в отечественном литературоведении.

В XX в. роды литературы неоднократно соотносились с различными явлениями психологии (воспоминание, представление, напряжение), лингвистики (первое, второе, третье грамматическое лицо), а также с категорией времени (прошлое, настоящее, будущее).

---

[1] *Платон.* Соч.: В 3 т. М., 1971. Т. 3. Ч. 1. С. 174—176.

[2] *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 45.

[3] См. *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. СПб., 1996. С. 396—399.

[4] См.: *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 419—420.

Однако традиция, восходящая к Платону и Аристотелю, себя не исчерпала, она продолжает жить. ***Роды*** литературы как ***типы речевой организации*** литературных произведений — это неоспоримая надэпохальная реальность, достойная пристального внимания[1].

На природу эпоса, лирики и драмы проливает свет теория речи, разработанная в 1930-е годы немецким психологом и лингвистом К. Бюлером, который утверждал, что высказывания (речевые акты) имеют три аспекта. Они включают в себя, во-первых, *сообщение* о предмете речи (репрезентация); во-вторых, *экспрессию* (выражение эмоций говорящего); в-третьих, *апелляцию* (обращение говорящего к кому-либо, которое делает высказывание собственно действием)[2]. Эти три аспекта речевой деятельности взаимосвязаны и проявляют себя в различного типа высказываниях (в том числе — художественных) по-разному. В лирическом произведении организующим началом и доминантой становится речевая экспрессия. Драма акцентирует апеллятивную, собственно действенную сторону речи, и слово предстает как своего рода поступок, совершаемый в определенный момент развертывания событий. Эпос тоже широко опирается на апеллятивные начала речи (поскольку в состав произведений входят высказывания героев, знаменующие их действия). Но доминируют в этом литературном роде сообщения о чем-то внешнем говорящему.

С этими особенностями речевой ткани лирики, драмы и эпоса органически связаны (и именно ими предопределены) также иные свойства родов литературы: способы пространственно-временно́й организации произведений; своеобразие явленности в них человека; формы присутствия автора; характер обращенности текста к читателю. Каждый из родов литературы, говоря иначе, обладает особым, только ему присущим комплексом свойств.

Деление литературы на роды не совпадает с ее членением на *поэзию* и *прозу*. В обиходной речи лирические произведения нередко отождествляются с поэзией, а эпические — с прозой. Подобное словоупотребление неточно. Каждый из литературных родов включает в себя как поэтические (стихотвореные), так и прозаические (нестихотворные) произведения. Эпос на ранних этапах искусства был чаще всего стихотворным (эпопеи античности, французские песни о подвигах, русские былины, исторические песни и т. п.). Эпические в своей родовой основе произведения, написанные стихами, нередки и в литературе нового времени («Дон Жуан» Дж. Н. Г. Байрона, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова). В драматическом роде литературы также применяются как стихи, так и проза, порой соединяемые в одном

[1] Подробнее об истории рассмотрения литературных родов см.: *Хализев В. Е.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 22—38.

[2] См.: *Бюлер К.* Теория языка. Репрезентативная функция языка. М., 1993. С. 34—38.

и том же произведении (многие пьесы У. Шекспира, «Борис Годунов» А. С. Пушкина). Да и лирика, по преимуществу стихотворная, иногда бывает прозаической (вспомним тургеневские «Стихотворения в прозе»).

В теории литературных родов возникают и более серьезные терминологические проблемы. Слова «эпическое» («эпичность»), «драматическое» («драматизм»), «лирическое» («лиризм») обозначают не только родовые особенности произведений, о которых шла речь, но и другие их свойства. ***Эпичностью*** называют величественно-спокойное, неторопливое созерцание жизни в ее сложности и многоплановости, широту взгляда на мир и его приятие как некоей целостности. В этой связи нередко говорят об «эпическом миросозерцании», художественно воплотившемся в гомеровских поэмах и ряде позднейших произведений («Война и мир» Л. Н. Толстого). Эпичность как идейно-эмоциональная настроенность может иметь место во всех литературных родах — не только в эпических (повествовательных) произведениях, но также в драме (драматическая трилогия А. К. Толстого) и лирике (цикл «На поле Куликовом» А. А. Блока). ***Драматизмом*** принято называть умонастроение, связанное с напряженным переживанием каких-то противоречий, с взволнованностью и тревогой. И, наконец, ***лиризм*** — это возвышенная эмоциональность, выраженная в речи автора, рассказчика, персонажей. Драматизм и лиризм тоже могут присутствовать во всех литературных родах. Так, исполнены драматизма роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина», стихотворение М. И. Цветаевой «Тоска по родине». *Лиризмом* проникнуты роман И. С. Тургенева «Дворянское гнездо», пьесы А. П. Чехова «Три сестры» и «Вишневый сад», рассказы и повести И. А. Бунина. Эпос, лирика и драма, таким образом, свободны от однозначно-жесткой привязанности к эпичности, лиризму и драматизму как типам эмоционально-смыслового «звучания» произведений.

Оригинальный опыт разграничения этих двух рядов понятий (эпос — эпическое и т. д.) в середине нашего века предпринял немецкий ученый Э. Штайгер. В своей работе «Основные понятия поэтики» он охарактеризовал эпическое, лирическое, драматическое как явления *стиля* (типы тональности — Tonart), связав их (соответственно) с такими понятиями, как представление, воспоминание, напряжение. И утверждал, что каждое литературное произведение (независимо от того, имеет оно внешнюю форму эпоса, лирики или драмы) соединяет в себе эти три начала: «Я не уясню лирического и драматического, если буду их связывать с лирикой и драмой»[1].

Эпос, лирика и драма сформировались на самых ранних этапах существования общества, в первобытном синкретическом творче-

[1] *Staiger E.* Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1951. S. 9.

стве. Происхождению литературных родов посвятил первую из трех глав своей «Исторической поэтики» А. Н. Веселовский, один из крупнейших русских историков и теоретиков литературы XIX в. Ученый доказывал, что литературные роды возникли из *обрядового* хора первобытных народов, действия которого являли собой ритуальные игры-пляски, где подражательные телодвижения сопровождались пением — возгласами радости или печали. Эпос, лирика и драма трактовались Веселовским как развившиеся из «протоплазмы» обрядовых «хорических действий».

Из возгласов наиболее активных участников хора (запевал, корифеев) выросли лиро-эпические песни (кантилены), которые со временем отделились от обряда: «Песни лирико-эпического характера представляются первым естественным выделением из связи хора и обряда». Первоначальной формой собственно поэзии явилась, стало быть, лиро-эпическая песня. На основе таких песен впоследствии сформировались эпические повествования. А из возгласов хора как такового выросла лирика (групповая, коллективная), со временем тоже отделившаяся от обряда. Эпос и лирика, таким образом, истолкованы Веселовским как «следствия разложения древнего обрядового хора». Драма, утверждает ученый, возникла из обмена репликами хора и запевал. И она (в отличие от эпоса и лирики), обретя самостоятельность, вместе с тем «сохранила весь <...> синкретизм» обрядового хора и явилась неким его подобием[1].

Теория происхождения литературных родов, выдвинутая Веселовским, подтверждается множеством известных современной науке данных о жизни первобытных народов. Так, несомненно происхождение драмы из обрядовых действ: пляска и пантомима постепенно все активнее сопровождались словами участников обрядового действия. Вместе с тем в теории Веселовского не учтено, что эпос и лирика могли формироваться и независимо от обрядовых действий. Так, мифологические сказания, на основе которых впоследствии упрочивались прозаические легенды (саги) и сказки, возникли вне хора. Они не пелись участниками массового обряда, а рассказывались кем-либо из представителей племени (и, вероятно, далеко не во всех случаях подобное рассказывание было обращено к большому числу людей). Лирика тоже могла формироваться вне обряда. Лирическое самовыражение возникало в производственных (трудовых) и бытовых отношениях первобытных народов. Существовали, таким образом, разные пути формирования литературных родов. И обрядовый хор был одним из них.

Роды литературы не отделены друг от друга непроходимой стеной. Наряду с произведениями, безусловно и полностью принадлежащими *одному* из литературных родов, существуют и те, что соединяют в себе свойства каких-либо двух родовых форм — *«двух-*

[1] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 190, 245, 230.

родовые образования» (выражение Б. О. Кормана)[1]. О произведениях и их группах, принадлежащих к двум родам литературы, на протяжении XIX—XX вв. говорилось неоднократно. Так, Шеллинг характеризовал роман как «соединение эпоса с драмой»[2]. Отмечалось присутствие эпического начала в драматургии А. Н. Островского. Как эпические характеризовал свои пьесы Б. Брехт. За произведениями М. Метерлинка и А. Блока закрепился термин «лирические драмы». Глубоко укоренена в словесном искусстве *лиро-эпика*, включающая в себя лиро-эпические поэмы (упрочившиеся в литературе начиная с эпохи романтизма), баллады (имеющие фольклорные корни), так называемую лирическую прозу (как правило, автобиографическую), а также произведения, где к повествованию о событиях «подключены» лирические отступления, как, например, в «Дон Жуане» Байрона и «Евгении Онегине» Пушкина.

В литературоведении XX в. неоднократно делались попытки дополнить традиционную «триаду» (эпос, лирика, драма) и обосновать понятие четвертого (а то и пятого и т. д.) рода литературы. Рядом с тремя «прежними» ставились и роман (В. Д. Днепров), и сатира (Я. Е. Эльсберг, Ю. Б. Борев), и сценарий (ряд теоретиков кино)[3]. В подобного рода суждениях немало спорного, но литература действительно знает группы произведений, которые не в полной мере обладают свойствами эпоса, лирики и драмы, а то и лишены их вовсе. Их правомерно назвать *внеродовыми формами*. В какой-то мере это относится к *очеркам*. Здесь внимание авторов сосредоточено на внешней реальности, что дает литературоведам некоторое основание ставить их в ряд эпических жанров. Однако в очерках событийные ряды и собственно повествование организующей роли не играют: доминируют описания, нередко сопровождающиеся рассуждениями. Таковы «Хорь и Калиныч» из тургеневских «Записок охотника», некоторые произведения Г. И. Успенского и М. М. Пришвина.

Не вполне укладывается в рамки традиционных литературных родов так называемая литература *«потока сознания»*, где преобладают не повествовательная подача событий, а нескончаемые цепи впечатлений, воспоминаний, душевных движений носителя речи. Здесь сознание, чаще всего предстающее неупорядоченным, хаотичным, как бы присваивает и поглощает мир: действительность оказывается «застланной» хаосом ее созерцаний, мир — помещенным в сознание[4]. Подобными свойствами обладают произведения

---

[1] См.: *Корман Б. О.* Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень)//Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1974. Вып. 1. С. 223.

[2] *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. С. 380.

[3] Обзор подобных суждений зарубежных ученых. См.: *Hernadi P.* Beyond Genre. New Directions in Literary Classification. Ithaca; London, 1971. P. 34—36.

[4] См.: *Бочаров С. Г.* Пруст и «поток сознания»// Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967.

М. Пруста, Дж. Джойса, А. Белого. Позже к этой форме обратились представители «нового романа» во Франции (М. Бютор, Н. Саррот, А. Роб-Грийе).

И, наконец, в традиционную триаду решительно не вписывается *эссеистика,* ставшая ныне весьма важной и влиятельной областью литературного творчества. У истоков эссеистики — всемирно известные «Опыты» («Essays») М. Монтеня. Эссеистская форма — это непринужденно-свободное соединение суммирующих сообщений о единичных фактах, описаний реальности и (что особенно важно) размышлений о ней. Мысли, высказываемые в эссеистской форме, как правило, не претендуют на объективную трактовку предмета, они допускают возможность и совсем иных суждений. Эссеистика тяготеет к синкретизму: начала собственно художественные здесь легко соединяются с публицистическими и философскими.

Эссеистика едва ли не доминирует в творчестве В. В. Розанова («Уединенное», «Опавшие листья»). Она дала о себе знать в прозе А. М. Ремизова («Посолонь»), в ряде произведений М. М. Пришвина (вспоминаются прежде всего «Глаза земли»). Эссеистское начало присутствует в прозе Г. Филдинга и Л. Стерна, в байроновских поэмах, в пушкинском «Евгении Онегине» (вольные беседы с читателем, раздумья о светском человеке, о дружбе и родственниках и т. п.), «Невском проспекте» Н. В. Гоголя (начало и финал повести), в прозе Т. Манна, Г. Гессе, Р. Музиля, где повествование обильно сопровождается размышлениями писателей.

По мысли М. Н. Эпштейна, основу эссеистики составляет особая концепция человека — как носителя не знаний, а мнений. Ее призвание — не провозглашать готовые истины, а расщеплять закоснелую, ложную целостность, отстаивать свободную мысль, уходящую от централизации смысла: здесь имеет место «сопребывание личности со становящимся словом». Релятивистски понятой эссеистике автор придает статус весьма высокий: это «внутренний двигатель культуры нового времени», средоточие возможностей «сверххудожественного обобщения»[1]. Заметим, однако, что эссеистика отнюдь не устранила традиционные родовые формы и, кроме того, она в состоянии воплощать мироотношение, которое противостоит релятивизму. Яркий пример тому — творчество М. М. Пришвина.

Итак, различимы собственно родовые формы, традиционные и безраздельно господствовавшие в литературном творчестве на протяжении многих веков, и формы «внеродовые», нетрадиционные, укоренившиеся в «послеромантическом» искусстве. Первые со вторыми взаимодействуют весьма активно, друг друга дополняя. Ныне плато-

[1] *Эпштейн М. Н.* На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре Нового времени//*Эпштейн М. Н.* Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX веков. М., 1988. С. 334. 380, 365, 369.

новско-аристотелевско-гегелевская триада (эпос, лирика, драма), как видно, в значительной мере поколеблена и нуждается в корректировке. В то же время нет оснований объявлять привычно выделяемые три рода литературы устаревшими, как это порой делается с легкой руки итальянского философа и теоретика искусства Б. Кроче. Из числа русских литературоведов в подобном скептическом духе высказался А. И. Белецкий: «Для античных литератур термины эпос, лирика, драма еще не были абстрактными. Они обозначали особые, внешние способы передачи произведения слушающей аудитории. Перейдя в книгу, поэзия отказалась от этих способов передачи, и постепенно <...> виды (имеются в виду роды литературы.— *В. Х.*) становились все большей фикцией. Необходимо ли и далее длить научное бытие этих фикций?»[1]. Не соглашаясь с этим, заметим: большинство литературных произведений всех эпох (в том числе и современные) имеют определенную родовую специфику (форму эпическую, драматическую, лирическую).

Родовая принадлежность (как и бóльшая или меньшая причастность «внеродовым» началам) во многом определяет организацию произведения, его формальные, структурные особенности. Поэтому понятие «род литературы» в составе теоретической поэтики неотъемлемо и насущно.

Литература

Аристотель. Поэтика//Аристотель и античная литература/Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М., 1978. (С. 11—116.) [То же: *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957. (С. 39—47.)]

Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды//*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5.

Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966. (Гл. V: Виды искусства в романтической эстетике.)

Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики//*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989.

Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. (Разд.: Различия родов поэзии.)

Гёте И. В., Шиллер Ф. Об эпической и драматической поэзии//*Гёте И. В.* Об искусстве. М., 1975.

Днепров В. Д. Взаимодействие поэтических элементов романа//*Днепров В. Д.* Идеи времени и формы времени. Л., 1980.

Кожинов В. В. К проблеме литературных родов и жанров//Теория литературы. Основные проблемы в теоретическом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.

Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика/Пер. с ит. М., 2000.

Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе/Пер. с пол. М., 1980. (Гл. VI.)

Поспелов Г. Н. Эстетическое и художественное. М., 1965. (Гл.: О родах искусства.)

Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. (Разд.: Деление литературы на роды.)

Шеллинг В. Ф. Й. Философия искусства. М., 1996. (С. 393—399.)

[1] *Белецкий А. И.* Избр. труды по теории литературы. М., 1964. С. 342.

Hernadi P. Beyond Genre. New Directions in Literary Classification. Ithaca; London, 1972.

Hirt E. Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig; Berlin, 1923.

Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1951.

ЭПОС

Рус.: *эпос, эпика;* англ.: *epos;* нем.: *Epik;* франц.: *poésie épique.*

Время рассказа и время действия.— Значения слова «повествование». Повествование и высказывания персонажей.— О возможностях эпического рода.— Образ повествователя. Объективное и субъективное в повествовании. Рассказчик.

В эпическом роде литературы (гр. *epos* — слово, речь) организующим началом произведения является ***повествование*** о персонажах (действующих лицах), их судьбах, поступках, умонастроениях, о событиях в их жизни, составляющих сюжет. Это — цель словесных сообщений или, проще говоря, рассказ о происшедшем ранее. Повествованию присуща временна́я дистанция между веде́нием речи и предметом словесных обозначений. Оно (вспомним Аристотеля: поэт рассказывает «о событии как о чем-то отдельном от себя») ведется со стороны и, как правило, имеет грамматическую форму *прошедшего времени.* Для повествующего (рассказывающего) характерна позиция человека, вспоминающего об имевшем место ранее. Дистанция между временем изображаемого действия и временем повествования о нем составляет едва ли не самую существенную черту эпической формы.

Слово «повествование» в применении к литературе используется по-разному. В узком смысле — это развернутое обозначение словами того, что произошло однажды и имело временну́ю протяженность. В более широком значении повествование включает в себя также *описания,* т. е. воссоздание посредством слов чего-то устойчивого, стабильного или вовсе неподвижного (таковы бо́льшая часть пейзажей, характеристики бытовой обстановки, черт наружности персонажей, их душевных состояний). Описаниями являются также словесные изображения периодически повторяющегося. «Бывало, он еще в постеле:/К нему записочки несут»,— говорится, например, об Онегине в первой главе пушкинского романа. Подобным же образом в повествовательную ткань входят авторские *рассуждения,* играющие немалую роль у Л. Н. Толстого, А. Франса, Т. Манна.

В эпических произведениях повествование подключает к себе и как бы обволакивает высказывания действующих лиц — их диалоги и монологи, в том числе внутренние, с ними активно взаимодействуя, их поясняя, дополняя и корректируя. И художественный текст оказывается своего рода сплавом повествовательной речи

и высказываний персонажей, являющихся их поступками (действиями).

Произведения эпического рода сполна используют арсенал художественных средств, доступных литературе, непринужденно и свободно осваивают реальность во времени и пространстве. При этом они не знают ограничений в объеме текста. Эпос как род литературы включает в себя как короткие рассказы (средневековая и возрожденческая новеллистика; юмористика О'Генри и раннего А. П. Чехова), так и произведения, рассчитанные на длительное слушание или чтение: эпопеи и романы, охватывающие жизнь с необычайной широтой. Таковы индийская «Махабхарата», древнегреческие «Илиада» и «Одиссея», «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Сто лет одиночества» Г. Г. Маркеса.

Эпическое произведение может «вобрать» в себя такое количество персонажей, обстоятельств, событий, судеб, деталей, которое не доступно ни другим родам литературы, ни какому-нибудь иному виду искусства. При этом повествовательная форма способствует глубочайшему проникновению во внутренний мир человека. Ей вполне доступны характеры сложные, обладающие множеством черт и свойств, незавершенные и противоречивые, находящиеся в движении, становлении, развитии.

Эти возможности эпического рода литературы используются далеко не во всех произведениях. Но со словом «эпос» прочно связано представление о художественном воспроизведении жизни в ее целостности, о раскрытии сущности целой эпохи, о масштабности и монументальности творческого акта. Не существует (ни в сфере словесного искусства, ни за его пределами) групп художественных произведений, которые бы так свободно проникали одновременно и в глубину человеческого сознания, и в ширь бытия людей, как это делают повести, романы, эпопеи.

В эпических произведениях глубоко значимо присутствие ***повествователя***. Это — весьма специфическая форма художественного воспроизведения человека. Повествователь является посредником между изображенным и читателем, нередко выступая в роли свидетеля и истолкователя показанных лиц и событий.

Текст эпического произведения далеко не всегда содержит сведения о судьбе повествующего, об его взаимоотношениях с действующими лицами, о том, когда, где и при каких обстоятельствах ведет он свой рассказ, об его мыслях и чувствах. Дух повествования, по словам Т. Манна, часто бывает «невесом, бесплотен и вездесущ»; «нет для него разделения между «здесь» и «там»»[1]. А вместе с тем речь повествователя обладает не только изобразительностью, но и выразительной значимостью; она характеризует не только объект высказывания, но и самого говорящего. В любом эпическом

[1] *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 6. С. 8.

произведении запечатлевается манера воспринимать действительность, присущая тому, кто повествует, свойственные ему ви́дение мира и способ мышления. В этом смысле правомерно говорить об ***образе повествователя***. Понятие это прочно вошло в обиход литературоведения благодаря Б. М. Эйхенбауму, В. В. Виноградову, М. М. Бахтину (работы 1920-х годов). Суммируя суждения этих ученых, Г. А. Гуковский в 1940-е годы писал: «Всякое изображение в искусстве образует представление не только об изображенном, но и <...> об изображающем, носителе изложения <...>. Повествователь — это не только более или менее конкретный образ <...>, но и некая образная идея, принцип и облик носителя речи, или иначе — непременно некая точка зрения на излагаемое, точка зрения психологическая, идеологическая и попросту географическая, так как невозможно описывать ниоткуда и не может быть описания без описателя»[1].

Эпическая форма, говоря иначе, воспроизводит не только рассказываемое, но и рассказывающего, она художественно запечатлевает манеру говорить и воспринимать мир, а в конечном счете — склад ума и чувств повествующего. Облик повествователя обнаруживается не в его действиях и не в прямых излияниях души, а в своеобразном повествовательном монологе. Выразительные начала такого монолога, являясь его вторичной функцией, вместе с тем очень важны.

Не может быть полноценного восприятия народных сказок без пристального внимания к их повествовательной манере, в которой за наивностью и бесхитростностью того, кто ведет рассказ, угадываются ирония и лукавство, жизненный опыт и мудрость. Невозможно почувствовать прелесть героических эпопей древности, не уловив возвышенного строя мыслей и чувств рапсода и сказителя. И уж тем более немыслимо понимание произведений А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова и И. С. Тургенева, А. П. Чехова и И. А. Бунина, М. А. Булгакова и А. П. Платонова вне постижения «голоса» повествователя. Живое восприятие эпического произведения всегда связано с пристальным вниманием к той манере, в которой ведется повествование. Чуткий к словесному искусству читатель видит в рассказе, повести или романе не только сообщение о жизни персонажей с ее подробностями, но и выразительно значимый монолог повествователя.

Литературе доступны разные способы повествования. Наиболее глубоко укоренен и представлен в ее истории тип повествования, при котором между персонажами и тем, кто повествует о них, имеет место, так сказать, абсолютная дистанция. Повествователь рассказывает о событиях с невозмутимым спокойствием. Ему внятно все, ему присущ дар «всеве́дения», и его образ, образ существа, вознес-

[1] *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 200.

шегося над миром, придает произведению колорит максимальной объективности. Многозначительно, что Гомера нередко уподобляли небожителям-олимпийцам и называли «божественным».

Художественные возможности такого повествования рассмотрены в немецкой классической эстетике эпохи романтизма. В эпосе «нужен рассказчик,— читаем мы у Шеллинга,— который невозмутимостью своего рассказа постоянно отвлекал бы нас от слишком большого участия к действующим лицам и направлял внимание слушателей на *чистый результат*». И далее: «Рассказчик чужд действующим лицам <...>, он не только превосходит слушателей своим уравновешенным созерцанием и настраивает своим рассказом на этот лад, но как бы заступает место необходимости»[1].

Основываясь на таких формах повествования, восходящих к Гомеру, классическая эстетика XIX в. утверждала, что эпический род литературы — это художественное воплощение особого, «эпического» миросозерцания, которое отмечено максимальной широтой взгляда на жизнь и ее спокойным, радостным приятием.

Сходные мысли о природе повествования высказал Т. Манн в статье «Искусство романа»: «Быть может, стихия повествования, это вечно гомеровское начало, этот вещий дух минувшего, который бесконечен, как мир, и которому ведом весь мир, наиболее полно и достойно воплощает стихию поэзии». Писатель усматривает в повествовательной форме воплощение духа иронии, которая является не холодно-равнодушной издевкой, но исполнена сердечности и любви: «это величие, питающее нежность к малому», «взгляд с высоты свободы, покоя и объективности, не омраченный никаким морализаторством»[2].

Подобные представления о содержательных основах эпической формы (при всем том, что они опираются на многовековой художественный опыт) неполны и в значительной мере односторонни. Дистанция между повествователем и действующими лицами подчеркивается далеко не всегда. Об этом свидетельствует уже античная проза: в романах «Метаморфозы» («Золотой осел») Апулея и «Сатирикон» Петрония персонажи сами рассказывают о виденном и испытанном. В таких произведениях выражается взгляд на мир, не имеющий ничего общего с так называемым «эпическим миросозерцанием».

В литературе последних двух-трех столетий едва ли не возобладало ***субъективно окрашенное повествование.*** Повествователь стал смотреть на мир глазами одного из персонажей, проникаясь его мыслями и впечатлениями. Яркий пример тому — подробная картина сражения при Ватерлоо в «Пармской обители» Стендаля. Эта битва воспроизведена отнюдь не по-гомеровски: повествователь как

---

[1] *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. С. 399.

[2] *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 273, 277, 278.

бы перевоплощается в героя, юного Фабрицио, и смотрит на происходящее его глазами. Дистанция между ним и персонажем практически исчезает, точки зрения обоих совмещаются. Такому способу изображения порой отдавал дань Толстой. Бородинская битва в одной из глав «Войны и мира» показана в восприятии не искушенного в военном деле Пьера Безухова; совет в Филях подан в виде впечатлений девочки Малаши. В «Анне Карениной» скачки, в которых участвует Вронский, воспроизведены дважды: один раз — пережитые им самим, другой — увиденные глазами Анны. Нечто подобное свойственно также произведениям Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова, Г. Флобера и Т. Манна. Герой, к которому приблизился повествователь, изображается как бы изнутри. При сближении повествователя с кем-либо из персонажей широко используется несобственно-прямая речь, так что голоса повествующего и действующего лица сливаются воедино. Совмещение точек зрения повествователя и персонажей в литературе XIX—XX вв. вызвано возросшим художественным интересом к своеобразию внутреннего мира людей, а главное — пониманием жизни как совокупности не похожих одно на другое отношений к реальности, качественно различных кругозоров и ценностных ориентаций.

Наиболее распространенная форма эпического повествования — это *рассказ от третьего лица*. Но повествующий вполне может выступать в произведении как некое «я». Таких *персонифицированных* повествователей, высказывающихся от собственного, «первого» лица, естественно называть ***рассказчиками***. Рассказчик нередко является одновременно и персонажем произведения (Максим Максимыч в повести «Бэла» из лермонтовского «Героя нашего времени», Гринев в пушкинской «Капитанской дочке», Иван Васильевич в рассказе Л. Н. Толстого «После бала», Аркадий Долгорукий в «Подростке» Ф. М. Достоевского).

Фактами своей жизни и умонастроениями многие из рассказчиков-персонажей близки (хотя и не тождественны) самим писателям. Это имеет место в автобиографических произведениях (трилогия Л. Н. Толстого, «Лето Господне» и «Богомолье» И. С. Шмелева). Но чаще судьба, жизненные позиции, переживания героя, ставшего рассказчиком, заметно отличаются от того, что присуще автору («Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Моя жизнь» А. П. Чехова). При этом в ряде произведений (эпистолярная, мемуарная, сказовая формы) повествующие высказываются в манере, которая не тождественна авторской и порой с ней расходится весьма резко. Способы повествования, используемые в эпических произведениях, как видно, весьма разнообразны.

Литература

Аристотель. Поэтика//Аристотель и мировая литература/Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М., 1978. (С. 114—116, 152—163.) [То же: *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957. (С. 45—47, 118—138.)]

Бахтин М. М. Эпос и роман//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды//*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5.

Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. (Песнь 3.)

Веселовский А. Н. История или теория романа?//*Веселовский А. Н.* Избранные статьи. Л., 1939.

Грифцов Б. А. Теория романа. Л., 1927.

Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. (Программы 8, 11—12.)

Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.

Кожинов В. В. Роман — эпос нового времени//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы/Ред. кол.: Г. Л. Абрамович и др. М., 1964.

Манн Т. Искусство романа//*Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т./Пер. с нем. М., 1961. Т. 10.

Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. 4-е изд. М., 1971. (Разд.: Эпос.)

Шеллинг В. Ф. Й. Философия искусства. СПб., 1996. (С. 351—364, 380—395.)

ДРАМА

Рус.: *драма;* англ.: *drama;* нем.: *Drama;* франц.: *drame.*

Отличие драмы от эпоса. Текст основной и побочный.— Время действия и время сценическое.— Роль гиперболы.— Условность диалогов и монологов.— Драма как литературное произведение. Lesedrama.— Сценическое прочтение пьесы.— О роли драмы в разные эпохи.

Драматические произведения (гр. drama — действие), как и эпические, воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Подобно автору эпического, повествовательного произведения, драматург подчинен «закону развивающегося действия»[1]. Но развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует. Собственно *авторская речь* здесь вспомогательна и эпизодична. Таковы *список действующих лиц,* иногда сопровождаемый их краткими *характеристиками,* обозначение *времени* и *места действия,* описания сценической обстановки в начале актов и эпизодов, а также комментарии к отдельным репликам героев и указания на их движения, жесты, мимику, интонации *(ремарки).* Все это составляет лишь ***побочный текст*** драматического произведения. *Основной* же его текст — это цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов.

Отсюда некоторая ограниченность художественных возможностей драмы (сравнительно с эпосом). Писатель-драматург пользуется лишь частью предметно-изобразительных средств, которые доступны со-

[1] *Гёте И. В.* Об искусстве/Сост., вступ. ст. и примеч. А. В. Гулыги. М., 1975. С. 350.

здателю романа или эпопеи, новеллы или повести. И характеры действующих лиц раскрываются в драме с меньшей свободой и полнотой, чем в эпосе. «Драму я <...> воспринимаю,— замечал Т. Манн,— как искусство силуэта и ощущаю только рассказанного человека как объемный, цельный, реальный и пластический образ»[1]. При этом драматурги, в отличие от авторов эпических произведений, вынуждены ограничиваться тем объемом словесного текста, который отвечает запросам театрального искусства. Время изображаемого в драме действия должно уместиться в строгие рамки времени сценического. А спектакль в привычных для новоевропейского театра формах продолжается, как правило, не более трех-четырех часов. И это требует соответствующего размера драматургического текста.

Вместе с тем у автора пьесы есть и существенные преимущества перед создателями повестей и романов. Один изображаемый в драме момент плотно примыкает к другому, соседнему. ***Время*** воспроизводимых драматургом событий на протяжении сценического эпизода не сжимается и не растягивается. Персонажи драмы обмениваются *репликами* без сколько-нибудь заметных временны́х интервалов; их высказывания, как отмечал К. С. Станиславский, составляют сплошную, непрерывную линию[2]. Если с помощью повествования действие запечатлевается как нечто прошедшее, то цепь диалогов и монологов в драме создает иллюзию настоящего времени. Жизнь здесь говорит как бы от своего собственного лица: между тем, что́ изображается, и читателем нет посредника-повествователя. Действие воссоздается в драме с максимальной непосредственностью. Оно протекает будто перед глазами читателя. «Все повествовательные формы,— писал Ф. Шиллер,— переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим»[3].

Драма ориентирована на требования ***сцены***. А театр — это искусство публичное, массовое. Он впрямую воздействует на многих людей, как бы сливающихся воедино в откликах на совершающееся перед ними. Назначение драмы, по словам А. С. Пушкина,— «действовать на множество, занимать его любопытство» и ради этого запечатлевать «истину страстей»: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенные, странные происшествия. Народ требует сильных ощущений. <...> Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим искусством»[4]. Особенно тесными узами связан драматический род литературы со смеховой сферой, ибо театр упрочивался и развивался в рамках массовых празднеств, в атмосфере

[1] *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 9. С. 386.

[2] См.: *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1954—1961. Т. 2. С. 309.

[3] *Шиллер* Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 58.

[4] *Пушкин А. С.* О народной драме и драме «Марфа Посадница»//*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 213, 214.

игры и веселья. «Комический жанр является для античности универсальным»,— заметила О. М. Фрейденберг[1]. То же самое правомерно сказать о театре и драме иных стран и эпох. Прав был Т. Манн, назвав «комедиантский инстинкт» «первоосновой всякого драматического мастерства»[2].

Неудивительно, что драма тяготеет к внешне эффектной подаче изображаемого. Ее образность, как правило, оказывается гиперболической, броской, театрально яркой. «Театр требует <...> преувеличенных широких линий как в голосе, декламации, так и в жестах»,— писал Н. Буало[3]. И это свойство сценического искусства неизменно накладывает свою печать на поведение героев драматических произведений. «Как в театре разыграл»,— комментирует Бубнов («На дне» М. Горького) исступленную тираду отчаявшегося Клеща, который неожиданным вторжением в общий разговор придал ему театральную эффектность. Знаменательны (в качестве характеристики драматического рода литературы) упреки Л. Н. Толстого в адрес У. Шекспира за обилие гипербол, из-за чего будто бы «нарушается возможность художественного впечатления». «С первых же слов,— писал он о трагедии «Король Лир»,— видно преувеличение: преувеличение событий, преувеличение чувств и преувеличение выражений»[4]. В оценке творчества Шекспира Толстой был не прав, но мысль о приверженности великого английского драматурга к ***театрализующим гиперболам*** совершенно справедлива. Сказанное о «Короле Лире» с не меньшим основанием можно отнести к античным комедиям и трагедиям, драматическим произведениям классицизма, к пьесам Ф. Шиллера и В. Гюго и т. п.

В XIX—XX вв., когда в литературе возобладало стремление к житейской достоверности, присущие драме условности стали менее явными, нередко они сводились к минимуму. У истоков этого явления так называемая «мещанская драма» XVIII в., создателями и теоретиками которой были Д. Дидро и Г. Э. Лессинг. Произведения крупнейших русских драматургов XIX в. и начала XX столетия — А. Н. Островского, А. П. Чехова и М. Горького — отличаются достоверностью воссоздаваемых жизненных форм. Но и при установке драматургов на правдоподобие изображаемого сюжетные, психологические и собственно речевые гиперболы сохранялись. Театрализующие условности дали о себе знать даже в драматургии Чехова, явившей собой максимальный предел *«жизнеподобия»*. Всмотримся в заключительную сцену «Трех сестер». Одна молодая женщина десять — пятнадцать минут назад рассталась с любимым человеком, вероятно, навсегда. Другая пять минут назад узнала о смерти своего

[1] *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 282.

[2] *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 5. С. 370.

[3] Цит. по: Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. 2-е изд./ Сост. и ред. С. Мокульский. М.; Л., 1953. Т. 1. С. 679.

[4] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1950. Т. 35. С. 252.

жениха. И вот они, вместе со старшей, третьей сестрой, подводят нравственно-философские итоги прошедшему, размышляя под звуки военного марша об участи своего поколения, о будущем человечества. Вряд ли можно представить себе это происшедшим в реальности. Но неправдоподобия финала «Трех сестер» мы не замечаем, так как привыкли, что драма ощутимо видоизменяет формы жизнедеятельности людей.

Сказанное убеждает в справедливости суждения Пушкина (из уже цитированной статьи) о том, что «самая сущность драматического искусства исключает правдоподобие»: «Читая поэму, роман, мы часто можем забыться и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования, в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобное в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились etc»[1].

Наиболее ответственная роль в драматических произведениях принадлежит условности речевого самораскрытия героев, ***диалоги*** и ***монологи*** которых, нередко насыщенные афоризмами и сентенциями, оказываются куда более пространными и эффектными, нежели те *реплики,* которые могли бы быть произнесены в аналогичном жизненном положении. Условны реплики *«в сторону»,* которые как бы не существуют для других находящихся на сцене персонажей, но хорошо слышны зрителям, а также монологи, произносимые героями в одиночестве, наедине с собой, являющие собой чисто сценический прием вынесения наружу *речи внутренней* (таких монологов немало как в античных трагедиях, так и в драматургии нового времени). Драматург, ставя своего рода эксперимент, показывает, как высказался бы человек, если бы в произносимых словах он выражал свои умонастроения с максимальной полнотой и яркостью. И речь в драматическом произведении нередко обретает сходство с речью художественно-лирической либо ораторской: герои здесь склонны изъясняться как импровизаторы-поэты или искушенные ораторы. Поэтому отчасти прав был Гегель, рассматривая драму как синтез эпического начала (событийность) и лирического (речевая экспрессия).

Драма имеет в искусстве как бы две жизни: театральную и собственно литературную. Составляя драматургическую основу спектаклей, бытуя в их составе, драматическое произведение воспринимается также и публикой читающей.

Но так обстояло дело далеко не всегда. Эмансипация драмы от сцены осуществлялась постепенно — на протяжении ряда столетий и завершилась сравнительно недавно: в XVIII—XIX вв. Всемирно значимые образцы драматургии (от античности и до XVIII в.) в пору их создания практически не осознавались как литературные произ-

[1] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 212.

ведения: они бытовали только в составе сценического искусства. Ни Шекспир, ни Мольер не воспринимались их современниками как писатели. Решающую роль в упрочении представления о драме как произведении, предназначенном не только для сценической постановки, но и для чтения, сыграло «открытие» во второй половине XVIII столетия Шекспира как великого драматического поэта. Отныне драмы стали интенсивно читаться. Благодаря многочисленным печатным изданиям в XIX—XX вв. драматические произведения оказались важной разновидностью художественной литературы.

В XIX в. (особенно в первой его половине) литературные достоинства драмы порой ставились выше сценических. Так, Гёте полагал, будто «произведения Шекспира не для телесных очей»[1], а Грибоедов называл «ребяческим» свое желание услышать стихи «Горе от ума» со сцены. Получила распространение так называемая ***Lesedrama (драма для чтения)***. Таковы «Фауст» Гёте, драматические произведения Байрона, маленькие трагедии Пушкина, тургеневские драмы, по поводу которых автор замечал: «Пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении»[2].

Принципиальных различий между Lesedrama и пьесами, которые ориентированы авторами на сценическую постановку, не существует. Драмы, создаваемые для чтения, часто являются потенциально сценическими. И театр (в том числе современный) упорно ищет и порой находит к ним ключи, свидетельства чему — успешные постановки тургеневского «Месяца в деревне» (прежде всего это знаменитый дореволюционный спектакль Художественного театра) и многочисленные (хотя и далеко не всегда удачные) сценические прочтения пушкинских маленьких трагедий в XX в.

Давняя истина остается в силе: важнейшее, главное предназначение драмы — это сцена. «Только при сценическом исполнении,— отметил А. Н. Островский,— драматургический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью»[3].

Создание спектакля на основе драматического произведения сопряжено с его творческим достраиванием: актеры создают интонационно-пластические рисунки исполняемых ролей, художник оформляет *сценическое пространство,* режиссер разрабатывает *мизансцены.* В связи с этим концепция пьесы несколько меняется (одним ее сторонам уделяется большее, другим — меньшее внимание), нередко конкретизируется и обогащается: сценическая постановка вносит в

---

[1] *Гёте И. В.* Об искусстве. С. 410—411.

[2] *Тургенев И. С.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1956. Т. 9. С. 542.

[3] *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 63.

драму новые смысловые оттенки. При этом для театра первостепенно значим принцип *верности прочтения* литературы. Режиссер и актеры призваны донести поставленное произведение до зрителей с максимально возможной полнотой. Верность сценического прочтения имеет место там, где актеры глубоко постигают литературное произведение в его *основных* содержательных, жанровых, стилевых особенностях и сопрягают его в качестве людей *своей* эпохи и культуры с собственными взглядами и вкусами. Сценические постановки (как и экранизации) правомерны лишь в тех случаях, когда имеется *согласие* (пусть относительное) режиссера и актеров с кругом идей писателя-драматурга, когда деятели сцены бережно внимательны к смыслу поставленного произведения, к особенностям его жанра, чертам его стиля и к самому тексту.

В классической эстетике XVIII—XIX вв., в частности у Гегеля и Белинского, драма (прежде всего жанр трагедии) рассматривалась в качестве высшей формы литературного творчества: как «венец поэзии». Целый ряд эпох и в самом деле запечатлел себя по преимуществу в драматическом искусстве. Эсхил и Софокл в период расцвета рабовладельческой демократии, Мольер, Расин и Корнель в пору классицизма не имели себе равных среди авторов эпических произведений. Знаменательно в этом отношении творчество Гёте. Для великого немецкого писателя были доступны все литературные роды, увенчал же он свою жизнь в искусстве созданием драматического произведения — бессмертного «Фауста».

В прошлые века (вплоть до XVIII столетия) драма не только успешно соперничала с эпосом, но и нередко становилась ведущей формой художественного воспроизведения жизни в пространстве и времени. Это объясняется рядом причин. Во-первых, огромную роль играло театральное искусство, доступное (в отличие от рукописной и печатной книги) самым широким слоям общества. Во-вторых, свойства драматических произведений (изображение персонажей с резко выраженными чертами характера, воспроизведение человеческих страстей, тяготение к патетике и гротеску) в дореалистические эпохи вполне отвечали тенденциям общелитературным и общехудожественным.

И хотя в XIX—XX вв. на авансцену литературы выдвинулся социально-психологический роман — жанр эпического рода литературы, драматическим произведениям по-прежнему принадлежит почетное место.

Литература

Аникст А. А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972.

Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М., 1988.

Аникст А. А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века: Эпоха романтизма. М., 1980.

Аникст А. А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М., 1983.
Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974.
Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.
Аристотель. Поэтика//Аристотель и античная литература/Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М., 1978. (То же: Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.)
Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды//*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5.
Бентли Э. Жизнь драмы/Пер. с англ. М., 1978.
Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. (Песнь III.)
Владимиров С. В. Действие в драме. Л., 1972.
Волькенштейн В. М. Драматургия. 5-е изд. М., 1969.
Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. (Разд.: Драматическая поэзия.)
Гёте И. В., Шиллер Ф. Об эпической и драматической поэзии//Гёте *И. В.* Об искусстве. М., 1975.
Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне»; О драматической поэзии//*Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М., 1980.
Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. (Программы VIII, XI.)
Ионеско Э. О театре//*Ионеско Э.* Противоядия/Пер. с франц. М., 1992.
Костелянец Б. О. Мир поэзии драматической. Л., 1992.
Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936.
Пушкин А. С. О народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина//*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 7.
Сахновский-Панкеев В. А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969.
Толстой Л. Н. Что такое искусство?; О Шекспире и о драме//*Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1983. Т. 15.
Хализев В. Е. Творчество Чехова в немецких историях и теориях драмы//Известия РАН. Отд. лит. и яз. 1992. № 1.
Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. СПб., 1996. (С. 400—417.)
Шлегель А. Чтения о драматическом искусстве и литературе//Литературные манифесты западноевропейских романтиков/Собр. текстов, вступ. ст. и общая ред. А. С. Дмитриева. М., 1980.
Шоу Б. Кинтэссенция ибсенизма//*Шоу Б.* О драме и театре/Пер. с англ. М., 1963.
Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama/9. Aufl. München, 1978.
Pfister M. Das Drama. Theorie und Analyse. München, 1977.

Словари

Пави П. Словарь театра/Пер. с франц. М., 1991.

ЛИРИКА

Рус.: *лирика;* англ.: *lyric poetry;* нем.: *Lyrik;* франц.: *poésie lyrique.*

Переживание как предмет лирики.— Освоение внешней реальности.— Краткость лирических произведений.— Композиция.— Экспрессивность речи, преимущественно стихотворной.— Аналогия с музыкой.— Лирика автопсихологическая и ролевая.

В лирике (от гр. *lýra* — музыкальный инструмент, под звуки которого исполнялись стихи) на первом плане единичные ***состояния***

человеческого сознания[1]: эмоционально окрашенные размышления, волевые импульсы, впечатления, внерациональные ощущения и устремления. Если в лирическом произведении и обозначается какой-либо событийный ряд (что бывает далеко не всегда), то весьма скупо, без сколько-нибудь тщательной детализации (вспомним пушкинское «Я помню чудное мгновенье...»). «Лирика,— писал теоретик романтизма Ф. Шлегель,— всегда изображает лишь само по себе определенное состояние, например, порыв удивления, вспышку гнева, боли, радости и т. д.,— некое целое, собственно не являющееся целым. Здесь необходимо единство чувства»[2]. Этот взгляд на предмет лирической поэзии унаследован современной наукой[3].

Лирическое переживание предстает как принадлежащее говорящему (носителю речи). Оно не столько обозначается словами (это случай частный), сколько с максимальной энергией *выражается*. В лирике (и *только* в ней) система художественных средств всецело подчиняется раскрытию цельного движения человеческой души.

Лирически запечатленное переживание ощутимо отличается от непосредственно жизненных эмоций, где имеют место, а нередко и преобладают аморфность, невнятность, хаотичность. Лирическая эмоция — это своего рода сгусток, квинтэссенция душевного опыта человека. «Самый субъективный род литературы,— писала о лирике Л. Я. Гинзбург,— она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей»[4]. Лежащее в основе лирического произведения переживание — это своего рода душевное озарение. Оно являет собой результат творческого достраивания и художественного преображения того, что испытано (или может быть испытано) человеком в реальной жизни. «Даже в те поры,— писал о Пушкине Н. В. Гоголь,— когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня,— точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность <...> Читатель услышал одно только благоухание, но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать»[5].

Лирика отнюдь не замыкается в сфере внутренней жизни лю-

---

[1] Прибегнув к этому термину (*Zustand* — состояние), охарактеризовал природу лирики немецкий ученый Ю. Петерсен; сферу же эпоса и драмы, по его мысли, составляет действие *(Handlung)*. См.: *Petersen J.* Die Wissenschaft von der Dichtung. Bd I. Werk und Dichter. Berlin, 1939. S. 119—126.

[2] *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 62.

[3] Об «образе переживания» в лирике см.: *Сквозников В. Д.* Лирика//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 175—179.

[4] *Гинзбург Л. Я.* О лирике. 2-е изд., доп. Л., 1974. С. 7.

[5] *Гоголь Н. В.* В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность// *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 6. С. 160.

дей, их психологии как таковой. Ее неизменно привлекают душевные состояния, знаменующие сосредоточенность человека на внешней ему реальности. Поэтому лирическая поэзия оказывается художественным освоением состояний не только сознания (что, как настойчиво говорил Г. Н. Поспелов, является в ней первичным, главным, доминирующим[1]), но и бытия. Таковы философские, пейзажные и гражданские стихотворения. Лирическая поэзия способна непринужденно и широко запечатлевать пространственно-временны́е представления, связывать выражаемые чувства с фактами быта и природы, истории и современности, с планетарной жизнью, вселенной, мирозданием. При этом лирическое творчество, одним из источников которого в европейской художественной литературе являются библейские «Псалмы», может обретать в своих наиболее ярких проявлениях религиозный характер. Оно оказывается (вспомним стихотворение М. Ю. Лермонтова «Молитва») «соприродным молитве»[2], воссоздает раздумья поэтов о высшей силе бытия (ода Г. Р. Державина «Бог») и его общение с Богом («Пророк» А. С. Пушкина). Религиозные мотивы весьма настойчивы и в лирике нашего века: у В. Ф. Ходасевича, Н. С. Гумилева, А. А. Ахматовой, Б. Л. Пастернака, из числа современных поэтов — у О. А. Седаковой.

Диапазон лирически воплощаемых концепций, идей, эмоций необычайно широк. Вместе с тем лирика в большей мере, чем другие роды литературы, тяготеет к запечатлению всего позитивно значимого и обладающего ценностью. Она не способна плодоносить, замкнувшись в области тотального скептицизма и мироотвержения. Обратимся еще раз к книге Л. Я. Гинзбург: «По самой своей сути лирика — разговор о значительном, высоком, прекрасном (иногда в противоречивом, ироническом преломлении); своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека. Но также и антиценностей — в гротеске, в обличении и сатире; но не здесь все же проходит большая дорога лирической поэзии»[3].

Лирика тяготеет главным образом к ***малой форме***. Хотя и существует жанр *лирической поэмы,* воссоздающей переживания в их симфонической многоплановости («Про это» В. В. Маяковского, «Поэма горы» и «Поэма конца» М. И. Цветаевой, «Поэма без героя» А. А. Ахматовой), в лирике безусловно преобладают небольшие по объему стихотворения. Принцип лирического рода литературы — «как можно короче и как можно полнее»[4]. Устремленные к предельной компактности, максимально «сжатые» лирические тексты подобны пословичным формулам, афоризмам, сентенциям, с которыми нередко соприкасаются и соперничают.

---

[1] См.: *Поспелов Г. Н.* Лирика среди литературных родов. М., 1976. С. 62 и далее.

[2] *Сурат И. З.* Пушкин как религиозная проблема//*Сурат И. З.* Жизнь и лира. М., 1995. С. 175.

[3] *Гинзбург Л. Я.* О лирике. С. 8.

[4] *Сильман Т. И.* Заметки о лирике. Л., 1977. С. 33.

Состояния человеческого сознания воплощаются в лирике поразному: либо прямо и открыто, в задушевных признаниях, исповедальных монологах, исполненных рефлексии (вспомним шедевр С. А. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...»), либо по преимуществу косвенно, опосредованно, в форме изображения внешней реальности (***описательная*** лирика, прежде всего пейзажная) или компактного рассказа о каком-то событии (***повествовательная*** лирика)[1]. Но едва ли не в любом лирическом произведении присутствует медитативное начало. ***Медитацией*** (лат. meditatio — обдумывание, размышление) называют взволнованное и психологически напряженное раздумье о чем-либо: «Даже тогда, когда лирические произведения как будто бы лишены медитативности и внешне в основном описательны, они только при том условии оказываются полноценно художественными, если их описательность обладает медитативным "подтекстом"»[2]. Лирика, говоря иначе, несовместима с нейтральностью и беспристрастностью тона, широко бытующего в эпическом повествовании. Речь лирического произведения исполнена экспрессии, которая здесь становится организующим и доминирующим началом. Лирическая экспрессия дает о себе знать и в подборе слов, и в синтаксических конструкциях, и в иносказаниях, и, главное, в фонетико-ритмическом построении текста. На первый план в лирике выдвигаются «семантико-фонетические эффекты»[3] в их неразрывной связи с ритмикой, как правило, напряженно-динамичной. При этом лирическое произведение в подавляющем большинстве случаев имеет ***стихотворную форму,*** тогда как эпос и драма (особенно в близкие нам эпохи) обращаются преимущественно к *прозе.*

Речевая экспрессия в лирическом роде поэзии нередко доводится как бы до максимального предела. Такого количества смелых и неожиданных иносказаний, такого гибкого и насыщенного соединения интонаций и ритмов, таких проникновенных и впечатляющих звуковых повторов и подобий, к которым охотно прибегают (особенно в нашем столетии) поэты-лирики, не знают ни «обычная» речь, ни высказывания героев в эпосе и драме, ни повествовательная проза, ни даже стихотворный эпос.

В исполненной экспрессии лирической речи привычная логическая упорядоченность высказываний нередко оттесняется на периферию, а то и устраняется вовсе, что особенно характерно для поэзии XX в., во многом предваренной творчеством французских символистов второй половины XIX столетия (П. Верлен, Ст. Малларме). Вот строки Л. Н. Мартынова, посвященные искусству подобного рода:

---

[1] Типы организации лирических произведений тщательно рассмотрены в: *Поспелов Г. Н.* Лирика среди литературных родов. С. 62—177.

[2] Там же. С. 158.

[3] *Ларин Б. А.* О лирике как разновидности художественной речи (семантические этюды)//*Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя: Избр. статьи. Л., 1974. С. 84.

И своевольничает речь,
Ломается порядок в гамме,
И ходят ноты вверх ногами,
Чтоб голос яви подстеречь.

(«Такие звуки есть вокруг...»)

«Лирический беспорядок», знакомый словесному искусству и ранее, но возобладавший только в поэзии нашего столетия,— это выражение художественного интереса к потаенным глубинам человеческого сознания, к истокам переживаний, к сложным, чисто логически неопределимым движениям души. Обратившись к речи, которая позволяет себе «своевольничать», поэты обретают возможность говорить обо всем одновременно, стремительно, «взахлеб»: «Мир здесь предстает как бы захваченным врасплох внезапно возникшим чувством»[1]. Вспомним начало пространного стихотворения Б. Л. Пастернака «Волны», открывающего книгу «Второе рождение»:

Здесь будет все: пережитое
И то, чем я еще живу,
Мои стремленья и устои,
И виденное наяву.

Экспрессивность речи роднит лирическое творчество с музыкой. Об этом — стихотворение П. Верлена «Искусство поэзии», содержащее обращенный к поэту призыв проникнуться духом музыки:

За музыкой только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.
<...>
Так музыки же вновь и вновь!
Пускай в твоем стихе с разгону
Блеснут вдали преображенной
Другое небо и любовь.

(Пер. Б. Л. Пастернака)

На ранних этапах развития искусства лирические произведения пелись, словесный текст совровождался мелодией, ею обогащался и с ней взаимодействовал. Многочисленные песни и романсы поныне свидетельствуют, что лирика близка музыке своей сутью. По словам М. С. Кагана, лирика является «музыкой в литературе», «литературой, принявшей на себя законы музыки»[2].

Существует, однако, и принципиальное различие между лирикой и музыкой. Последняя (как и танец), постигая сферы человеческого сознания, недоступные другим видам искусства, ограничивается тем, что передает общий характер переживания. Сознание

---

[1] *Мусатов В. В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998. С. 384.

[2] *Каган М. С.* Морфология искусства. Л., 1972. С. 394.

человека раскрывается здесь вне его прямой связи с какими-то конкретными явлениями бытия. Слушая, например, знаменитый этюд Шопена до минор (ор. 10, № 12), мы воспринимаем всю стремительную активность и возвышенность переживания, достигающего напряжения страсти, но не связываем это переживание с какой-то конкретной жизненной ситуацией или какой-то определенной картиной. Слушатель волен представить морской шторм, или революцию, или мятежность любовного чувства, или просто отдаться стихии звуков и воспринять воплощенные в них эмоции без всяких предметных ассоциаций. Музыка способна погрузить нас в такие глубины духа, которые уже не связаны с представлением о каких-то единичных явлениях.

Не то в лирической поэзии. Чувства и волевые импульсы даются здесь в их обусловленности жизнью и в прямой направленности на конкретные явления. Вспомним, например, стихотворение Пушкина «Погасло дневное светило...». Мятежное, романтическое и вместе с тем горестное чувство поэта раскрывается через его впечатления от окружающего (волнующийся под ним «угрюмый океан», «берег отдаленный, земли полуденной волшебные края») и через воспоминания о прошедшем (о глубоких ранах любви и отцветшей в бурях младости). Поэтом передаются связи сознания с бытием, иначе в словесном искусстве быть не может. То или иное чувство всегда предстает здесь как реакция сознания на какие-то явления реальности. Как бы смутны и неуловимы ни были запечатлеваемые художественным словом душевные движения (вспомним стихи В. А. Жуковского, А. А. Фета или раннего А. А. Блока), читатель узнает, чем они вызваны или, по крайней мере, с какими впечатлениями сопряжены.

Носителя переживания, выраженного в лирике, часто называют *лирическим героем*. Этот термин, введенный Ю. Н. Тыняновым в статье 1921 г. «Блок»[1], укоренен в литературоведении и критике, хотя лирический герой — один из типов ***лирического субъекта***. Последний термин имеет более универсальное значение.

О лирическом герое говорят, имея в виду не только отдельные стихотворения, но и их циклы, а также творчество поэта в целом. Это — весьма специфичный образ человека, принципиально отличный от образов повествователей-рассказчиков, о внутреннем мире которых мы, как правило, ничего не знаем, и персонажей эпических и драматических произведений, которые неизменно дистанцированы от писателя.

Лирический герой не просто связан тесными узами с автором, с его мироотношением, духовно-биографическим опытом, душевным настроем, манерой речевого поведения, но оказывается (едва ли не в большинстве случаев) от него неотличимым. Лирика в основном ее «массиве» ***автопсихологична.***

Вместе с тем лирическое переживание не тождественно тому,

---

[1] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 118. О лирическом герое см. также: *Степанов Н. Л.* Лирика Пушкина. М., 1959. С. 106—109.

что было испытано поэтом как биографической личностью. Лирика не просто воспроизводит чувства поэта, она их трансформирует, обогащает, создает наново, возвышает и облагораживает. Именно об этом стихотворение А. С. Пушкина «Поэт» («...лишь божественный глагол/До слуха чуткого коснется,/Душа поэта встрепенется,/ Как пробудившийся орел»).

Автор в процессе творчества нередко творит силой воображения те психологические ситуации, которых в реальной действительности не было вовсе. Литературоведы неоднократно убеждались, что мотивы и темы лирических стихотворений Пушкина не всегда согласуются с фактами его личной судьбы. А Блок в своих стихах запечатлевал свою личность то в образе юноши-монаха, поклонника мистически таинственной Прекрасной Дамы, то в маске шекспировского Гамлета, то в роли завсегдатая петербургских ресторанов.

Лирически выражаемые переживания могут принадлежать как самому поэту, так и иным, непохожим на него лицам. Умение «чужое вмиг почувствовать своим» — таково, по словам А. А. Фета, одно из свойств поэтического дарования («Одним толчком согнать ладью живую...»). Лирику, в которой выражаются переживания лица, заметно отличающегося от автора, называют ***ролевой*** (в отличие от автопсихологической). Таковы стихотворения «Нет имени тебе, мой дальний...» А. А. Блока — душевное излияние девушки, живущей смутным ожиданием любви, или «Я убит подо Ржевом» А. Т. Твардовского, или «Одиссей Телемаку» И. А. Бродского. Бывает даже (правда, это случается редко), что субъект лирического высказывания разоблачается автором. Таков «нравственный человек» в стихотворении Н. А. Некрасова того же названия, причинивший окружающим множество горестей и бед, но упорно повторяющий фразу: «Живя согласно с строгою моралью,/Я никому не сделал в жизни зла». Определение лирики Аристотелем («подражающий остается сам собой, не изменяя своего лица[1]»), таким образом, неточно: лирический поэт вполне может изменить свое лицо и воспроизвести переживание, принадлежащее кому-то другому.

Но магистралью лирического творчества является поэзия не ролевая, а автопсихологическая: стихотворения, являющие собой акт прямого самовыражения поэта. Читателям до́роги человеческая подлинность лирического переживания, прямое присутствие в стихотворении, по словам В. Ф. Ходасевича, «живой души поэта»: «Личность автора, не скрытая стилизацией, становится нам более близкой»; достоинство поэта состоит «в том, что он пишет, повинуясь действительной потребности выразить свои переживания»[2].

Лирике в ее доминирующей ветви, говоря иначе, присуща чарующая непосредственность самораскрытия автора, «распахну-

---

[1] *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 45.

[2] *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 1. С. 449, 417, 416.

тость» его внутреннего мира. Так, вникая в стихотворения Пушкина и Лермонтова, Есенина и Пастернака, Ахматовой и Цветаевой, мы получаем весьма яркое и многоплановое представление об их духовно-биографическом опыте, круге умонастроений, личной судьбе.

Соотношение между лирическим героем и субъектом (поэтом) осознается литературоведами по-разному. От традиционного представления о слитности, нерасторжимости, тождественности носителя лирической речи и автора, восходящего к Аристотелю и, на наш взгляд, имеющего серьезные резоны, заметно отличаются суждения ряда ученых XX в., в частности М. М. Бахтина, который усматривал в лирике сложную систему отношений между автором и героем, «я» и «другим», а также говорил о неизменном присутствии в ней хорового начала[1]. Эту мысль развернул С. Н. Бройтман. Он утверждает, что для лирической поэзии (в особенности близких нам эпох) характерна не «моносубъектность», а «интерсубъектность», т. е. запечатление взаимодействующих сознаний[2].

Эти научные новации, однако, не колеблют привычного представления об открытости авторского присутствия в лирическом произведении как его важнейшем свойстве, которое традиционно обозначается термином «субъективность». «Он (лирический поэт.— *В. Х.*),— писал Гегель,— может внутри себя самого искать побуждения к творчеству и содержания, останавливаясь на внутренних ситуациях, состояниях, переживаниях и страстях своего сердца и духа. Здесь сам человек в его субъективной внутренней жизни становится художественным произведением, тогда как эпическому поэту служат содержанием отличный от него самого герой, его подвиги и случающиеся с ним происшествия»[3].

Именно полнотой выражения авторской субъективности определяется своеобразие восприятия лирики читателем, который оказывается активно вовлеченным в эмоциональную атмосферу произведения. Лирическое творчество (и это опять-таки роднит его с музыкой, а также хореографией) обладает максимальной внушающей, заражающей силой *(суггестивностью)*. Знакомясь с новеллой, романом или драмой, мы воспринимаем изображенное с определенной психологической дистанции, в известной мере отстраненно. По воле автора (а иногда и своей собственной) мы принимаем или не разделяем умонастроения героев, одобряем или не одобряем их поступки, иронизируем над ними или же им сочувствуем. Другое дело лирика. Полно воспринять лирическое произведение — это значит проникнуться умонастроениями поэта, ощутить и еще раз пережить их как нечто свое собственное, личное, задушевное. С по-

[1] См.: *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 148—149.

[2] *Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997.

[3] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 501.

мощью сгущенных поэтических формул лирического произведения между автором и читателем, по точным словам Л. Я. Гинзбург, устанавливается «молниеносный и безошибочный контакт»[1]. Чувства поэта становятся одновременно и нашими чувствами. Автор и его читатель образуют некое единое, нераздельное «мы». И в этом состоит особое обаяние лирики.

Литература

Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды//*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5.

Бахтин М. М. Слово в романе//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. (Гл. 2: Слово в поэзии и слово в романе.)

Бройтман С. Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997.

Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. (Песнь 2.)

Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики//*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. (С. 492—536.)

Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд. Л., 1974.

Грехнев Вс. А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994.

Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. (Программа XIII: О лирике.)

Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений//*Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975.

Корман Б. О. Лирика Некрасова. 2-е изд. Ижевск, 1978.

Ларин Б. А. О лирике как разновидности художественной речи (семантические этюды)//*Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя: Избранные статьи. Л., 1974.

Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972.

Овсянико-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы (теория словесности). 5-е изд. М.; Пг., 1923. (Введение; Гл. 1—2.)

Поспелов Г. Н. Лирика среди литературных родов. М., 1976.

Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1971.

Сквозников В. Д. Лирика//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы/Редкол.: Г. Л. Абрамович и др. М., 1964.

Смирнов А. А. Концепция лирики как литературного рода в духовно-исторической школе Германии//Мир романтизма. Вып. 5 (29). К 40-летию научно-педагогической деятельности И. В. Карташовой. Тверь, 2001.

Спивак Р. С. Русская философская лирика: 1910-е годы. И. Бунин, А. Блок. В. Маяковский. М., 2003.

Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. 4-е изд. М., 1971. (Разд.: Лирика.)

Эйхенбаум Б. М. Мелодика лирического стиха//*Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969.

ЖАНРЫ

Рус.: *жанр;* англ.: *genre;* нем.: *Genre;* франц.: *genre.*

Заглавия произведений и «жанровые ожидания» читателей.— О функциях понятия «жанр».— Переменные и устойчивые жанровые признаки: проблема преемственности в истории жанра.— Принцип перекрестной классификации произведений в «Поэтике» Аристотеля.— Жанровые типологии.— О границах использования понятия.

[1] *Гинзбург* Л. Я. О лирике. С. 12.

«Обыкновенная история. *Роман в двух частях*»; «Свои люди — сочтемся! *Комедия в четырех действиях*»; «*Поэма без героя. Триптих*». Жанровые обозначения произведений принадлежат к литературоведческим терминам, хорошо знакомым широкому читателю: заглавие прочитывается всегда, это «сильная позиция» текста[1]. Определяя жанр своего сочинения, писатель соотносит его с какими-то литературными нормами, с традицией, признает в нем некие надындивидуальные, жанровые признаки. Читатель, в свою очередь, в словах «роман», «комедия», «поэма» и т. п. слышит не столько голос автора, сколько отзвуки прочитанных ранее произведений, относящихся к данному жанру.

Старинная, но отнюдь не угасшая традиция жанровых подзаголовков[2] хорошо высвечивает ***функции*** понятия «жанр». Выбирая (или изобретая, обновляя) какой-то жанр, писатель исходит из некой жанровой системы, из некой классификации произведений: *не трагедия, а комедия; не повесть, а роман* и т. д. Конечно, писательские классификации не претендуют на научную строгость. Для историка литературы они ценны как отражение реальных жанровых норм, регулирующих творчество. О несоответствии или неполном соответствии этих норм нашим современным представлениям свидетельствуют необычные, часто полемические обозначения жанров, например: «Медный всадник. *Петербургская повесть*»; «Мертвые души. *Поэма*»[3].

Само по себе заглавие произведения подчеркивает *диалогичность* творчества, наличие *адресата*. Жанровый подзаголовок, «представляя» читателю произведение, предполагает взаимопонимание между писателем и читателем, обоюдное признание определенной жанровой ***традиции***. По выразительным словам М. М. Бахтина, «жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития»[4]. Отсюда особая актуальность *семиотического* подхода к жанрам: их опознавательными знаками могут выступать даже стихотворные размеры (александрийский стих в трагедии классицизма).

Показательно и то, что жанровые эксперименты, неожиданные для читателей жанровые названия обычно разъясняются писателями-новаторами: Д. Дидро обосновывает вводимый им «серьезный драматический жанр» в «Беседах о «Побочном сыне»»; Л. Н. Толстой пишет статью «Несколько слов по поводу книги «Война и мир»,

---

[1] См.: *Арнольд И. В.* Значение сильной позиции для интерпретации текста// Иностр. языки в школе. 1978. № 4.

[2] См.: *Звягина М. Ю.* Авторские жанровые формы в русской прозе XX в. Астрахань, 2001. («Функции авторского жанрового определения».)

[3] О значениях слова «поэма» во времена Пушкина и Гоголя см.: *Соколов А. Н.* Очерки по истории русской поэмы в XVIII и первой половине XIX века. М., 1955. С. 9—13; *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 218—232. Полузабытое сейчас противопоставление *поэмы* и *повести* раскрывается В. Н. Турбиным, назвавшим одну из глав своей книги «Глаза повести и очи поэмы» (см.: *Турбин В. Н.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров. М., 1978. С. 218—232.)

[4] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 122.

где, в частности, объясняет, почему его произведение — не роман; Б. Шоу защищает новый жанр «пьесы — дискуссии» в «Квинтэссенции ибсенизма» и т. д. Изучение жанров четко выявляет *участие читателя в литературном процессе.* Характерны популярные в западном литературоведении сравнения жанров с «институциональными императивами, которые управляют и, в свою очередь, управляются писателем» (Н. Пирсон)[1], с «контрактами между производителями и потребителями искусства» (П. Колер)[2].

Наконец, жанр призван дать хотя и формализованное, но ***целостное*** представление о произведении в отличие от категорий литературного рода, стиха/прозы и др. Жанр определяется через *комплекс признаков.*

Но какие именно признаки произведений предсказуемы как жанровые? На этот вопрос невозможно дать однозначный ответ: жанровые признаки, сам их характер — величина ***переменная*** в литературном процессе, что находит отражение в сменяющих друг друга жанровых теориях. Так, далеко не все трагедии даже эпохи классицизма соответствуют жанровому канону, представленному в «поэтиках» этого общеевропейского направления. Согласно «поэтике» Ю. Ц. Скалигера (1561), трагедия «отличается от комедии тремя вещами: положением персонажей, характером их судеб и поступков, финалом, поэтому она неизбежно отличается от нее также и стилем. В комедии — явившиеся из деревни Хреметы, Давы, Феиды, люди низкого происхождения. Начало — бурное и запутанное, финал — радостный. Речь — простая, обыденная. В трагедии — цари, князья, обитающие в городах, дворцах, замках. Начало — сравнительно спокойное, финал — ужасающий. Речь — важная, отделанная, чуждая грубой речи толпы, все действие полно тревог, страха, угроз, всем угрожают изгнание и смерть...»[3]. Одно из «правил» трагедии, таким образом,— «ужасающий» финал. «Сид» Корнеля, где в конце пьесы открывается перспектива брака Химены и Родриго, не случайно назван автором «трагикомедией». Среди обвинений, предъявленных автору «Сида» Французской Академией, отсутствовал упрек в счастливой развязке: ведь поэт соблюдал «законы трагикомедии» (поправ при этом «законы самой природы», как язвительно присовокупил Ж. Шаплен, осудивший Химену за безнравственность — решение выйти замуж за убийцу ее отца)[4].

---

[1] *Pearson N. H.* Literary Forms and Types or a Defense of Polonius//English Institute Annual. N. Y. 1965. Vol. 1. P. 70.

[2] *Kohler P.* Contributions à une philosophie des genres//Helicon. T. 2. Amsterdam; Leipzig, 1940. P. 142.

[3] *Скалигер Ю. Ц.* Поэтика/Пер. с лат.//Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 55. «*Хремет* — традиционное имя старика в новоаттической комедии; *Дав* — имя раба; *Феида* — имя гетеры» (*Андреев М. Л.* Комментарии//Там же. С. 510.)

[4] *Шаплен Ж.* Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид»// Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 296.

Однако во многих пьесах русского классицизма, снабженных жанровым подзаголовком «трагедия», в развязке торжествует добродетель: таковы большинство трагедий А. П. Сумарокова («Ярополк и Димиза», «Вышеслав», «Димитрий Самозванец» и др.), трагедия В. А. Озерова «Димитрий Донской» (заканчивающаяся победой над татарами и одновременно примирением недавних соперников в любви — Димитрия Донского и князя Тверского). Подобный финал придает пьесам характер «как бы героических комедий»[1].

Еще менее подходят под описанный Скалигером жанровый канон трагедии Шекспира, восхищавшие романтика В. Гюго именно смешением трагического и комического (Шекспир — «бог сцены, в котором соединились, словно в триединстве, три великих и самых характерных гения нашего театра: Корнель, Мольер, Бомарше»[2]), или наследующие шекспировскую традицию трагедии Пушкина («Борис Годунов», «Маленькие трагедии»). Однако различия пьес не означают, что между Корнелем, Сумароковым, Озеровым, Шекспиром, Пушкиным как трагиками нет общего.

В чем же состоит это общее, каковы ***устойчивые*** признаки жанра трагедии? Очевидно, к ним нельзя отнести указанное Скалигером высокое «положение» персонажей (начиная с XVIII в. в трагедию входит демократический герой-протагонист: «мещанская трагедия» «Эмилия Галотти» Г. Э. Лессинга, «Власть тьмы» Л. Н. Толстого, «Росмерсхольм» Г. Ибсена, «Кровавая свадьба» Ф. Гарсия Лорки), а также «ужасающий» финал. Белинский подчеркивал неизбежность *внутреннего страдания* трагического героя при любом решении конфликта, кровавая же развязка, по мнению критика, необязательна: «Сущность трагедии <...> заключается в коллизии, т. е. столкновении, сшибке естественного влечения сердца с нравственным долгом или просто с непреоборимым препятствием. С идеею трагедии соединяется идея ужасного, мрачного события, роковой развязки. Немцы называют трагедию *печальным зрелищем,* Trauerspiel,— и трагедия в самом деле есть печальное зрелище! Если кровь и трупы, кинжал и яд не суть всегдашние ее атрибуты, тем не менее ее окончание всегда — разрушение драгоценнейших надежд сердца, потеря блаженства целой жизни»[3]. Трагические герои Пушкина: Сальери в «Моцарте и Сальери», Председатель в «Пире во время чумы» не гибнут, но погружаются в конце пьес в мучительные раздумья.

Таким образом, в истории трагедии (как и многих других жанров) можно выделить *переменные* и *устойчивые* признаки; именно последние обеспечивают ***преемственность,*** позволяют узнать, иден-

---

[1] *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. М., 1998. С. 135. См. также: *Стенник Ю. В.* Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. Л., 1982. С. 142.

[2] *Гюго В.* Предисловие к «Кромвелю»//Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 453.

[3] *Белинский В. Г.* Разделение поэзии на роды и виды//*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 53.

тифицировать жанр на протяжении многовековой его истории. М. М. Бахтин считал, что «каждый образ нужно понять и оценить на уровне большого времени»[1]; то же можно сказать о жанре.

Пробным камнем, испытанием на прочность общей жанровой теории является именно обнаружение преемственности в движущемся жанровом облике литературы, в смене жанровых систем, в особенности — в эпоху формирования нового, *индивидуально-авторского* типа художественного сознания (со второй половины XVIII в. в Западной Европе), когда идет на убыль *традиционализм* в творчестве и, соответственно, установка на подражание жанровым образцам. Эта установка имела глубокие мировоззренческие причины. Литература и литературные теории «развивались под знаком риторики, положения которой отвечали универсалистским, дедуктивным принципам современного ей мировосприятия. <...> В гносеологии идея господствует над феноменом, общее над частным, в литературе идеал, норма, правило над конкретным, индивидуальным их проявлением. И поэтому естественно, что и в теории, и в литературной практике на первый план выдвигаются категории стиля и жанра, подчиняющие себе субъективную волю автора»[2].

Крайней реакцией в эстетике на изменение художественного сознания была теория Б. Кроче, объявившего жанр «предрассудком», «привидением», поскольку в этом понятии заключена высокая степень абстракции; произведение же есть, по Кроче, выражение единой и неделимой интуиции[3]. Однако в целом западное литературоведение XX—XXI вв., после посвященного жанрам Международного конгресса в Лионе в 1939 г., проявляет к теории жанров огромный интерес, в особенности к их ***типологическому*** изучению[4].

В 1960-е гг. в отечественном литературоведении была популярна точка зрения, согласно которой в литературе XIX—XX вв. наблюдается *атрофия* жанров, размывание жанровых границ: жестко регламентированные структуры все реже используются писателями, воспринимаются как анахронизм, и главными представителями эпоса, лирики и драмы становятся гибкие «синтетические формы» романа (повести, рассказа), стихотворения, пьесы: их трудно отнести к какому-либо традиционному жанру[5]. Немного позднее вошла

---

[1] *Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук//*Он же.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 390.

[2] *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох//Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 4.

[3] *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика/Пер. с ит. М., 1920. С. 41.

[4] См.: *Hernadi P.* Beyond Genre. New Directions in Literary Classification. Ithaca and London, 1972; *Эсалнек А. Я.* Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985 и др.

[5] См.: *Кожинов В. В.* Роман — эпос нового времени; *Кургинян М. С.* Драма; *Сквозников В. Д.* Лирика//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964 (с. 130—131, 208—210, 351).

в научный оборот предложенная М. М. Бахтиным оппозиция: *канонические/романизированные жанры,* вытекающая из его трактовки романа «как единственного жанра, рожденного и вскормленного новой эпохой мировой истории и поэтому глубоко сродного ей...», жанра, несущего новую концепцию человека, до конца «невоплотимого в существующую социально-историческую плоть»[1]. Ту же концепцию личности и свободу от регламента Бахтин обнаруживает в драме и в лирике: «В эпохи господства романа почти 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»[2].

Деканонизация традиционных жанров, как это часто бывает, породила теоретическую рефлексию над уходящим явлением, над проблемой жанра вообще. Наряду с индуктивным, конкретно-историческим описанием жанров как элементов локализованных систем в фокусе внимания оказались и даже заняли главное место жанровые *константы,* обеспечивающие жанровую преемственность.

Так, трагедией, в современном понимании, считается любое драматическое произведение, если оно может быть отнесено к *трагическому модусу художественности,* трансисторическому по своей сути[3]. Природа конфликта, тип героя, соответствующий пафос автора — вот что выдвигается на первый план в определениях трагедии: «...один из видов драмы, в основе которого лежит особо напряженный, непримиримый конфликт, оканчивающийся чаще всего гибелью героя»[4]; «...драматургический жанр, основанный на трагической коллизии героических персонажей, трагическом ее исходе и исполненный патетики...»[5]; «...поэтическое воплощение *трагического* как изображения остающегося неразрешимым трагического *конфликта* с нравственным миропорядком, с извне приступающей судьбой и т. д., который ведет событие к внешней или внутренней катастрофе, однако не обязательно к смерти героя, но завершается его поражением перед безвыходностью («Торквато Тассо» Гете, «Медея» Грильпарцера)»[6]. В этих и других определениях, в той или иной

---

[1] *Бахтин М. М.* Эпос и роман//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 448, 480.

[2] Там же. С. 450.

[3] См. раздел «Модусы художественности».

[4] *Диев В.* Трагедия//Словарь литературоведческих терминов/Ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974. С. 416.

[5] *Михайлов А. В.* Трагедия//Литературный энциклопедический словарь/Под общей ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987. С. 441.

[6] *Wilpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989. S. 959. Цит. по: Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия/Автор-сост. Н. Д. Тамарченко. М., 2001. С. 404.

степени восходящих к трактовке трагедии в эстетике Г. В. Ф. Гегеля, Ф. Шеллинга, Белинского, жанр характеризуется в сущности через два основных признака: принадлежность произведения к *драматическому роду; трагическое* содержание (конфликт, герой, пафос), порождающее особый стиль. Иными словами, определение жанра возникает как результат ***перекрестной***, или ***полицентрической***, классификации произведений. Именно этот принцип преобладает в современных жанровых типологиях[1].

Данный принцип был намечен еще в «Поэтике» Аристотеля. «Продукты подражания» здесь различаются по *средствам* (в поэзии, как и в других словесных сочинениях, это «слова без размера или с метром»), по *предмету* (так, комедия «стремится изображать худших», трагедия — «лучших людей, чем ныне существующие»), по *способу* («...подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных»)[2]. Аристотель подчеркивает перекрестный принцип своей классификации: «...в одном отношении Софокл мог бы быть тождествен с Гомером, ибо они оба воспроизводят людей достойных, а в другом — с Аристофаном, ибо они оба представляют людей действующими, и притом драматически действующими»[3].

В определении Аристотелем трагедии (а этому жанру уделено в его «Поэтике» наибольшее внимание) учтены и *средства,* и *предмет,* и *способ подражания;* к этим трем параметрам добавлен четвертый — особое *эмоциональное воздействие* на слушателя: «...трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, [подражание] при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»[4]. «Очищение аффектов» *(катарсис)* — цель трагедии; помочь поэту, через анализ образцов, найти правильный путь к этой цели — задача автора «Поэтики».

В ряду выделенных Аристотелем признаков трагедии непреходящее значение, по-видимому, имеют ее особый катарсис и драматическая форма (рекомендации же, выводимые из изучения образцов, отражают особенности древнегреческого театра, например: «...трагедия старается, насколько возможно, вместить свое действие в круг одного дня или лишь немного выйти из этих границ...»[5]). Убедительно звучат и сегодня слова, что «от трагедии должно искать

---

[1] См. подробнее: *Чернец Л. В.* Литературные жанры: проблемы типологии и поэтики. М., 1982. С. 18—19, 62—63 и др.

[2] *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 40, 44, 45.

[3] Там же. С. 46.

[4] Там же. С. 56.

[5] Там же. С. 54.

не всякого удовольствия, но [...] только ей свойственного», а именно «удовольствия, вытекающего из сострадания и страха...»[1]. Определение же трагедии как «действия, а не рассказа», указывает на «способ подражания», общий у комедии с трагедией. Однако родовое свойство (принадлежность к драме) приобретает при сопоставлении, например, трагедии и эпопеи *жанровое* значение.

Соответственно, в современных определениях трагедии совмещены разные типологические свойства: *драматического* произведения; *трагического* модуса художественности. Однако *трагическое (трагизм)* одухотворяет не только драму, но и эпос, лирику. Белинский, подразумевая под *трагедией* более широкое понятие *трагического,* отмечал: «Трагедия может быть и в повести, и в романе, и в поэме, и в них же может быть комедия. Что же такое, как не трагедия, «Тарас Бульба», «Цыганы» Пушкина, и что же такое «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем», «Граф Нулин» Пушкина, как не комедия?.. Тут разница в форме, а не в идее»[2]. Вяч. Иванов называл романы Достоевского «романами-трагедиями», находя в них «очищение (катарсис)», по аналогии с античной трагедией: «Ужас и мучительное сострадание поднимает у нас со дна жестокая (ибо до последнего острия трагическая) муза Достоевского, но к очищению приводит нас всегда, запечатлевая этим подлинность своего художественного действия...»[3]

Как видно даже из этих немногих примеров, разграничение типологических свойств произведений (в частности — их родовых особенностей, объема — и трагизма, комизма) имеет в эстетике и критике прочные традиции. Представление о жанре возникает на пересечении типологических *гетерогенных* свойств.

Есть и другие основания для жанровых типологий; многие из них восходят к противопоставлению Гегелем *героического эпоса (эпопеи)* и *романа.* Так, Г. Н. Поспелов выделил, на основании исторической стадиальности общественного развития, группы жанров: *мифологическую, героическую (национально-историческую), нравоописательную (этологическую), романическую.* Это деление по «жанровой проблематике», порождающей стиль,— перекрестное по отношению к делению на литературные роды и «родовые формы»[4]. Данная типология, где «конкурентом» романической группы жанров оказывается нравоописание, полемична по отношению к предельно широкой трактовке романа и «романизированных» жанров М. М. Бахтиным: в его концепции роман в сущности сливается со всей новой литературой.

---

[1] *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 83.

[2] *Белинский В. Г.* Горе от ума. Сочинение А. С. Грибоедова//*Белинский* В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 3. С. 444.

[3] *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия//*Иванов Вяч.* Лики и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 277.

[4] См.: *Поспелов Г. Н.* Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. (Часть третья.)

Но совпадают ли выделяемые исследователями типы, или группы произведений, с теми жанровыми нормами, которые являются живой реальностью художественного сознания писателей, с тем жанровым «репертуаром», к которому привык читатель? Очевидно, далеко не всегда. Поэтому в современном литературоведении все решительнее ставится вопрос о разграничении — в том числе терминологическом — *типов (групп)* произведений, выделяемых учеными, и собственно *жанров*, сложившихся исторически[1].

И последнее замечание. Сколь важными ни кажутся, особенно при изучении традиционалистского творчества, жанровые категории, с их помощью можно объяснить лишь некоторые стороны литературного процесса. Следует помнить не только о тех функциях, которые выполняет понятие жанра, но и о ***границах*** его использования. Будучи незаменимым инструментом для опознания оформленного, отшлифованного в литературном процессе, жанр сам по себе, вне соотнесения с другими категориями, не объясняет *истоков* художественного новаторства, «жанр — это отражение известной законченности этапа познания, добытая эстетическая истина»[2].

Видоизменяясь в разные эпохи, творчество всегда является созданием *нового:* и Корнель, и Расин — неповторимые художественные миры. Абсолютизации жанровых моделей в литературе классицизма сродни другая методологическая крайность — недооценка роли традиций, в том числе жанровых, в литературе XIX—XXI вв. Провозглашенная романтиками свобода творчества от диктата жанра была в значительной мере иллюзорной. Неслучайно после, казалось бы, полного разгрома «рутинеров», как назвал В. Гюго в своем «Предисловии к «Кромвелю» теоретиков классицизма, споры о жанрах возрождаются. В развитии жанровой теории нигилистические концепции в крочеанском духе играют все-таки роль отдельных эпизодов; они не составляют ее основного сюжета.

Литература

Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости; Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации//*Аверинцев С. С.* Риторика и история европейской литературной традиции. М., 1996.

Аристотель. Поэтика//Аристотель и античная литература/Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М., 1978.

Бахтин М. М. Проблема речевых жанров//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М., 1986.

---

[1] См.: *Поспелов Г. Н.* Типология литературных родов и жанров//*Поспелов Г. Н.* Вопросы методологии и поэтики. М., 1972; *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу/Пер. с франц. М., 1997; *Чернец Л. В.* Литературные жанры... С. 16—18; *Тамарченко Н. Д.* Жанр//Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001; и др.

[2] *Стенник Ю. В.* Системы жанров в историко-литературном процессе//Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. Л., 1974. С. 189.

Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа)//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды//Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5.

Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957.

Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики//*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 3.

Гораций. Наука поэзии//*Гораций.* Собр. соч. М., 1993.

Гюго В. Предисловие к «Кромвелю»//*Гюго В.* Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. 14.

Курилов В. В. Жанровый ряд эпической литературы//Миф — пастораль — утопия. Сб. науч. трудов/Ред. кол.: Ю. Г. Круглов (отв. ред.) и др. М., 1998.

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М., 1979. («Отношения литературных жанров между собой».)

Плеханов Г. В. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии//*Плеханов Г. В.* Литература и эстетика: В 2 т. М., 1958. Т. 1.

Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. (Ч. 3.)

Поспелов Г. Н. Типология литературных родов и жанров//*Поспелов Г. Н.* Вопросы методологии и поэтики. Сб. ст. М., 1983.

Проблема жанра в литературе средневековья/Отв. ред. А. Д. Михайлов. М., 1994.

Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе//Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения/Под ред. А. С. Бушмина. Л., 1974.

Тамарченко Н. Д. Жанр//Литературная энциклопедия терминов и понятий/Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001.

Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы/Ред. кол.: Г. Л. Абрамович и др. М., 1964.

Теория литературы. Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении)/Под. ред. Л. И. Сазоновой, М., 2003.

Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу/Пер. с франц. М., 1997.

Тынянов Ю. Н. Литературный факт; О литературной эволюции//*Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Хализев В. Е. Теория литературы. Изд. 3-е. М., 2002. («Жанры».)

Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982.

Эсалнек А. Я. Анализ романного текста. М., 2004.

Яусс Х.-Р. Средневековая литература и теория жанров/Пер. с франц.//Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1998. № 2.

Hernadi P. Beyond Genre. New Directions in Literary Classification. Ithaca and London, 1972.

3. МИР ПРОИЗВЕДЕНИЯ

А. ОБЪЕКТ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Предметный мир

Рус.: *мир произведения;* англ.: *the world of the literary work;* нем.: *die Welt der literarischer Werke;* франц.: *le monde de la production littéraire.*

Мир произведения как литературоведческий термин.— О правомерности разграничения мира и текста произведения.— Вопрос о статусе понятия или его

аналогов в истории литературоведения.— Мир произведения как наиболее явный носитель смыслов. Объект и субъект изображения.— Условность и системность художественного мира.— Его время и пространство.— Художественное целое и части.

Слова «мир произведения», «художественный мир» и в литературоведении, и в критике часто используются как синонимы произведения в целом, творчества писателя, своеобразия того или иного жанра: мир «Евгения Онегина», мир Пушкина, мир исторического романа, трагедии, пасторали и т. п.

Метафора «художественный мир», как бы приравнивающая первичную и вторичную — вымышленную — реальность, очень удачна. Она заключает в себе одновременно *со-* и *противопоставление,* что издавна рекомендовалось риторикой: «Противоположности чрезвычайно доступны пониманию, а если они стоят рядом, они [еще] понятнее...»[1] Названия многих исследований приглашают войти в мир писателя[2]. В то же время в произведениях отражены реальные «миры», что подчеркнуто в некоторых заглавиях: цикл стихотворений А. Фета «Детский мир», «Страшный мир» А. Блока и др.

Но есть другое, смежное и более узкое значение «мира»: предметы, изображенные в произведении и образующие определенную систему. Под предметом имеется в виду «некоторая целостность, выделенная из мира объектов», независимо от того, материальна или идеальна их природа[3].

В отечественном литературоведении о «внутреннем мире произведения» писал Д. С. Лихачев. В фокусе внимания ученого — соотнесение произведения с действительностью, творческий характер ее отражения: «Отдельные элементы отраженной действительности соединяются в этом внутреннем мире в некоей определенной системе, художественном единстве»[4]. Во избежание омонимии (*«внутренний* мир» как сфера *сознания*) в качестве термина, по-видимому, предпочтительнее «мир произведения».

При определении объема понятия важно и соотнесение «мира» с художественным целым. Входят ли в состав «мира» и отраженные

---

[1] *Аристотель.* Риторика//Античные риторики. М., 1978. С. 142.

[2] Например: «В мире Пушкина» (М., 1974), «В мире Толстого» (М., 1978), «В мире Лескова» (М., 1983), «О художественных мирах» С. Г. Бочарова (М., 1985), «Грани комедийного мира» — раздел в книге Ю. В. Манна «Диалектика художественного образа» (М., 1987).

[3] Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 525. Наряду с указанным, философским значением, распространено отождествление предмета с вещью как неодушевленным предметом (там же), в том числе в литературоведческих работах. Так, А. П. Чудаков в составе «мира писателя» выделяет «предметы — природные и рукотворные», героев, обладающих «миром внутренним», и события (событийность). См.: *Чудаков А. П.* Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 8.

[4] *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения//Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74.

предметы, и обозначающие их слова? При анализе произведения эти уровни художественной формы различаются. Целесообразно понимать под миром произведения только его *предметный мир,* мысленно отграничиваемый от словесного строя, от художественной речи: ведь если понятие обозначает «все» в произведении, оно избыточно.

В словесно-предметной структуре художественного изображения именно предметы «обеспечивают» целостность восприятия, их мысленное созерцание определяет избранную писателем «единицу» образности, принципы детализации. Так, фраза: «Островом называется часть суши, со всех сторон окруженная водой» — законченное суждение, явно взятое из научного, учебного текста. В рассказе Чехова «Душечка» это действительно цитата из учебника по географии, которую произносит гимназист Саша и вслед за ним «душечка» Ольга Семеновна. Но художественной деталью фраза становится только вместе с комментарием повествователя к словам Ольги Семеновны: «Островом называется часть суши...— повторила она, и это было ее первое мнение, которое она высказала с уверенностью после стольких лет молчания и пустоты в мыслях».

Мир произведения представляет собой систему, так или иначе соотносимую с миром реальным: в него входят люди, с их внешними и внутренними (психологическими) особенностями, события, природа (живая и неживая), вещи, созданные человеком, в нем есть время и пространство. Поскольку слова (знаменательные части речи) суть заместители, знаки предметов, предметная изобразительность свойственна всем родам литературы. Но наиболее развита и одновременно наиболее автономна она в эпосе, лиро-эпосе и драме, где есть система персонажей и оформленный сюжет[1].

Но можно ли представить мир произведения в отрыве от словесного воплощения? Ведь речь идет о литературе — искусстве *слова.* Конечно, в литературоведении это всего лишь аналитический прием. Но его законность подчеркивается практикой художественного перевода: на иностранном языке переданы прежде всего свойства *мира* произведения (и разве это так уж мало применительно, например, к романам Ч. Диккенса или пьесам Г. Ибсена?). А о родстве искусств, имеющих предметно-изобразительную основу, свидетельствуют «переводы» литературного произведения на «языки» живописи, графики, немого кино и др. Демон на картинах М. Врубеля достоин его литературного первоисточника.

Возможность мысленного вычленения мира из художественного словесного текста (речь, конечно, идет не о том, чтобы мыслить о предметах «без слов», но о том, что слова могут быть *другими,* насколько это возможно при обозначении тех же предметов) под-

[1] Подробнее о составе предметного мира (предметной изобразительности) см.: *Поспелов Г. Н.* Мастерство и стиль//*Поспелов Г. Н.* Вопросы методологии и поэтики: Сб. статей. М., 1983; *Хализев В. Е.* Литературно-художественная форма в ее соотнесенности с содержанием//Введение в литературоведение/Под ред. Г. Н. Поспелова. М., 1988. (Гл. VIII.)

утверждается и творческой историей ряда произведений — эпических и драматических (где предметы не так «сращены» со словами, как в стихотворной лирике). Вот что рассказывает о создании романа «Имя розы» (1980), действие которого происходит в бенедиктинском аббатстве XIV в., его автор У. Эко: «Я осознал, что в работе над романом, по крайней мере на первой стадии, слова не участвуют. Работа над романом — мероприятие космологическое, как то, которое описано в книге Бытия... <...> То есть для рассказывания прежде всего необходимо сотворить некий мир, как можно лучше обустроив его и продумав в деталях. <...> Первый год работы я потратил на сотворение мира. Реестры всевозможных книг — все, что могло быть в средневековой библиотеке. Столбцы имен. Кипы досье на множество персонажей, большинство которых в сюжет не попало. Я должен был знать в лицо всех обитателей монастыря, даже тех, которые в книге не показываются»[1]. Между тем роман «Имя розы», исторический и одновременно пародирующий современные детективы, отличается стилистической изощренностью.

Другой пример — соавторство С. В. Ковалевской и шведской писательницы А. Ш. Леффлер, написавших интересную по своей концепции пьесу «Борьба за счастье» (1887). Пьеса состоит из двух частей: «Как было» и «Как могло быть», с одним составом персонажей, но с разными — печальной и счастливой — развязками, в зависимости от небольших, казалось бы, различий в характере главного героя. По свидетельству Леффлер, Ковалевская «не написала ни одной реплики, но она обдумала не только весь основной план драмы, но и содержание каждого акта в отдельности; кроме того, она доставила мне массу психологических данных для обработки характеров»[2]. Трудно сказать, кто из соавторов внес больший вклад в создание пьесы.

Разграничение предметов речи, или «вещей» (лат.: *res*) и слов *(verba)* — проблема, имеющая долгую историю. Она обсуждается, иногда очень подробно, почти во всех «риториках» и «поэтиках», причем неизменно подчеркивается первичность предметов. Широко известны афористичные строки Горация из его «Науки поэзии (К Пизонам)»:

> Мудрость — вот настоящих стихов исток и начало!
> Всякий предмет тебе разъяснят философские книги,
> А уяснится предмет — без труда и слова подберутся.
>
> *(Пер. М. Л. Гаспарова)*[3]

Зависимость слов от предмета речи или от предмета «подражания» (в котором, начиная с Платона и Аристотеля, видели сущ-

---

[1] *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы»//*Эко У.* Имя розы. М., 1989. С. 437—438.

[2] *Леффлер-Кайянелло А.-Ш.* Софья Ковалевская (Что я пережила с нею и что она сама рассказывала мне о себе). СПб., 1893. С. 221.

[3] *Квинт Гораций Флакк.* Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970. С. 375.

ность поэтического искусства), редко оспаривалась в истории литературоведения (теории, оправдывающие футуристическую «заумь», и пр.); не вызывает она особых сомнений и сейчас. Сложнее обстояло и обстоит дело с обоснованием принадлежности предметного мира к художественной форме. «Следовало ли мадам Бовари глотать мышьяк? Бросилась бы Анна Каренина под поезд, будь Толстой женщиной?»[1] — перечисляет Ф. Уэлдон темы «живительных споров» читателей. Персонажи и сюжет — это предметная сфера произведения, но, говоря о них, думают о концепции писателей, а также об отраженной в зеркале искусства реальной действительности, т. е. о «содержании». «Язык» литературы не сводится к художественной речи. «Ошибочно... было бы считать, что литература говорит лишь одним языком. Вопреки сильно распространенному предубеждению, мир художественного произведения редко бывает ее *конечной* целью. Чаще всего литература говорит также и всеми возможными свойствами этого мира. В таких случаях мир получает права своеобразного другого «языка», становится "средством коммуникации"»[2].

Как «язык», которым говорит художник, обращаясь к читателям, предметы подражания осознавались уже в рамках риторической традиции. Так, в «Поэтике» Ю. Ц. Скалигера (1561) соотношение res и verba уподоблено соотношению категорий античной философии — «формы (идеи)» и «материи», где последней отведена пассивная роль: «...речь создается такой, какими являются сами вещи...» Черпая примеры из античной поэзии, Скалигер строит «классификацию изображаемого»: творения природы и человека («искусств»), действия, их время и место, указанные прямо или — чаще — косвенно: «ясное или облачное небо, луна, звезды, погода», «стены, роща, жертвенник, межа». Он поражается разнообразию действий как предметов подражания в «Энеиде» Вергилия: «Плавание по морю, охота, осада, штурм, изгнание, бегство, нападение, любовь, игры, пророчества, жертвоприношения...» И удивляется изобретательности поэта, описывающего одно действие многократно, но не повторяясь: «И как ни много описывается смертей, никогда они не изображаются одинаково».

И все же не герои и их действия, не «луна» и «звезды», не «стены» и «рощи», вообще не подражание предметам оказывается у Скалигера конечной целью поэзии — ею является вытекающее из подражания «наставление». Таким образом, предметы, будучи «целью речи»,— в то же время инстанция промежуточная на пути к «цели поэта»: «Подражание осуществляется во всякой речи, потому что слова — это образы вещей. Цель же поэзии — учить, доставляя удо-

---

[1] *Уэлдон Ф.* Письма к Алисе, приступающей к чтению Джейн Остен//Эти загадочные англичанки... М., 1992. С. 370.

[2] *Faryno J.* Введение в литературоведение. Katowice, 1978. Ч. 1. С. 6.

вольствие»[1]. Последнее утверждение — парафраза из Горация, призывающего поэтов смешивать «приятное с пользой»[2].

Качественно новый этап в понимании структуры произведений связан с применением к ней категории «содержание», разработанной в немецкой классической эстетике. Согласно Гегелю, «содержанием искусства является идеал, а его формой — чувственное образное воплощение»[3]. Образ выступает у Гегеля источником красоты (если он воплощает «разумную», истинную идею) и одновременно ограничителем содержания искусства; «всеобщая мысль» остается за его порогом. Именно во взаимопроникновении «идеала» и «образа» усматривает Гегель творческую специфику искусства: как душа человека «концентрируется в глазах», «так и об искусстве можно утверждать, что оно выявляет дух и превращает любой образ во всех точках его видимой поверхности в глаз, образующий вместилище души». И далее Гегель приводит примеры таких «точек»: искусство «превращает в глаз не только телесную форму, выражение лица, жесты и манеру держаться, но точно так же поступки и события, модуляции голоса, речи и звука...»[4]. Подчинение всех деталей изображения, и прежде всего предметных («поступки и события», «выражение лица»[5]), определенному духовному содержанию — ведущий пафос гегелевского учения об искусстве. Так обосновывается единство, целостность произведения, вырастающего из творческой концепции и уподобленного «организму», хотя бы части его были обособлены и разнообразны.

Единство произведения понимается прежде всего как подчинение всех его частей, деталей *идее,* оно *внутреннее,* а не внешнее (смешение жанров и стилей, «разрешенное» эстетикой романтизма, ему не препятствует). Это положение прочно утвердилось на русской почве, оно соответствует творческим исканиям писателей. Так, для Н. В. Гоголя единство пьесы заключается в ее идее, для ее воплощения важны все действующие лица. Выражая мысли автора «Ревизора», *Второй любитель искусств* в «Театральном разъезде после представления новой комедии» говорит о пьесе с «общей завязкой»: «Тут всякий герой... <...> И в машине одни колеса заметней и сильней движутся,— их можно только назвать главными; *но правит пьесою идея, мысль. Без нее в ней нет единства*». Руководствуясь творческой концепцией произведения — основой его единства, В. Г. Белинский

---

[1] Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 60—63, 69—70.

[2] *Квинт Гораций Флакк.* Оды. Эподы. Сатиры. Послания. С. 392.

[3] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 75.

[4] Там же. С. 162—163.

[5] Комментируя это место, Г. Н. Поспелов рассматривает «точки... видимой поверхности» образа как метафорический синоним современного термина «детали предметной изобразительности». См.: *Поспелов Г. Н.* Целостно-системное понимание литературных произведений//*Поспелов Г. Н.* Вопросы методологии и поэтики. С. 143.

анализировал роман-цикл «Герой нашего времени», а А. В. Дружинин — «Сон Обломова» как ключ ко всему роману И. А. Гончарова.

В то же время «диктатура» творческой концепции (идеи, идеала), открытой читателю «во всех точках... видимой поверхности» образа, вызывала различные возражения. Наиболее радикальная ревизия такого понимания структуры произведения была предпринята русскими формалистами, отказавшимися вообще от понятий «содержание» и «форма» при анализе. В используемых вместо них понятиях «материал» и «прием» главным был «прием». Это был спор не только с эстетикой Гегеля и Белинского или с учением об образе и его многозначности, развитым А. А. Потебней и его школой, но и с многовековой риторической традицией, ставившей перед сочинителем три *задачи*: изобретение (лат.: inventio), расположение (dispositio) и словесное выражение, или украшение (elocutio). (На эти три части подразделяется, например, «Риторика» М. В. Ломоносова.) В. Б. Шкловский в статье «Искусство как прием» (1919) главными творческими задачами объявил те, что стояли на втором или третьем плане в «поэтиках» и «риториках», а именно *расположение* и *словесное выражение:* «Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их»[1]. Иными словами, старинная первостепенная задача *изобретения предметов* оказалась несущественной, что логично вытекало из замены «содержания» «материалом», на котором демонстрировался тот или иной «прием».

Углубление опоязовцев в проблемы dispositio и elocutio оказалось, как известно, очень плодотворным, и выделенные субструктуры (сюжет и фабула, типы повествования и сказ среди них, реальный ритм стиха и метрическое «задание» и др.) впоследствии беспрепятственно вошли в берега концепций, подчеркивающих содержательную функцию «приемов». Но предметный мир произведения как наиболее явный носитель смысла стал жертвой формалистической методологии.

В статье «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1919) Б. М. Эйхенбаум сосредоточился на «игре языка», на гротескных сцеплениях «чистого комического сказа» и «патетической декламации»[2]. Но «сделана», т. е. сочинена, не только узорчатая речь повести. Вымышлен прежде всего ее мир (анекдот, рассказанный П. В. Анненковым, был Гоголем изменен, додуман и расцвечен до неузнаваемости[3]) во всех его удивительных подробностях: «Куницы не купили, потому что была, точно, дорога; а вместо ее выбрали кошку, лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу».

---

[1] *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1983. С. 10—11.

[2] *Эйхенбаум Б. М.* О прозе: Сб. статей. Л., 1969. С. 311.

[3] См.: *Добин Е. С.* Жизненный материал и художественный сюжет. Л., 1958. С. 62—69.

Как острая реакция на недооценку предметной основы изображения показательна ранняя критика работ формалистов. Их упрекали за «сознательное или бессознательное предпочтение, отдаваемое вопросам композиции перед вопросами тематики», которая в поэзии — искусстве «тематическом» — совпадает с «поэтической семантикой»[1]; за стремление обойти при анализе произведения «внесловесную стихию» (в которую мы «погружаемся» в акте чтения, «созерцая радость и горе Татьяны Лариной, размышления Онегина, ленивую медленную жизнь Лариных и пр.»), по аналогии с футуристами. Последние, «чтобы не допустить такого проскока во внесловесную стихию, всячески затрудняют смысл, обволакивают словесный ряд как бы проволочными заграждениями...»[2].

* * *

Из краткого экскурса в историю проблемы видно, насколько сильно изучение мира произведения стимулируется интересом к выражаемым посредством него идеям («наставлению», «творческой концепции»). Мир произведения: персонажи, сюжет как ситема событий, обстановка действия и пр.— явно воплощает его содержание; критики обычно знакомят с романом, повестью, пьесой через комментированный пересказ сюжета. Но содержание и сюжет все же разные понятия, что наглядно обнаруживается в случаях, когда основная идейная нагрузка падает не на сюжет. Белинский, умевший, как никто, представить произведение, пересказывая сюжет («Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова, повести «Тарантас» В. А. Соллогуба), предостерегал против смешения данных понятий. «У нас вообще содержание понимают только внешним образом, как «сюжет» сочинения, не подозревая, что содержание есть душа, жизнь и сюжет этого сюжета»,— писал критик, противопоставляя бессодержательному, хотя и богатому происшествиями, роману Н. В. Кукольника «Эвелина де Вальероль» повесть Гоголя «Старосветские помещики», где «нет ни происшествий, ни завязки, ни развязки...»[3].

Не будучи собственно содержанием (идеей, концепцией) произведения, его мир в то же время — ***ведущая*** сторона художественного изображения, порождающая его целостность (условие эстетического переживания читателя). Ведь «без наличия деталей предметной изобразительности писателю нечего было бы компоновать, ему не о чем было бы вести свою художественную речь. Даже критериев

---

[1] *Жирмунский В. М.* К вопросу о «формальном методе»//*Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 103.

[2] *Григорьев М. С.* Форма и содержание литературно-художественного произведения. М., 1929. С. 18.

[3] *Белинский В. Г.* Русская литература в 1841 году//*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 552—553.

отбора речевых элементов у него не было бы»[1]. (Следует оговориться, что структура произведения не есть зеркало психологии творчества, последовательности — или непосредовательности, одновременности — его актов; здесь все может быть очень разным.)

Каковы же общие свойства мира литературного произведения — эпического или драматического, где есть не только внутреннее, психологическое, но и внешнее действие?

Это всегда ***условный***, создаваемый с помощью *вымысла* мир, хотя его «строительным материалом» служит реальность. «Люди, львы, орлы и куропатки...» — так, с перечисления земных существ, начинает свой монолог Нина Заречная в пьесе Константина Треплева, которую играют в первом действии чеховской «Чайки». Но сама Нина, «вся в белом», представляет «Общую мировую душу», у которой есть противник — Дьявол, со «страшными, багровыми глазами». С фантастикой этого «декадентского бреда» (как называет Аркадина сочинение своего сына) контрастирует натуралистическая поэтика пьесы, которую предпочел бы посмотреть Медведенко: «А вот, знаете, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат — учитель. Трудно, трудно живется!» В этой пьесе, будь заказ читателя выполнен, говорили бы больше о деньгах: «Жалованья всего двадцать три рубля»; «А мука семь гривен пуд». А в «небольшом рассказе», сюжет для которого «мелькнул» у Тригорина при виде убитой чайки, господствовал бы язык символов: девушка-чайка, озеро. Эти и другие литературные мотивы (их много в «Чайке») оттеняют подчеркнутую нелитературность, несочиненность, нестереотипность основного мира произведения. Характеры героев не соответствуют предлагаемым словесным портретам: многописание Тригорина — «как на перекладных» — непохоже на «интересную, светлую, полную значения» жизнь писателя, в представлении его юной поклонницы; в финале Нина глубоко несчастна, но это совсем не погубленная «чайка», а актриса, чьи слова о жизни, об «уменье терпеть» отмечены горьким опытом, выстраданы, в отличие от прежней мечты о счастье. В сюжете — вместо традиционного «треугольника» — «странная цель роковых привязанностей, любовных увлечений — безнадежно односторонних, как будто повисающих в воздухе»[2].

В этой антистереотипности персонажей, сюжета и его развития (А. П. Чехов писал А. С. Суворину о пьесе: «Начал ее forte и кончил pianissimo — вопреки всем правилам драматического искусства»[3]), в не вопросно-ответной связи реплик прослеживается четкая закономерность, понимание жизни, идущей часто «вопреки всем пра-

[1] *Поспелов Г. Н.* Мастерство и стиль//*Поспелов Г. Н.* Вопросы методологии и поэтики. С. 194.

[2] *Паперный З. С.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 129.

[3] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1978. Т. 6. С. 100.

вилам». И этой же цели в конечном счете служат многочисленные вставки — литературные клише, заемные мысли и слова многих действующих лиц. Мир пьесы «сделан» и «говорит» об определенном, хотя и не декларируемом, не навязываемом читателю понимании жизни.

Таким образом, мир произведения включает и *объект*, и *субъект* изображения — при всем том, что именно в драме формы присутствия автора сведены к минимуму (рамочный текст, слияние голосов автора и героя и др.). В эпосе возможности прямого проявления авторского отношения к изображаемому, к рисуемой им картине жизни гораздо шире, чем в драме, в особенности если *повествователь* близок к автору; в лирике часто объектом изображения выступает сам лирический субъект, становясь, таким образом, *автопсихологическим лирическим героем*. В любом случае при анализе мира произведения нужно разграничивать *объект* изображения и его *субъект*.

Мир произведения условен, «закодирован». Но есть условность и условность. «А разве яблоня (печка, речка) может разговаривать?» — спрашивает ребенок, слушая сказку «Гуси-лебеди». «Да — но только в сказке»,— отвечают ему. В фантастическом мире сказки — свое *время*, всегда неопределенное и отнесенное к прошлому («жили-были», «давным-давно»), свое *пространство* («в некотором царстве, в некотором государстве»), в котором есть внутреннее членение (за темным лесом, за огненной рекой, морем героя ждет «иное царство), свои способы преодоления пространства (волшебный конь, птица, ковер-самолет). Входя в этот заколдованный мир, мы понимаем все его условности, законы и в многообразии персонажей и сюжетов легко обнаруживаем повторы, «инварианты», схему (даже если не читали «Морфологию сказки» В. Я. Проппа), осуществление которой всегда приводит к торжеству Добра, гибели злых, темных сил.

Условность и замкнутость мира сказки, героического эпоса, гиперболизирующего могущество богатырей, басни с ее животными персонажами-аллегориями и многих других жанров фольклора и литературы самоочевидны, как несомненны и ***системность***, внутренняя логика вымысла, фантастики. «Пусть мы имеем дело с миром совершенно ирреальным, в котором ослы летают, а принцессы оживают от поцелуя,— размышляет У. Эко над проблемой сотворения мира произведения.— Но при всей произвольности и нереалистичности этого мира должны соблюдаться законы, установленные в самом его начале. <...> Писатель — пленник собственных предпосылок»[1].

Этот тезис справедлив и по отношению к произведениям *жизнеподобным* по своему стилю, реалистическим по своей установке, где автор стремится пробиться к жизни сквозь толщу ее литератур-

[1] *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы». С. 438—439.

ных отражений. В рассказе Чехова «Учитель словесности», кажется, все как в жизни: в гостях пьют чай, танцуют, играют в карты, учитель ходит в гимназию, дает уроки, его жена занимается хозяйством и т. д. Но почему-то к концу рассказа невинные «горшочки со сметаной» и «кувшины с молоком» прекрасные атрибуты идиллического жанра) становятся символом пошлости. Никитин записывает в дневник: «Где я, боже мой? Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины...» Семейная жизнь Никитина далека от идиллии, хотя сначала он, учитель словесности, тешил себя литературными сравнениями: «Самыми счастливыми днями у него были теперь воскресенья и праздники, когда он с утра до вечера оставался дома. В эти дни он принимал участие в наивной, но необычайно приятной жизни, напоминавшей ему пастушеские идиллии. Он не переставая наблюдал, как его разумная и положительная Маня устраивала гнездо...» Столь же последовательно в этом рассказе Чехов прибегает к уподоблению людей (Вари, Манюси) животным, сгущению трюизмов в речи Ипполита Ипполитовича.

Создавая мир произведения, писатель структурирует его, помещая в определенном ***времени*** и в ***пространстве***. Есть примеры, когда по тексту можно воссоздать детальную топографию действия — фантастическую или как бы реальную. Многократно картографировали «Божественную комедию» Данте. В подробностях изучен путь Раскольникова к дому процентщицы, все его семьсот тридцать шагов[1]. Особенная точность описаний местности отличает роман Дж. Джойса «Улисс». «Джойс работал со справочником «Весь Дублин на 1904 год» и перенес на свои страницы едва ли не все его содержание. Это можно назвать «принципом гиперлокализации»: все, что происходит в романе, снабжается детальнейшим указанием места действия, не только улицы, но и всей, как выражался Джойс, «уличной фурнитуры» — всех расположенных тут домов с их хозяевами, лавок с их владельцами, трактиров, общественных зданий... «Если город исчезнет с лица земли, его можно будет восстановить по моей книге»,— сказал он однажды»[2]. Столь же конкретно может быть указано время действия. Так, в «Улиссе» описан всего один день — 16 июня 1904 года. В «Евгении Онегине», как пишет Пушкин в примечании к роману (№ 17), «время расчислено по календарю», и этим руководствуются исследователи, определяя возраст героев и хронологию событий: Онегин родился в 1795 г., Ленский — в 1803 г., именины Татьяны праздновали 12 января 1821 г., а последняя встреча Татьяны и Онегина приходится на март 1825 г.[3] В пушкин-

[1] См.: *Раков Ю.* По следам литературных героев. М., 1974. С. 107—116.

[2] *Хоружий С.* Вместо послесловия//*Джойс Дж.* Улисс. М., 1993. С. 552.

[3] См.: *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983. С. 18—23.

ском романе, тысячами нитей связанном с историей русского общества, хронологическая канва и топография (Петербург — деревня — Москва — Петербург), реалии, вплоть до модной одежды, подробностей быта, очень важны.

Мир произведения может члениться, дробиться на подсистемы, структурироваться по-разному, с преобладанием центробежных или центростремительных тенденций. Как часть в целое могут входить вставные новеллы («Повесть о капитане Копейкине» в составе «Мертвых душ», эпизод с Фомушкой и Фимушкой в «Нови» Тургенева), «сны» героев (Софьи Фамусовой и Петра Гринева, Веры Павловны и Раскольникова, Миши Бальзаминова и Анны Карениной), их собственные сочинения (стихи и проза Александра Адуева, «Легенда о великом инквизиторе» Ивана Карамазова, роман Мастера в романе Булгакова). Устанавливая, прослеживая связи между частями (столь обособленными) и целым, читатель может повторить слова Гоголя: «Правит пьесою идея, мысль. Без нее в ней нет единства». «Карта» мира произведения, «рельеф» местности, «масштаб» изображения — во власти художника.

«В уме своем я создал мир иной/И образов иных существованье» — эти строки Лермонтова («Русская мелодия») могут быть отнесены и к ревнителям жизнеподобия, и к писателям-фантастам. Как отметил Д. С. Лихачев, обосновывая понятие «мир» («внутренний мир»), «преобразование действительности связано с идеей произведения»[1]. И задача исследователя — в его предметном мире *увидеть* это преобразование (что особенно трудно, когда все напоминает жизнь действительную, даже в мелочах), систему условностей и ограничений, которую целеустремленно использует писатель. Увидеть и постараться *объяснить*.

Литература

Асмус В. Ф. Чтение как труд и творчество//*Асмус В. Ф.* Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.

Владимирова Н. Г. Формы художественной условности в литературе Великобритании XX века. Н. Новгород, 1998. (С. 13—16.)

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. (С. 162—166.)

Ингарден Р. Двухмерность структуры литературного произведения//*Ингарден Р.* Исследования по эстетике/Пер. с пол. М., 1962.

Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного. Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999.

Кржижановский С. Д. «Страны, которых нет»//*Кржижановский С. Д.* «Страны, которых нет»: Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., 1994. (Записки Мандельштамовского общества. Т. 6.)

Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения//Вопр. литературы. 1968. № 8.

[1] *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения//Вопр. литературы. 1968. № 8. С. 75.

Михайлова А. О художественной условности. М., 1966.
Поспелов Г. Н. Мастерство и стиль//*Поспелов Г. Н.* Вопросы методологии и поэтики. М., 1983.
Савельева В. В. Художественный текст и художественный мир. Проблемы организации. Алматы, 1996.
Сидни Ф. Защита поэзии/Пер. с англ.//Литературные манифесты западноевропейских классицистов/Собр. текстов, вступ. ст. и общая ред. Н. П. Козловой. М., 1980.
Уэлдон Ф. Письма к Алисе, приступающей к чтению Джейн Остен//Эти загадочные англичанки.../Пер. с англ.; Сост. и автор пер. Е. Ю. Гениева. М., 1992. (Письмо первое: Город вымыслов.)
Фолькельт Г. Современные вопросы эстетики/Пер. с нем. СПб., 1900. (Разд.: Мир действительный и мир искусства.)
Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. (С. 157—159.)
Эко У. Заметки на полях «Имени розы»//*Эко У.* Имя розы/Пер. с ит. М., 1989.
Яблоков Е. А. Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». М., 1997.
Faryno J. Введение в литературоведение. Katowice, 1980. Ч. 3. (С. 7—22.)

Время и пространство

Рус.: *время;* англ.: *time;* нем.: *Zeit;* франц.: *temps.*
Рус.: *пространство;* англ.: *space;* нем.: *Raum;* франц.: *espace.*

Время и пространство мира произведения: их условность, дискретность, зависимость от рода литературы.— Абстрактное и конкретное пространство и время.— Традиционные символические образы времени.— О заполненности пространства и времени.— Разграничение времени изображенного и времени изображения (сюжетного и художественного). «Игра» со временем в эпосе.— Время бессобытийное, сюжетное и хроникально-бытовое, их влияние на темп художественного времени и на восприятие читателя.— Время завершенное и незавершенное. Открытые финалы.— Усложненность пространственно-временно́й композиции во многих произведениях XIX—XXI вв.— М. М. Бахтин о хронотопе.— Культурологические концепции времени: циклическая, линейно-финалистская, связанная с идеей прогресса. Воздействие на литературу естественнонаучных концепций времени и пространства.

Любое литературное произведение так или иначе воспроизводит реальный мир — как материальный, так и идеальный: природу, вещи, события, людей в их внешнем и внутреннем бытии и т. п. Естественными формами существования этого мира являются ***время*** и ***пространство***. Однако *художественный мир,* или *мир произведения,* всегда в той или иной степени условен: он есть *образ* действительности. Время и пространство в литературе, таким образом, тоже условны.

По сравнению с другими искусствами литература наиболее свободно обращается со временем и пространством. (Конкуренцию в этой области ей может составить, пожалуй, лишь синтетическое искусство кино.) «Невещественность... образов» (Г. Э. Лессинг)[1] дает литературе возможность мгновенно переходить из одного пространства в другое, что к тому же не требует специальной мотивировки.

[1] *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 128.

В частности, могут изображаться события, происходящие одновременно в разных местах; для этого повествователю достаточно сказать: «А тем временем там-то происходило то-то». Этим приемом литература пользовалась испокон веков: так, в поэмах Гомера нередко встречается изображение «параллельных пространств» мира людей и мира богов, в «Одиссее» — путешествия главного героя и событий, происходящих на Итаке. Столь же просты переходы из одного временно́го плана в другой (особенно из настоящего в прошлое и обратно). Наиболее ранними формами такого временно́го переключения были воспоминания в рассказах действующих лиц (например, рассказ Одиссея — гостя Алкиноя — о своих странствиях). С развитием литературного самосознания эти формы освоения времени и пространства станут более изощренными, но важно то, что в литературе они имели место всегда, а следовательно, составляли существенный момент художественной образности.

Еще одним свойством литературных времени и пространства является их *дискретность (прерывность)*. Применительно ко времени это особенно важно, поскольку литература оказывается способной не воспроизводить *весь* поток времени, но выбирать из него наиболее существенные фрагменты, обозначая пропуски («пустоты», с художественной точки зрения) формулами типа: «Долго ли, коротко ли», «прошло несколько дней» и т. п. Такая временна́я дискретность (издавна свойственная литературе) служила мощным средством динамизации, сначала в развитии сюжета, а затем — психологизма.

Фрагментарность пространства отчасти связана со свойствами художественного времени, отчасти же имеет самостоятельный характер. Так, мгновенная смена пространственно-временны́х координат (например, в романе И. А. Гончарова «Обрыв» — перенесение действия из Петербурга в Малиновку, на Волгу) делает ненужным описание промежуточного пространства (в данном случае — дороги). Дискретность же собственно пространства проявляется прежде всего в том, что оно обычно не описывается подробно, а лишь обозначается с помощью отдельных деталей, наиболее значимых для автора. Остальная же (как правило, бо́льшая) часть «достраивается» в воображении читателя. Так, место действия в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Бородино» обозначено немногими деталями: «большое поле», «редут», «пушки и леса синего верхушки». Правда, это произведение лиро-эпическое, но и в чисто эпическом роде действуют аналогичные законы. Например, в рассказе А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» из всего «интерьера» конторы описывается только докрасна раскаленная печь: именно она притягивает к себе промерзшего Ивана Денисовича.

Характер условности времени и пространства в сильнейшей степени зависит от *рода* литературы. Условность максимальна в *лирике*, так как последняя ближе всего к искусствам экспрессив-

ным[1]. Здесь может совершенно отсутствовать образ пространства — например, в стихотворении А. С. Пушкина «Я вас любил; любовь еще, быть может...». Часто пространство в лирике иносказательно: пустыня в пушкинском «Пророке», море в лермонтовском «Парусе». В то же время лирика способна воспроизводить предметный мир в его пространственных реалиях. Так, в стихотворении Лермонтова «Родина» воссоздан типично русский пейзаж. В его же стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...» мысленное перенесение лирического героя из бальной залы в «царство дивное» воплощает чрезвычайно значимые для романтика оппозиции: цивилизация и природа, человек искусственный и естественный, «я» и «толпа». И противопоставляются не только пространства, но и времена.

При преобладании в лирике грамматического настоящего («Я помню чудное мгновенье...» Пушкина, «Вхожу я в темные храмы...» А. Блока) для нее характерно *взаимодействие* временны́х планов: настоящего и прошлого (воспоминания — в основе жанра *элегии)*; прошлого, настоящего и будущего («К Чаадаеву», «Погасло дневное светило...» Пушкина). Сама категория времени может быть предметом рефлексии, философским *лейтмотивом* стихотворения: бренное человеческое время противопоставляется вечности («Брожу ли я вдоль улиц шумных...» Пушкина, «С горы скатившись, камень лег в долине...» Ф. Тютчева); изображаемое мыслится как существующее *всегда* («Волна и дума» Тютчева) или как нечто *мгновенное* («Миг», «Тоска мимолетности», «Минута» И. Анненского). Во всех случаях лирическое время, будучи опосредовано внутренним миром *лирического субъекта,* обладает очень большой степенью условности, зачастую — абстрактности.

Условность времени и пространства в ***драме*** связана в основном с ориентацией на театр. При всем разнообразии организации времени и пространства в драме (Софокл, В. Шекспир, М. Метерлинк, Б. Брехт) сохраняются некоторые общие свойства: «Какую бы значительную роль в драматических произведениях ни приобретали повествовательные фрагменты, как бы ни дробилось изображаемое действие, как бы ни подчинялись звучащие вслух высказывания персонажей логике их внутренней речи, драма привержена к замкнутым в пространстве и времени картинам»[2].

На фоне драмы очевидны гораздо более широкие возможности ***эпического рода,*** где фрагментарность времени и пространства, переходы из одного времени в другое, пространственные перемещения осуществляются легко и свободно благодаря фигуре *повествователя* — посредника между изображаемой жизнью и читате-

[1] См.: *Сквозников В. Д.* Лирика//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964; *Поспелов Г. Н.* Лирика среди литературных родов. М., 1976; *Песков А. М., Иванов Н. И.* Лирика//Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

[2] *Хализев В. Е.* Драма как род литературы. М., 1986. С. 46.

лем. Повествователь может «сжимать» и, напротив, «растягивать» время, а то и останавливать его (в *описаниях, рассуждениях*). Подобная игра со временем характерна, например, для романа Г. Филдинга «История Тома Джонса, найденыша», что нашло отражение в самих названиях «книг», на которые делится произведение: ср. «Книга четвертая, охватывающая год времени» и «Книга десятая, в которой история подвигается вперед на двенадцать часов». Будучи романистом-новатором, Филдинг в беседах с читателями (ими открывается каждая «книга» его романа) специально обосновывает свое право на фрагментарность изображения времени: «Если встретится какая-нибудь необыкновенная сцена (а мы рассчитываем, что это будет встречаться нередко), мы не пожалеем ни трудов, ни бумаги на подробное ее описание читателю; но если целые годы будут проходить, не создавая ничего достойного его внимания, мы не побоимся пустот в нашей истории, но поспешим перейти к материям значительным, оставив такие периоды совершенно неисследованными»[1].

По особенностям художественной условности время и пространство в литературе (во всех ее родах) можно разделить на ***абстрактное*** и ***конкретное***; особенно данное разграничение важно для пространства. *Абстрактным* будем называть такое пространство, которое в пределе можно воспринимать как *всеобщее* («везде» или «нигде»). Оно не имеет выраженной характерности и поэтому, даже будучи конкретно обозначенным, не оказывает существенного влияния на характеры и поведение персонажей, на суть конфликта, не задает эмоционального тона, не подлежит активному авторскому осмыслению и т. п. «Всеобщее» пространство свойственно, например, многим пьесам Шекспира, хотя действие происходит в них в разных местах: вымышленных («Двенадцатая ночь, или Что угодно», «Буря») или имеющих реальный аналог («Кориолан», «Гамлет», «Отелло»). По замечанию Ф. М. Достоевского, «его итальянцы, например, почти сплошь те же англичане»[2]. «Всеобщее» пространство господствует в драматургии классицизма, в некоторых романтических произведениях (например, в балладах Гёте, Шиллера, Жуковского, во многих новеллах Э. По), в литературе модернизма.

Напротив, пространство *конкретное* не просто «привязывает» изображенный мир к тем или иным топографическим реалиям (вообще *топонимы* не мешают пространству быть всеобщим: Дания в «Гамлете» — это весь мир), но активно влияет на суть изображаемого. Например, грибоедовская Москва — художественный образ. В «Горе от ума» постоянно говорят о Москве и ее топографических реалиях (Кузнецкий мост, Английский клоб и пр.), и эти реалии — своего рода метонимии определенного уклада жизни. В комедии

[1] *Филдинг Г.* История Тома Джонса, найденыша. М., 1973. С. 68.
[2] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1984. Т. 26. С. 145.

рисуется психологический портрет именно *московского* дворянства: Фамусов, Хлестова, Репетилов возможны только в Москве («На всех московских есть особый отпечаток»), но не, скажем, в европеизированном, деловом Петербурге.

Пушкинское жанровое определение «Медного всадника» — «петербургская повесть», и она *петербургская* не только потому, что, как сказано в «Предисловии», «подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов», не только по топонимике и сюжету, но по своей внутренней, проблемной сути. «Войну и мир» Л. Н. Толстого невозможно представить без образа Москвы. Любимое место действия в пьесах А. Н. Островского — Замоскворечье или город на берегу Волги.

Аналогичные процессы происходили в XIX в. и в западной литературе (Париж как место действия и одновременно символ во многих романах О. Бальзака, Э. Золя). К использованию реальных топонимов, важных для самой проблематики произведения, близки случаи, когда место действия точно не названо или вымышлено, но создан образ пространства, несомненно имеющий реальный аналог: русская провинция вообще, среднерусская полоса, северный край, Сибирь и т. п. В «Евгении Онегине» и в «Мертвых душах» русская провинция описана вплоть до мельчайших деталей быта, нравов, но в то же время здесь нет топографической конкретности: «деревня, где скучал Евгений», губернский город... Знаками стиля тургеневских романов служат «дворянские гнезда». Обобщенный образ среднего русского города создал А. П. Чехов[1]. Символизация пространства, сохраняющего национальную, историческую характерность, может быть подчеркнута вымышленным топонимом: Скотопригоньевск в «Братьях Карамазовых» Ф. М. Достоевского, город Глупов в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина[2], «Город Градов» А. Платонова.

Однако не следует представлять дело так, что с развитием литературы конкретное пространство теснит абстрактное. Это лишь одна из тенденций. Другая — все более осознанное использование пространства абстрактного как глобального обобщения, символа, как формы выражения *универсального* содержания (распространяемого на весь «род людской»). Обращение к абстрактному пространству было и остается характерным для таких жанров, как *притча, басня, парабола*. В XIX—XX вв. тяготение к подчеркнуто условному, абстрактному пространству появилось, в частности, у Достоевского («Сон смешного человека»), Л. Андреева («Правила добра», «Жизнь человека»), в драмах М. Метерлинка, Б. Брехта («Добрый человек из Сезуана»), в произведениях Ф. Кафки, А. Камю («Посторонний»),

[1] См.: *Громов М. П.* Книга о Чехове. М., 1989. С. 204—221.

[2] См.: *Николаев Д. П.* М. Е. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. М., 1985. С. 97—99.

Ж.-П. Сартра и многих других, а также в литературе *science fiction* и *фэнтези*.

Конечно, между конкретным и абстрактным пространствами нет непроходимой границы: степень обобщения, символизации конкретного пространства неодинакова в разных произведениях; в одном произведении могут сочетаться разные типы пространства («Мастер и Маргарита» М. Булгакова); абстрактное пространство, будучи художественным образом, черпает детали из реальной действительности, невольно передавая национально-историческую специфику не только пейзажа, вещного мира, но и человеческих характеров (так, в поэме Пушкина «Цыганы», с ее антитезой «неволи душных городов» и «дикой воли», через абстрактное экзотическое пространство проступают черты определенного патриархального уклада, не говоря уже о местном колорите поэмы). Тем не менее понятия абстрактного и конкретного пространств могут служить ориентирами для типологии.

С типом пространства обычно связаны и соответствующие свойства *времени*. Так, абстрактное пространство басни сочетается с вневременно́й сутью конфликта — на *все* времена: «У сильного *всегда* бессильный виноват», «...И в сердце льстец *всегда* отыщет уголок». И наоборот: пространственная конкретика обычно дополняется временно́й.

Формами конкретизации художественного времени выступают чаще всего, во-первых, «привязка» действия к историческим ориентирам, датам, реалиям и, во-вторых, обозначение *циклического* времени: время года, суток. Обе формы освоены литературой с давних пор. В литературе нового времени в связи с формированием *историзма* мышления, исторического чувства конкретизация стала программным требованием литературных направлений. Эстетика романтизма включала установку на воспроизведение ***исторического колорита*** (В. Скотт, В. Гюго). Особое значение категория исторического времени приобрела в эпоху *реализма* XIX—XX вв., с его тенденцией прослеживать социально- и культурно-исторические истоки характеров, психологии, ситуаций и сюжетов. Но мера конкретности в каждом отдельном случае будет разной и в разной степени акцентированной автором. Например, в «Войне и мире» Л. Н. Толстого, «Жизни Клима Самгина» М. Горького, «Живых и мертвых» К. М. Симонова реальные исторические события непосредственно входят в текст произведения, а время действия определяется с точностью не только до года и месяца, но даже до дня (в романе Симонова описывается 16 октября — наиболее критический день первого года Великой Отечественной войны). А вот в «Герое нашего времени» временны́е координаты достаточно расплывчаты и угадываются по косвенным признакам, но вместе с тем привязка к 30-м годам, достаточно очевидна; это подчеркивает и название романа.

Изображение ***циклического*** времени в литературе изначально, по-видимому, только сопутствовало сюжету (как, например, в поэмах Гомера: днем воины сражаются, ночью отдыхают, иногда ведут разведку и, при сюжетной необходимости, видят сны). Однако в мифологии многих народов, в особенности европейских, ночь всегда имела определенный эмоциональный, символический смысл: это было время безраздельного господства тайных, чаще всего злых сил (особая мистическая значимость приписывалась полуночи), а приближение рассвета, возвещаемое криком петуха, несло избавление от власти нечистой силы. Явственные следы этих мистических верований легко обнаружить во многих произведениях новейшего времени: «Песнях западных славян» Пушкина, «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголя, «Мастере и Маргарите» Булгакова.

Возникли давно и составляют устойчивую систему эмоционально-символические значения: день — время труда, ночь — покоя или наслаждения, вечер — успокоения и отдыха, утро — пробуждения и начала нового дня (зачастую — и начала новой жизни). От этих исходных значений происходят устойчивые поэтические формулы типа «Жизнь клонится к закату», «Заря новой жизни» и т. п. С давних пор существует и аллегорическое уподобление времени дня стадиям человеческой жизни (один из наиболее древних примеров, очевидно,— загадка Сфинкса).

Указанные эмоционально-смысловые значения в определенной мере перешли и в литературу XIX—XX вв.: «И над отечеством свободы просвещенной/Взойдет ли наконец прекрасная заря?» (А. С. Пушкин), «Ночь. Успели мы всем насладиться...» (Н. А. Некрасов). Но для литературы этого периода более характерна другая тенденция — *индивидуализировать* эмоционально-психологический смысл времени суток применительно к конкретному персонажу, лирическому герою. Так, ночь может становиться временем напряженных раздумий («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» А. С. Пушкина), тревоги («Подушка уже горяча...» А. А. Ахматовой), тоски («Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова); утро может менять эмоциональную окраску на прямо противоположную, становясь временем печали («Утро туманное, утро седое...» И. С. Тургенева, «Пара гнедых» А. Н. Апухтина).

Времена года ассоциировались в основном с земледельческим циклом: осень — время умирания, весна — возрождения. Эта мифологическая схема перешла в литературу, и ее следы можно обнаружить в самых разных произведениях вплоть до современности: «Зима недаром злится...» Ф. Тютчева, «Зима тревоги нашей» Дж. Стейнбека, «Лето Господне» И. Шмелева. Наряду с традиционной символикой, развивая ее или контрастируя с ней, появляются индивидуальные образы времен года, исполненные психологического смысла. Здесь наблюдаются уже сложные и неявные связи между временем года и душевным состоянием, в совокупности дающие широкий психо-

логический разброс: ср. «...Я не люблю весны...» (Пушкин) и «Я более всего/Весну люблю» (Есенин); почти всегда радостна весна у Чехова, но она зловеща в булгаковском Ершалаиме в «Мастере и Маргарите» («О, какой страшый месяц нисан в этом году!»).

Как в жизни, так и в литературе пространство и время не даны нам в чистом виде. О пространстве мы судим по заполняющим его предметам (в широком смысле), а о времени — по происходящим в нем процессам. Для анализа произведения важно хотя бы приблизительно (больше/меньше) определить ***заполненность, насыщенность*** пространства и времени, так как этот показатель во многих случаях характеризует *стиль* произведения, писателя, направления. Например, у Гоголя пространство обычно максимально заполнено какими-то предметами, особенно *вещами*. Вот один из интерьеров в «Мертвых душах»: «<...> комната была обвешана старенькими полосатыми обоями; картины с какими-то птицами; между окон старинные маленькие зеркала с темными рамками в виде свернувшихся листьев; за всяким зеркалом заложены были или письмо, или старая колода карт, или чулок; стенные часы с нарисованными цветками на циферблате...» (гл. III). А в стилевой системе Лермонтова пространство практически не заполнено: в нем есть только то, что необходимо для сюжета и изображения внутреннего мира героев. Даже в «Герое нашего времени» (не говоря уже о романтических поэмах) нет ни одного детально выписанного *интерьера*.

Интенсивность художественного времени выражается в его насыщенности событиями; здесь тоже своя градация. Чрезвычайно насыщенно время у Достоевского, Булгакова, Маяковского. Чехову же удалось то, что, возможно, не удалось никому ни до, ни после него: он сумел резко понизить интенсивность времени даже в драматических произведениях, которые в принципе тяготеют к концентрации действия. Повышенная насыщенность художественного пространства, как правило, сочетается с пониженной интенсивностью времени и, наоборот, слабая насыщенность пространства — с насыщенным событиями временем. Первый тип пространственно-временно́й организации изображенного мира — верный симптом внимания автора к сфере быта, устойчивому жизненному укладу.

Как уже отмечалось, ***изображенное*** время и время ***изображения*** [иначе: реальное (сюжетное) и художественное время] редко совпадают, в особенности в эпосе, где игра со временем может быть очень выразительным приемом. Например, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя между основными событиями и приездом рассказчика в Миргород проходит около полутора десятков лет, крайне скупо отмеченных в тексте (упоминаются лишь смерти судьи Демьяна Демьяновича и кривого Ивана Ивановича). Но эти годы не были абсолютно пустыми: продолжалась тяжба, главные герои старели и приближались

к неотвратимой смерти, занятые все тем же «делом», в сравнении с которым даже поедание дыни или чаепитие в пруду кажутся занятиями, исполненными смысла. Временной интервал подготавливает и усиливает грустное настроение финала: что было поначалу смешно, то делается печальным и едва ли не трагичным.

В большинстве случаев художественное время короче «реального»: в этом проявляется закон «поэтической экономии». Однако существует и важное исключение, связанное с изображением *психологических* процессов и ***субъективного времени*** персонажа или лирического героя. Переживания и мысли, в отличие от других процессов, протекают быстрее, чем движется речевой поток, составляющий основу литературной образности. Поэтому время изображения практически всегда длиннее времени субъективного. В одних случаях это менее заметно (например, в «Герое нашего времени» Лермонтова, романах Гончарова, в рассказах Чехова), в других составляет осознанный художественный прием, призванный подчеркнуть насыщенность и интенсивность душевной жизни. Это характерно для многих писателей-психологов: Толстого, Достоевского, Фолкнера, Хемингуэя, Пруста. Толстой дал блестящий образец психологизма в рассказе «Севастополь в мае» в эпизоде смерти Праскухина: изображение того, что пережил герой всего лишь за секунду «реального» времени, занимает полторы страницы, причем половина повествует о психологических процессах, протекавших в абсолютно неуловимый миг между разрывом бомбы и смертью. (Толстой еще и акцентирует этот прием. Психологическое изображение предваряет фраза: «Прошла еще секунда,— секунда, в которую целый мир чувств, мыслей, надежд, воспоминаний промелькнул в его изображении». И заканчивается отрывок также указанием на реальное время: «Он был убит на месте осколком в середину груди».)

В литературе как искусстве динамическом, но в то же время изобразительном, зачастую возникают довольно сложные соотношения между «реальным» и художественным временем. «Реальное» время вообще может быть равным нулю, например при различного рода описаниях. Такое время можно назвать бессобытийным. Но и событийное время, в котором хотя бы что-то происходит, внутренне неоднородно. В одном случае литература действительно фиксирует события и действия, существенно меняющие человека, или взаимоотношения людей, или ситуацию в целом. Это сюжетное, или *фабульное,* время. В другом случае литература рисует картину устойчивого бытия, повторяющихся изо дня в день, из года в год действий и поступков. Событий как таковых *нет*: все, что происходит, не меняет ни характер человека, ни взаимоотношения людей, не двигает сюжет (фабулу) от завязки к развязке. Динамика такого времени крайне условна, а его функция — воспроизводить устойчивый уклад жизни. Этот тип художественного времени иногда назы-

вают *«хроникально-бытовым»*[1]. Хорошим примером может служить изображение уклада жизни в «Евгении Онегине» Пушкина: «Они хранили в жизни мирной/Привычки милой старины...» Бессобытийность времени видна здесь очень ясно. А вот в описании петербургского дня Онегина характер художественного времени более сложен. Казалось бы, день заполнен событиями: «Онегин едет на бульвар...», «Онегин полетел к театру...», «Домой одеться едет он...» и т. д. Но все эти события и действия обладают регулярной повторяемостью («И завтра то же, что вчера»), не развивают сюжет, не меняют соотношения характеров и обстоятельств. Подобные фрагменты (например, изображение дня Онегина в деревне — «Его вседневные занятья/Я вам подробно опишу») воспроизводят, в сущности, не динамику, а *статику,* не однократно бывшее, а всегда бывающее. Если искать аналогий в грамматической категории времени, то время «хроникально-бытовое» можно обозначить как Imperfekt (прошедшее незаконченное), а время собственно событийное, сюжетно-фабульное — как Perfekt (прошедшее законченное).

Соотношение времени бессобытийного, «хроникально-бытового» и событийного во многом определяет *темповую* организацию художественного времени произведения, что, в свою очередь, обусловливает характер эстетического восприятия, формирует субъективное *читательское* время. Так, «Мертвые души» Гоголя, в которых преобладает бессобытийное, «хроникально-бытовое» время, создают впечатление *медленного* темпа и требуют соответствующего «режима чтения», эмоционального настроя. (Художественное время неторопливо; таковым же должно быть и время восприятия.) Иная темповая организация в романе Достоевского «Преступление и наказание», в котором преобладает событийное время (имеются в виду, конечно, не только внешние, но и внутренние, психологические события). Соответственно и модус его восприятия, и субъективный темп чтения будут другими: зачастую роман читается «взахлеб», особенно в первый раз.

Важное значение для анализа имеет ***завершенность*** и ***незавершенность*** художественного времени. Часто писатели создают в своих произведениях *замкнутое* время, которое имеет и абсолютное начало, и — что важнее — абсолютный конец, представляющий собой, как правило, и завершение сюжета, и развязку конфликта, а в лирике — исчерпанность данного переживания или размышления. Начиная с ранних стадий развития литературы и почти вплоть до XIX в. подобная временна́я завершенность была практически обязательной и составляла, по-видимому, признак художественности. Формы завершения художественного времени были разнообразны: это

---

[1] *Роднянская И. Б.* Художественное время и художественное пространство//Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 488.

и возвращение героя в отчий дом после скитаний (литературные интерпретации притчи о блудном сыне), и достижение им определенного стабильного положения в жизни (авантюрный роман), и «торжество добродетели» («И при конце последней части/Всегда наказан был порок, Добру достойный был венок», как писал Пушкин), и окончательная победа героя над врагом, и, конечно же, смерть главного героя или свадьба.

Над двумя последними способами «закруглить» художественное произведение, в частности, иронизировал Пушкин, одним из первых в русской литературе нашедший принцип *открытого финала:*

> Вы за Онегина советуете, други,
> Опять приняться мне в осенние досуги.
> Вы говорите мне: он жив и неженат.
> Итак, роман еще не кончен <...>[1].

В конце же XIX в. Чехов, для которого незавершенность художественного времени стала одним из оснований его новаторской эстетики, также вспоминает эти традиционные развязки: «Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы! Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет» (письмо А. С. Суворину от 4 июня 1892 г.)[2]. Чехов распространил принцип открытого финала и незавершенного времени на *драматургию,* т. е. на тот литературный род, в котором это сделать было труднее всего и который настоятельно требует временно́й и событийной замкнутости. В «Иванове» Чехов не смог отойти от стандарта, на который сам же жаловался: самоубийство главного героя со всех точек зрения замыкает пьесу. Но уже в «Чайке», а тем более в «Дяде Ване», «Трех сестрах» и «Вишневом саде» время принципиально разомкнуто в будущее, и никакие выстрелы в финале не могут поколебать этого принципа. Примерно в одно время с Чеховым и независимо от него сходную поэтику драматического времени открыли также зарубежные авторы, прежде всего Г. Ибсен. Суммируя опыт драматургии рубежа веков, Б. Шоу писал: «Не только традиционная трагическая катастрофа непригодна для современного изображения жизни, непригодна для него и развязка,— безразлично,— счастливая или несчастная. Если драматург отказывается изображать несчастные случаи и катастрофы, он тем самым обязуется писать пьесы, у которых нет развязки. Теперь занавес уже не опускается над бракосочетанием или убийством героя...»[3]

Историческое развитие пространственно-временно́й организации художественного мира обнаруживает вполне определенную тенденцию к усложнению. В XIX и особенно в XX в. писатели

---

[1] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М., 1948. Т. 3. Кн. 1. С. 396.

[2] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: в 12 т. М., 1977. Т. 5. С. 72.

[3] *Шоу Б.* О драме и театре. М., 1963. С. 500.

используют пространственно-временну́ю композицию как особый, осознанный художественный прием; начинается своего рода «игра» со временем и пространством. Ее смысл, по-видимому, состоит в том, чтобы, сопоставляя разные времена и пространства, выявить как характеристические свойства «здесь» и «теперь», так и общие, универсальные законы бытия, осмыслить мир в его единстве. Эту художественную идею очень точно и глубоко выразил Чехов в рассказе «Студент», передавая мысли главного героя: «Прошлое <...> связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой <...> правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...»

В XX в. сопоставление, или, по меткому слову Толстого, «сопряжение» пространственно-временны́х координат стало характерным для очень многих писателей. Одно из лучших произведений этого рода — поэма А. Т. Твардовского «За далью — даль», в которой пространственно-временна́я композиция достигает такого художественного совершенства, что действительно — «ни убавить, ни прибавить». Композиция создает здесь образ эпического единства мира, в котором находится законное место и прошлому, и настоящему, и будущему: и маленькой кузнице в Загорье, и великой кузнице Урала; и Москве, и Владивостоку; и фронту, и тылу, и еще многому другому. В этой же поэме Твардовский очень просто и ясно сформулировал образно принцип пространственно-временно́й композиции:

Есть два разряда путешествий:
Один — пускаться с места вдаль,
Другой — сидеть себе на месте,
Листать обратно календарь.
На этот раз резон особый
Их сочетать позволит мне.
И тот и тот — мне кстати оба,
И путь мой выгоден вдвойне.

Еще одной тенденцией литературы XIX—XX вв. становится индивидуализация пространственно-временны́х форм, что связано и с развитием индивидуальных стилей[1], и с возрастающей оригинальностью концепций мира и человека у каждого писателя.

Но индивидуальное своеобразие художественного времени и пространства не исключает существования общих, типологических

[1] См.: *Эльсберг Я. Е.* Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., 1982. С. 31—35; *Подгаецкая И. Ю.* Границы индивидуального стиля//Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 32—59.

моделей, в которых опредмечивается культурный опыт человечества. Такие модели представляют собой особого рода *содержательные формы,* которыми каждый отдельный писатель пользуется как «готовыми», преднаходимыми, индивидуализируя, конечно, их содержание, но и сохраняя заложенный в них общий широкий смысл. Таковы *мотивы* дома, дороги, лошади, перекрестка, верха и низа, открытого пространства и т. п. Сюда же следует отнести и типы организации художественного времени: *летописного*[1], *авантюрного, биографического* и т. п. Явлениями этого ряда много и успешно занимался М. М. Бахтин[2], который ввел широко распространенный теперь термин ***хронотоп*** для обозначения типологических пространственно-временных моделей. Исследуя их, М. М. Бахтин не только обращал внимание на литературно-художественные особенности, но и выходил на более широкую, культурологическую проблематику. В характере хронотопов он видел воплощение различных ценностных систем, а также типов мышления о мире. Так, в смене «эпического» хронотопа «романным» заявило о себе, по Бахтину, принципиально новое мышление о мире, что явствует, например, из такого суждения: «Настоящее в его незавершенности, как исходный пункт и центр художественно-идеологической ориентации,— грандиозный переворот в творческом сознании человека»[3].

Вообще характер художественного времени и пространства в литературе часто имеет культурологический смысл и отражает представления об этих категориях, которые сложились в бытовой культуре, религии, философии и в известной мере — в науке. Так, с древних времен в литературе отражались две основные концепции времени: ***циклическая*** и ***линейная***. Первая была, вероятно, более ранней; она опиралась на естественные циклические процессы в природе. В частности, циклическая концепция времени запечатлена в Библии (как в Ветхом завете, так и в Новом), хотя и не очень последовательно. Во всяком случае вся раннехристианская концепция времени сводится к тому, что человеческая история должна в конце концов возвратиться к своему началу: от райской гармонии через грех и искупление к вечному царству истины. Интересно, что циклическая концепция времени здесь переходит в довольно редкую свою разновидность — атемпоральность, суть которой в том, что мир мыслится абсолютно неизменным, а значит, категория времени утрачивает смысл. В Апокалипсисе прямо сказано, что «времени уже не будет» (Откр. 10, 6). О тождестве начала и конца свидетельствуют также повторяемые в Апокалипсисе слова: «Я есть Альфа и Омега, начало и конец, первый и последний». (Здесь, кстати, можно вспом-

[1] См.: *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. 2-е изд. М., 1972. С. 361—383.

[2] См.: *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234—235.

[3] *Бахтин М. М.* Эпос и роман//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 481.

нить, что слова «начало» и «конец» имеют один и тот же праславянский корень, а также то, что современное русское «время» гипотетически возводится к праславянскому корню «vert» — к тому же, что в словах «вертеть», «веретено» и т. п.) Наиболее же сильное воплощение идеи циклического времени,—несомненно, книга Екклезиаста.

Христианство средних веков смотрело на время уже иначе: здесь реализовалась ***линейно-финалистская*** концепция[1]. Она опиралась на движение во времени человеческого существования от рождения до смерти, смерть же рассматривалась как итог, переход к некоторому устойчивому («финальному») существованию: к спасению или погибели.

Начиная с эпохи Возрождения в культуре преобладает линейная концепция времени, связанная с понятием *прогресса.* Художественное время тоже большей частью линейно, хотя есть и исключения. Так, в конце XIX — начале XX в. циклические концепции времени несколько оживляются (как на наиболее выразительный пример можно указать на «Закат Европы» О. Шпенглера), что находит отражение и в художественной литературе: «Так было — так будет» Л. Андреева, «Умрешь — начнешь опять сначала...» Блока.

Кроме того, в литературе периодически возникают произведения, отражающие атемпоральную концепцию времени. Это различного рода *пасторали, идиллии, утопии* и т. п., создающие образ абсолютной гармонии, «золотого века». Как и в Апокалипсисе, он по самой своей природе не нуждается в изменениях, а следовательно, и во времени. В литературе таких примеров немало: Т. Мор, Кампанелла, Гончаров («Сон Обломова»), Чернышевский.

На культуру и литературу XX в. существенное влияние оказали ***естественнонаучные*** концепции времени и пространства, связанные в первую очередь с теорией относительности А. Эйнштейна и ее философскими последствиями. Так, широко распространенное в культурологии и литературоведении понятие хронотопа есть не что иное, как культурологическое отражение физического понятия «пространственно-временнóго континуума». Наиболее плодотворно освоила новые представления о пространстве и времени *научная фантастика,* которая в XX в. не ограничивается развлекательными и «обучающими» функциями, а смело входит в сферу «высокой» литературы, ставя глубокие философские и нравственные проблемы. Классикой в этом роде стали произведения А. Азимова «Конец Вечности», Р. Шекли «Обмен разумов» и «Координаты чудес», Д. Уиндема «Хроноклазм», Д. Б. Пристли «31 июня», Ст. Лема «Звездные дневники Йона Тихого».

Однако на изменившиеся научные и философские представле-

[1] См.: *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1984. («Средневековый хронотоп».)

ния о времени, о пространстве отреагировала не только научная фантастика, но и более традиционная литература: В. Маяковский («Клоп», «Баня»), Т. Манн («Волшебная гора»), В. Набоков («Приглашение на казнь»), М. Булгаков (главы «При свечах» и «Извлечение Мастера» в «Мастере и Маргарите»,— в них, кстати, описываются типично релятивистские эффекты деформации пространства и времени и даже употребляется термин «пятое измерение»).

Несомненно, возможны и более конкретные сопоставления между характером художественного времени и пространства и соответствующими культурологическими категориями. По-видимому, каждой культуре свойственно свое понимание времени и пространства, которое находит отражение в литературе. Установление и изучение таких художественно-культурологических соответствий является достаточно перспективным для современного литературоведения, однако в этом направлении сделаны лишь первые шаги[1], и говорить о конкретных результатах пока, видимо, рано. Но в любом случае изучение пространственно-временно́й организации произведения как содержательной формы безусловно необходимо для целей конкретного анализа.

Литература

Бахтин М. М. Эпос и роман; Формы времени и хронотопа в романе//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. (Разд.: Средневековый хронотоп.)

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979. (Разд.: Поэтика художественного времени; Поэтика художественного пространства.)

Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя//*Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.

Пространство и время в литературе и искусстве. Теоретические проблемы. Классическая литература/Под ред. Ф. П. Федорова. Даугавпилс, 1987.

Ритм, пространство и время в литературе и искусстве/Отв. ред. Б. Ф. Егоров. Л., 1974.

Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство//Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1971.

Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы»; Об индивидуальных образах пространства: «феномен» Батенькова//*Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.

Успенский Б. А. Поэтика композиции//*Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995. (Разд.: «Точки зрения» в плане пространственно-временно́й характеристики.)

Флоренский П. А. Анализ форм пространственности и времени в изобразительных искусствах. М., 1993.

Фридлендер Г. М. Поэтика русского реализма: Очерки о русской литературе XIX века. Л., 1971. (С. 124—138.)

[1] См.: *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997; *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. М., 1980; *Он же.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII—XIX века). СПб., 1994.

Faryno J. Введение в литературоведение. Katowice, 1980. Ч. 2. (Разд.: Пространство и время.)
Kleiner J. The Role of Time in Literary Genres//Zagadnienia rodzajów literackich. Lodz, 1959. T. 2. Z. 1 (2).

Персонаж[1]

Рус.: *персонаж;* англ.: *character, personage;* нем.: *Person, Figur;* франц.: *personnage.*

Определение понятия. Термины-синонимы.— Персонажи в мире эпических и драматических произведений.— Персонаж как характер (тип) и как образ.— Внесценические, заимствованные, собирательные образы.— Изучение сюжетных функций персонажей.— Система персонажей.— Из истории проблемы.— Сюжетные связи между персонажами и соотношение их характеров.— Персонажная лирика.— Персонажи и лирический субъект.— Роль номинаций в создании образов.— О характерах в лирике.— Система персонажей в лирическом произведении.

Персонаж (от лат. *persona* — особа, лицо, маска) — вид художественного образа, субъект действия, переживания, высказывания в произведении. В том же значении в современном литературоведении используются словосочетания *литературный герой, действующее лицо* (преимущественно в драме, где список действующих лиц традиционно следует за названием пьесы). В данном синонимическом ряду слово *персонаж* — наиболее нейтральное, его этимология (persona — маска, которую надевал актер в античном театре) малоощутима. Героем (от гр. *hérôs* — полубог, обожествленный человек) в некоторых контекстах неловко называть того, кто лишен героических черт («Нельзя, чтобы герой был мелок и ничтожен»[2],— писал Буало о трагедии), а действующим лицом — бездействующее (Подколесин или Обломов).

Понятие персонажа (героя, действующего лица) — важнейшее при анализе *эпических и драматических* произведений, где именно персонажи, образующие определенную систему, и сюжет (система событий) составляют основу предметного мира. В *эпосе* героем может быть и повествователь (рассказчик), если он участвует в сюжете (Гринев в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина, Макар Девушкин и Варенька Доброселова в эпистолярном романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди»). В *лирике* же, воссоздающей прежде всего внутренний мир человека, персонажи (если они есть) изображаются пунк-

[1] Последний раздел этой главы (о персонажах в лирике) написан И. Н. Исаковой.

[2] *Буало Н.* Поэтическое искусство//Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 434. Подробнее об истории термина «литературный герой» см.: *Арапова Н. С.* Герой; *Чернец Л. В.* Герой и героиня в литературном произведении// Русская словесность. 1995. № 3.

тирно, фрагментарно, а главное — в неразрывной связи с переживаниями лирического субъекта[1] (например, «жадно» глядящая на дорогу крестьянская девушка в стихотворении «Тройка» Н. А. Некрасова, воображаемый собеседник в стихотворении М. Цветаевой «Попытка ревности»). Иллюзия собственной жизни персонажей в лирике (по сравнению с эпосом и драмой) резко ослабевает. Поэтому вопрос о персонажах в лирике целесообразно рассматривать отдельно.

Чаще всего литературный персонаж — это человек. Степень конкретности его представления может быть разной и зависит от многих причин: от места в системе персонажей (ср. в пушкинском «Станционном смотрителе» главного героя, Самсона Вырина, и «кривого мальчика», как бы замещающего его петербургских внуков и введенного в повесть для полноты рассказа о Вырине), от рода и жанра произведения и пр. Но более всего принципы изображения, само направление детализации определяются замыслом произведения, творческим методом писателя: о второстепенном персонаже реалистической повести (например, о Гагине в «Асе» И. С. Тургенева) в биографическом, социальном плане может быть сообщено больше, чем о главном герое модернистского романа. «Многие ли читатели помнят имя рассказчика в «Тошноте» или в «Постороннем»? — писал в 1957 г. А. Роб-Грийе, один из создателей и теоретиков французского «нового романа».— [...] Что же касается К. из «Замка», то он довольствуется простым инициалом, он ничем не владеет, у него нет ни семьи, ни собственного лица; может быть, он даже вовсе и не землемер»[2]. Но психология, мифы и парадоксы сознания героев названных романов Ж.-П. Сартра, А. Камю, Ф. Кафки изображены крупным планом и породили критический бум — не потому ли, что в гротескных образах читатели узнали слишком знакомые им психологические портреты?

Наряду с людьми в произведении могут действовать и разговаривать животные, растения, вещи, природные стихии, фантастические существа, роботы и пр. («Синяя птица» М. Метерлинка, «Маугли» Р. Киплинга, «Человек-амфибия» А. Беляева, «Война с саламандрами» К. Чапека, «Солярис» Ст. Лема, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова). Есть жанры, виды литературы, в которых подобные персонажи обязательны или очень вероятны: сказка, басня, баллада, анималистская литература, научная фантастика и др.

---

[1] Понятие лирического субъекта (т. е. носителя изображаемого сознания) следует отличать от «лирического героя» как особой формы воплощения личности автора. «В подлинной лирике всегда присутствует личность поэта, но говорить о лирическом герое имеет смысл тогда, когда она облекается устойчивыми чертами — биографическими, сюжетными» (*Гинзбург Л. Я.* О лирике. 2-е изд. Л., 1974. С. 155.) См. также: *Корман Б. О.* Лирика Некрасова. Ижевск, 1978. С. 48.

[2] *Роб-Грийе А.* О некоторых устаревших понятиях//Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 114—115.

Разнообразие видов персонажа вплотную подводит к вопросу о предмете художественного познания: нечеловеческие персонажи выступают носителями нравственных, т. е. человеческих, качеств; существование собирательных героев выявляет интерес писателей к общему в разных лицах. Как бы широко ни трактовать предмет познания в художественной литературе, его центр составляют «*человеческие сущности*, т. е. прежде всего социальные»[1]. Применительно к эпосу и драме это ***характеры*** (от гр. *charakter* — признак, отличительная черта), т. е. общественно значимые черты, проявляющиеся с достаточной отчетливостью в поведении и умонастроении людей; высшая степень характерности — ***тип*** (от гр. *týpos* — отпечаток, оттиск). (Часто слова *характер* и *тип* используются как синонимы.)

Создавая литературного героя, писатель обычно наделяет его тем или иным характером: односторонним или многосторонним, цельным или противоречивым, статичным или развивающимся, вызывающим уважение или презрение и т. д. «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века»[2],— разъяснял Пушкин в 1822 г. характер главного героя поэмы «Кавказский пленник». «Мы пишем наши романы хотя и не так грубо, как бывало: злодей — только злодей и Добротворов — добротворов, но все-таки ужасно грубо, одноцветно,— писал Л. Толстой в дневнике за 1890 г.— люди ведь все точно такие же, как я, то есть пегие — дурные и хорошие вместе...»[3] «Пегими» оказываются для Толстого и люди прошлых эпох, ложно, с его точки зрения, отраженные в литературе: как «злодеи» или «Добротворовы».

Свое понимание, оценку характеров писатель и передает читателю, домысливая и претворяя прототипы (даже если это исторические лица: ср. характер Петра в романах «Петр и Алексей» Д. С. Мережковского и «Петр Первый» А. Н. Толстого), создавая вымышленные индивидуальности. «Персонаж» и «характер» — понятия не тождественные, что было отмечено еще Аристотелем: «Действующее лицо будет иметь характер, если <...> в речи или действии обнаружит какое-либо направление воли, каково бы оно ни было...»[4] В литературе, ориентированной на воплощение характеров (а именно такой является классика), последние и составляют основное содержание — предмет рефлексии, а часто споров читателей и критиков (Базаров в оценке М. А. Антоновича, Д. И. Писарева и Н. Н. Страхова; Катерина Кабанова в интерпретации Н. А. Добролюбова и

[1] *Буров А. И.* Эстетическая сущность искусства. М., 1956. С. 59.
[2] *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 9. С. 55.
[3] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1985. Т. 21. С. 428.
[4] *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 87.

Д. И. Писарева). В одном и том же персонаже критики видят разные характеры.

Таким образом, ***персонаж предстает, с одной стороны, как характер, с другой — как художественный образ, воплощающий данный характер с той или иной степенью эстетического совершенства.***

В рассказах А. П. Чехова «Смерть чиновника» и «Толстый и тонкий» Червяков и «Тонкий» как образы неповторимы: первого мы встречаем в театре, «наверху блаженства», второго — на вокзале, «навьюченного» своей поклажей; первый наделен фамилией и должностью, второй — именем и чином и т. д. Различны сюжеты произведений, их развязки. Но рассказы взаимозаменяемы при обсуждении темы чинопочитания у Чехова, настолько сходны характеры героев: оба действуют по одному стереотипу, не замечая комизма своего добровольного лакейства, приносящего им только вред. Характеры сведены к комическому несоответствию между поведением персонажей и этической нормой, им неведомой; в результате смерть Червякова вызывает смех: это «смерть чиновника», комического героя.

Если персонажей в произведении обычно нетрудно сосчитать, то уяснение воплощенных в них характеров и соответствующая группировка лиц — акт интерпретации, анализа. В «Толстом и тонком» — четыре персонажа, но, очевидно, только два характера: «Тонкий», его жена Луиза, «урожденная Ванценбах... лютеранка», и сын Нафанаил (избыточность сведений — дополнительный штрих к портрету смешного человека) образуют одну сплоченную семейную группу. «Тонкий пожал три пальца, поклонился всем туловищем и захихикал, как китаец: «Хи-хи-хи». Жена улыбнулась. Нафанаил шаркнул ногой и уронил фуражку. Все трое были приятно ошеломлены».

Число характеров и персонажей в произведении (как и в творчестве писателя в целом) обычно не совпадает: персонажей значительно больше. Есть лица, не имеющие характера, выполняющие лишь сюжетную роль (например, в «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина — подруга героини, сообщившая матери о гибели дочери). Есть двойники, варианты одного типа (шесть княжон Тугоуховских в «Горе от ума» А. С. Грибоедова, Добчинский и Бобчинский в «Ревизоре» Н. В. Гоголя, Беркутов и Глафира, составляющие контрастную пару по отношению к Купавиной и Лыняеву, в комедии «Волки и овцы» А. Н. Островского). По подсчетам Е. Холодова, в 47 пьесах Островского 728 действующих лиц[1]. Существование однотипных персонажей дает основание критикам для классификаций, для привлечения к анализу одного типа целого ряда персонажей («самодуры» и «безответные» в статье Н. А. Добролюбова «Темное царство», посвященной творчеству Островского; тургеневский «лишний чело-

[1] См.: *Островский А. Н.* Пьесы. М., 1973. С. 232.

век» в статьях «Литературный тип слабого человека» П. В. Анненкова, «Когда же придет настоящий день?» Н. А. Добролюбова). Писатели возвращаются к открытому ими типу, характеру, находя в нем все новые грани, добиваясь эстетической безупречности образа. Анненков отметил, что Тургенев «в течение десяти лет занимался обработкой одного и того же типа — благородного, но неумелого человека, начиная с 1846 года, когда написаны были «Три портрета», вплоть до «Рудина», появившегося в 1856 году, где самый образ такого человека нашел полное свое воплощение»[1].

В соответствии с их статусом в структуре произведения персонаж и характер имеют разные критерии оценки. В отличие от характеров, вызывающих ***этически*** окрашенное к себе отношение, персонажи оцениваются прежде всего с ***эстетической*** точки зрения, т. е. в зависимоти от того, насколько ярко, полно и концентрированно они воплощают характеры. Как художественные образы Чичиков и Иудушка Головлев прекрасны и в этом качестве доставляют эстетическое наслаждение. Внутреннюю индивидуализацию персонажей В. Г. Белинский считал важнейшим испытанием таланта: «Бесхарактерность есть общий характер всей многочисленной семьи лиц, выдуманной Марлинским, и мужчин и женщин; сам их сочинитель не мог бы различить их одно от другого даже по именам, а угадывал бы разве только по платью»[2].

Средствами раскрытия характера выступают в произведении различные компоненты и детали предметного мира: сюжет, речевые характеристики, портрет, костюм, интерьер и пр. При этом восприятие персонажа как характера не обязательно нуждается в развернутой структуре образа. Особой экономией средств изображения отличаются ***внесценические*** герои (например, в пьесе Чехова «Три сестры» — Протопопов, у которого «романчик» с Наташей; в рассказе «Хамелеон» — генерал и его брат, любители собак разных пород). Своеобразие категории персонажа — в ее завершающей, интегральной функции по отношению ко всем средствам изображения.

Пространственные и временны́е рамки произведения расширяются также благодаря ***заимствованию*** персонажей, заведомо известных читателям. Этот прием, с одной стороны, обнажает условность искусства, с другой — способствует семиотической насыщенности изображения и его лаконизму: ведь имена «чужих» героев, вводимых в мир произведения, давно стали нарицательными, автору не нужно их как-то характеризовать. Так, в «Евгении Онегине» на именины Татьяны приезжают «Скотинины, чета седая,/С детьми всех возрастов, считая/От тридцати до двух годов», а также «Мой брат двоюродный, Буянов,/В пуху, в картузе с козырьком/(Как вам, конечно, он знаком)».

---

[1] *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1989. С. 364.

[2] *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1978. Т. 3. С. 27.

Приведя в дом Лариных героев Фонвизина с их многочисленным потомством и своего «двоюродного брата» — герой озорной поэмы В. Л. Пушкина «Опасный сосед» (весьма ценимой членами «Арзамаса»), автор объясняет — постфактум — строки из письма Татьяны Онегину: «Вообрази: я здесь одна,/Никто меня не понимает...» Одиночество Татьяны было одиночеством мечтательницы, романтической героини, и это помогают понять ожившие герои известных книг. Заимствование персонажей может преследовать и другие, литературно-полемические цели. В русской литературе особенно часто и виртуозно использовал этот прием М. Е. Салтыков-Щедрин («Дневник провинциала в Петербурге», «Письма к тетеньке», «В среде умеренности и аккуратности» и др.)[1].

Персонажную сферу литературы составляют не только обособленные индивидуальности, но и ***собирательные*** *герои* (их прообраз — хор в античной драме). Интерес к проблемам народности, социальной психологии стимулировал в литературе XIX—XX вв. развитие данного ракурса изображения (толпа в «Соборе Парижской Богоматери» В. Гюго, базар в «Чреве Парижа» Э. Золя, рабочая слободка в романе М. Горького «Мать», «старухи», «соседи», «гости», «пьяницы» в пьесе Л. Андреева «Жизнь Человека» и др.[2]

Есть еще один путь изучения персонажа — исключительно как участника сюжета, ***действующего*** лица (но не как характера). Применительно к архаичным жанрам фольклора (в частности, к русской волшебной сказке, рассмотренной В. Я. Проппом в книге «Морфология сказки», 1928), к ранним стадиям развития литературы такой подход в той или иной степени мотивирован материалом: характеров как таковых еще нет или они менее важны, чем действие. Аристотель считал главным в трагедии действие (фабулу): «Итак, фабула есть основа и как бы душа трагедии, а за нею уже следуют характеры, ибо трагедия есть подражание действию, а поэтому особенно действующим лицам»[3].

С формированием личности именно характеры становятся основным предметом художественного познания. В программах литературных направлений (начиная с классицизма) основополагающее значение имеет концепция личности, в тесной связи с ее пониманием в философии, общественных науках. Утверждается в эстетике и взгляд на сюжет как на важнейший способ раскрытия характера,

---

[1] См. об этом: *Дементьев А. Г.* Типы классической литературы в произведениях Щедрина//Ученые записки Ленинградского ун-та. Серия филол. наук. Вып. 11. Л., 1941; *Бушмин А. С.* Сатира Салтыкова-Щедрина. М.; Л., 1959; *Чернец Л. В.* «Как слово наше отзовется...» Судьбы литературных произведений. М., 1995. (Гл. «Заимствование литературного персонажа и творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина».).

[2] Об изображении в литературе «группы, коллективов, толпы» см.: *Белецкий А. И.* В мастерской художника слова//*Белецкий А. И.* Избр. труды по теории литературы. М., 1964. С. 141—147.

[3] *Аристотель.* Об искусстве поэзии. С. 60.

его испытание и стимул развития. «Характер человека может обнаружиться и в самых ничтожных поступках; с точки зрения поэтической оценки самые великие дела те, которые проливают наиболее света на характер личности»[1] — под этими словами Лессинга могли бы подписаться многие писатели, критики, эстетики.

Сюжетные функции персонажей — в отвлечении от их характеров — стали предметом специального анализа в некоторых направлениях литературоведения XX в. (русский формализм: В. Я. Пропп, В. Б. Шкловский; структурализм, в особенности французский: А.-Ж. Греймас, Кл. Бремон, Р. Барт[2] и др.). В структуралистской теории сюжета это связано с задачей построения общих моделей (структур), обнаруживаемых в многообразии повествовательных текстов.

* * *

Основу предметного мира эпических и драматических произведений обычно составляют *система персонажей* и сюжет. Даже в произведениях, главная тема которых — человек наедине с дикой, девственной природой («Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Маугли» Р. Киплинга), персонажная сфера, как правило, не исчерпывается одним героем. Так, роман Дефо густо населен вначале и в конце, а в воспоминаниях и мечтах Робинзона-отшельника живут разные лица: отец, предостерегавший сына от моря; погибшие спутники, с участью которых он часто сравнивает свою; корзинщик, за работой которого он наблюдал в детстве; желанный товарищ — «живой человек, с которым я мог бы разговаривать». В основной части романа роль этих и других внесценических персонажей, как будто вскользь упоминаемых, очень важна: ведь Робинзон на своем острове и одинок, и не одинок, поскольку он олицетворяет совокупный человеческий опыт, трудолюбие и предприимчивость своих современников и соотечественников, включая самого Дефо («фонтан энергии» — так его называли биографы[3]).

Как и любая *система*, персонажная сфера произведения характеризуется через составляющие ее *элементы* (персонажи) и *структуру* — «относительно устойчивый способ (закон) связи элементов»[4]. Статус персонажа тот или иной образ получает именно как элемент системы, часть целого, что особенно хорошо видно при сопоставлении изображений животных, растений, вещей и пр. в различных произведениях. В романе Дефо разведенные Робинзоном козы, его попугай, собаки и кошки, проросшие стебли ячменя и

---

[1] *Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936. С. 38—39.

[2] См.: *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

[3] См.: *Урнов Д. М.* Робинзон и Гулливер. М., 1973. С. 19.

[4] Введение в философию: В 2 т. М., 1989. Ч. 2. С. 125.

риса, изготовленная им глиняная посуда последовательно представляют «фауну», «флору», создаваемую на наших глазах «материальную культуру». Для Дефо, по мнению одного английского критика (предположительно У. Бэджета), «чайная роза — не более чем чайная роза», природа — «только источник засухи и дождя» (В. Вулф)[1]. Но в условном мире таких жанров, как сказка, легенда, басня, притча, баллада, персонификация явлений природы и вещей обычна. В «Сказке о жабе и розе» Вс. М. Гаршина роза — «больше чем роза», это аллегория прекрасной, но очень короткой жизни. В произведениях жизнеподобного стиля нередко в персонажный ряд вводятся высшие животные, в которых, в устойчивых традициях анималистской литературы, подчеркивается то, что сближает их с человеком. «Не все ли равно, про кого говорить? Заслуживает того каждый из живших на земле» — так начинает И. А. Бунин свой рассказ «Сны Чанга», где два основных героя — капитан и его собака Чанг. Синекдоха («каждый из живших на земле») объединяет капитана и Чанга, и на протяжении всего повествования психологическая параллель выдерживается: обоим ведомы страх и тоска, как и восторг и ликование. Ведь сердце Чанга «билось совершенно так же, как и у капитана...».

Для образования системы персонажей необходимы как минимум два субъекта; их эквивалентом может быть «раздвоение» персонажа (например, в миниатюре Д. Хармса из цикла «Случаи» — Семен Семенович в очках и без очков). На ранних стадиях повествовательного искусства число персонажей и связи между ними определялись прежде всего логикой *развития сюжета*. «Единый герой примитивной сказки некогда потребовал своей антитезы, противоборствующего героя; еще позже явилась мысль о героине как поводе для этой борьбы — и число «три» надолго стало сакральным числом повествовательной композиции»[2]. Вокруг главных героев группируются второстепенные, участвующие в борьбе на той или другой стороне (важнейшее свойство структуры — *иерархичность*). При этом разнообразие конкретных персонажей в архаических сюжетных жанрах поддается классификации. Многочисленность действующих лиц русской волшебной сказки («Там чудеса: там леший бродит,/ Русалка на ветвях сидит...») В. Я. Пропп свел к семи инвариантам, на основании выполняемых ими сюжетных функций (отлучка, запрет, нарушение и т. д.— всего 31 функция, по подсчетам ученого). В эту «семиперсонажную» схему вошли *вредитель, даритель, помощник, царевна (искомый персонаж) и ее отец, отправитель, герой, ложный герой*[3].

---

[1] См.: *Дефо Д.* Робинзон Крузо. М., 1990. С. 408—409, 421.

[2] *Белецкий А. И.* Избр. труды по теории литературы. М., 1964. С. 142.

[3] См.: *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928. Впоследствии французские структуралисты, сосредоточившиеся на постижении механизма порождения сюжета, пытались упростить схему Проппа и распространить ее на повествовательную литературу в целом. См.: *Greimas A.-J.* Du sense. P., 1970; *Бремон К.* Логика повествовательных возможностей//Семиотика и искусствометрия. М., 1972.

В древнегреческом театре число актеров, одновременно находившихся на сцене, увеличивалось постепенно. Доэсхиловская трагедия представляла собой песнь хора, к которому Феспид присоединил одного актера-декламатора, периодически покидавшего сцену и возвращавшегося с сообщениями о новых событиях. «...Эсхил первый ввел двух вместо одного; он же уменьшил партии хора и на первое место поставил диалог, а Софокл ввел трех актеров и декорации»[1]. Так установился обычай исполнения пьесы тремя актерами (каждый мог играть несколько ролей), соблюдавшийся и римлянами. Нововведение Эсхила создало «предпосылку для изображения столкновения между двумя сторонами»[2]; присутствие же третьего актера включало в действие второстепенных лиц.

Сюжетные связи как системообразующий принцип могут быть очень сложными, разветвленными и охватывать огромное число персонажей. В «Илиаде» Гомера воспевается не только Ахилл, его гнев («Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына...»), но и множество героев и покровительствующих им богов, вовлеченных в Троянскую войну. По некоторым подсчетам, в «Войне и мире» Л. Н. Толстого — около шестисот действующих лиц[3], а в «Человеческой комедии» О. Бальзака — около двух тысяч[4]. Появление этих лиц в большинстве случаев мотивировано сюжетом.

Однако сюжетная связь — не единственный тип связи между персонажами; в литературе, простившейся с мифологической колыбелью, он обычно не главный. Система персонажей — это определенное ***соотношение характеров***. При разнообразии пониманий «характера» сама типизация и связанная с ней индивидуализация изображаемых лиц — принцип художественного творчества, объединяющий писателей различных времен и народов. «...Люди не сходны, те любят одно, а другие другое»,— говорит Гомер устами Одиссея («Одиссея». Песнь 14).

Чаще всего сюжетные роли героев более или менее соответствуют их значимости как характеров. Антигоне из одноименной трагедии Софокла главная, страдательная роль уготована мифом. Конфликт между нею и Креонтом, отражающий «различное понимание существа закона» (как традиционной религиозно-нравственной нормы или как воли царя)[5], его кровавая развязка (три смерти: Антигоны, Гемона, Эвридики, позднее раскаяние Креонта) — такова мифологи-

---

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

[2] *Ярхо В. Н.* Античная драма: Технология мастерства. М., 1990. С. 7.

[3] См.: *Сабуров А. А.* «Война и мир» Л. Н. Толстого: Проблематика и поэтика. М., 1959. С. 355.

[4] См.: *Грифцов Б. А.* Психология писателя. М., 1988. С. 323.

[5] *Ярхо В. Н.* Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978. С. 170. Исследователь обоснованно оспаривает трактовку конфликта как столкновения двух законных начал — государственности и семейственности, идущую от Гегеля, и подчеркивает несостоятельность позиции Креонта (с. 166—173).

ческая фабула, «основа и как бы душа трагедии...», по Аристотелю. Но разрабатывая, драматизируя эту «сплетенную», с перипетиями и узнаваниями, фабулу, Софокл «захватывает и характеры...»[1]. Из способов, которыми драматург создает вокруг Антигоны героический и трагический ореол, очень важно общее соотношение характеров, их противопоставление. «Антигона предстает перед нами еще более героичной и смелой,— пишет А. А. Тахо-Годи,— когда видишь рядом с ней тихую, пугливую Исмену. Страстная, юношеская дерзость Гемона подчеркивает твердое, осознанное решение Креонта. Мудрое знание истины в речах Тиресия доказывает полную несостоятельность и бессмысленность поступка Креонта». Софокл «захватывает» даже характеры эпизодических лиц, в особенности «стража». «...Этот хитрец ловко выгораживает себя, предавая в руки Креонта Антигону»[2].

В эстетике большинства направлений европейской литературы характеры важнее сюжета, оцениваемого прежде всего в его характерологической функции. «Действие является наиболее ясным раскрытием человека, раскрытием как его умонастроения, так и его целей»[3],— считал Гегель. Обычно главные герои произведений, через которых раскрывается творческая концепция, занимают центральное положение и в сюжете. Автор сочиняет, выстраивает цепь событий, руководствуясь *своей* иерархией характеров, в зависимости от избранной темы.

Для понимания главного проблемного героя (героев) могут играть большую роль ***второстепенные*** персонажи, оттеняющие различные свойства его характера; в результате возникает целая система параллелей и противопоставлений, несходств в сходном и сходств в несходном. В романе И. А. Гончарова «Обломов» тип главного героя поясняют и его антипод, «немец» Штольц, и Захар (составляющий психологическую параллель своему барину), но в особенности — требовательная в своей любви Ольга и нетребовательная, тихая Агафья Матвеевна, создавшая для Ильи Ильича идиллический омут. А. В. Дружинин находил фигуру Штольца даже излишней в этом ряду: «Создание Ольги так полно — и задача, ею выполненная в романе, выполнена так богато, что дальнейшее пояснение типа Обломова через другие персонажи становится роскошью, иногда ненужною. Одним из представителей этой излишней роскоши является нам Штольц <...>, на его долю, в прежней идее автора, падал великий труд уяснения Обломова и обломовщины путем всем понятного противопоставления двух героев. Но Ольга взяла все дело в свои руки <...>, сухой неблагодарный контраст заменился драмой, полной любви, слез, смеха и жалости[4].

---

[1] *Аристотель.* Об искусстве поэзии. С. 59, 60.

[2] *Тахо-Годи А. А.* Антигона//Греческая трагедия. М., 1956. С. 108—109.

[3] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 228.

[4] *Дружинин А. В.* Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 454—455.

Все эти и другие персонажи, также по-своему оттеняющие тип Обломова (Алексеев, Тарантьев и др.), введены в сюжет очень естественно: Штольц — друг детства, знакомящий Обломова с Ольгой; Захар всю жизнь при барине; Агафья Матвеевна — хозяйка снятой квартиры и т. д. Все они составляют ближайшее окружение главного героя и освещены ровным светом авторского внимания.

Однако между местом героя в сюжете произведения и в иерархии характеров могут быть существенные диспропорции. Их формальные предпосылки многочисленны. В самом сюжете, наряду с событиями, образующими причинно-временну́ю цепь (ее часто называют *фабулой*), могут быть так называемые *свободные мотивы*[1]. Их появление, расшатывающее жесткую структуру событий, свойственную архаическим жанрам, фиксируется очень рано. Так, сравнивая басни римского поэта Федра (I в. н. э.) и древнегреческого поэта Бабрия (II в. н. э.), М. Л. Гаспаров указывает на гораздо бóльшую обстоятельность и свободу изложения у Бабрия. «Среди образов и мотивов художественного произведения различаются структурные, органически входящие в сюжетную схему, и свободные, непосредственно с ней не связанные: если изъять из произведения структурный мотив, разрушится весь сюжет, если изъять свободный мотив, то произведение сохранит стройность и смысл, но станет бледнее и беднее. И вот, можно заметить, что Федр разрабатывает почти исключительно структурные образы и мотивы, а Бабрий обращает главное внимание на свободные образы и мотивы»[2]. Введение свободных мотивов (отступлений от основного сюжета), сочетание в произведении непересекающихся или слабо связанных друг с другом сюжетных линий, сама детализация действия, его торможение описательными, статичными эпизодами (портрет, пейзаж, интерьер, жанровые сцены и пр.) —эти и другие усложнения в композиции эпических и драматических произведений открывают для писателя различные пути воплощения творческой концепции, в том числе возможность раскрытия характера *не только* в связи с его участием в сюжете.

В романе «Обломов» есть вводный эпизод — «Сон Обломова», где как бы останавливается время; критики разных направлений (Дружинин, Добролюбов, Ап. Григорьев) увидели в нем ключ ко всему роману, поскольку именно здесь раскрывается укорененность «обломовщины» в национальной жизни. Сравнив Гончарова с фламандскими живописцами, опоэтизировавшими свой край, Дружинин подчеркнул глубокий смысл деталей описания и эпизодических лиц: «Тут нет ничего лишнего, тут не найдете вы ясной черты или слова, сказанного попусту, все мелочи обстановки необходи-

---

[1] О свободных мотивах в сюжете см.: *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1930. С. 137—138.

[2] *Гаспаров М. Л.* Античная литературная басня (Федр и Бабрий). М., 1971. С. 83.

мы, все законны и прекрасны. Онисим Суслов, на крыльцо которого можно было попасть не иначе, как ухватясь одной рукой за траву, а другою за кровлю избы,— любезен нам и необходим в этом деле уяснения»[1]. Ап. Григорьев видел в «Сне Обломова» «зерно, из которого родился весь "Обломов"»; именно здесь «автор становится истинным поэтом...»[2]. Н. А. Добролюбов в своем анализе «обломовщины» также обращается к материалу «Сна», в котором для него самое важное — воспитание Илюши. «...Гнусная привычка получать удовлетворение своих желаний не от собственных усилий, а от других развила в нем апатическую неподвижность и повергла его в жалкое состояние нравственного рабства»[3].

Ариадниной нитью, позволяющей увидеть за персонажами систему характеров, является прежде всего *творческая концепция, идея* произведения; именно она создает единство самых сложных композиций. В понимании этой концепции, основной мысли произведения, конечно, возможны и даже неизбежны расхождения: любая интерпретация в той или иной степени субъективна. Но как в адекватных, так и в полемичных по отношению к авторской концепции интерпретациях персонажи и их расстановка рассматриваются не наивно реалистически, а в свете общей идеи, единства смысла произведения.

В. Г. Белинский в разборе «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова усматривал связь между пятью частями этого романа-цикла, с их разными героями и сюжетами, в «одной мысли» — в психологической загадке характера Печорина. Все остальные лица, «каждое столько интересное само по себе, так полно образованное — становятся вокруг одного лица, составляют с ним группу, которой средоточие есть это одно лицо, вместе с вами смотрят на него, кто с любовию, кто с ненавистию...». Рассмотрев «Бэлу» и «Максима Максимыча», критик отмечает, что Печорин «не есть герой этих повестей, но без него не было бы этих повестей: он герой романа, которого эти две повести только части»[4]. В «Анне Карениной» основные сюжетные линии (Анна — Каренин — Вронский, Кити — Вронский — Левин, Долли — Стива) объединены прежде всего семейной темой, в толстовском понимании и оценках. Известны слова писателя: «Я горжусь... архитектурой — своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи»[5]. «Внутренняя связь», сложная перекличка эпох и ценностей — в основе композиции «Мастера и Маргариты» М. А. Булгакова.

---

[1] *Дружинин А. В.* Прекрасное и вечное. С. 451.
[2] *Григорьев А. А.* Искусство и нравственность. М., 1986. С. 194—195.
[3] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1962. Т. 4. С. 318.
[4] *Белинский В. Г.* собр. соч.: В 9 т. М., 1978. Т. 3. С. 84, 108.
[5] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 17—18. С. 820.

В свете той или иной концепции произведения, охватывающей его в целом, и с учетом многообразия структур образа, определяется значение персонажа как характера. При этом оказывается, что приблизительно равная занятость в сюжете не означает сходного статуса характеров. В «Венецианском купце» Шекспира Шейлок намного превосходит — по потенциалу многозначности образа — своего должника Антонио, как и остальных лиц (вопреки или благодаря замыслу автора?). В «Войне и мире» Толстого Тихон Щербатый несопоставим с Платоном Каратаевым — символом «роевой жизни», мысленным судьей Пьера в эпилоге (хотя в сюжете и Щербатый, и Каратаев — эпизодические лица). Главный проблемный герой спрятан в глубине повествования («особенный человек» Рахметов в тайнописи романа Чернышевского «Что делать?»), его образ может быть даже «внесценическим, как в пьесе Булгакова «Последние дни (Пушкин)». По воспоминаниям Е. С. Булгаковой, В. В. Вересаев «сначала... был ошеломлен, что М. А. решил пьесу писать без Пушкина (иначе будет вульгарной), но, подумав, согласился»[1]. В «абсурдистских» пьесах Э. Ионеско «Стулья» и С. Беккета «В ожидании Годо» образы тщетно ожидаемых созданы в диалоге присутствующих на сцене.

Внесценическому изображению по эксцентричности приема не уступают ***раздвоение*** персонажа, знаменующее различные начала в человеке («Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта, «Тень» Е. Шварца, разрабатывающая идущий от А. Шамиссо мотив), а также его ***превращение*** (в животное, насекомое: «Превращение» Ф. Кафки, «Собачье сердце» М. А. Булгакова, «Клоп» В. Маяковского). Сложный, двоящийся сюжет здесь раскрывает в сущности один характер.

Неучастие персонажа в основном действии произведения — нередко своеобразный знак его важности как выразителя общественного мнения, символа, авторского резонера и пр. В художественном реализме, с его вниманием к социально-историческим обстоятельствам, такие лица и воплощают обычно эти обстоятельства, помогая понять мотивы поступков главных героев. В «Госпоже Бовари» Флобера символом пошлости выступает аптекарь Омэ, местный просветитель, корреспондент газеты «Руанский фонарь», чьи рассуждения напоминают «Лексикон прописных истин», составленный писателем; вечное присутствие самодовольного Омэ и скука Эммы тесно связаны. Аналогична роль гротескного Ипполита Ипполитыча в рассказе Чехова «Учитель словесности», говорящего в предсмертном бреду о том, что «Волга впадает в Каспийское море...»; его общие места утрируют механистичность, ритуальность реплик Шелестовых и их гостей, не сразу открывшуюся Никитину. В «Грозе» А. Н. Островского не участвующие в интриге пьесы Феклуша и Кулигин — как бы два полюса духовной жизни города Калинова. По

[1] *Булгакова Е. С.* Дневник. М., 1990. С. 76.

мнению Добролюбова, без так называемых «ненужных» лиц в «Грозе» «мы не можем понять лица героини и легко можем исказить смысл всей пьесы...»[1].

Свобода драматурга-реалиста в построении системы персонажей особенно очевидна на фоне классицистического правила *единства действия* — руководства к подбору лиц [так, Корнель порицался за введение в «Сид» Инфанты, «ибо персонаж сей никак не способствует и не препятствует заключению названного брака...» (Родриго и Химены)][2].

Однако свобода не есть произвол. И в постклассицистическую эпоху действовал критический фильтр, обнаруживающий «лишних» персонажей. «...Пьеса выиграла бы,— советует Чехов Е. П. Гославскому,— если бы Вы кое-кого из действующих лиц устранили вовсе, например, Надю, которая неизвестно зачем 18 лет и неизвестно зачем она поэтесса. И ее жених лишний. И Софи лишняя. Преподавателя и Качедыкина (профессора) из экономии можно было бы слить в одно лицо. Чем теснее, чем компактнее, тем выразительнее и ярче»[3]. Салтыков-Щедрин ядовито рецензирует комедию Ф. Устрялова «Слово и дело»: «Второй акт в доме Мартовых. Это семейство состоит из старухи Мартовой, дочери Наденьки и госпожи Репиной, которая введена автором в пьесу единственно для того, чтобы показать, что в природе могут существовать и тетки»[4].

В то же время принцип «экономии» в построении системы персонажей прекрасно сочетается, если этого требует содержание, с использованием *двойников* (два персонажа, но один тип: Розенкранц и Гильденстерн в «Гамлете» Шекспира; Добчинский и Бобчинский в «Ревизоре» Н. В. Гоголя; Чибисов и Ибисов, Шатала и Качала в «Смерти Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина), *собирательных образов* и соответствующих «массовых сцен», вообще с многогеройностью произведений. Работая над «Тремя сестрами», Чехов иронизировал над собой: «Пишу не пьесу, а какую-то путаницу. Много действующих лиц — возможно, что собьюсь и брошу писать». А по завершении пьесы вспоминал: «Ужасно трудно было писать «Трех сестер». Ведь три героини, каждая должна быть на свой образец, и все три — генеральские дочки!»[5] Многолюдность чеховской драматургии 1900-х годов подчеркивает общую, устойчивую конфликтную ситуацию, «скрытые драмы и трагедии в *каждой* фигуре пьесы»[6]. Естественно тяготеют к многоперсонажности авторы эпо-

---

[1] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 322.

[2] Мнение Французской академии по поводу трагикомедии «Сид»//Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 287.

[3] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974—1983. Письма: В 12 т. Т. 8. С. 171.

[4] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1966. Т. 5. С. 165.

[5] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. С. 99—100, 133.

[6] *Немирович-Данченко Вл. И.* О творчестве актера: Хрестоматия. М., 1984. С. 40.

пей, нравоописательных панорам и других жанров, предполагающих широкий охват действительности. В «Войне и мире» Толстого, по выводу А. А. Сабурова, персонажная система включает четыре категории (главные, второстепенные, эпизодические, вводные лица), при этом «значение низших категорий несравненно больше, чем в романе»[1].

Собирательные образы — примета стиля многих произведений ранней советской литературы («Железный поток» А. Серафимовича, «Мистерия-буфф» Маяковского и др.). Часто этот прием был и данью моде, исполнением социального заказа, в связи со своеобразной «сакрализацией» темы народа. Массовки на сцене — мишень сатиры Булгакова в «Багровом острове», где в пьесу «гражданина Жюля Верна» вводятся «красные туземцы и туземки (положительные и несметные полчища)», а также И. Ильфа и Евг. Петрова: в их рассказе «Как создавался Робинзон» редактор советует романисту-ремесленнику, пишущему о «советском Робинзоне», показать «широкие слои трудящихся». В пародиях сатириков подчеркнута, благодаря комической гиперболе, *знаковость* приема, свойственная нормативным жанрам вообще.

Но, в отличие от клише конъюнктурных поделок, «язык» жанровых канонов литературы прошлого вызывает радость узнавания, встречи с детством культуры. Этот «язык» включает устойчивый ансамбль персонажей, носящих традиционные (часто «говорящие») имена. Уже перечень действующих лиц порождает очень конкретные ожидания, представления о типе произведения, его конфликте и характерах, развязке. Например, такие герои пьесы, как хвастун Вертолет, его дядя Простодум, богатая дворянка Чванкина и ее дочь Милена, советник из наместничества Честон и его сын Замир, явно обещают классицистическую комедию (это «Хвастун» Я. Б. Княжнина).

Изучение систем персонажей в аспекте исторической поэтики, их знаковости, очень яркой в некоторых жанрах (комедия дель арте, мистерия, моралите, рыцарский, пасторальный, готический романы, агиография и др.), подготавливает и к более глубокому восприятию современной литературы, изощренно и широко использующей накопленное культурой богатство.

* * *

В ***лирике*** основное внимание уделяется раскрытию переживания (события сознания) ***лирического субъекта*** — автопсихологического или ролевого[2]. *Объектом* переживания лирического субъекта часто выступает собственное «я»; в этом случае его называют ***лирическим***

[1] *Сабуров А. А.* «Война и мир» Л. Н. Толстого... С. 357.

[2] О разграничении автопсихологической и ролевой лирики см. гл. «Лирика».

героем («Я пережил свои желанья...» Пушкина, «Я за то глубоко презираю себя...» Некрасова). Такое узкое понимание лирического героя, являющегося лишь одним из типов лирического субъекта (хотя и наиболее распространенным), закрепилось в современном литературоведении; как пишет Л. Я. Гинзбург, лирический герой — это «единство личности, не только стоящей за текстом, но и наделенной сюжетной характеристикой...», это «не только субъект, но и объект произведения»[1]. Лирический герой, таким образом, не есть атрибут лирики — в отличие от лирического субъекта, чье сознание так или иначе всегда раскрывается в тексте. Вот начало стихотворения С. Есенина:

Топи да болота,
Синий плат небес.
Хвойной позолотой
Взвенивает лес.

(«Топи да болота...»)

Это стихотворение без лирического героя: описывается природа. Но сам выбор деталей, характер тропов и т. д. свидетельствуют о том, что кто-то (лирический субъект) увидел эту картину: землю, небо, лес между ними. И они не просто названы, но охарактеризованы: метафора *синий плат небес* вызывает ассоциации с фольклором, *хвойная позолота* выдает пристального наблюдателя (хвоя зеленого цвета, но солнце ее золотит), неологизм *взвенивает* — метонимия, намек на птиц, задевающих ветки. Различие между лирическим героем и лирическим субъектом очевидно при обращении к пейзажной лирике.

Но объектом восприятия, переживания лирического субъекта (и восходящего к нему лирического героя) могут быть и другие люди, *другие субъекты* («Размышления у парадного подъезда» Некрасова, «Незнакомка» Блока). Для их обозначения также нужны термины.

По аналогии с эпическими и драматическими произведениями их можно назвать ***персонажами***. О возможности использования этого термина при анализе лирических произведений писал Г. Н. Поспелов. Согласно его концепции, персонажи существуют в таких произведениях, где «объектом лирической медитации становится отдельная личность, воплощающая в себе характерность социального *бытия,* обладающая какими-то индивидуальными чертами, а иногда и собственным именем и поэтому достойная названия «персонажа» произведения»[2]. Поспелов выделяет особую разновидность лирики — *персонажную,* к которой, в частности, относит *стихотворные послания, эпиграммы* («Послание цензору», «19 октября (Роняет лес

[1] *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М., 1975. С. 157, 159.

[2] *Поспелов Г. Н.* Лирика среди литературных родов. М., 1976. С. 151.

багряный свой убор...)», «На Фотия» Пушкина; «Марине Цветаевой» Пастернака, «Максиму Горькому в июле 1917 года» Брюсова). К ним близки *мадригалы, эпитафии, надписи к портретам, на книгах* и др.— жанры, предполагающие описание-характеристику какого-то лица («К портрету Чаадаева» Пушкина, «Памяти Добролюбова» Некрасова, «Ов. Туманяну. Надпись на книге» Брюсова).

Однако термин *персонаж* можно понимать шире — как любое лицо, попавшее в зону сознания лирического субъекта. В качестве синонима, конечно, можно использовать и слово *герой (героиня)* (как отмечено выше, *персонаж и герой* в современном литературоведении стали синонимами). Но в лирике есть герои разного типа: в отличие от *лирического героя* персонажи — *другие* «я»; поэтому по отношению к ним обычно используются местоимения *ты, вы, он, она, они* (т. е. местоимения 2-го и 3-го лица). Здесь нет, как в случае с лирическим героем, тождества лирического субъекта и объекта — это *другие* субъекты. В названных выше лирических жанрах введение таких персонажей подразумевается; оно может быть также мотивировано темой стихотворений (дружба, любовь). Сюжетные же лирические стихотворения тяготеют к многоперсонажности («Орина, мать солдатская» Некрасова, «На железной дороге» Блока). Таким образом, лирику можно условно разделить на *персонажную* и *бесперсонажную.*

Персонажи в лирике изображаются иначе, чем в эпосе и драме. Здесь отсутствует или пунктирно намечен сюжет, поэтому характеры редко раскрываются через действия, поступки. Главное — отношение лирического субъекта к персонажу (герою, героине). Например, в стихотворении Пушкина «Я помню чудное мгновенье...» образ героини создается с помощью сравнений и метафор, передающих восхищение лирического героя *(«гений чистой красоты», «образ нежный»).* Эти слова можно отнести к идеальной возлюбленной вообще; конкретного образа-представления не возникает.

Важнейшим способом создания образов-персонажей в лирике являются их ***номинации***, часто (как в послании Пушкина к А. Керн) характеризующие не столько персонажей, сколько отношение к ним лирического субъекта. Пришедший из лингвистики термин «номинация» (от лат. *nomina* — имя) обозначает процесс наименования и его результат (имя)[1]. Различают номинации *первичные* (имена, прозвища, местоимения), непосредственно называющие персонажа, и *вторичные,* указывающие на его качества, признаки. Совокупность различных номинаций, или гетерономинация (термин Н. Д. Арутюновой),— путь к созданию образа.

---

[1] О понятии «номинация» и его применении к персонажам см.: *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. М., 1999. С. 94—129; *Гореликова М. И.* Интерпретация художественного текста. Рассказы А. Чехова 80-х годов. М., 1997. С. 27; *Савельева В. В.* Художественная антропология. Алматы, 1999. Гл. 2.

К вторичным номинациям могут относиться слова (словосочетания), используемые в их *прямом* значении, как в этом перифрастическом описании (где, правда, есть одна стертая метафора «дитя востока»):

Молода и черноока,
С бледной смуглостью ланит,
Прорицательница рока,
Предо мной *дитя востока,*
Улыбаясь стоит.

(А. Фет. «Цыганке»)

Тропеичные словосочетания (метафоры, близкие к ним сравнения, метонимии, синекдохи и др.) также являются вторичными номинациями:

Она ему — *образ мгновенный,*
Чарующий ликом своим,
Он — *помысл ее сокровенный...*

(А. Фет. «Она ему — образ мгновенный»)

Номинации фиксируют постоянные или ситуативные признаки персонажей. Конечно, они важны в любом роде литературы, но в лирике это часто единственный способ создания образа, а слово в стихе особенно весомо. В лирике повышается значимость номинаций-*местоимений:* если в эпосе функцию «индексов» (выражение Л. Я. Гинзбург) выполняют собственные имена, то в лирике — в основном местоимения: не *Андрей Болконский*, а *я, ты.* Это происходит потому, что «лирика по изначальной своей установке безымянна. Лирическому герою, исходя из глубины и конкретной единичности изображаемой ситуации, нет надобности называть ни себя, ни кого бы то ни было из участников лирического сюжета по имени. Достаточно того, чтобы они были упомянуты «я», «ты», «он», «она» и т. д.»[1]. Кроме того, местоимение высвобождает лирического субъекта «из недр эмпирического, бытового контекста», оно «сочетает в себе и самые конкретные значения («я» и «ты», «он» и «она» в случае реального наличия всех этих лиц и в случае возможности указать на себя и на каждого носителя этих обозначений), и самые отвлеченные (всякое «я», всякое «ты», всякий «он», всякая «она»)»[2]. Поэтому так редки в лирике собственные имена, и, даже употребляя их, автор старается вынести их в заглавие (обычно с купюрой). В самом тексте они чрезвычайно редки.

Тем более значимы собственные имена, если они названы, существует даже особый жанр *акростиха.* При анализе стихотворений с собственными именами обычно важен биографический подтекст. Например, в стихотворении «Зине» (1876) Некрасову необходимо

[1] *Сильман Т. И.* Заметки о лирике. Л., 1977. С. 37.
[2] Там же. С. 38.

было подчеркнуть, что его жена Зинаида Николаевна самоотверженно ухаживала за ним во время его тяжелой болезни:

З<и>на! закрой утомленные очи!
З<и>на! усни!

Особую роль в создании образов-персонажей в лирике играют метафоры, сравнения, перифразы и другие виды иносказательности речи. Так, стихотворение Фета «Восточный мотив» состоит из серии сравнений, раскрывающих отношения между персонажами:

С чем нас сравнить с тобою, друг прелестный?
Мы *два конька, скользящих по реке,*
Мы *два гребца на утлом челноке,*
Мы *два зерна в одной скорлупке тесной,*
Мы *две пчелы на жизненном цветке,*
Мы *две звезды на высоте небесной.*

Можно говорить о *типологии* персонажей в лирике: от персонажа-характера к образу-представлению, вызывающему у лирического субъекта (лирического героя) ассоциации самые неожиданные и прихотливые; в последнем случае (как в «Восточном мотиве» Фета) очевидно лишь ценностное отношение лирического субъекта к персонажу.

Сравним стихотворения двух поэтов: Некрасова («Еду ли ночью по улице темной...») и Фета («Жду я, тревогой объят...»), в которых создается образ героини. В стихотворении Некрасова нет ни одной номинации-характеристики, которая не отмечала бы бедственное, тяжелое состояние всех персонажей. Героиня — *друг беззащитный, больной и бездомный; бедная; бледна и слаба.* В творчестве Некрасова часто встречаются персонажи, во внешности которых отмечается бледность, это показатель болезни, тяжелого, невыносимого труда, как правило, умственного (крестьяне обычно изможденные, но не бледные), бедности, нищеты, страданий. Отношения героев включаются в общий жизненный поток: изображены отец героини, нелюбимый муж, сын. При этом отец и муж подробно охарактеризованы: *беден и зол был отец твой угрюмый;* муж — *недобрый, с бешеным нравом, с тяжелой рукой.* В этих условиях формируется *характер* героини, проявляющийся в ее поступках, в сюжете: «Не покорилась, ушла ты на волю»; «Зрела в тебе сокровенная дума,/ В сердце твоем совершалась борьба./Я задремал. Ты ушла молчаливо,/Принарядившись, как будто к венцу,/И через час принесла торопливо/Гробик ребенку и ужин отцу». В тяжелой ситуации героиня рассчитывает только на себя, обнаруживая свой *характер.*

В стихотворении «Жду я, тревогой объят...» Фета тоже есть намек на сюжет, лирический герой— в ожидании любовного свидания. В нем как бы участвует природа, что мотивирует ассоциации героя: «*Ах! Как пахнуло весной!..*/Это наверное *ты*».

Вопрос о *характере* в лирике остается дискуссионным[1]. В любом случае он создается иначе, чем в эпосе или драме. «Романист или драматург находится в гораздо более благоприятных условиях: он может провести своего героя через разнообразные положения, испытать его, проверяя реакцию характера на различные обстоятельства». Автор же стихотворения вынужден «из множества возможных положений выбирать то, в котором обнаружится главное в герое»[2]. Стихотворение — маленькое по объему произведение, здесь часто лишь намечается характер, который нередко раскрывается в *цикле* произведений[3].

В лирических стихотворениях может быть представлена *система персонажей*. В стихотворении Блока «О доблестях, о подвигах, о славе...» есть «я» — *лирический* герой, чей монолог и составляет весь текст, и «ты» — героиня, о которой он вспоминает, думает. Так возникает система персонажей (героев). В нее могут входить не только *я* и *ты*, но и многие лица группы лиц. По аналогии с эпическими и драматическими произведениями, здесь можно выделить главных, второстепенных, фоновых персонажей. В блоковской «Незнакомке» герой и героиня резко выделяются среди остальных лиц: «испытанных остряков», гуляющих с дамами; лакеев; «пьяниц с глазами кроликов». На этом фоне облик главной героини представляется возвышенным: «Дыша духами и туманами,/Она садится у окна». Отношение лирического героя к ней также далеко от пошлости, царящей вокруг: «Глухие тайны мне поручены,/Мне чье-то солнце вручено...» Таким образом, система персонажей данного стихотворения построена по принципу антитезы. Если в стихотворении изображены персонажи, объединенные в группу или группы по общему признаку (признакам), возникает *собирательный образ* («испытанные остряки»). Такие образы часто встречаются в лирике.

Анализ персонажной сферы в эпосе, драме и лирике выявляет не только различие, но и сходство между литературными родами.

Литература

Аристотель. Поэтика//Аристотель и античная литература/Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М., 1978.

Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986.

Белецкий А. И. В мастерской художника слова//*Белецкий А. И.* Избранные труды по теории литературы. М., 1964. («Создание лиц».)

Белинский В. Г. О русской повести и о повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород»)//Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 1.

Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства//Теория литературы. Основные пробле-

[1] См.: *Гинзбург Л. Я.* Указ. соч. С. 157.

[2] *Корман Б. О.* Лирика Некрасова. Ижевск, 1978. С. 131.

[3] См. гл. «Цикл».

мы в историческом освещении. Образ, метод, характер/Редкол.: Г. Л. Абрамович и др. М., 1962.

Бройтман С. Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997.

Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. (Песни 2, 3.)

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. (С. 244—253.)

Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд. Л., 1974. («Проблема личности».)

Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979.

Исакова И. Н. О субъектной организации и системе персонажей в лирике//Филол. науки. 2003. № 1.

Колганова А. А. Вослед чужому гению. М., 1989.

Корман Б. О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978.

Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936. (С. 89—92, 314—344.)

Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. 2-е изд. М., 1970.

Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. Л., 1975.

Мартьянова С. А. Образ человека в литературе: От типа к индивидуальности и личности. Владимир, 1997.

Переверзев В. Ф. Творчество Гоголя//*Переверзев В. Ф.* Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982. (Гл. 9—16.)

Покусаев Е. И. О собирательных типах салтыковской сатиры//*Покусаев Е. И.* Статьи разных лет. Саратов, 1989.

Поспелов Г. Н. Лирика среди литературных родов. М., 1976. («Персонажная лирика».)

Поспелов Г. Н. Целостно-системное понимание литературных произведений// *Поспелов Г. Н.* Вопросы методологии и поэтики. М., 1983.

Пропп В. Я. Морфология сказки. Л., 1928.

Сабуров А. А. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. М., 1959. (Гл. 7.)

Савельева В. В. Художественная антропология. Алматы, 1999.

Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978.

Сюжет

Рус.: *сюжет;* англ.: *plot, story;* нем: *Fabel;* франц.: *sujet.*

Вопросы терминологии.— Источники сюжетов.— Сюжет и композиция произведения.— Функции сюжета.— Сюжеты концентрические и хроникальные.— Нарратология.— Типы сюжетных конфликтов.

Сюжет (от франц. *sujet*) — цель событий, изображенная в литературном произведении, т. е. жизнь персонажей в ее пространственно-временны́х изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах. Воссоздаваемые писателями события составляют (наряду с персонажами) основу *предметного мира* произведения и тем самым неотъемлемое «звено» его формы. Сюжет является организующим началом большинства произведений драматических и эпических (повествовательных). Он может быть значимым и в лирическом роде литературы (хотя, как правило, здесь он скупо детализирован и предельно компактен): «Я помню чудное мгновенье...» Пушкина, некрасовские «Размышления у парадного подъезда», стихотворение В. Ходасевича «Обезьяна».

Понимание сюжета как совокупности событий, воссоздаваемых в произведении, восходит к отечественному литературоведению XIX в. (работа А. Н. Веселовского «Поэтика сюжетов»). Но в 1920-е годы В. Б. Шкловский и другие представители формальной школы резко изменили привычную терминологию. Б. В. Томашевский писал: «Совокупность событий в их взаимной внутренней связи <...> назовем *фабулой* (лат.: сказание, миф, басня.— *В. Х.*). Художественно построенное распределение событий в произведении именуется *сюжетом*»[1]. Тем не менее в современном литературоведении преобладает значение термина «сюжет», восходящее к XIX в.

Сюжеты нередко берутся писателями из мифологии, исторического предания, из литературы прошлых эпох и при этом как-то обрабатываются, видоизменяются, дополняются. Большинство произведений Шекспира основано на сюжетах, хорошо знакомых средневековой литературе. Традиционные сюжеты (не в последнюю очередь античные) широко использовались драматургами-классицистами. О большой роли сюжетных заимствований говорил Гёте: «Я советую <...> браться за уже обработанные темы. Сколько раз, например, изображали Ифигению,— и все же все Ифигении разные, потому что каждый видит и изображает вещи <...> по-своему»[2]. Основу ряда произведений составляют события исторические («Борис Годунов» Пушкина) либо происходившие в близкой писателю реальности (многие рассказы Н. С. Лескова, имеющие жизненные прототипы) и его собственной жизни (автобиографические повести С. Т. Аксакова, Л. Н. Толстого, М. Горького, И. С. Шмелева). Широко распространены (особенно в литературе нового времени) сюжеты, являющиеся плодом воображения автора («Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, «Нос» Н. В. Гоголя).

Сюжет, как правило, выдвигается в тексте произведения на первый план, определяет собою его построение (композицию) и всецело сосредоточивает на себе внимание читателя. Но бывает (особенно характерно это для литературы нашего столетия), что событийный ряд как бы уходит в подтекст, изображение событий уступает место воссозданию впечатлений, раздумий и переживаний героев, описаниям вешнего мира и природы. Так, в рассказе И. А. Бунина «Сны Чанга» горестная история спившегося капитана (измена жены и покушение на ее жизнь, отчуждение любимой дочери, кораблекрушение по его вине, вынужденная отставка и, наконец, внезапная смерть) дается как бы между делом, прочерчивается пунктиром, отдельными разбросанными в тексте фразами, на первом же плане рассказа — сновидения-воспоминания собаки капитана, ее прозябание с хозяином среди одесской бедноты. Но даже в тех случаях,

---

[1] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 180—182.

[2] *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.; Л., 1934. С. 169.

когда «событийные ряды» нивелируются в художественном тексте, сюжет сохраняет свое значение в качестве некоего стержня изображаемого, ключа к пониманию судьбы, облика, умонастроений героев, а потому требует к себе пристального внимания читателя.

Сюжет обладает уникальным диапазоном содержательных функций. Во-первых, он (наряду с системой персонажей) выявляет и характеризует связи человека с его окружением, тем самым — его место в реальности и судьбу, а потому запечатлевает ***картину мира:*** ви́дение писателем бытия как исполненного смысла, дающего пищу надеждам, душевной просветленности и радости, как отмеченного упорядоченностью и гармоничностью, либо, напротив, как устрашающего, безысходного, хаотического, располагающего к душевному мраку и отчаянию. Первый (классический) тип ви́дения мира запечатлен в большей части сюжетов литературы прошлых столетий (в том числе в трагедиях). Второй род (неклассический) ви́дения мира лежит в основе многих литературных сюжетов нашего века. Таково творчество Ф. Кафки, А. Камю, Ж.-П. Сартра, взгляды которых отмечены тотальным пессимизмом.

Во-вторых, сюжеты обнаруживают и впрямую воссоздают жизненные противоречия. Без какого-то ***конфликта*** в жизни героев (длительного или кратковременного) трудно представить достаточно выраженный сюжет. Персонажи в процессе протекания событий, как правило, взволнованы и напряжены, испытывают неудовлетворенность чем-то, желание что-то получить, чего-то добиться, терпят поражения или одерживают победы и т. п. Иначе говоря, по своей сути сюжет не идилличен, так или иначе причастен тому, что называют *драматизмом*. Даже в произведениях безмятежного «звучания» равновесие в жизни героев нарушается (роман Лонга «Дафнис и Хлоя»).

В-третьих, событийные ряды создают для персонажей поле действия, позволяют им разнопланово и полно раскрыться перед читателем в поступках, а также в эмоциональных и умственных откликах на происходящее. Сюжетная форма особенно благоприятна для яркого, детализированного воссоздания ***волевого начала*** в человеке. Многие произведения с богатым событийным рядом посвящены личностям героическим (вспомним гомеровскую «Илиаду» или гоголевского «Тараса Бульбу»). Остросюжетными обычно являются произведения, в центре которых находится герой, склонный к авантюрам, способный умело и ловко достигать поставленной цели (многие возрожденческие новеллы типа «Декамерона» Боккаччо, плутовские романы, комедии Бомарше, где блистательно и успешно действует Фигаро, а если обратиться к литературе нашего века — Феликс Круль в романе Т. Манна, Остап Бендер у И. Ильфа и Е. Петрова). Эта грань сюжета ярко сказывается и в произведениях детективного жанра.

Сюжеты организуются по-разному. В одних случаях на первый

план выдвигается какая-то одна событийная ситуация, произведение строится на одной сюжетной линии. Таковы в своем большинстве малые эпические, а главное — драматические жанры, для которых характерно единство действия. Такого рода сюжетам (их называют ***концентрическими***) отдавалось предпочтение и в античности, и в эстетике классицизма. Так, Аристотель полагал, что в трагедии и эпопее должно даваться изображение «одного и притом цельного действия, части событий должны быть так составлены, чтобы при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое»[1].

Вместе с тем в литературе широко распространены сюжеты, где события рассредоточены и «на равных правах» развертываются независимые одни от другого событийные узлы, имеющие свои «начала» и «концы». Это, в терминологии Аристотеля, эписодические фабулы, а в современном словоупотреблении — сюжеты ***хроникальные*** (где события не имеют между собой причинно-следственных связей и соотнесены друг с другом лишь во времени, как это имеет место, к примеру, в «Одиссее» Гомера, «Дон Кихоте» Сервантеса, «Дон-Жуане» Байрона) и многолинейные (в которых, как, например, в «Анне Карениной» Л. Толстого, параллельно друг другу развертывается несколько самостоятельных, лишь время от времени соприкасающихся сюжетных линий).

Наиболее глубоко укоренены в многовековой истории всемирной литературы сюжеты, где события, во-первых, находятся в причинно-следственной связи между собой и, во-вторых, выявляют конфликт в его устремленности к разрешению и исчезновению: от *завязки* действия к *развязке*. Например, в знаменитой шекспировской трагедии душевная драма Отелло порождена дьявольской интригой Яго. Злой умысел завистника — единственная причина горестного заблуждения и страданий главного героя. Конфликт трагедии «Отелло», при всей его напряженности и глубине, локален, ограничен во времени. Основываясь на подобного рода сюжетах, Гегель писал: «В основе коллизии (т. е. кофликта.— *В. Х.*) лежит нарушение, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено». И далее: коллизия «нуждается в разрешении, следующем за борьбой противоположностей»[2].

Подобные сюжеты изучены в литературоведении весьма тщательно. Пальма первенства здесь принадлежит В. Я. Проппу. В книге «Морфология сказки» (1928) ученый в качестве опорного использовал понятие *функции* действующих лиц, под которой разумел поступок персонажа в его значимости для дальнейшего хода собы-

---

[1] *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 66.

[2] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 213.

тий. В сказках функции персонажей (т. е. их поступки), по Проппу, определенным образом «выстраиваются». Течение событий связано с изначальной «недостачей» — с желанием и намерением героя обрести нечто (во многих сказках это невеста), чем он не располагает. Впоследствии возникает противоборство героя и его антагониста, в результате которого он (герой) получает искомое: вступает в брак, при этом «воцаряется». Счастливая развязка — необходимый компонент сюжета сказки[1].

Трехчленная сюжетная схема, о которой говорил применительно к сказкам Пропп, в литературоведении 1960—1970-х годов была рассмотрена как наджанровая: в качестве характеристики сюжета как такового. Эту ветвь науки о литературе нередко называют *нарратологией* (лат. narratio — повествование). Опираясь на работу Проппа, французские ученые структуралистской ориентации (К. Бремон, А. Ж. Греймас) предприняли опыты построения универсальной модели событийных рядов в фольклоре и литературе[2]. Они высказали ряд соображений о содержательности сюжета, о философском смысле, который воплощается в произведениях, где действие устремлено от завязки к развязке. Так, по мысли Греймаса, в сюжетной структуре, исследованной Проппом, событийные ряды содержат «все признаки деятельности человека — необратимой, свободной и ответственной»; здесь имеет место «одновременно утверждение неизменности и возможности перемен <...>, обязательного порядка и свободы, разрушающей или восстанавливающей этот порядок». Событийные ряды, по Греймасу, осуществляют *медиацию* (обретение меры, середины, центральной позиции): «Медиация повествования состоит в «гуманизации мира», в придании ему личностного и событийного измерения. Мир оправдан существованием человека, человек включен в мир»[3].

Универсальная модель сюжета проявляется по-разному. В новеллах и сродных ей жанрах (сюда относится и сказка) действия героев позитивно значимы и успешны. Так, в финалах большей части новелл Возрождения (в частности, у Боккаччо) торжествуют люди ловкие и хитрые, активные и энергичные — те, кто хочет и умеет добиваться своей цели, брать верх, одолевать соперников и противников.

Иначе дело обстоит в баснях (и подобных им произведениях, где присутствуют дидактизм и морализирование). Здесь решительные действия героя освещаются критически, порой насмешливо, главное же — завершаются его поражением, которое предстает как

---

[1] См.: *Пропп В. Я.* Морфология сказки. М., 1969. Гл. 3.

[2] См.: *Косиков Г. К.* Структурная поэтика сюжетосложения: А. Ж. Греймас и Кл. Бремон//*Косиков Г. К.* От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). М., 1998.

[3] *Греймас А. Ж.* В поисках трансформационных моделей//Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1984. С. 106—108.

своего рода возмездие. Исходная ситуация *новеллистических и басенных* произведений одинакова (герой предпринял нечто, чтобы ему стало лучше), но итог совершенно различный, даже противоположный: в первом случае действующее лицо достигает желаемого, во втором остается у разбитого корыта, как это случилось со старухой из пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке»[1].

В традиционных сюжетах (их можно назвать классическими), где действие движется от завязки к развязке, немалую роль играют ***перипетии***. Этим термином со времени Аристотеля обозначаются внезапные и резкие сдвиги в судьбах персонажей — всевозможные повороты от счастья к несчастью, от удачи к неудаче либо в обратном направлении. Перипетии имели огромное значение в героических сказаниях древности и в волшебных сказках, в комедиях и трагедиях античности и Возрождения, в ранних новеллах и романах (любовно-рыцарских и авантюрно-плутовских), позже — в прозе приключенческой и детективной.

Раскрывая противоборство между персонажами (которому обычно сопутствуют всяческие уловки, ухищрения, интриги), перипетии имеют и непосредственно содержательную функцию. Они несут в себе некий философский смысл. Благодаря перипетиям жизнь вырисовывается как арена счастливых и несчастливых стечений обстоятельств, которые капризно и прихотливо сменяют друг друга. Герои при этом изображались во власти судьбы, все время готовящей им нежданные перемены. «О, исполненная всяких поворотов и непостоянств изменчивость человеческой участи!» — восклицает повествователь в романе древнегреческого прозаика Гелиодора «Эфиопика». Подобные высказывания являют собой «общее место» литературы античности и Возрождения. Они повторяются и всячески варьируются у Софокла, Боккаччо, Шекспира: еще и еще раз заходит речь о «превратностях» и «кознях», о «непрочных милостях» судьбы, которая является «врагом всех счастливых» и «единственной надеждой несчастных». В сюжетах с обильными перипетиями, как видно, широко воплощается представление о власти над человеческими судьбами всевозможных ***случайностей***.

Случайностями изобилуют сюжеты не только авантюрных новелл и романов, комедий и фарсов, веселых, легких, призванных развлечь и потешить читателей и зрителей, но и многих трагедий. Так, в шекспировских творениях, предельно насыщенных поворотами в развертывании событий, настойчиво звучит мотив случайного опоздания героя, который в состоянии предотвратить приблизившуюся катастрофу. Лоренцо на несколько минут опоздал прийти в склеп, и Ромео с Джульеттой погибли. Нечто подобное — в по-

[1] О новеллистических и басенных сюжетах см.: *Гаспаров М. Л.* Колумбово яйцо и строение новеллы//Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.

следних актах «Отелло», «Короля Лира», «Гамлета». Насыщены случайностями и исполненные трагизма романы Ф. М. Достоевского.

Но случай в традиционных сюжетах (как бы ни были обильны перипетии действия) все-таки не господствует безраздельно. Необходимый в них финальный эпизод, если и не счастливый, то во всяком случае успокаивающий и примиряющий, как бы обуздывает хаос событийных хитросплетений и вводит течение событий в надлежащее русло: над разного рода отклонениями и нарушениями, над бушеванием страстей, своевольными порывами и всяческими недоразумениями «берет вверх» благой миропорядок. Так, в шекспировской трагедии, о которой шла речь, Монтекки и Капулетти, испытав скорбь и чувство собственной вины, наконец мирятся. Подобным образом завершаются и другие трагедии Шекспира, где за катастрофической развязкой следует умиротворяющий финал-эпилог, восстанавливающий нарушенную гармонию.

В традиционных сюжетах, о которых шла речь, упорядоченная и благая в своих первоосновах реальность, как видно, временами (которые и запечатлеваются цепью событий) «атакуется» силами зла и устремленных к хаосу случайностей, но подобные «атаки» в конечном счете тщетны: их результат — восстановление и новое торжество попранных на какой-то период гармонии и порядка. Человеческое бытие в процессе изображаемых событий претерпевает нечто подобное тому, что происходит с рельсами и шпалами, когда по ним проходит поезд: напряженная вибрация временна, в ее результате видимых изменений не происходит. Сюжеты с обильными перипетиями и умиротворяющей развязкой воплощают представление о мире как о чем-то устойчивом, надежном, определенно-твердом, но вместе с тем не окаменевшем, исполненном движения (более колебательного, нежели поступального), как о надежной почве, подспудно и глухо сотрясаемой, испытуемой вулканическими силами хаоса.

У перипетий (наряду с содержательной функцией, о которой шла речь) есть и иное назначение: придать произведению занимательность. Поворотные события в жизни героев, порой чисто случайные (наряду с сопутствующими им умолчаниями о происшедшем ранее и эффектными «узнаваниями»), вызывают у читателя повышенный интерес к дальнейшему развитию действия, а тем самым и к процессу чтения.

Установка на занимательные событийные хитросплетения присуща как литературе чисто развлекательного характера (детективы, бóльшая часть «низовой», массовой литературы), так и литературе серьезной, «вершинной», классической. Таковы рассказы Лескова с их неожиданно и непредсказуемо завершающимися историями (например, «Однодум»), повести и романы Достоевского, который по поводу своих «Бесов» говорил, что иногда склонен ставить «зани-

мательность... выше художественности»[1]. Напряженная и интенсивная динамика событий, делающая чтение увлекательным, часто присуща произведениям, предназначенным для юношества («Два капитана» В. А. Каверина).

Наряду с рассмотренными сюжетами, где преобладают *противоборства* между персонажами, случайные стечения обстоятельств и перипетии, а также присутствует развязка, свидетельствующая о снятии, устранении конфликта, в литературе на протяжении многих веков (но в особенности XIX и XX столетий) имеют место «событийные ряды» совсем иного рода. Авторов многих произведений интересуют не столько «недостачи» и приобретения героев, их удачи и неудачи, не столько их сосредоточенность на неких частных, локальных целях, сколько само состояние человеческого мира в его сложности, многоплановости и неизбывной, устойчивой конфликтности. При этом герой не только жаждет достижения какой-то личной цели, но и соотносит себя с окружающей его дисгармоничной реальностью как ее звено и участник, сосредоточен на задачах познания мира и своего места в нем, стремится обрести согласие с самим собой, приблизиться к нравственному совершенству. Герой, защищающий собственные, частные интересы, борющийся только за подобающее ему самому «место под солнцем», от эпохи к эпохе все более отходил на второй план и в значительной мере уступал место духовно встревоженной личности, ответственной за собственный облик и участь окружающих[2]. Литература с течением времени все настойчивее противопоставляла свои позиции «наивному, еще не одухотворенному мироотношению», в свете которого «удача и беда однозначно размежеваны между собой»[3].

Героям, которые более взыскуют истины и гармонии с миром, нежели сосредоточены на достижении некой локальной цели, рамки сюжета, «спешащего» через обильные перипетии к развязке, часто оказывались тесными. Это ощутимо даже в таком острособытийном произведении, как «Гамлет» Шекспира, где действие в его глубинной сути совершается в сознании героя, лишь время от времени прорываясь наружу в его же словах («Быть или не быть» и другие монологи)[4]. В «Братьях Карамазовых» Достоевского нечто подобное имеет место в «самообнаружениях» Ивана, более рассуждающего, чем действующего, и Алеши, который ничего не добивается для себя, но чутко откликается на происходящее вокруг. При всей напряженности внешнего действия романа оно нередко усту-

---

[1] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1986. Т. 29. Кн. 1. С. 143.

[2] Подробнее об этом см.: *Хализев В. Е.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. Гл. 3.

[3] *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 64.

[4] См.: *Выготский Л. С.* Трагедия о Гамлете, принце Датском//*Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1986. С. 356—366.

пает место обсуждениям происшедшего ранее, раздумьям и спорам героя на общие, философические темы.

В большинстве произведений, где авантюрно-героическое начало в облике персонажей нивелируется либо отсутствует вовсе, внешняя событийная динамика ослабляется и перипетии оказываются излишними, ненужными. Таковы средневековые жития и наследующие им произведения нового времени (например, рассказы Н. С. Лескова о праведниках и его хроника «Соборяне»). Таковы многие автобиографические произведения и жизнеописания — от «Исповеди Блаженного Августина» до повестей Гёте о Вильгельме Мейстере, семейных хроник С. Т. Аксакова, Л. Н. Толстого и других русских писателей.

Такова и знаменитая «Божественная Комедия» Данте. В начале поэмы ее герой (одновременно и сам автор) предстает как человек, утративший правый путь и идущий дурными стезями. Это оборачивается его недовольством собой и сомнениями в миропорядке, растерянностью и ужасом, от чего позднее он переходит к очищению, познанию примиряющей истины и радостной вере. Воспринимаемая героем реальность (ее «потусторонний облик» воссоздан в первой части поэмы под названием «Ад») предстает как неизбывно конфликтная. Противоречие, которое легло в основу «Божественной Комедии», не является преходящим казусом, чем-то устранимым посредством действий человека. Бытие неотвратимо заключает в себе нечто страшное и зловещее. Здесь перед нами отнюдь не коллизия в гегелевском смысле, не вре́менное нарушение гармонии, которая должна восстановиться. В духе католической догматики Данте (устами Беатриче) говорит, что в наказаниях, на которые Бог обрек грешников, поместив их в ад, больше щедрости, чем в «милости простого оправданья» («Рай». Песнь VII). Конфликт вырисовывается как всеобщий и при этом напряженно, остро переживаемый героем. Он подается не в качестве некоего нарушения, а как неотъемлемая часть самого миропорядка.

Сюжет поэмы Данте отнюдь не складывается из цепи случайностей, которые выступали бы в качестве перипетий. Он строится на обнаружении и эмоциональном освоении героем первооснов бытия и его противоречий, существующих независимо от воли и намерений героя, ему не подвластных. В ходе событий претерпевает изменения не сам конфликт, а отношение к нему героя: меняется степень познанности бытия, и в результате оказывается, что даже исполненный глубочайших противоречий мир упорядочен: в нем неизменно находится место как справедливому возмездию (муки грешников в аду), так и милосердию и воздаянию (участь героя). Здесь, как и житиях, тоже сформировавшихся и упрочившихся в русле христианской традиции, последовательно разграничиваются устойчиво-конфликтная реальность, мир несовершенный и греховный (конфликт общий, выступающий как неразрешимый в рамках

земного существования) и напряженное становление гармонии и порядка в индивидуальном сознании и судьбе героя, вершащего свою духовную свободу (конфликт частный, находящий завершение в финале произведения).

Устойчиво-конфликтное состояние мира стало активно осваиваться литературой XVII в. Так, в «Дон Кихоте» Сервантеса перелицовывается концепция авантюрного сюжета: над рыцарем, верящим в свою победную волю, неизменно берет верх враждебная ему «сила вещей». Знаменательны и покаянные настроения героя в конце романа — мотив, близкий житиям. Принципиально неразрешимыми даже в самых широких масштабах исторического времени (в соответствии с христианским миропониманием) вырисовываются жизненные противоречия и в «Потерянном рае» Мильтона, финал которого составляет прозрение Адамом трудного будущего рода людского. Разлад героя с окружающим постоянен и неизбывен в «Житии протопопа Аввакума». «Плакать мне подобает о себе» — этими словами завершает свое повествование Аввакум, отягощенный как собственными грехами и выпавшими на его долю жестокими испытаниями, так и царящей вокруг неправдой. Здесь (в отличие от «Божественной Комедии») финальный эпизод не имеет ничего общего с привычной развязкой, примиряющей и умиротворяющей. В этом прославленном произведении древнерусской словесности едва ли не впервые отвергнута традиционная житийная композиция, основу которой составляет мысль, что заслуги всегда вознаграждаются. По словам специалиста, в «Житии протопопа Аввакума» слабеют «идеи средневекового агиографического оптимизма, не допускавшие возможности трагической ситуации для «истинного» подвижника»[1].

Тревожным и горестным многоточием завершается действие ряда произведений XIX в. Таков пушкинский «Евгений Онегин», по поводу которого Белинский писал: «Мы думаем, что есть романы, мысль которых в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки...»[2] Таковы гоголевская «Повесть о том, ка поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и чеховская «Дама с собачкой».

Опыт теоретического осмысления сюжетов, в которых конфликт не исчерпывается в изображенной цепи событий, предпринял в начале нашего века Б. Шоу, говоря о драматургии, в частности о пьесах Г. Ибсена (работа «Квинтэссенция ибсенизма»). Драмы, отвечающие гегелевской концепции действия и коллизии, он считал устаревшими и иронически называл их «хорошо сделанными пьесами». Всем подобным произведениям (имея в виду и Шекспира, и Скриба) Шоу противопоставил драму современную, осно-

[1] *Робинсон А. Н.* Творчество Аввакума в историко-функциональном освещении// Русская литература в историко-функциональном освещении. М., 1979. С. 160.

[2] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 469.

ванную не на перипетиях действия, а на дискуссии между персонажами, т. е. на конфликтах, связанных с разностью идеалов людей: «Пьеса без предмета спора... уже не котируется как серьезная драма. Сегодня наши пьесы <...> начинаются с дискуссии». По мысли Шоу, последовательное раскрытие драматургом «пластов жизни» не вяжется с обилием в пьесе случайностей и наличием в ней традиционной развязки. Драматург, стремящийся проникнуть в глубины человеческой жизни, утверждал английский писатель, «тем самым обязуется писать пьесы, у которых нет развязки»[1].

Однако «неканоническое» сюжетосложение, упрочившееся в литературе последних двух столетий, не совсем устранило прежние, традиционные начала организации «событийных рядов». Здесь финальные эпизоды нередко намечают путь к разрешению развернувшихся ранее конфликтов в жизни героев: равновесие и гармония восстанавливаются. Так обстоит дело в «Метели», «Барышне-крестьянке», «Капитанской дочке» Пушкина, в романах Диккенса, в «Преступлении и наказании» Достоевского, «Войне и мире» Л. Толстого. История героя романа «Воскресение» построена по правилам жития: от духовной чистоты к загрязнению и дальнейшему просветлению. Да и развязки романов, повестей и поэм о потере человечности («Утраченные иллюзии» Бальзака, «Обыкновенная история» Гончарова, «Горе старого Наума» Некрасова, «Ионыч» Чехова) правомерно рассмотреть как художественное воплощение укорененной как в античном, так и в христианском сознании идеи возмездия за нарушение глубинных законов бытия — пусть это возмездие приходит здесь не в облике трагически острого страдания, а в виде душевной опустошенности и обезличенности.

Сюжеты, выявляющие *устойчивые конфликтные положения,* нередко основываются не на каком-либо одном «событийном узле», а на цепи событий, между которыми нет прямых причинно-следственных связей. Так, некрасовская поэма «Кому на Руси жить хорошо» строится как ряд не связанных между собой встреч и разговоров путешествующих крестьян-правдоискателей. Аналогично организована поэма А. Т. Твардовского «Василий Теркин», чтение которой, по словам автора, можно начинать с любого места. События в произведениях подобного рода децентрализуются, так что сюжет лишается строгой завершенности, предстает как ряд фрагментов, но зато автором обретается неограниченная свобода освоения реальности.

В литературе XIX—XX вв. (наиболее явственно просматривается это у русских писателей) преобладают сюжеты, как бы уклоняющиеся от событийных хитросплетений (романы Достоевского в этом отношении составляют исключение): то, что происходит с персонажами, как бы органически вырастает из привычного течения

[1] *Шоу Б.* О драме и театре. М., 1963. С. 68—77, 500.

жизни, из бытовой повседневности. Таковы, к примеру, встречи Онегина с Татьяной в усадьбе Лариных и Петербурге. Писатели и критики на протяжении двух последних столетий неоднократно высказывались скептически о нагнетании в произведении событий исключительных и внешне эффектных. Так, А. Н. Островский полагал, что «интрига есть ложь» и что вообще «"фабула" в драматическом произведении — дело неважное». «Многие условные правила,— отмечал он,— исчезли, исчезнут и еще некоторые. Теперь драматическое произведение есть не что иное, как драматизированная жизнь»[1]. Артистов Художественного театра, игравших в пьесе «Дядя Ваня», Чехов предостерегал от чрезмерных акцентов на поворотных, внешне драматических моментах в жизни героев. Он замечал, что столкновение Войницкого с Серебряковым — это не источник драмы в их жизни, а лишь один из случаев, в котором эта драма проявилась. И. Анненский по поводу горьковских пьес сказал: «Интрига просто перестала интересовать нас, потому что стала банальной. Жизнь <...> теперь и пестра, и сложна, а главное, она стала не терпеть ни перегородок, ни правильных нарастаний и падений изолированного действия, ни грубо ощутимой гармонии»[2].

О справедливости подобных суждений убедительно свидетельствует русская классическая литература, начиная с Пушкина. Так, из сорока строф (октав) пушкинской поэмы «Домик в Коломне» лишь двенадцать посвящены «событийному ряду» — забавной истории с мнимой кухаркой Маврушей; остальные же строфы содержат лирические раздумья автора и пространную экспозицию действия — изображение ровного течения жизни Параши и ее матери до смерти их кухарки. В иной форме ослабляется традиционное ***внешнее действие*** в последней из маленьких трагедий Пушкина — в «Пире во время чумы». Здесь взамен динамики событий доминирует ***действие внутреннее:*** акцентируется смена умонастроений главного героя. Вальсингам пребывает в состоянии тревоги и смятения. Председатель пира отказывается петь буйную вакхическую песню, чего от него ждет молодой человек. Но он не приемлет и тихого, благоговейного, смиренно-покорного отношения к жизни и смерти, к чему зовет Священник. Вальсингам выразил себя в Гимне чуме, но это не окончательное его credo, не последнее слово о мире и о себе. В финале мы видим героя оставшимся среди пирующих, «погруженным в глубокую задумчивость».

Сюжет содержательно значим, сама его структура несет в себе некий художественный смысл. При этом воссоздаваемые писателями «событийные ряды» раскрывают перед ними уникальные возможности освоения «человеческой реальности» в ее разноплановости и богатстве проявлений.

---

[1] *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 459, 276, 460.

[2] *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 75.

Сюжеты присутствуют и за пределами литературы как таковой: в театральных и кинематографических произведениях, включая и те, где отсутствует слово (пантомимы, немые фильмы). И живопись в ряде случаев сюжетна («Последний день Помпеи» К. П. Брюллова, «Явление Христа народу» А. А. Иванова), хотя у художника и нет возможности впрямую развернуть событие во времени.

Литература

Аристотель. Поэтика//Аристотель и античная литература/Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М., 1978. (С. 120—143, 162—163.) [То же: *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957. (С. 56—100, 135—138.)]

Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. (Песнь 3.)

Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов//*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989.

Гаспаров М. Л. Колумбово яйцо и строение новеллы//Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. (С. 213—214, 223—228.)

Греймас А. Ж. В поисках трансформирующих моделей/Пер. с франц.//Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму/Сост. Г. К. Косиков. М., 2000.

Добин Е. С. Жизненный материал и художественный сюжет. 2-е изд. Л., 1958.

Кожинов В. В. Сюжет, фабула, композиция//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры/Ред. кол.: Г. Л. Абрамович и др. М., 1964.

Косиков Г. К. Структурная поэтика сюжетосложения: А. Ж. Греймас и Кл. Бремон// *Косиков Г. К.* От структурализма к постструктурализму. М., 1998.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. (С. 282—288.)

Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». «Вечные сюжеты» русской литературы. «Блудный сын» и другие/Отв. ред. Е. К. Ромодановская, В. И. Тюпа. Новосибирск, 1996.

Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». От сюжета к мотиву/Отв. ред. В. И. Тюпа. Новосибирск, 1996.

Пинский Л. Е. Сюжет-фабула и сюжет-ситуация//*Пинский Л. Е.* Магистральный сюжет. М., 1989.

Поспелов Г. Н. Сюжет и ситуация//*Поспелов Г. Н.* Вопросы методологии и поэтики. М., 1983.

Пропп В. Я. Морфология сказки. 2-е изд. М., 1969. (Гл. 3.)

Силантьев И. В. Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе. Новосибирск, 1996.

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. (Разд.: Сюжетное построение.)

Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. (Гл. 3.)

Шкловский В. Б. О теории прозы. Л., 1929.

Шоу Б. Квинтэссенция ибсенизма//*Шоу Б.* О драме и театре/Пер. с англ. М., 1963.

Словарь

Prince G. A Dictionary of Narratology. Andershot (Hants), 1988.

Мотив

Рус.: *мотив;* англ.: *motif;* нем.: *Motiv;* франц.: *motif.*

О происхождении и значении термина.— Из истории изучения сюжетных мотивов (А. Н. Веселовский, В. Я. Пропп, А. Бем).— О типологии мотивов.— Повторяемость мотива. Лейтмотив и лейтмотивное построение произведения.— Мотивы в лирике.— Символика мотивов.

Мотив (от лат. *moveo* — двигаю) — термин, перешедший в литературоведение из музыковедения. Это «наименьшая самостоятельная единица формы музыкальной. <...> Развитие осуществляется посредством многообразных повторений мотива, а также его преобразований, введении контрастных мотивов. <...> Мотивная структура воплощает логическую связь в структуре произведения»[1]. Впервые термин зафиксирован в «Музыкальном словаре» С. де Броссара (1703). Аналогии с музыкой, где данный термин — ключевой при анализе *композиции* произведения, помогают уяснить свойства мотива в литературном произведении: его ***вычленяемость*** из целого и ***повторяемость*** в многообразии вариаций.

В литературоведении понятие «мотив» использовалось для характеристики составных частей сюжета еще И. В. Гёте и Ф. Шиллером. В статье «Об эпической и драматической поэзии» (1797) выделены мотивы пяти видов: «устремляющиеся вперед, которые ускоряют действие»; «отступающие, такие, которые отдаляют действие от его цели»; «замедляющие, которые задерживают ход действия»; «обращенные к прошлому»; «обращенные к будущему, предвосхищающие то, что произойдет в последующие эпохи»[2].

Понятие мотива как простейшей повествовательной единицы было впервые теоретически обосновано в «Поэтике сюжетов» А. Н. Веселовского. Его интересовала по преимуществу повторяемость мотивов в повествовательных жанрах разных народов. Мотив выступал как основа «предания», «поэтического языка», унаследованного из прошлого: «Под *мотивом* я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве бытовых и *психологических условий* на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты»[3]. Веселовский считал мотивы простейшими формулами, которые могли зарождаться у разных племен независимо друг от друга. «Признак мотива — его образный одночленный схематизм...» (с. 301). Например, затмение («солнце

---

[1] Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 357.

[2] *Гёте И. В.* Об искусстве. М., 1975. С. 351.

[3] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 305. (Далее при цитировании этого издания в тексте указываются страницы.)

кто-то похищает»), борьба братьев за наследство, бой за невесту. Ученый пытался выяснить, какие мотивы могли зародиться в сознании первобытных людей на основе отражения условий их жизни. Он изучал доисторический быт разных племен, их жизнь по поэтическим памятникам. Знакомство с зачаточными формулами привело его к мысли, что сами мотивы не являются актом творчества, их нельзя заимствовать, заимствованные же мотивы трудно отличить от самозарождающихся. Творчество, по Веселовскому, проявлялось прежде всего в «комбинации мотивов», дающей тот или иной индивидуальный сюжет. Для анализа мотива ученый использовал формулу: a + b. Например, «злая старуха не любит красавицу — и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизменяться, особенно подлежит приращению b» (с. 301). Так, преследование старухи выражается в задачах, которые она задает красавице. Задач этих может быть две, три и больше. Поэтому формула a + b может усложняться: $a + b + b^1 + b^2$. В дальнейшем комбинации мотивов преобразовались в многочисленные композиции и стали основой таких повествовательных жанров, как *повесть, роман, поэма*. Сам же мотив, по мнению Веселовского, остался устойчивым и неразложимым; различные ***комбинации мотивов*** составляют ***сюжет***. В отличие от мотива сюжет мог *заимствоваться,* переходить от народа к народу, становиться *бродячим*. В сюжете каждый мотив играет определенную роль: может быть основным, второстепенным, эпизодическим. Часто разработка одного и того же мотива в разных сюжетах повторяется. Многие традиционные мотивы могут быть развернуты в целые сюжеты, а традиционные сюжеты, напротив, «свернуты» в один мотив. Веселовский отмечал склонность великих поэтов с помощью «гениального поэтического инстинкта» использовать сюжеты и мотивы, уже подвергшиеся однажды поэтической обработке. «Они где-то в глухой темной области нашего сознания, как многое испытанное и пережитое, видимо, забытое и вдруг поражающее нас, как непонятное откровение, как новизна и вместе старина, в которой мы не даем себе отчета, потому что часто не в состоянии определить сущности того психического акта, который негаданно обновил в нас старые воспоминания»[1].

В понимании Веселовского, творческая деятельность фантазии писателя не произвольная игра «живыми картинами» действительной или вымышленной жизни. Писатель мыслит мотивами, а каждый мотив обладает устойчивым набором значений, отчасти заложенных в нем генетически, отчасти явившихся в процессе долгой исторической жизни.

Положение Веселовского о мотиве как о неразложимой и устойчивой единице повествования было пересмотрено в 1920-е годы. «Конкретное растолкование Веселовским термина «мотив» в на-

[1] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 70.

стоящее время уже не может быть применено,— писал В. Пропп.— По Веселовскому, мотив есть неразлагаемая единица повествования. <...> Однако те мотивы, которые он приводит в качестве примеров, раскладываются»[1]. Пропп демонстрирует разложение мотива «змей похищает дочь царя». «Этот мотив разлагается на 4 элемента, из которых каждый в отдельности может варьировать. Змей может быть заменен Кощеем, вихрем, чертом, соколом, колдуном. Похищение может быть заменено вампиризмом и различными поступками, которыми в сказке достигается исчезновение. Дочь может быть заменена сестрой, невестой, женой, матерью. Царь может быть заменен царским сыном, крестьянином, попом. Таким образом, вопреки Веселовскому, мы должны утверждать, что мотив не одночленен, не неразложим. Последняя разложимая единица как таковая не представляет собой логического целого. Соглашаясь с Веселовским, что часть для описания первичнее целого (а по Веселовскому мотив и по происхождению первичнее сюжета), мы впоследствии должны будем решить задачу выделения каких-то первичных элементов иначе, чем это делает Веселовский» (с. 22).

Этими «первичными элементами» Пропп считает *функции действующих лиц. «Под функцией понимается поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия»* (с. 30—31). Функции повторяются, их можно сосчитать; все функции распределяются по действующим лицам так, что можно выделить семь «кругов действий» и соответственно семь типов персонажей: *вредитель, даритель, помощник, искомый персонаж, отправитель, герой, ложный герой* (см. с. 88—89).

На основании анализа 100 волшебных сказок из сборника А. Н. Афанасьева «Русские народные сказки» В. Пропп выделил 31 функцию, в пределах которых развивается действие. Таковы, в частности: *отлучка* («Один из членов семьи отлучается из дома»), *запрет* («К герою обращаются с запретом»), его *нарушение* и т. д. Детальный разбор ста сказок с разными сюжетами показывает, что «последовательность функций всегда одинакова» и что «все волшебные сказки однотипны по своему строению» (с. 31, 33) при кажущемся разнообразии.

Точку зрения Веселовского оспаривали и другие ученые. Ведь мотивы зарождались не только в первобытную эпоху, но и позднее. «Важно найти такое определение этого термина,— писал А. Бем,— которое давало бы возможность его выделить в любом произведении, как глубокой древности, так и современном». По мнению А. Бема, «мотив — это предельная ступень художественного отвлечения от конкретного содержания произведения, закрепленная в простейшей словесной формуле»[2].

---

[1] *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928. С. 21—22. (Далее при цитировании этого издания в тексте указываются страницы.)

[2] *Бем А.* К уяснению историко-литературных понятий//Известия ОРЯС АН. 1918. Т. 23. Кн. 1. С. 231.

В качестве примера ученый приводит мотив, объединяющий три произведения: поэмы «Кавказский пленник» Пушкина, «Кавказский пленник» Лермонтова и повесть «Атала» Шатобриана,— это любовь чужеземки к пленнику; привходящий мотив: освобождение пленника чужеземкой, либо удачное, либо неудачное. И как развитие первоначального мотива — смерть героини.

Особую сложность представляет выделение мотивов в литературе последних веков. Разнообразие мотивов, сложная функциональная нагрузка требует особенной скрупулезности при их изучении.

Мотив часто рассматривается как категория ***сравнительно-исторического литературоведения.*** Выявляются мотивы, имеющие очень древние истоки, ведущие к первобытному сознанию и вместе с тем получившие развитие в условиях высокой цивилизации разных стран. Таковы мотивы блудного сына, гордого царя, договора с дьяволом и т. д.

В литературе разных эпох встречается и действенно функционирует множество ***мифологических*** мотивов. Постоянно обновляясь в разных историко-литературных контекстах, они вместе с тем сохраняют свою смысловую сущность. Например, мотив сознательной гибели героя из-за женщины проходит через многие произведения XIX—XX вв. Самоубийство Вертера в романе «Страдания молодого Вертера» Гёте, гибель Владимира Ленского в романе Пушкина «Евгений Онегин», смерть Ромашова в романе Куприна «Поединок». По-видимому, этот мотив можно рассматривать как трансформацию выделенного Веселовским в поэтическом творчестве глубокой древности мотива: «бой за невесту».

Мотивы могут быть не только ***сюжетными,*** но и ***описательными, лирическими,*** не только ***интертекстуальными*** (Веселовский имеет в виду именно такие), но и ***внутритекстовыми.***

В современном литературоведении термин «мотив» используется в разных методологических контекстах и с разными целями, что в значительной степени объясняет расхождения в толковании понятия, его важнейших свойств.

Общепризнанным показателем мотива является его *повторяемость.* «...В роли мотива в произведении может выступать,— считает Б. Гаспаров,— любой феномен, любое смысловое «пятно» — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив,— это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами («персонажами» или «событиями»), здесь не существует заданного «алфавита» — он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру»[1].

---

[1] *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 30—31.

Например, в романе В. Набокова «Подвиг» можно выделить мотивы моря, мелькающих огней, тропинки, уходящей в лес, напоминающих главному герою о родине и детстве.

Ведущий мотив в одном или во многих произведениях писателя может определяться как ***лейтмотив.*** Иногда говорят и о лейтмотиве какого-либо творческого направления (нем. *Leitmotiv;* термин был введен в употреление музыковедами, исследователями творчества Р. Вагнера). Обычно он становится экспрессивно-эмоциональной основой для воплощения идеи произведения. Лейтмотив может рассматриваться на уровне *темы* и *образной структуры* произведения. Например, через всю пьесу А. П. Чехова «Вишневый сад» проходит мотив вишневого сада как символа Дома, красоты и устойчивости жизни. Этот лейтмотив звучит и в диалогах, и в воспоминаниях героев, и в авторских ремарках: «Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник» (д. 1): «Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье!» (д. 1, Раневская); «Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья!» (д. 3, Лопахин).

Можно говорить об особой роли как лейтмотива, так и мотива в организации второго, тайного смысла произведения, другими словами — *подтекста, подводного течения.* Лейтмотивом многих драматических и эпических произведений Чехова является фраза: «Пропала жизнь» («Дядя Ваня», д. 3, Войницкий).

Особые «отношения» связывают мотив и лейтмотив с *темой* произведения. В 20-е годы утвердился тематический подход к изучению мотива. «Эпизоды распадаются на еще более мелкие части, описывающие отдельные действия, события или вещи. Темы таких мелких частей произведения, которые уже нельзя более дробить, называются *мотивами*»,— писал Б. Томашевский[1]. Мотив можно рассматривать как развитие, расширение и углубление основной темы, на уровне образной структуры произведения.

В современном литературоведении существует тенденция рассматривать художественную систему произведения с точки зрения ***лейтмотивного построения:*** «Основным приемом, определяющим всю смысловую структуру «Мастера и Маргариты» и вместе с тем имеющим более широкое общее значение, нам представляется принцип *лейтмотивного построения* повествования. Имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами»[2].

В *лирическом* произведении мотив — прежде всего повторяющийся комплекс чувств и идей, выраженных в художественной речи. Но

---

[1] *Томашевский Б.* Поэтика: Краткий курс. М., 1996. С. 71.

[2] *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. С. 30.

отдельные мотивы в лирике гораздо более самостоятельны, чем в эпосе и драме, где они подчинены развитию действия. «Задача лирического произведения — сопоставление отдельных мотивов и словесных образов, производящее впечатление художественного построения мысли»[1]. Ярче всего в мотиве выдвинута повторяемость психологических переживаний:

Забуду год, день, число.
Запрусь одинокий с листом бумаги я,
Творись, просветленных страданием слов
нечеловечья магия!

Или:

Сердце обокравшая,
всего его лишив,
вымучившая душу в бреду мою,
прими мой дар, дорогая,
больше я, может быть, ничего не придумаю.
(В. Маяковский. «Флейта-позвоночник»)

Так развивается мотив безысходного страдания из-за неразделенной любви, разрешающегося в творчестве.

Иногда творчество поэта в целом может рассматриваться как взаимодействие, соотношение мотивов. Например, в поэзии Лермонтова выделяют мотивы свободы, воли, действия и подвига, изгнанничества, памяти и забвения, времени и вечности, любви смерти, судьбы и т. д. «Одиночество — мотив, пронизывающий почти все творчество и выражающий умонастроение поэта. Это одновременно и мотив, и сквозная, центральная тема его поэзии, начиная с юношеских стихов и кончая последующими. <...> Ни у кого из русских поэтов этот мотив не вырастал в такой всеобъемлющий образ, как у Лермонтова»[2].

Один и тот же мотив может получать разные *символические* значения в лирических произведениях разных эпох, подчеркивая близость и в то же время оригинальность поэтов: ср. мотив дороги в лирических отступлениях Гоголя в поэме «Мертвые души» и в стихотворении «Бесы» Пушкина, «Родина» Лермонтова и «Тройка» Некрасова, «Русь» Есенина и «Россия» Блока и др.

Литература

Бем А. К уяснению историко-литературных понятий//Известия Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук. 1918. Т. 23. Кн. 1.

Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов//*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989.

[1] *Томашевский Б.* Поэтика. С. 108.

[2] *Щемелева Л. М., Коровин В. И., Песков А. М., Турбин В. Н.* Мотивы поэзии Лермонтова//Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. (С. 290—312.)

Ветловская В. Е. Вопросы теории сюжета//Русская литература и культура Нового времени. СПб., 1994.

«Вечные» сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие/Под ред. Е. К. Ромодановской и В. И. Тюпы. Новосибирск, 1996.

Волкова Ек. В. «Тайное» в лирике Ходасевича (мотив в поэтическом дискурсе)// Дискурс. М., 2000. № 8—9.

Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994.

Грифцов Б. А. Теория романа. М., 1927.

Дибелиус В. Морфология романа; Лейтмотивы у Диккенса/Пер. с нем.//Проблемы литературной формы/Под ред. и с предисл. В. М. Жирмунского. Л., 1928.

Краснов Г. В. Мотив в структуре прозаического произведения: К постановке вопроса//Вопросы сюжета и композиции/Ред. кол. Г. В. Краснов (отв. ред.) и др. Горький, 1980.

Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: От сюжета к мотиву/Под ред. В. И. Тюпы. Новосибирск, 1996.

Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 2: Сюжет и мотив в контексте традиции/Под ред. Е. К. Ромодановской. Новосибирск, 1998.

Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы/Ред. кол.: П. Р. Заборов (отв. ред.) и др. СПб., 1992.

От мифа к литературе. Сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского/Сост. и авт. вступ. статей С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик. М., 1993.

Пропп В. Я. Морфология сказки. Л., 1928.

Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии. Новосибирск, 1999.

Скиба В. А. Мотив слухов в русской художественной литературе//Русская словесность. 2002. № 1.

Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. (Гл. 1.)

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. (Разд.: Тематика.)

Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Щемелева Л. М., Коровин В. И., Песков А. М., Турбин В. Н. Мотивы поэзии Лермонтова//Лермонтовская энциклопедия/Гл. ред. В. А. Мануйлов. М., 1981.

Яблоков Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М., 1997.

Психологизм

Рус.: *психологизм;* англ.: *psychologism;* нем.: *Psychologisierung;* франц.: *psychologisme.*

Уникальные возможности искусства слова в освоении внутреннего мира человека.— О своеобразии психологизма в лирике, драме, эпосе.— Самосознание личности как предпосылка психологизма в литературе.— Прямая, косвенная, суммарно-обобщающая формы психологизма.— Повествование от первого лица, от третьего лица, несобственно-прямая внутренняя речь в аспекте психологизма.— Психологический анализ и самоанализ. Внутренний монолог, «поток сознания» как его форма. «Диалектика души».— Детали портрета, пейзажа, изображения вещей как приемы косвенного психологизма.— Психологическая выразительность умолчаний.

«Мне грустно», «он сегодня не в духе», «она смутилась и покраснела» — любая подобная фраза в хужественном произведении так или иначе информирует нас о чувствах и переживаниях вымышленной личности — литературного персонажа, лирического героя.

Но это еще не психологизм. Особое изображение внутреннего мира человека средствами собственно художественными, глубина и острота проникновения писателя в душевный мир героя, способность подробно описывать различные психологические состояния и процессы (чувства, мысли, желания и т. п.), подмечать нюансы переживаний — вот в общих чертах приметы ***психологизма*** в литературе.

Психологизм, таким образом, представляет собой стилевое единство, систему средств и приемов, направленных на полное, глубокое и детальное раскрытие внутреннего мира героев. В этом смысле говорят о «психологическом романе», «психологической драме», «психологической литературе» и о «писателе-психологе».

Психологизм как способность проникать во внутренний мир человека в той или иной мере присущ любому искусству. Однако именно литература обладает уникальными возможностями осваивать душевные состояния и процессы благодаря характеру своей образности. Так, еще Г. Э. Лессинг отмечал, что носитель образности в литературе — слово — легко и естественно осваивает те явления жизни, которые не получают материального, наглядного воплощения[1]. К таким явлениям, безусловно, относится и внутренний мир человека. Так называемые пластические искусства — живопись и скульптура в первую очередь — принуждены в изображении душевных состояний ограничиваться их внешними симптомами, что, естетственно, сужает диапазон доступных этим искусствам психологических явлений и не дает возможности их детальной и тонкой проработки.

Первоэлемент литературной образности — слово, а значительная часть душевных процессов (в частности, процессы мышления, переживания, осознанные чувства и даже во многом волевые импульсы и эмоции) протекают в вербальной форме, что и фиксирует литература. Другие же искусства либо вовсе не способны их воссоздать, либо пользуются для этого косвенными формами и приемами изображения.

Наконец, временной принцип текстуальной композиции в литературе также позволяет ей осуществлять психологическое изображение в адекватной форме, поскольку внутренняя жизнь человека — это в большинстве случаев процесс, движение.

Сочетание этих трех особенностей дает литературе поистине уникальные возможности в изображении внутреннего мира. Литература — наиболее психологичное из искусств, не считая, может быть, синтетического искусства кино, которое, впрочем, тоже пользуется литературным сценарием.

Каждый *род* литературы имеет свои возможности для раскрытия внутреннего мира человека. Так, в ***лирике*** психологизм носит экс-

---

[1] См.: *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 168—176, 184.

прессивный характер; в ней, как правило, невозможен «взгляд со стороны» на душевную жизнь человека. Лирический субъект либо непосредственно выражает свои чувства и эмоции (например, в стихотворении М. Ю. Лермонтова «К***» («Я не унижусь пред тобою...»), либо занимается психологическим самоанализом, рефлексией (например, стихотворение Н. А. Некрасова «Я за то глубоко презираю себя...»), либо, наконец, предается лирическому размышлению-медитации (например, в стихотворении А. С. Пушкина «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...»). Субъективность лирического психологизма делает его, с одной стороны, очень выразительным и глубоким, а с другой — ограничивает его возможности в познании внутреннего мира человека. Отчасти такие ограничения касаются и психологизма в ***драматургии,*** поскольку главным способом воспроизведения внутреннего мира в ней являются *монологи* действующих лиц, во многом сходные с лирическими высказываниями. Иные способы раскрытия душевной жизни человека в драме стали использоваться довольно поздно, в XIX и особенно в XX в. Это такие приемы, как жестово-мимическое поведение персонажей, особенности мизансцен, интонационный рисунок роли, создание определенной психологической атмосферы при помощи декораций, звукового и шумового оформления и т. п. Однако при всех обстоятельствах драматургический психологизм ограничен условностью, присущей этому литературному роду.

Наибольшие же возможности для изображения внутреннего мира человека имеет ***эпический*** род литературы, развивший в себе весьма совершенную структуру психологических форм и приемов, что мы и увидим в дальнейшем.

Однако эти возможности литературы в освоении и воссоздании внутренного мира осуществляются не автоматически и далеко не всегда. Для того чтобы в литературе возник психологизм, необходим достаточно высокий уровень развития культуры общества в целом, но, главное, нужно, чтобы в этой культуре неповторимая человеческая личность осознавалась как ценность. Это невозможно в тех условиях, когда ценность человека полностью обусловлена его общественным, социальным, профессиональным положением, а личная точка зрения на мир не принимается в расчет, предполагается даже как бы несуществующей, потому что идейной и нравственной жизнью общества полностью управляет система безусловных и непогрешимых нравственных и философских норм. Иными словами, психологизм не возникает в культурах, основанных на авторитарности. В авторитарных обществах (да и то не во всех, главным образом в XIX—XX вв.) психологизм возможен в основном в системе контркультуры.

И наоборот, в эпохи, когда в обществе создается в той или иной степени демократическая культурная атмосфера, и в особенности в периоды кризиса авторитарных культурных систем, повы-

шается общественная значимость и ценность личности. Интерес писателей и читателей начинает сосредоточиваться именно на том, что в человеке выходит за рамки его профессии, социальной и сословной принадлежности; интересными и важными становятся потенциальное богатство идейного и нравственного мира личности, ее нераскрытые внутренние возможности, собственно человеческое, индивидуальное содержание. Идейно-нравственный поиск личностной истины в этих условиях приобретает первостепенное значение, а формой для воплощения этого процесса становится психологизм.

Такие благоприятные условия для возникновения и развития психологизма сложились, очевидно, в эпоху поздней античности, и первыми повествовательными произведениями, которые с полным правом можно назвать психологическими, были романы Гелиодора «Эфиопика» и Лонга «Дафнис и Хлоя». Разумеется, психологизм был в них еще очень примитивен, особенно с нашей точки зрения, но он уже обозначил идейно-художественную значимость внутренней жизни человека. Несомненно, этот психологизм имел возможности для развития, но с гибелью античной культуры они остались нереализованными. Эпоха средневековья в Европе явно не способствовала развитию психологизма, и в европейских литературах он появляется снова только в эпоху Возрождения: в таких произведениях, как «Декамерон» и особенно «Фьяметта» Боккаччо, «Дон Кихот» Сервантеса, «Гамлет», «Король Лир» и «Макбет» Шекспира и др. С этого времени плодотворное развитие психологизма в европейских литературах не прерывалось, и на рубеже XVIII—XIX вв. не только в зарубежных, но и в русской литературе в главных чертах сложился тот психологизм, который мы затем наблюдаем в литературах XIX—XX вв. (что, разумеется, не исключает его дальнейшего развития, совершенствования, обогащения новыми формами и приемами).

В литературе выработалась система средств, форм и приемов психологического изображения, в известном смысле индивидуальная у каждого писателя, но в то же время и общая для всех писателей-психологов. Анализ этой системы имеет первостепенное значение для понимания своеобразия психологизма в каждом конкретном произведении.

Существуют три основные формы *психологического изображения,* к которым сводятся в конечном счете все конкретные приемы воспроизведения внутреннего мира. Две из них были теоретически выделены И. В. Страховым (ученым, чьи научные интересы лежали на границе психологии и литературоведения): «Основные формы психологического анализа возможно разделить на изображение характеров «изнутри», то есть путем художественного познания внутреннего мира действующих лиц, выражаемого при посредстве внутренней речи, образов памяти и воображения; на психологический анализ «извне», выражающийся в психологической интерпретации писате-

лем выразительных особенностей речи, речевого поведения, мимического и других средств внешнего проявления психики»[1].

Назовем первую форму психологического изображения ***прямой,*** а вторую ***косвенной,*** поскольку она передает внутренний мир героя не непосредственно, через внешние симптомы. О первой форме речь впереди, а пока приведем пример второй, косвенной формы психологического изображения, которая особенно широко использовалась в литературе на ранних стадиях развития:

> Рек,—и Пелида покрыло мрачное облако скорби.
> Быстро в обе он руки схвативши нечистого пепла,
> Голову всю им осыпал и лик осквернил свой прекрасный;
> Сам он, великий, пространство покрывши великое, в прахе
> Молча простерся и волосы рвал, безобразно терзая.
>
> *(Гомер. «Илиада». Песнь XVIII. Пер. Н. И. Гнедича)*

Но у писателя есть еще третья возможность, еще один способ сообщить читателю о мыслях и чувствах персонажа: при помощи называния, предельно краткого обозначения тех процессов, которые протекают во внутреннем мире. Будем называть такую форму ***суммарно-обозначающей.*** А. П. Скафтымов писал об этом способе, сравнивая особенности психологического изображения у Стендаля и Л. Толстого: «Стендаль идет по преимуществу путями вербального обозначения чувства. Чувства названы, но не показаны»[2]. Толстой же прослеживает процесс протекания чувства во времени и тем самым воссоздает его с большей живостью и художественной силой.

Итак, одно и то же психологическое состояние можно воспроизвести при помощи разных форм изображения. Можно, например, сказать: «Я обиделся на Карла Ивановича за то, что он разбудил меня»,— это будет суммарно-обозначающая форма. Можно изобразить внешние признаки обиды: слезы, нахмуренные брови, упорное молчание и т. п.— это косвенная форма. А можно, как это и сделал Толстой, раскрыть внутреннее состояние при помощи прямой формы психологического изображения: «Положим,— думал я,— я маленький, но зачем он тревожит меня? Отчего он не бьет мух около Володиной постели? вон их сколько! Нет, Володя старше меня; а я меньше всех: оттого он меня и мучит. Только о том и думает всю жизнь,— прошептал я,— как бы мне делать неприятности. Он очень хорошо видит, что разбудил и испугал меня, но выказывает, как будто не замечает... противный человек! И халат, и шапочка, и кисточка — какие противные!» («Детство»).

Естественно, что каждая форма психологического изображения обладает разными познавательными, изобразительными и вырази-

---

[1] *Страхов И. В.* Психологический анализ в литературном творчестве. Саратов, 1973. Ч. 1. С. 4.

[2] *Скафтымов А. П.* О психологизме в творчестве Стендаля и Толстого//*Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 175.

тельными возможностями. В произведениях Лермонтова, Толстого, Флобера, Мопассана, Фолкнера и других писателей-психологов для воплощения душевных движений используются, как правило, все три формы. Но ведущую роль в системе психологизма играет *прямая форма* — непосредственное воссоздание процессов внутренней жизни человека.

Существует множество приемов психологического изображения: это и различная организация повествования, и использование художественных деталей, и способы описания внутреннего мира, и др. Здесь рассматриваются лишь основные приемы.

Повествование о внутренней жизни человека может вестись как от *первого*, так и от *третьего лица*, причем первая форма исторически более ранняя. Эти формы обладают различными возможностями. Повествование от первого лица создает бóльшую иллюзию правдоподобия психологической картины, поскольку о себе человек рассказывает сам. В ряде случаев такой рассказ приобретает характер исповеди, что усиливает художественное впечатление. Эта повествовательная форма применяется главным образом тогда, когда в произведении один главный герой, за сознанием и психикой которого следят автор и читатель, а остальные персонажи второстепенны, и их внутренний мир практически не изображается («Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, автобиографическая трилогия Толстого, «Подросток» Ф. М. Достоевского и т. п.).

Повествование от третьего лица имеет свои преимущества в изображении внутреннего мира. Это именно та форма, которая позволяет автору без всяких ограничений вводить читателя во внутренний мир персонажа и показывать его подробно и глубоко. При таком способе повествования для автора нет тайн в душе героя: он знает о нем все, может проследить детально внутренние процессы, объяснить причинно-следственную связь между впечатлениями, мыслями, переживаниями. Повествователь может прокомментировать течение психологических процессов и их смысл как бы со стороны, рассказать о тех душевных движениях, которые сам герой не замечает или в которых не хочет себе признаться. Как пример приведем следующий отрывок из «Войны и мира»: «Наташа с своею чуткостью тоже мгновенно заметила состояние своего брата. Она заметила его, но ей самой было так весело в ту минуту <...>, что она <...> нарочно обманула себя. «Нет, мне слишком весело теперь, чтобы портить свое веселье сочувствием чужому горю»,— почувствовала она и сказала себе: “Нет, я, верно, ошибаюсь, он должен быть весел так же, как и я”».

Одновременно повествователь может психологически интерпретировать внешнее поведение героя, его мимику, телодвижения, изменения в портрете и т. п.

Повествование от третьего лица дает очень широкие возможности для включения в произведение самых разных приемов психо-

логического изображения: в такую повествовательную стихию легко и свободно вписываются внутренние монологи, интимные и публичные исповеди, отрывки из дневников, письма, сны, виде́ния и т. п.

Повествование от третьего лица наиболее свободно обращается с *художественным временем*: оно может подолгу останавливаться на анализе скоротечных психологических состояний и очень кратко информировать о длительных периодах, не несущих психологической нагрузки и имеющих, например, характер сюжетных связок. Это дает возможность повышать «удельный вес» психологического изображения в общей системе повествования, переключать читательский интерес с подробностей действия на подробности душевной жизни. Кроме того, психологическое изображение в этих условиях может достигать чрезвычайной детализации и исчерпывающей полноты: психологическое состояние, которое длится минуты, а то и секунды, может растягиваться в повествовании о нем на несколько страниц; едва ли не самый яркий пример этого — отмеченный еще Н. Г. Чернышевским эпизод смерти Праскухина в «Севастопольских рассказах» Толстого[1].

Наконец, психологическое повествование от третьего лица дает возможность изобразить внутренний мир не одного, а нескольких персонажей, что при другом способе делать гораздо сложнее.

Особой повествовательной формой, которой нередко пользовались и пользуются писатели-психологи XIX—XX вв., является *несобственно-прямая внутренняя речь*. Это речь, формально принадлежащая автору (повествователю), но несущая на себе отпечаток стилистических и психологических особенностей речи героя. Особенно интересные формы несобственно-прямой внутренней речи дает творчество Достоевского и Чехова.

Вот как строится, например, система несобственно-прямой внутренней речи в романе Достоевского «Преступление и наказание»: «И вдруг Раскольникову ясно припомнилась вся сцена третьего дня под воротами; он сообразил, что, кроме дворников, там стояло тогда еще несколько человек. <...> Так вот, стало быть, чем разрешился весь этот вчерашний ужас. Всего ужаснее было подумать, что он действительно чуть не погиб, чуть не погубил себя из-за такого *ничтожного* обстоятельства. Стало быть, кроме найма квартиры и разговоров о крови, этот человек ничего не может рассказать. Стало быть, и у Порфирия тоже нет ничего, ничего, кроме этого *бреда*, никаких фактов, кроме *психологии*, которая *о двух концах*, ничего положительного. Стало быть, если не явится никаких больше фактов (а они не должны уже более являться, не должны, не должны!), то... то что же могут с ним сделать? Чем же могут его обличить окончательно, хоть и арестуют? И, стало быть, Порфирий только теперь, только сейчас узнал о квартире, а до сих пор и не знал».

[1] См.: *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1947. Т. 3. С. 423—424.

Первые две фразы отрывка — типичное психологическое повествование от третьего лица, а затем начинается постепенный и незаметный переход этой формы во внутренний монолог, только не зафиксированный кавычками, а поданный в виде несобственно-прямой речи. Сначала возникают слова, характерные для мышления героя, а не повествователя,— они выделены курсивом самим Достоевским. Затем имитируются структурные речевые особенности внутренней речи: двойной ход мыслей (обозначенный скобками), отрывочность, паузы, риторические вопросы,— все это свойственно внутренней речи вообще и речи Раскольникова в частности. Наконец, фраза в скобках — это прямое обращение героя к самому себе, внутренний приказ, здесь образ повествователя уже полностью «растаял», уступив место внутренней речи героя. И далее непонятно, почему Раскольников называется в третьем лице: то ли так его называет повествователь, что естественно, то ли сам Раскольников говорит о себе «он», «ему» и т. п., что тоже вполне возможно во внутренней речи такого типа. Форма несобственно-прямой внутренней речи, помимо того что разнообразит повествование, делает его более психологически насыщенным и напряженным: вся речевая ткань произведения оказывается «пропитанной» внутренним словом героя.

Несколько иначе используется прием несобственно-прямой внутренней речи А. П. Чеховым: «Ей казалось, что в городе все давно уже состарилось, отжило и все только ждет не то конца, не то начала чего-то молодого, свежего. О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет прямо и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, быть веселым, свободным! А такая жизнь рано или поздно настанет! Ведь будет же время, когда от бабушкина дома <...> не останется и следа и о нем забудут, никто не будет помнить» («Невеста»).

Вся гамма оттенков эмоционального состояния героини передана исключительно отчетливо, ощутимо, но не прямо, а через обращение к сопереживанию читателя. Мысли героини даны нам непосредственно, ощущение же ее эмоционального состояния скрыто в подтексте, и реализация этого подтекста в читательском сознании становится возможной именно благодаря несобственно-прямой внутренней речи. Повествование от третьего лица с включением прямой внутренней речи героев несколько отдаляет автора и читателя от персонажа или, может быть, точнее — оно нейтрально в этом отношении, не предполагает какой-то определенной авторской и читательской позиции. Авторский комментарий к мыслям и чувствам персонажа четко отделен от внутреннего монолога. Таким образом, позиция автора довольно резко обособлена от позиции персонажа, так что не может быть речи о том, чтобы индивидуальности автора (и, далее, читателя) и героя совмещались. Несобственно-прямая внутренняя речь, у которой как бы двойное авторство — пове-

ствователя и героя,— наоборот, активно способствует возникновению авторского и читательского сопереживания герою. Мысли и переживания повествователя, героя и читателя как бы сливаются, и, таким образом, внутренний мир персонажа становится близким и понятным.

К приемам психологического изображения относятся ***психологический анализ*** и ***самоанализ.*** Суть их в том, что сложные душевные состояния раскладываются на элементы и тем самым объясняются, становятся ясными для читателя. Психологический анализ применяется в повествовании от третьего лица, самоанализ — в повествовании как от первого, так и от третьего лица, а также в форме несобственно-прямой внутренней речи. Вот, например, психологический анализ состояния пьера Безухова из «Войны и мира»: «Он понял, что эта женщина может принадлежать ему.

«Но она глупа, я сам говорил, что она глупа,— думал он.— Ведь это не любовь. Напротив, что-то гадкое есть в том чувстве, которое она возбудила во мне, что-то запрещенное <...>»— думал он; в то же время, как он рассуждал так (еще рассуждения эти оставались неоконченными), он заставал себя улыбающимся и сознавал, что другой ряд рассуждений всплывал из-за первых, что он в одно и то же время думал о ее ничтожестве и мечтал о том, как она будет его женой. <...> И он опять видел ее не какою-то дочерью князя Василья, а видел все ее тело, только прикрытое серым платьем. «Но нет, отчего же прежде не приходила мне в голову эта мысль?» И опять он говорил себе, что это невозможно, что что-то гадкое, противуестественное, как ему казалось, нечестное было бы в этом браке. <...> Он вспомнил слова и взгляды Анны Павловны, когда она говорила ему о доме, вспомнил сотни таких же намеков со стороны князя Василья и других, и на него нашел ужас, не связал ли он себя уж чем-нибудь в исполнении такого дела, которое, очевидно, нехорошо и которое он не должен делать. Но в то время, как он сам себе выражал это решение, с другой стороны души всплывал ее образ со всей своею женственной красотою».

Здесь сложное психологическое состояние душевной смятенности аналитически расчленено: прежде всего выделены два направления рассуждений, которые, чередуясь, повторяются то в мыслях, то в образах. Сопутствующие эмоции, воспоминания, желания воссозданы максимально подробно. То, что переживается одновременно, развертывается у Толстого во времени, изображается в последовательности; анализ психологического мира личности идет поэтапно. В то же время сохраняется и ощущение одновременности, слитности всех компонентов внутренней жизни. В результате создается впечатление, что внутренний мир героя представлен с исчерпывающей полнотой, что прибавить к психологическому анализу уже просто нечего; анализ составляющих душевной жизни делает ее предельно внятной для читателя.

Пример психологического самоанализа из «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова: «Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь? К чему это женское кокетство? — Вера меня любит больше, чем княжна Мери будет любить когда-нибудь; если б она мне казалась непобедимой красавицей, то, может быть, я бы завлекся трудностию предприятия. Но ничуть не бывало! Следовательно, это не та беспокойная потребность любви, которая нас мучит в первые годы молодости. <...>

Из чего же я хлопочу? — Из зависти к Грушницкому? Бедняжка, он вовсе ее не заслуживает. Или это следствие того скверного, но непобедимого чувства, которое заставляет нас уничтожать сладкие заблуждения ближнего. <...>

А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! <...> Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы. Сам я больше неспособен безумствовать под влиянием страсти; честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие подчинять моей воле все, что меня окружает...» («Княжна Мери»).

Приведенный текст отличается максимальной аналитичностью: это уже почти научное рассмотрение психологической задачи, как по методам ее разрешения, так и по результатам. Сначала поставлен вопрос, со всей возможной четкостью и логической ясностью. Затем отбрасываются заведомо несостоятельные объяснения («обольстить я не хочу и никогда не женюсь»). Далее начинается рассуждение о более глубоких и сложных причинах: в качестве таковых отвергаются потребность в любви, зависть и желание победить непобедимую красавицу. Отсюда делается вывод уже прямо логический: «Следовательно...» Наконец, аналитическая мысль выходит на правильный путь, обращаясь к тем положительным эмоциям, которые доставляет Печорину его замысел и предчувствие его выполнения («А ведь есть необъятное наслаждение...»). Анализ идет как бы по второму кругу: откуда это наслаждение, какова его природа? И вот результат: причина причин нечто бесспорное и очевидное («Первое мое удовольствие...»).

Важным и часто встречающимся приемом психологизма является ***внутренний монолог*** — непосредственная фиксация и воспроизведение мыслей героя, в большей или меньшей степени имитирующее реальные психологические закономерности внутренней речи. Используя этот прием, автор как бы «подслушивает» мысли героя во всей их естественности, непреднамеренности и необработанности. У психологического процесса своя логика, он прихотлив, и его

развитие во многом подчиняется интуиции, иррациональным ассоциациям, немотивированным на первый взгляд сближениям представлений и т. п. Все это и отражается во внутренних монологах. Кроме того, внутренний монолог обыкновенно воспроизводит и речевую манеру данного персонажа, а следовательно, и его манеру мышления. Вот отрывок из внутреннего монолога Веры Павловны в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?»:

«Хорошо ли я сделала, что заставила его зайти? <...>

И в какое трудное положение поставила я его! <...>

Боже мой, что со мной, бедной, будет?

Есть одно средство,— говорит он,— нет, мой милый, нет никакого средства!

Нет, есть средство,— вот оно: окно. Когда будет уж слишком тяжело, брошусь из него.

Какая смешная: «когда будет слишком тяжело», <...> — а теперь-то?

А когда бросишься в окно, как быстро, быстро полетишь. <...> Нет, это хорошо...

Да, а потом? Будут все смотреть — голова разбитая, лицо разбитое, в крови, в грязи. <...>

А в Париже бедные девушки задушаются чадом. Вот это хорошо; это очень, очень хорошо. А бросаться из окна нехорошо. А это хорошо»[1].

Внутренний монолог, доведенный до своего логического предела, дает уже несколько иной прием психологизма, нечасто встречающийся и называемый ***потоком сознания***[2]. «Поток сознания» представляет собой предельную степень, крайнюю форму внутреннего монолога[3]. Этот прием создает иллюзию абсолютно хаотичного, неупорядоченного движения мыслей и переживаний. Одним из первых этот прием открыл Толстой, пользовавшийся им в основном для воспроизведения особых состояний сознания — полусна, полубреда, особой экзальтированности и т. п., как, например, в следующем отрывке:

«Должно быть, снег — это пятно; пятно — «une tache» — думал Ростов.— «Вот тебе и не *таш...*»

«Наташа, сестра, черные глаза. На... ташка... (Вот удивится, когда я ей скажу, как я увидал государя!) Наташку... ташку возьми». <...> «Да, бишь, что я думал? — не забыть. Как с государем говорить буду? Нет, не то — это завтра. Да, да! На ташку наступить... тупить нас — кого? Гусаров. А гусары и усы... По Тверской ехал этот гусар с усами, еще я подумал о нем, против самого Гурьева дома...

---

[1] Об этом приеме психологизма см. также: *Урнов Д. М.* Внутренний монолог// Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 65—66.

[2] Этот метафорический термин принадлежит американскому философу и психологу У. Джемсу. См.: *Джемс У.* Психология. СПб., 1911. С. 131.

[3] *Гениева Е. Ю.* «Поток сознания»//Литературный энциклопедический словарь. С. 292.

Старик Гурьев... Эх, славный малый Денисов! Да, все это пустяки. Главное теперь — государь тут. Как он на меня смотрел, и хотелось ему что-то сказать, да он не смел... Нет, это я не смел. Да это пустяки, а главное — не забыть, что я нужное-то думал, да. На — ташку, нас — тупить, да, да, да. Это хорошо» («Война и мир»).

Толстой использовал поток сознания чрезвычайно редко, лишь в тех случаях, когда без него нельзя было обойтись. В творчестве же ряда писателей XX в. (многие из которых пришли к этому приему самостоятельно) он стал главной, а иногда и единственной формой психологического изображения. Классическим в этом отношении является роман Дж. Джойса «Улисс», в котором поток сознания стал главенствующей стихией повествования (см. в особенности заключительную главу «Пенелопа» — монолог Молли Блум, где отсутствуют даже знаки препинания). Одновременно с количественным ростом (повышение удельного веса в структуре повествования) принцип потока сознания менялся и качественно: в нем усиливались моменты стихийности, необработанности, алогичности человеческого мышления. Последнее обстоятельство делало иногда отдельные фрагменты произведений просто непонятными. В целом же активное использование потока сознания было выражением общей гипертрофии психологизма в творчестве многих писателей XX в. (М. Пруст, В. Вулф, ранний Фолкнер, впоследствии Н. Саррот, Ф. Мориак, а в отечественной литературе — Ф. Гладков, И. Эренбург, отчасти А. Фадеев, ранний Л. Леонов и др.). При обостренном внимании к формам протекания психологических процессов в творчестве этих писателей в значительной мере утрачивалось нравственно-философское содержание, поэтому в большинстве случаев происходил рано или поздно возврат к более традиционным методам психологического изображения; таким образом, акценты перемещались с формальной на содержательную сторону психологизма[1].

Еще одним приемом психологизма является ***диалектика души.*** Этот термин принадлежит Чернышевскому, который так описывает данный прием: «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других, ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь, по всей цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается все дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексиею о настоящем»[2].

---

[1] О закономерностях и формах этого процесса см., в частности: *Палиевский П. В.* Путь Уильяма Фолкнера к реализму//*Палиевский П. В.* Литература и теория. М., 1978.

[2] *Чернышевский Н. Г.* Литературная критика. В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 33—34.

Иллюстрацией этой фразы Чернышевского могут быть многие страницы книг Толстого, самого Чернышевского, других писателей.

Одним из приемов психологизма является и ***художественная деталь.*** Внешние детали (портрет, пейзаж, мир вещей) издавна использовались для изображения душевных состояний, косвенная форма психологизма. Так, портретные детали (типа «побледнел», «покраснел», «буйну голову повесил» и т. п.) передавали психологическое состояние «напрямую»; при этом, естественно, подразумевалось, что та или иная портретная деталь однозначно соотнесена с тем или иным душевным движением. Впоследствии детали этого рода приобрели большую изощренность и лишались психологической однозначности, обогащаясь обертонами, и обнаруживали способность «играть» на несоответствии внешнего и внутреннего, индивидуализировать психологическое изображение применительно к отдельному персонажу. Портретная характеристика в системе психологизма обогащается авторским комментарием, уточняющими эпитетами, психологически расшифровывается, а иногда, наоборот, зашифровывается, с тем чтобы читатель сам потрудился в интерпретации этого мимического или жестового движения. Вот, например, как «подается» в романах Достоевского такая, казалось бы, простая портретная деталь, как улыбка. В эпитетах, проясняющих внутренний смысл этой внешней детали, Достоевский поистине неистощим: «подумал со странной улыбкой», «странно усмехаясь», «ядовито улыбнулся», «какое-то новое раздражительное нетерпение проглядывало в этой усмешке», «насмешливая улыбка искривила его губы», «холодно усмехнулся», «прибавил он с осторожною улыбкой», «скривив рот в улыбку», «задумчиво улыбнулся», «напряженно усмехнулся», «неловко усмехнулся», «с нахально-вызывающей усмешкой», «горькая усмешка», «неопределенно улыбаясь», «скривя рот в двусмысленную улыбку», «язвительно улыбнулся», «язвительно и высокомерно улыбнулся», «слабо улыбнулась», «с жесткой усмешкой», «что-то бессильное и недоконченное сказалось в его бледной улыбке», «почти надменная улыбка выдавилась на губах его», «злобно усмехнулся», «улыбка его была уже кроткая и грустная», «странная улыбка искривила его лицо, жалкая, печальная, слабая улыбка, улыбка отчаяния», «безобразная, потерянная улыбка выдавилась на его устах»... («Преступление и наказание»).

Трудно сказать, чему здесь удивляешься больше: тому ли, какое разнообразнейшее психологическое содержание может выражать всего лишь одна портретная черта, или же тому, насколько нерадостны все улыбки, насколько не соответствуют естественному, первичному смыслу этого мимического движения.

Детали *пейзажа* также очень часто имеют психологический смысл. С даних пор было подмечено, что определенные состояния природы так или иначе соотносятся с теми или иными человеческими чувствами и переживаниями: солнце — с радостью, дождик — с грустью

и т. п. (ср. также метафоры типа «душевная буря»). Поэтому пейзажные детали с самых ранних этапов развития литературы успешно использовались для создания в произведении определенной психологической атмосферы (например, в «Слове о полку Игореве» радостный финал создается при помощи образа солнца) или как форма косвенного психологического изображения, когда душевное состояние героя не описывается прямо, а как бы «передается» окружающей его природе, причем часто этот прием сопровождается психологическим параллелизмом или сравнением: «То не ветер ветку клонит,/Не дубравушка шумит,/То мое сердечко стонет,/Как осенний лист дрожит». В дальнейшем развитии литературы этот прием становился все более изощренным, была освоена возможность не прямо, а косвенно соотносить душевные движения с тем или иным состоянием природы. При этом состояние персонажа может ему соответствовать, а может, наоборот, контрастировать с ним. Так, например, в XI главе тургеневского романа «Отцы и дети» природа как бы аккомпанирует мечтательно-грустному настроению Николая Петровича Кирсанова — и он «не в силах был расстаться с темнотой, с садом, с ощущением свежего воздуха на лице и с этой грустию, с этой тревогой...». А для душевного состояния Павла Петровича та же самая поэтическая природа предстает уже контрастом: «Павел Петрович дошел до конца сада, и тоже задумался, и тоже поднял глаза к небу. Но в его прекрасных темных глазах не отразилось ничего, кроме света звезд. Он не был рожден романтиком, и не умела мечтать его щегольски-сухая и страстная, на французский лад мизантропическая душа...»

В отличие от портрета и пейзажа детали *«вещного» мира* стали использоваться для целей психологического изображения гораздо позже — в русской литературе, в частности, лишь к концу XIX в. Редкой психологической выразительности этого рода деталей достиг в своем творчестве Чехов. Он «обращает преимущественное внимание на те *впечатления*, которые его герои получают от окружающей их среды, от бытовой обстановки их собственной и чужой жизни, и изображает эти впечатления как симптомы тех изменений, которые происходят в сознании героев»[1]. Обостренное восприятие вещей обыкновенных свойственно лучшим героям рассказов Чехова, чей характер в основном и раскрывается психологически: «Дома он увидел на стуле зонтик, забытый Юлией Сергеевной, схватил его и жадно поцеловал. Зонтик был шелковый, уже не новый, перехваченный старою резинкой; ручка была из простой белой кости, дешевая. Лаптев раскрыл его над собой, и ему казалось, что около него даже пахнет счастьем» («Три года»).

Еще один пример — из рассказа «У знакомых»: Подгорин «вдруг вспомнил, что ничего не может сделать для этих людей, решитель-

[1] *Поспелов Г. Н.* Проблемы литературного стиля. М., 1970. С. 323.

но ничего, и притих, как виноватый. И потом сидел в углу молча, поджимая ноги, обутые в *чужие* туфли» (курсив мой.— *А. Е.*). В начале рассказа эти туфли были просто «старые домашние туфли» хозяина, герой чувствовал себя в них очень удобно и уютно, а теперь — «чужие». Психологическое состояние героя, перелом в настроении практически исчерпывающе переданы всего одним словом — пример редкой выразительности художественной детали.

Наконец, еще один прием психологизма, несколько парадоксальный, на первый взгляд,— ***прием умолчания.*** Он состоит в том, что писатель в какой-то момент вообще ничего не говорит о внутреннем мире героя, заставляя читателя самого проводить психологический анализ, намекая на то, что внутренний мир героя, хотя он прямо и не изображается, все-таки достаточно богат и заслуживает внимания. Как пример приведем отрывок из последнего разговора Раскольникова с Порфирием Петровичем в романе Достоевского «Преступление и наказание». Это кульминация диалога: следователь только что прямо объявил Раскольникову, что считает убийцей именно его; нервное напряжение участников сцены достигает высшей точки:

«— Это не я убил,— прошептал было Раскольников, точно испуганные маленькие дети, когда их захватывают на месте преступления.

— Нет, это вы-с, Родион Романыч, вы-с, и некому больше-с,— строго и убежденно прошептал Порфирий.

Они оба замолчали, и молчание длилось даже до странности долго, минут с десять. Раскольников облокотился на стол и молча ерошил пальцами свои волосы. Порфирий Петрович сидел смирно и ждал. Вдруг Раскольников презрительно посмотрел на Порфирия.

— Опять вы за старое, Порфирий Петрович! Все за те же ваши приемы: как это вам не надоест, в самом деле?»

Очевидно, что в эти десять минут, которые герои провели в молчании, психологические процессы не прекращались. И разумеется, у Достоевского была полная возможность изобразить их детально: показать, что думал Раскольников, как он оценивал ситуацию, какие чувства испытывал к Порфирию Петровичу, в каком психологическом состоянии находился. Словом, Достоевский мог (как не раз и делал в других сценах романа) «расшифровать» молчание героя, наглядно продемонстрировать, в результате каких мыслей и переживаний Раскольников, сначала растерявшийся и сбитый с толку, готовый признаться и покаяться, все-таки решает продолжать прежнюю игру. Но психологического изображения как такового здесь нет, а между тем сцена очевидно насыщена психологизмом. Психологическое содержание этих десяти минут читатель додумывает как бы самостоятельно.

Наиболее же широкое распространение прием умолчания получил в творчестве Чехова, а вслед за ним — в творчестве многих других писателей XX в., как отечественных, так и зарубежных.

Общие формы и приемы психологизма, о которых шла речь, используются каждым писателем индивидуально. Поэтому нет какого-то единого для всех психологизма. Его разные типы осваивают и раскрывают внутренний мир человека с разных сторон, обогащая читателя каждый раз новым психологическим и эстетическим опытом.

Литература

Андреев Л. Г. Марсель Пруст. М., 1968.

Барт Р. Из книги «О Расине»//*Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика/ Пер. с фр. М., 1989.

Бочаров С. Г. Психологический анализ в сатире//*Эльсберг Я. Е.* Вопросы теории сатиры. М., 1957.

Волошинов В. Н. Фрейдизм//*Бахтин М. М.* Тетралогия. М., 1998.

Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971.

Джемс У. Психология/Пер. с англ. СПб., 1911. (Разд.: «Поток сознания».)

Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени. Л., 1980. (Разд. 3.)

Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы. М., 1988.

Карлова Т. С. Вопросы психологического анализа в наследии Л. Н. Толстого. Казань, 1959.

Компанеец В. В. Художественный психологизм в советской литературе: 1920-е годы. Л., 1980.

Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма: Эстетические и художественные искания. СПб., 1994. (Разд.: Герой литературы русского сентиментализма.)

Назиров Р. Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов, 1962.

Овсянико-Куликовский Д. Н. Этюды о творчестве И. С. Тургенева. 2-е изд. СПб., 1904.

Осьмаков Н. В. Психологическое направление в русском литературоведении. Д. Н. Овсянико-Куликовский. М., 1981.

Потебня А. А. Мысль и язык//*Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1986.

Скафтымов А. П. О психологизме в творчестве Стендаля и Толстого//*Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

Страхов И. В. Психологический анализ в литературном творчестве: В 2 ч. Саратов, 1973.

Теплов Б. М. Заметки психолога при чтении художественной литературы//Вопросы психологии. 1971. № 6.

Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции/Пер. с нем. М., 1991.

Чернышевский Н. Г. Детство и отрочество. Сочинение графа Л. Н. Толстого. Военные рассказы графа Л. Н. Толстого//*Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1947. Т. 3.

Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству/Пер. с нем.//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи. эссе/Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987.

Портрет

Рус.: *портрет;* англ.: *portrait;* нем.: *Porträt;* франц.: *portrait.*

О семиотике портрета.— Особенности портретизации в зависимости от литературного рода и жанра. Характер используемых тропов, эпитетов, сравнений.— Преобладание условного портрета в традиционалистской литературе.— Лессинг о возможностях словесной пластики.— Портрет экспозиционный и динамический. Психологический портрет.— Костюм в составе портрета.

Создать образ персонажа — значит не только наделить его чертами характера и сообщить ему определенный строй мыслей и чувств, но и «заставить нас его увидеть, услышать, заинтересоваться его судьбою и окружающей его обстановкой»[1].

Портрет персонажа — описание его наружности: лица, фигуры, одежды. С ним тесно связано изображение видимых свойств поведения: жестов, мимики, походки, манеры держаться. Представление о персонаже читатель получает из описания его мыслей, чувств, поступков, из речевой характеристики, так что портретное описание может и отсутствовать. Главный интерес к человеку в литературе сосредоточен не на его внешнем облике, а на особенностях его внутреннего мира. Но в тех произведениях, где портрет присутствует, он становится одним из важных средств создания образа персонажа.

Внешность человека может многое сказать о нем — о его возрасте, национальности, социальном положении, вкусах, привычках, даже о свойствах темперамента и характера. Одни черты — природные; другие характеризуют его как члена общества (одежда и способ ее носить, манера держаться, говорить и др.). Третьи — выражение лица, особенно глаз, мимика, жесты, позы — свидетельствуют о переживаемых чувствах. Но лицо, фигура, жесты могут не только «говорить», но и «скрывать», либо попросту не означать ничего, кроме самих себя. Замечено, что внешность человека, «будучи одним из самых интенсивных семиотических явлений, в то же время почти не поддается прочтению»[2].

Наблюдаемое в жизни соответствие между внешним и внутренним позволяет писателям использовать наружность персонажа при создании его как обобщенного образа. Персонаж может стать воплощением одного какого-либо свойства человеческой натуры: это свойство диктует способ его поведения и требует для него определенной внешней выраженности. Таковы типы итальянской «комедии масок», сохранившие свою жизненность и в литературе последующих эпох. Благодаря соответствию между внешним и внутренним оказались возможны героизация, сатиризация персонажа через его портрет. Так, Дон Кихот, соединяющий в себе и комическое, и героическое, тощ и высок, а его «оруженосец» — толст и приземист. Требование соответствия есть одновременно требование цельности образа персонажа. Потомки Шекспира изъяли из характеристики Гамлета упоминание о том, что он «горд и мстителен, честолюбив» вместе с деталью внешности: «тучен и задыхается»[3].

Художник-живописец, работая над портретом, пишет его с натуры, заботясь о сходстве с оригиналом. Для писателя «оригина-

---

[1] *Габель М. О.* Изображение внешности лиц//*Белецкий А. И.* Избр. труды по теории литературы. М., 1964. С. 149.

[2] *Faryno J.* Введение в литературоведение. Katowice, 1980. Ч. 3. С. 75.

[3] См.: *Урнов Д. М.* Цельность литературного произведения//Методология анализа литературного произведения. М., 1988. С. 288.

лом» служит не отдельный человек, а общие, существенные свойства людей, как универсальные, так и присущие людям определенного типа, характера, поколения. Внешний вид литературного персонажа «не описывается, а *создается* и подлежит *выбору*» (курсив мой.— *Л. Ю.*), причем «некоторые детали могут отсутствовать, а иные выдвигаются на первый план»[1].

Подобно тому как автор создает для своего героя такие жизненные положения, в которых его характер выразится наиболее ярко, так и, рисуя его внешность, он выбирает детали, которые дадут наиболее ясное представление о нем. В «Герое нашего времени», заканчивая портрет Печорина, рассказчик добавляет: «Все эти замечания пришли мне на ум, может быть, только потому, что я знал некоторые подробности его жизни, и, может быть, на другого вид его произвел бы совершенно различное впечатление; но так как вы об нем не услышите ни от кого, кроме меня, то поневоле должны довольствоваться этим изображением» (гл. «Максим Максимыч»). Понятно, что на первый план выдвигаются те черты, которые говорят о герое как личности и как представителе своего поколения, в соответствии с замыслом Лермонтова.

Место и роль портрета в произведении, как и приемы его создания, разнятся в зависимости от рода, жанра литературы. В ***драме*** автор ограничивается указанием на возраст персонажей и общими характеристиками свойств поведения, данными в ремарках; все остальное он вынужден предоставить заботам актеров и режиссера. Драматург может понимать свою задачу и несколько шире: Гоголь, например, предварил свою комедию «Ревизор» подробными характеристиками действующих лиц, а также точным описанием поз актеров в заключительной — «немой» — сцене.

В ***лирике*** важно не столько воспроизведение портретируемого лица в конкретности его черт, сколько поэтически обобщенное впечатление лирического субъекта. Так, в стихотворении Пушкина «Красавица» читаем:

Все в ней гармония, все диво,
Все выше мира и страстей;
Она покоится стыдливо
В красе торжественной своей...

«Увидеть» такую красавицу нельзя, так как не названо ни одной конкретной черты, но это не мешает нам восхищаться ею вместе с автором и соглашаться с его размышлениями о благотворном воздействии красоты на душу человека.

Лирика максимально использует прием замены описания наружности впечатлением от нее, характерный и для других родов литературы. Такая замена часто сопровождается употреблением эпитетов «прекрасный», «прелестный», «очаровательный», «плени-

[1] *Faryno J.* Введение в литературоведение. Ч. 3. С. 76.

тельный», «несравненный» и др. Поэтическая трасформация видимого в область идеальных представлений автора и его эмоций часто проявляется в использовании *тропов* и других средств словесно-художественной изобразительности. Материалом для сравнений и метафор при создании поэтического портрета служит красочное изобилие мира природы — растений, животных, драгоценных камней, небесных светил. Стройный стан сравнивается с кипарисом, тополем; для русской поэзии характерны сравнения девушки с березой, ивой. Из мира цветов наибольшим предпочтением пользуются лилия и особенно роза, оказавшаяся «неисчерпаемым источником эпитетов, метафор, сравнений для уст, ланит, улыбок красавиц разнообразнейших стран и народов» — «от восточной поэзии к античной, от провансальских трубадуров к поэтам раннего Возрождения и классицизма XVII века, от романтиков к символистам»[1]. Можно встретить среди образов сравнений также маргаритку, гиацинт, фиалку, васильки и др. Из животных чаще упоминаются серна, газель, лань, из птиц — орел (орлица), лебедь, павлин и др.

Драгоценные камни и металлы используются для передачи блеска и цвета глаз, губ, волос: губы — гранат, рубин, кораллы; кожа — мрамор, алебастр, жемчуг; глаза — сапфиры, яхонты, алмазы, бриллианты; волосы — золото и т. п. Сравнение красавицы с луной характерно для восточной поэзии, для европейской — с солнцем, зарей. Солнце и луна не только «сияют», но и «меркнут» при появлении возлюбленной, которая затмевает их. Красавица сравнивается с небожителями — Юноной, Дианой и др. Образы могут быть не только зрительными, но и обонятельными («мускус», «аромат»), и вкусовыми: «сахарные» уста, «сладость», «мед» поцелуев, «сладостное имя».

Выбор материала для сравнений определяется характером выражаемых переживаний. Например, в стихах восточной поэтессы Увайси, где любовь изображается как сжигающая страсть, ресницы возлюбленного напоминают «стрелы», «мечи», его кудри — «силки», «тенета». В поэзии Данте, Петрарки показана духовная суть любви, что подчеркивают эпитеты «неземной», «небесный», «божественный». Ш. Бодлер воспевает «экзотический аромат» любви, подобной путешествию в далекие страны; искусственным прелестям парижских «красоток» он противопоставляет первозданную красоту и мощь («Даме-креолке», «Гигантша»). В сонете Шекспира «Ее глаза на звезды не похожи» (пер. С. Я. Маршака) портрет возлюбленной построен на отказе от традиционных «пышных сравнений». Но в целом эти приемы очень устойчивы — от «Песни Песней» до поэзии новейшего времени.

Иерархии *канонических* жанров литературы соответствуют принципы портретизации.

---

[1] *Габель М. О.* Изображение внешности лиц. С. 152.

Внешность персонажей высоких жанров идеализирована, низких (басен, комедий и др.), напротив, указывает на разного рода телесные несовершенства. В изображении комических персонажей преобладает *гротеск*; это определяет выбор черт портретируемого. Если автор идеализирующего портрета выбирает «чело», улыбку и обязательно глаза — «вместилище души», то автор комического — живот, щеки, уши, а также нос[1]. Для метафор и сравнений с миром природы используются не лилия и роза, а редька, тыква, огурец; не орел, а гусак, не лань, а медведь и т. п.

Предметная изобразительность в произведениях ***эпического рода*** в большей степени, чем в лирике, основана на свойствах самих изображаемых явлений. Черты внешности и способ поведения персонажа связаны с его *характером*, а также с особенностями «внутреннего мира» произведения со свойственной для него спецификой пространственно-временны́х отношений, психологии, системы нравственных оценок[2].

Персонаж ранних эпических жанров — героической песни, сказания — представляет собой пример *прямого соответствия* между характером и внешностью. И то, и другое гиперболизировано: являясь идеалом храбрости, мудрости и силы, герой наделен физической мощью. Никто не может поднять его меч, взнуздать его коня. В героических сказках конь, на которого садится богатырь, «по колена в землю уходит». Женские образы, более редкие в былинах, строятся в том же соответствии с идеалом богатырства. Василиса Микулишна, жена Ставра Годиновича, «всех дороднее, всех краше, белее», мастерица ткать, прясть, а также стрелять из лука. Персонажам свойствен и определенный тип *поведения*: величественность поз и жестов, торжественность неторопливой речи. Прямого описания внешности богатыря не дано: о ней можно судить по его действиям. К тому же предполагается, что он хорошо знаком слушателям; черты его неизменны. Противник героя, напротив, внешне описан (если только он поддается описанию). Так, например, в сказании о Георгии-змееборце изображен «лютый змей»: «Изо рта огонь, из ушей полымя,/Из глаз искры сыплются огненные».

Персонажи волшебной сказки столь же внутренне несложны, как и герои эпоса. Но если там царит дух далекого героического прошлого, то здесь — атмосфера чудесного и исключительного. Героиня — «красна девица», о которой «ни в сказке сказать, ни пером описать». Возможна конкретизация ее внешности, например такая: «Брови у нее черна соболя, очи ясна сокола, на косицах-то у ней звезды частые». О красоте героя не говорится, но она подразуме-

---

[1] См.: *Виноградов В. В.* Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»//*Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы. М., 1976.

[2] См.: *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения//Вопр. литературы. 1968. № 8. С. 75—83.

вается. Характерна образная емкость сказочных формул, несущих в себе зачатки портрета: «конек-горбунок», «серый волк», «баба Яга костяная нога».

Итак, художественной литературе на протяжении долгих веков было свойственно изображение персонажей по определенным канонам и образцам. Общее в значительной мере преобладало над индивидуальным. В средневековье стремление к художественному абстрагированию было вызвано желанием видеть в явлениях земной жизни символы и знаки вечного, духовного. В летописях и хрониках отсутствует описание отдельных лиц. Отчасти оно возмещается миниатюрами, иллюстрирующими повествование. Лица на них не индивидуализированы, что объясняется не только свойствами стиля, в котором обозначение преобладало над изображением, но и свойствами мировоззрения средневекового художника, для которого было важно общее, а не различия. Персонажи житийного жанра, «украшенные» благочестием, смирением и другими добродетелями, в то же время почти бестелесны (за исключением редких вкраплений чувственно-предметных деталей). Отсутствие конкретизации здесь художественно значимо: оно способствует тому, чтобы житийный персонаж был поднят над обыденностью, служил созданию «торжественной приподнятости и религиозно-молитвенного настроения»[1].

В создании портрета персонажа ведущей тенденцией вплоть до конца XVIII в. оставалось преобладание общего над индивидуальным. От античного и средневекового романа до просветительского и сентиментального преобладала ***условная*** форма портрета с характерными для него статичностью описания, картинностью и многословием. Изобразив внешность персонажа в начале повествования, автор, как правило, больше к ней не возвращался. Что бы ни пришлось героям пережить по ходу сюжета, внешне они оставались неизменны.

Вот как, например, рисовал свою героиню автор сентиментальной повести «Роза и Любим» П. Ю. Львов: «Не было ни одной лилии, которая превосходила ее белизну, всякая роза в лучшем своем цвете уступала свежему румянцу ее ланит и алости ее нежнейших губ; эфирная светлость яснее не бывала ее голубых глаз. <...> Русые волосы, непринужденно крутясь, струились по ее стройному стану и кудрями развевались от ее скорой походки по ее плечам; спокойное ее чело ясно изображало непорочность ее мыслей и сердца <...>»[2]. Такая героиня не «плачет», а «слезы текут из ее глаз», не «краснеет», а «краска заливает ее лицо», не «любит», а «питает в томной груди своей приятное любви пламя». Прекрасной Розе под стать «миловидный, но более добрый Любим».

Характерной чертой условного описания внешности является перечисление эмоций, которые персонажи вызывают у окружающих

---

[1] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979. С. 140.

[2] Русская сентиментальная повесть. М., 1979. С. 36.

или повествователя (восторг, восхищение и т. п.). Портрет дается на фоне природы; в литературе сентиментализма это — цветущий луг или поле, берег реки или пруда (в повести Львова — «источника»).

Романтики будут предпочитать лугу — лес, горы, спокойной реке — бурное море, родной природе — экзотическую, дневному пейзажу — ночной или вечерний. Румяную свежесть лица заменит бледность чела, по законам романтического контраста оттеняемого чернотой волос (в противоположность «русым», белокурым персонажам сентименталистов).

В одном из лирических отступлений «Евгения Онегина» Пушкин иронически говорит о том, как писались романы в прежние времена, когда автор, следуя нравоучительной цели, стремился представить своего героя «как совершенства образец»:

Он одарял предмет любимый,
Всегда неправедно гонимый,
Душой чувствительной, умом
И привлекательным лицом.

(Гл. 3, строфа XI)

Высмеивая принцип прямого соотношения между внешностью и характером, Пушкин также пародирует в своем романе *знаковость* условного портрета. Он наделяет Ольгу Ларину чертами героини сентиментальной литературы: «Глаза, как небо, голубые,/Улыбка, локоны льняные...»; Ленского — чертами романтического героя: «И кудри черные до плеч». Но если предшествующая литературная традиция точно гарантировала носителям этих внешних признаков определенную внутреннюю значительность («образцовость»), то автор «Евгения Онегина» этого как раз не делает.

Наглядность, зрительная определенность, пластичность на протяжении веков считались необходимым условием словесного изображения. От античности до XVIII в. господствовала мысль о тождестве приемов изображения поэзии с живописью. Для обозначения пластики движущихся фигур существовало понятие «грации» — красоты в движении. Лессинг в трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766) подверг решительному переосмыслению роль пластического изображения в литературе. Он призвал поэтов отказаться от соперничества с живописцами и использовать преимущества литературы как искусства *слова,* способного прямо проникать во внутренний мир человека — мысли, чувства, переживания — и показывать их «не в статике, а в динамике, в изменении и развитии»[1]. Трактат Лессинга способствовал тому, что «непластические» начала в литературе стали осмысляться как первостепенные. Это знаменовало переход от статичности и нормативной заданности характеров к изображению их в движении самой жизни, что получило наивысшее развитие в литературе реализма XIX в.

[1] *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 28.

Однако не все писатели отказались от соперничества с живописцами. Сторонники взгляда на литературу как на «искусство пластического изображения посредством слова»[1] встречаются не только в XIX, но и в XX в.,— как и его противники: «Поэзия может достигать своих целей, не прибегая к пластичности»[2]. Важно понимание различия между живописными изображениями и словесно-художественными образами — «невещественными», «лишенными наглядности», которые «апеллируют к зрению читателя», живописуя «вымышленную реальность»[3].

В литературе XIX в., представляющей разнообразие способов и форм рисовки внешности персонажей, можно выделить вместе с тем два основных вида портрета: тяготеющий к статичности *экспозиционный* портрет и *динамический,* переходящий в пластику действования.

Экспозиционный портрет основан на подробнейшем перечислении деталей лица, фигуры, одежды, отдельных жестов и других примет внешности. Он дается от лица повествователя, заинтересованного характерностью внешнего облика представителей какой-нибудь социальной *общности.* Его близкий предшественник — экспозиционный портрет в произведениях В. Скотта, Ф. Купера и др., возникший как результат интереса романтиков к историческому прошлому и к жизни иноземных народов.

Так описывались персонажи у представителей русской «натуральной школы» 1840-х годов — мелкие чиновники, мещане, купцы, извозчики и др., которые стали изучаться как социальные типы. Все в них должно было выдавать принадлежность к той или иной социальной группе: одежда, манеры, способ поведения, даже лицо, фигура, походка. Такой портрет сыграл выжную роль для набирающего силу реализма. Но исследовательский интерес «натуралистов» не проникал, как правило, внутрь индивидуального сознания портретируемого; предельная овнешненность ставила порой изображаемый тип на грань комического. Это вызвало резкое несогласие как читателей, так и некоторых писателей. «Да мало того, что из меня пословицу и чуть ли не бранное слово сделали,— до сапогов, до мундира, до волос, до фигуры моей добрались: все не по них, все переделать нужно!» — возмущается Макар Девушкин, герой повести Ф. М. Достоевского «Бедные люди». Поношенный мундир, разбитые сапоги и другие атрибуты мелкого чиновника в изображении писателя перестают быть средством характеристики «извне». Они становятся фактом сознания героя, униженного своим бедственным положением и отстаивающего изо всех сил человеческое достоинство.

---

[1] *Горький А. М.* Соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 26. С. 387.

[2] *Брюсов В.* Погоня за образами//*Брюсов В.* Соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 6. С. 535.

[3] *Хализев В. Е.* Основы теории литературы. М., 1994. Ч. 1. С. 59.

Более сложная модификация экспозиционного портрета — ***психологический*** портрет, где преобладают черты внешности, свидетельствующие о свойствах характера и внутреннего мира. Так часто изображались представители русской дворянской интеллигенции. Пример — портрет Печорина в «Герое нашего времени». Насыщая изображение множеством подробностей, М. Ю. Лермонтов стремится при этом избежать овнешненности героя, сохранить за ним некоторую загадочность. Для этого он «передоверяет» описание рассказчику, подчеркивает непреднамеренность его встречи с Печориным; многие замечания рассказчика звучат как догадки, а не как утверждения.

В литературе середины XIX в. прочное место занял развернутый экспозиционный портрет, в котором описание внешности переходит в социально-психологическую характеристику и соседствует с фактами биографии героя, о чем свидетельствует творчество Тургенева, Гончарова, Бальзака, Диккенса и др.

Другой тип портрета — ***динамический*** — находим в творчестве Л. Толстого, Достоевского, Чехова, где индивидуально-неповторимое в героях заметно преобладает над социально-типическим и где важна их вовлеченность в динамический процесс жизни. Подробное перечисление черт наружности уступает место краткой, выразительной *детали*, возникающей по ходу повествования. Лаконичный прообраз такого портрета дает проза Пушкина.

В «Пиковой даме» автору достаточно показать склоненную над работой головку Лизы, отметить ее тихий голос и легкую походку — и образ бедной воспитанницы готов. Несколькими выразительными деталями передан облик Германна, хотя здесь воображению читателя помогает упомянутое сходство его с Наполеоном. Подробнее всех описана старая графиня, а наружность Томского вовсе никак не обозначена: читатель успевает получить представление о нем через его речь. Пушкин не заставляет своих героев ему позировать, а дает черты их внешности как бы мимоходом, не ослабляя динамизма повествования.

Особенности портретных характеристик в творчестве Толстого связаны со значительным расширением сферы изображения внутреннего мира персонажей. Проза Толстого производит на читателя впечатление предельной доступности зрительному восприятию. Между тем чисто внешних деталей здесь не так много, как кажется. Портретные данные каждого из главных персонажей «Войны и мира» представлены всего лишь несколькими чертами, причем преобладает, как правило, одна: красивое лицо князя Андрея, «тоненькие руки» Наташи, «лучистые глаза» княжны Марьи, толщина и высокий рост Пьера. Насыщенность зримыми деталями больше характерна для портретов нелюбимых Толстым Анатоля, Элен и др.

То главное, что позволяет ясно видеть героев в каждый момент их жизни, относится на счет пластики, угадываемой в выражении

взгляда, улыбки, лица, передающих каждый оттенок мгновенно возникающего и исчезающего переживания: лицо Наташи на балу — «отчаянное», «замирающее», «которое вдруг осветилось счастливой, благодарной улыбкой» и т. д. Множество деталей ломает привычное разделение на пластическое и непластическое: «Старый князь в это утро был *чрезвычайно ласков и старателен* в своем обращении с дочерью. *Это выражение старательности* хорошо знала у отца княжна Марья» (курсив мой.— *Л. Ю.*). Портретные характеристики героев как бы растворяются в пластике их действования, подвижной и изменчивой, как они сами. Эта подвижность, свойственная лучшим героям Толстого,— синоним органичности, «высокой неозабоченности человека своим местом в мире», «сопричастности бытию как целому»[1]. Изображение Толстого приближает героев к читателю «до тесного, как бы домашнего, интимного контакта»[2], оно противоположно «крупному плану» изображения геров в предшествующей литературной традиции, как естественность и импульсивность противоположны подчеркнутой внешней значительности (в том числе и подкрепленной подлинными достоинствами).

Форма портрета, который не «представляет» персонажа читателю как своеобразная характеристика, а скорее помогает проникнуть в его жизнь, в мир его чувств, преимущественно осуществляется в виде кратких зарисовок и не занимает какого-либо определенного места в повествовании, возникая по мере художественной необходимости. Так изображают своих героев Достоевский, Чехов. Часто портрет дается через восприятие другого персонажа, как его *впечатление*, что расширяет функции портрета в произведении, поскольку характеризует и этого другого или других. Фотографический портрет Настасьи Филипповны в романе «Идиот» дан в восприятии князя Мышкина, Гани Иволгина, генерала Епанчина, его жены и трех дочерей. Портрет вызывает как восхищение, так и различные толки, разговоры. Это определяет расстановку сил в романе и служит завязкой сразу нескольких сюжетных линий.

Создание портрета через впечатления других персонажей способствует его художественной цельности. В литературе изображение дается не «сразу», а по частям, одна черта за другой, что рассеивает образ, а не концентрирует его. Цельность облика особенно важна для литературы как для временно́го искусства, где герой показан в изменении и развитии. Повествование в романе нередко начинается с детства и юности и заканчивается зрелостью или старостью героя. История жизни героя включает в себя и историю «внешнего человека».

---

[1] *Хализев В. Е.* Своеобразие художественной пластики в «Войне и мире»//В мире Толстого. М., 1978. С. 188.

[2] Там же. С. 200.

Герой «движется» не только в сюжете романа, но и в восприятии читателя. «Зримая» сторона изображаемого мира не представляет в произведении непрерывного целого, а возникает временами, как бы «мерцая» сквозь ткань повествования. Каждое новое появление героя что-то добавляет к тому, что уже известно о нем[1]; некоторые черты, сыграв свою роль, отходят на второй план. Автору важно не только показать героя в многообразии его проявлений, но также сохранить и усилить *единство* его образа от начала до конца повествования.

Важной составляющей внешности персонажей является их ***костюм.*** Крестьянская одежда, чиновничий мундир или ряса священника уже отчасти характеризуют их носителей. Не меньшее значение может иметь и домашний халат, если речь идет об Обломове. Одежда бывает будничной и праздничной, «к лицу» или «с чужого плеча», она говорит об отношении к моде или к традиции. «Столичное платье» Хлестакова магически действует на обывателей города; история шитья шинели превращается в историю жизни и смерти бедного чиновника Башмачкина. Грушницкий, влюбленный в княжну Мери, напрасно не слушает совета Печорина и спешит поскорее сменить серую солдатскую шинель на новенький офицерский мундир. Лишенный ореола раненного на дуэли и разжалованного в солдаты «романтического героя», он тут же утрачивает расположение княжны.

Одежду не только носят: о ней говорят, ее оценивают. В романе И. А. Гончарова «Обыкновенная история» в ответ на критику дядюшки в адрес мешковатого костюма племянника Александр Адуев возражает со свойственным ему поначалу деревенским простодушием, что «сукно-то еще добротное». Но вот проходит время, костюм шьется у лучшего портного, быстро приобретается ловкость манер столичного жителя, а доверчивость и простодушие сменяются холодностью и расчетливостью. Перемена одежды часто означает перемену положения ее носителя, а также изменения в сознании, часто необратимые.

Способность костюма и его деталей нести большую смысловую нагрузку основана на том, что он является одновременно «и вещью, и знаком». В функциях костюма отражаются «эстетические, моральные, национальные взгляды его носителей и интенсивность этих взглядов»[2]. Но он может и не обладать никаким идеологическим значением, являясь просто вещью. Анна Каренина приезжает на бал не в лиловом, как думает Кити, а в черном платье, потому что черное больше идет ей.

Одежда может иметь эротический смысл; может она и вовсе отсутствовать. Существуют разные традиции истолкования наготы.

---

[1] См.: *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 73.

[2] *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. С. 343, 353.

Библейская нагота связана со стыдом, грехом, «языческая», напротив, означает телесную красоту и мощь как природные блага. Иное значение имеет «нищ и наг» юродивого. Нагота в искусстве, как правило, «моделирует либо мир совершенства, либо мир безобразия, истолковывает его то в эстетических, то в нравственных аспектах»[1].

Открытия реализма в области словесно-художественного портрета не отменили поисков новых форм. В творчестве писателей рубежа XIX—XX вв. заметно возрастает субъективное начало. В произведениях символистов конкретная деталь утрачивает свой чувственный характер, становится знаком соответствия с миром невидимого, абсолютного. Незнакомка Блока, при всех конкретных приметах ее облика («...И шляпа с траурными перьями,/И в кольцах узкая рука»),— символ вечной красоты и женственности, сошедшей в бесприютный земной мир в виде́нии поэта. А. Белый в романе «Петербург» дает гротескное изображение героев. Их портреты — маски-оборотни, под которыми нет подлинных лиц; они символизируют распад личности их носителей.

И в то же время рубеж веков отмечен небывалым расцветом пластических начал образности в творчестве И. Бунина, Б. Зайцева и др. Это объясняется не только усвоением достижений реализма XIX в., но и художественными открытиями импрессионистического метода, усиливающего роль субъективного впечатления, фиксирующего неповторимое, ярко запоминающееся.

Герои новелл Бунина показаны не в смене душевных состояний, а в момент переживания одного сильного чувства. Для его выражения писатель использует не только традиционные описания, но и иные изобразительные детали: «Он снял китель и взглянул на себя в зеркало: лицо его,— обычное офицерское лицо, серое от загара <...> — имело теперь возбужденное, сумасшедшее выражение, *а в белой тонкой рубашке со стоячим крахмальным воротничком было что-то юное и глубоко несчастное*» («Солнечный удар»; курсив мой.— *Л. Ю.*). Психологическая мотивировка остается в подтексте: «Да, да, он непременно должен быть так чист, аккуратен, неторопливь, заботлив о себе, раз он редкозуб и с густыми усами <...>, раз у него уже лысеет этот яблоком выпуклый лоб, ярко блестят глаза...» («Лика»). Повышенная чувствительность писателя к необратимому ходу времени человеческой жизни обостряет зоркость к его приметам в лице, фигуре, одежде. Рядом с портретами героев «сейчас» присутствуют портреты-воспоминания о былой красоте и молодости («Темные аллеи»).

Среди писателей XX в. не много найдется последовательных сторонников пластического изображения (В. Распутин, В. Астафьев и др.). «Современный читатель с двух слов понимает, о чем идет

[1] *Faryno J.* Введение в литературоведение. Ч. 3. С. 99.

речь, и не нуждается в подробном внешнем портрете...» — отмечает В. Шаламов[1].

Общую эволюцию изображения «внешнего» человека в литературе можно определить как постепенное освобождение его от нормативной заданности, движение к непосредственному самопроявлению и живому контакту с жизнью. Этому освобождению сопутствует переход от многословия к краткости, от перечисления деталей статичной фигуры к экспрессии отдельных выразительных деталей, фиксации душевных состояний, связанных с конкретной, единичной ситуацией. От условного портрета классицизма, через портрет-характеристику — к портрету как средству проникновения в мир чувств и сознания неповторимой личности.

Литература

Габель М. О. Изображение внешности лиц//*Белецкий А. И.* Избранные труды по теории литературы. М., 1964. (С. 149—169.)

Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин//*Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. (С. 124—136.)

Ингарден Р. Литературное произведение и его конкретизация; «Лаокоон» Лессинга//*Ингарден Р.* Исследования по эстетике/Пер. с пол. М., 1962.

Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма: Эстетические и художественные искания. СПб., 1994. (С. 189—206.)

Левидов А. М. Автор — образ — читатель. 2-е изд. Л., 1983. (С. 209—227.)

Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.

Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. 2-е изд. М., 1970.

Наумова Н. Н. Искусство портрета в романе «Война и мир»//Толстой-художник/ Ред. кол.: Д. Д. Благой и др. М., 1961.

Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь//*Плеханов Г. В.* Литература и эстетика: В 2 т. М., 1958. Т. 1. (С. 151—153.)

Сапаров М. А. Словесный образ и зримое изображение (живопись — фотография — слово)//Литература и живопись/Ред. кол.: А. Н. Иезуитов (отв. ред.) и др. Л., 1982.

Тынянов Ю. Н. Иллюстрации//*Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Хализев В. Е. Своеобразие художественной пластики в «Войне и мире»//В мире Толстого/Сост. С. Машинский. М., 1978.

Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности//*Чернышевский Н. Г.* Эстетика. М., 1958. (С. 54—58.)

Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М., 1963. (Разд.: Человек в изображении Достоевского.)

Шиллер Ф. О грации и достоинстве//*Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6.

Faryno J. Введение в литературоведение. Katowice, 1980. Ч. 3. (С. 75—87.)

[1] *Шаламов В.* О прозе//*Шаламов В.* Левый берег: Рассказы. М., 1989. С. 545.

Пейзаж

Рус.: *пейзаж;* англ.: *landscape;* нем.: *Landschaft;* франц.: *paysage.*

Определение понятия. Условность границ между пейзажем и интерьером.— Факультативность пейзажа в мире произведения, особенности пейзажа в драме.— Функции пейзажа.— Национальное своеобразие описаний природы.— Полифункциональность пейзажа в произведении.— Об экспрессивности пейзажа в лирике. Психологический параллелизм.— Виды пейзажа в истории литературы. Семиотика пейзажа.

Пейзаж — один из компонентов *мира* литературного произведения, изображение незамкнутого пространства (в отличие от *интерьера*, т. е. изображения внутренних помещений). В совокупности пейзаж и интерьер воссоздают среду, внешнюю по отношению к человеку. При этом может подчеркиваться условность границ между пейзажем и интерьером. Так, в стихотворении А. С. Пушкина «Зимнее утро» герой и героиня находятся в комнате, но в окно видны «великолепные ковры» снегов «под голубыми небесами». Пространства, оказывающиеся по разные стороны границ, могут быть не только разделены, но и противопоставлены (в частности, в связи с мотивом заточения, например, в стихотворении «Узник» Пушкина).

Традиционно под пейзажем понимается изображение природы, но это не совсем точно, что подчеркивает сама этимология (фр. paysage, от pays — страна, местность) и что, к сожалению, редко учитывается в определениях понятия. Как справедливо указывает Л. М. Щемелева, ***пейзаж*** — это описание «любого незамкнутого пространства внешнего мира»[1]. За исключением так называемого *дикого пейзажа*, описание природы обычно вбирает в себя *образы вещей*, созданных человеком. В одном из эпизодов романа И. А. Гончарова «Обрыв» читаем: «Дождь лил как из ведра, молния сверкала за молнией, гром ревел. И сумерки, и тучи погрузили все в глубокий мрак. Райский стал раскаиваться в своем артистическом намерении посмотреть грозу, потому что от ливня намокший зонтик пропускал воду ему на лицо и на платье, ноги вязли в мокрой глине, и он, забывший подробности местности, беспрестанно натыкался в роще на бугры, на пни или скакал в ямы. Он поминутно останавливался и только при блеске молнии делал несколько шагов вперед. Он знал, что тут была где-то, на дне обрыва, беседка, когда кусты и деревья, росшие по обрыву, составляли часть сада» (ч. III, гл. XIII). Намокший зонтик, платье героя, беседка — все это предметы материальной культуры, и они наравне с дождем и молнией составляют предметно-изобразительный мир художественного произведения. Здесь хорошо видна взаимопроницаемость компонентов: вещи органично соседствуют в пейзаже с явлениями природы. В вымышленном ху-

[1] Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 272.

дожественном мире повторяется ситуация реальной жизни, где человек и природа находятся в постоянном взаимодействии. Поэтому при литературоведческом анализе конкретного пейзажа все элементы описания рассматриваются в совокупности, иначе будет нарушена *целостность* предмета и его эстетического восприятия.

Пейзаж не является обязательным слагаемым художественного мира, что подчеркивает условность последнего. Существуют произведения, в которых вообще нет пейзажа, представить же его отсутствие в окружающей нас действительности сложно. Если обратиться к такому роду литературы, как *драма*, то здесь пейзаж зачастую сильно редуцирован, его функцию на театре могут выполнять декорации, и их особый вид — «декорации словесные»[1], т. е. указания на место действия в речи персонажа. Театральной системой «трех единств», которая была основой классицистической драматургии, выдвигалось требование не менять место действия, что, естественно, ущемляло права пейзажа. Перемещение персонажей происходило только внутри одного здания (обычно королевского дворца). Так, например, у Расина в «Андромахе» после списка действующих лиц читаем: «Действие происходит в Бутроте, столице Эпира, в одной из зал царского дворца»; в его же трагедии «Британик» указано: «...место действия — Рим, один из покоев во дворце Нерона». Мольер почти во всех своих комедиях (исключение — «Дон Жуан») поддерживает традицию неизменности места действия. Жанр комедии предполагает только естественную замену «царских покоев» на более приземленное пространство обычного мещанского дома. Так, в комедии «Тартюф» «действие происходит в Париже, в доме Оргона». В одном доме разворачиваются события и в фонвизинском «Недоросле», и в «Горе от ума» А. С. Грибоедова.

Однако в литературе бóльшую часть составляют произведения, где пейзаж есть. И если автор включает в свой текст описания природы, то это всегда чем-то мотивировано. Пейзаж играет в произведении различную роль, часто он *полифункционален*. Остановимся на важнейших функциях пейзажа:

1. Обозначение места и времени действия. Именно с помощью пейзажа читатель наглядно может представить себе, *где* происходят события (на борту теплохода, на улицах города, в лесу и пр.) и *когда* они происходят (т. е. в какое время года и суток). Иногда об этой роли пейзажа говорят сами *заглавия* произведений: «Кавказ» Пушкина, «На Волге» Некрасова, «Невский проспект» Гоголя, «Степь» Чехова, «Зеркало морей» Дж. Конрада, «Старик и море» Э. Хемингуэя. Но пейзаж — это не «сухое» указание на время и место действия (например: такого-то числа в таком-то городе...), а *художественное описание*, т. е. использование *образного, поэтического языка*. Долгое время в поэзии эстетическому табуированию подвергались

[1] См.: *Пави П.* Словарь театра/Пер. с фр. М., 1991. С. 70.

обозначения времени прозаическим способом (т. е. с использованием чисел и дат). Во всяком случае, в поэтиках классицизма отдается явное предпочтение описанию перед простым обозначением, рекомендуется также вставлять назидательные рассуждения. Например, Ю. Ц. Скалигер пишет: «Время можно изображать так: перечислить или годы, или времена года, или то, что совершается обычно в то время и что греки называют katastáseis («состояние»). Например, в третьей книге Вергилий (имеется в виду «Энеида».— *Е. С.*) изображает мор и неурожай. Иногда изображаются отрезки времени, дня и ночи. При этом они или просто называются, или упоминаются ясное или облачное небо, луна, звезды, погода. А также — что делается в это время, чему оно благоприятствует, чему препятствует. Например, день — для трудов, вечер — для отдыха, ночь — для сна, размышления, коварных покушений, грабежей, сновидений. Заря радостна для счастливых, несчастным же она тягостна»[1].

На этом фоне новаторским был призыв романтиков использовать в поэзии числа и вообще избегать традиционного *перифрастического* стиля. В. Гюго в стихотворении «Ответ на обвинение» (1834) вменяет себе в заслугу:

> Король осмелился спросить: «Который час?» <...>
> Я цифрам дал права! Отныне — Митридату
> Легко Кизикского сраженья вспомнить дату[2].

Однако числа и даты, а также конкретные топонимы в литературе XIX—XX вв. не вытеснили развернутых описаний природы, ее различных состояний, что связано с полифункциональностью пейзажа (прежде всего с *психологизмом* описаний, о чем ниже).

2. Сюжетная мотивировка. Природные и, в особенности, метеорологические процессы (изменения погоды: дождь, гроза, буран, шторм на море и пр.) могут направить течение событий в ту или иную сторону. Так, в повести Пушкина «Метель» природа «вмешивается» в планы героев и соединяет Марью Гавриловну не с Владимиром, а с Бурминым; в «Капитанской дочке» буран в степи — мотивировка первой встречи Петра Гринева и Пугачева, «вожатого». Динамика пейзажа очень важна *в хроникальных* по преимуществу *сюжетах,* где первенствуют *события,* не зависящие от воли персонажей («Одиссея» Гомера, «Лузиады» Л. Камоэнса). Пейзаж традиционно выступает атрибутом жанра *«путешествий»* («Фрегат "Паллада"» И. А. Гончарова, «Моби Дик» Г. Мелвилла), а также произведений, где основу сюжета составляет борьба человека с препятствиями, которые чинит ему природа, с различными ее стихиями («Труженики моря» В. Гюго, «Жизнь в лесу» Г. Торо). Так, в романе Гюго одной из

---

[1] *Скалигер Ю. Ц.* Поэтика//Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 63.

[2] *Гюго В.* Соч.: В 15 т. М., 1974. Т. 12. С. 288—290.

важнейших вех сюжета выступает эпизод, когда главный герой борется с разбушевавшимся морем, когда он пытается освободить корабль, наткнувшийся на скалу, от «морского плена». Естественно, много места занимает пейзаж и в *анималистской литературе,* например в повестях и рассказах Дж. Лондона, Э. Сетон-Томпсона или В. Бианки.

3. Форма психологизма. Эта функция наиболее частая. Именно пейзаж создает психологический настрой восприятия текста, помогает раскрыть внутреннее состояние героев, подготавливает читателя к изменениям в их жизни. Показателен в этом смысле «чувствительный пейзаж» *сентиментализма.* Вот характерная сцена из «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина: «Какая трогательная картина! Утренняя заря, как алое море, разливалась по восточному небу. Эраст стоял под ветвями высокого дуба, держа в объятиях бледную, томную, горестную подругу, которая, прощаясь с ним, прощалась с судьбой своею. Вся натура пребывала в молчании».

Описание природы часто составляет психологический, эмоциональный фон развития сюжета. Так, в повести Карамзина «падению» Лизы сопутствует гроза: «— Ах! Я боюсь,— говорила Лиза,— боюсь того, что случилось с нами!» <...> Между тем блеснула молния и грянул гром. <...> «Я боюсь, чтобы гром не убил меня, как преступницу!» Грозно шумела буря; дождь лился из черных облаков — казалось, что натура сетовала о потерянной Лизиной невинности»[1]. Сентиментальный пейзаж — одно из самых ярких проявлений антропоцентрической сущности искусства. А. И. Буров отмечает: «В искусстве кроме картин человеческой жизни может быть так или иначе изображено великое множество предметов и явлений окружающего нас мира... <...> Но что бы мы <...> ни перечислили <...>, это ни в какой мере не поколеблет той истины, что в этих произведениях *раскрывается картина человеческой жизни,* а все остальное находит свое место как необходимое окружение и условие этой жизни (и в конечном счете как сама эта жизнь) и в такой степени, в какой способствует раскрытию сущности человеческой жизни — характеров, их отношений и переживаний»[2].

Пейзаж, данный через восприятие героя,— знак его психологического состояния в момент действия. Но он может говорить и об *устойчивых чертах* его мировосприятия, о его *характере.* В рассказе «Снег» К. Г. Паустовского герой, лейтенант Потапов, пишет своему отцу, живущему в одном из маленьких провинциальных городков России, с фронта: «Я закрываю глаза и тогда вижу: вот я отворяю калитку, вхожу в сад. Зима, снег, но дорожка к старой беседке над обрывом расчищена, а кусты сирени все в инее. <...> Эх, если бы

---

[1] См. об этом: *Кочеткова Н. Д.* Литература русского сентиментализма. СПб., 1994. С. 207—222; *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М., 1995. С. 90—123.

[2] *Буров А. И.* Эстетическая сущность искусства. М., 1956. С. 59—60.

ты знал, как я полюбил все это отсюда, издали! Ты не удивляйся, но я говорю тебе совершенно серьезно: я вспоминал об этом в самые страшные минуты боя. Я знал, что защищаю не только всю страну, но и вот этот ее маленький и самый милый для меня уголок — и тебя, и наш сад, и вихрастых наших мальчишек, и березовые рощи за рекой, и даже кота Архипа. Пожалуйста, не смейся и не качай головой». Душевная красота героя вырастает не из отвлеченного понятия «патриотизм», а из переданного через пейзаж глубокого чувства природы, малой родины. Природа выступает здесь не только как эстетическая ценность, но и как высшая этическая категория. Именно это в рассказе является скрытым фундаментом возникающего чувства любви между героем и героиней. Близость их характеров, их ранимый и чуткий внутренний мир видны через одинаковое, внимательное и трепетное отношение к, казалось бы, мелочам, таким, как расчищенная от снега дорожка к беседке в саду.

Пейзажный образ, как *знак* определенного чувства, может варьироваться и повторяться в рамках одного произведения (т. е. может быть *мотивом* и даже *лейтмотивом*). Таковы в рассказе Паустовского мотивы «снега», «заснеженного сада», а также «меркнущего неба», «бледного моря» в Крыму (где герой, как ему кажется, уже встречал героиню раньше). Пейзажные образы в контексте рассказа приобретают богатую *символику*, становятся многозначными. Они символизируют и чувство родины, и романтику любви, и полноту бытия, счастье взаимопонимания. В работе М. Н. Эпштейна, посвященной пейзажным образам в русской поэзии, есть целый раздел — «Мотивы», где «внимание привлечено к конкретным предметным единицам пейзажного творчества, которые вычленяются из него условно, но обнаруживают преемственность, непрерывность развития у поэтов разных эпох и направлений»[1]. Так, выделяя древесные мотивы (дуба, клена, липы, рябины, тополя, ивы и, конечно, березы), Эпштейн прослеживает *повторы* образов у многих поэтов, вследствие чего можно говорить о семантическом поле одного мотива (например: «береза-плач», «береза-женщина», «береза-Россия»).

4. Пейзаж как форма присутствия автора (косвенная оценка героя, происходящих событий и пр.). Можно выделить различные способы передачи авторского отношения к происходящему. Первый — *точка зрения* героя и автора сливаются («Снег» Паустовского). Второй — пейзаж, данный глазами автора и одновременно психологически близких ему героев, «закрыт» для персонажей — носителей чуждого автору мировоззрения. Примером может служить образ Базарова в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети». Базаров проповедует научно-отстраненное, «медицинское» отношение к природе. Вот характерный диалог его с Аркадием:

---

[1] *Эпштейн М. Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 7.

«— И природа пустяки? — проговорил Аркадий, задумчиво глядя вдаль на пестрые поля, красиво и мягко освещенные уже невысоким солнцем.

— И природа пустяки в том значении, в каком ты ее понимаешь. Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник».

Здесь же есть пейзаж, который становится полем авторского высказывания, областью опосредованной самохарактеристики. Таково заключительное описание в «Отцах и детях» сельского кладбища, могилы Базарова: «Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии «равнодушной» природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» В этом описании явно чувствуется автор (цветы «говорят») и его философская проблематика. Писатель, когда он не стремится навязывать свою точку зрения читателю, но при этом хочет быть правильно услышанным и понятым, часто именно пейзажу доверяет выражение своих взглядов.

Пейзаж в литературном произведении редко бывает пейзажем *вообще:* обычно он имеет *национальное своеобразие.* Описание природы в этом качестве становится (как в «Снеге» и в прозе Паустовского в целом) выражением патриотических чувств. В стихотворении М. Ю. Лермонтова «Родина» доводам рассудка противопоставлена «странная любовь» к родине:

Но я люблю — за что, не знаю сам —
Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям...

Далее в стихотворении возникает традиционный символ — «чета белеющих берез», один из пейзажных лейтмотивов русской поэзии:

Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз
И на холме средь желтой нивы
Чету белеющих берез.

Национальное своеобразие проявляется и в использовании тех или иных пейзажных образов в литературном *портрете* (особенно в фольклоре). Если для восточной поэзии (например, персидской) характерно уподобление красавицы луне, то у северных народов преобладает солнце как образ, взятый для сравнения и обозначения женской красоты. Но у всех народов фиксируется устойчивая традиция обращения к пейзажным образам при создании портрета (особенно в «трудных» случаях, когда «ни в сказке сказать, ни пером описать»). Например, Царевна-лебедь в «Сказке о царе Салтане» Пушкина описывается так:

Днем свет божий затмевает,
Ночью землю освещает,
Месяц под косой блестит,
А во лбу звезда горит.
А сама-то величава,
Выступает, будто пава;
А как речь-то говорит,
Словно реченька журчит.

В произведениях с *философской* проблематикой через образы природы (пусть эпизодические), через отношения к ней нередко выражаются основные идеи. Например, в романе «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского образ зеленых клейких листочков (в контексте разговора Ивана Карамазова с Алешей, когда первый призывает полюбить жизнь, клейкие листочки, прежде чем смысл ее полюбить) становится *символом* высшей ценности жизни, соотносится с рассуждениями других героев и в конечном итоге выводит читателя к бытийной проблематике романа[1].

Полифункциональность пейзажа проиллюстрируем на материале рассказа А. П. Чехова «Гусев» (1890). Рассказ начинается со слов: «Уже потемнело, скоро ночь». Через несколько предложений читаем: «Ветер гуляет по снастям, стучит винт, хлещут волны, скрипят койки, но ко всему этому давно уже привыкло ухо, и кажется, что все кругом спит и безмолвствует. Скучно». Таким образом, пейзаж введен в экспозицию и с его помощью обозначено *время* и *место* будущих событий. Латентно приведенное описание выполняет и *сюжетную функцию* (она в дальнейшем будет развернута шире) — герой находится в морском путешествии, и притом достаточно длительном, его слух уже настолько привык к шуму волн, что и этот шум, и вся окружающая обстановка успели наскучить. Косвенно через пейзаж передано и настроение героя (т. е. пейзаж выступает и как *форма психологизма*), при этом у читателя возникает тревожное ожидание перемен, в том числе и сюжетных. «Кажется, что все кругом спит и безмолвствует». «Кажется» — ключевое слово, несущее особую смысловую нагрузку в предложении. Мы попадаем сразу в поле авторского высказывания, это нам, читателям и герою, *кажется*, что морская стихия умиротворена, во фразе же содержится намек: автору известно, насколько обманчива эта «кажимость». Морской простор, возникающий дальше на страницах рассказа, традиционно связанный с образом безграничного пространства и вечности, вводит в произведение *философскую проблему:* скоротечности человеческой жизни (Гусев, герой рассказа, умирает, и это — уже третья смерть в рассказе), противостояния человека природе и слияния с ней. Море становится последним приютом для Гусева: «Пена покрывает его, и мгновение кажется он окутанным в кружева, но прошло это

[1] См.: *Бочаров С. Г.* Кубок жизни и клейкие листочки//*Бочаров С. Г.* О художественных мирах. М., 1985.

мгновение — и он исчезает в волнах». Море является и косвенной причиной его смерти: ослабленному болезнью организму не хватает сил перенести нелегкое морское путешествие, и только морские обитатели провожают героя до конца в его последнем пути: «Увидев темное тело, рыбки останавливаются как вкопанные...»

Действие в рассказе происходит вдали от России. Морской «чужой» пейзаж противопоставлен пейзажу «родной страны», куда возвращается герой после пятилетней службы на Дальнем Востоке. «Рисуется ему громадный пруд, занесенный снегом... На одной стороне пруда фарфоровый завод кирпичного цвета, с высокой трубой и с облаками черного дыма; на другой стороне — деревня...» Обращают на себя внимание сходства и различия обоих пейзажей (описывается некое водное пространство, но в одном случае это — не ограниченная ничем, подвижная морская гладь, а в другом хоть и громадный, но с четко обозначенными границами пруд, неподвижно застывший под снегом). На море Гусеву смотреть скучно. Зато какая несказанная радость охватывает его, когда в воображении своем видит он родные места, лица родных! «Радость захватывает у него дыхание, бегает мурашками по телу, дрожит в пальцах.— Привел Господь повидаться! — бредит он...» Итак, на протяжении всего текста через пейзаж дается косвенная характеристика героя, раскрывается его внутренний мир. А пейзаж, завершающий рассказ, дан глазами автора-повествователя, и он вносит совершенно иную, светлую ноту в, казалось бы, мрачный сюжет.

У пейзажа есть свои особенности в различных *родах литературы*. Скупее всего представлен он *в драме*. Из-за такой «экономичности» возрастает символическая нагрузка пейзажа. Гораздо больше возможностей для введения пейзажа, выполняющего самые разные (в том числе сюжетную) функции, в эпических произведениях.

В лирике пейзаж подчеркнуто экспрессивен, часто символичен: широко используются *психологический параллелизм, олицетворения, метафоры* и другие тропы. Как отметил В. Г. Белинский, чисто лирическое пейзажное произведение представляет собой как бы картину, между тем как в нем главное «не самая картина, а чувство, которое она возбуждает в нас...». Критик комментирует «лирическую пьесу» Пушкина «Туча»: «Сколько есть людей на белом свете, которые, прочтя эту пьесу и не найдя в ней нравственных апофегм и философских афоризмов, скажут: «Да что же тут *такого*? — препустенькая пьеска!». Но те, в душе которых находят свой отзыв бури природы, кому понятным языком говорит *таинственный гром* и кому *последняя туча рассеянной бури*, которая одна печалит ликующий день, тяжела, как грустная мысль при общей радости,— те увидят в этом маленьком стихотворении великое создание искусства»[1].

---

[1] *Белинский В. Г.* Разделение поэзии на роды и виды//*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 15—16.

Литературный пейзаж имеет очень разветвленную *типологию*. В зависимости от предмета, или фактуры описания, различают пейзажи деревенский и городской, или *урбанистический* («Собор Парижской Богоматери» В. Гюго), степной («Тарас Бульба» Н. В. Гоголя, «Степь» А. П. Чехова), морской («Зеркало морей» Дж. Конрада, «Моби Дик» Дж. Мелвилла), лесной («Записки охотника», «Поездка в Полесье» И. С. Тургенева), горный (его открытие связывают с именами Данте и в особенности Ж.-Ж. Руссо), северный и южный, экзотический, контрастным фоном для которого служит флора и фауна родного автору края (это характерно для жанра древнерусских «хожений», вообще литературы «путешествий»: «Фрегат "Паллада"» И. А. Гончарова) и т. д. В каждом из видов пейзажа свои традиции, своя преемственность: не только «подражание», но и «отталкивание» (по терминологии И. Н. Розанова[1]) от предшественников. Так, Чехов писал Д. В. Григоровичу (5 февр. 1888 г.) по поводу «Степи»: «Я знаю, Гоголь на том свете на меня рассердится. В нашей литературе он степной царь»[2].

Рассматривая описание природы в литературе в аспекте *исторической поэтики*, следует различать естественное присутствие пейзажа в фольклоре, литературной архаике (человек жил среди природы и не мог не изображать ее, но при этом он одухотворял природу и не отделял от нее себя) и рождение эстетически самоценного пейзажа в связи с развитием личности. Как пишет А. И. Белецкий, «анимистическое мировоззрение первобытной эпохи исключает возможность эстетического восприятия природы, но не исключает возможности ее литературного изображения — в виде ли самостоятельных, богатых динамикою картин или в виде психологического параллелизма, где также господствует персонификация природы. В древнейшей индийской поэзии, в первобытной песне и сказке, в поэзии заговоров и похоронных причитаний, в «Калевале», даже в «Слове о полку Игореве» природа является как лицо, участвующее непосредственно в составляющих сюжет действиях. Бессознательные, неизбежные олицетворения древнейшей поры становятся сознательным поэтическим приемом позднейшей эпохи»[3]. В поэмах Гомера образы природы часто вводятся через *сравнения*: изображаемые события в жизни людей поясняются через хорошо известные слушателям природные процессы. «Описание природы как фона для рассказа еще чуждо «Илиаде» и только в зачаточном виде встречается в «Одиссее», зато широко используется в сравнениях, где даются зарисовки моря, гор, лесов, животных и т. д.»[4]. В VII песни «Одис-

[1] См.: *Розанов И. Н.* Литературные репутации//*Розанов И. Н.* Литературные репутации. М., 1990. С. 16—28.

[2] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1975. Т. 2. С. 190.

[3] *Белецкий А. И.* В мастерской художника слова//*Белецкий А. И.* Избр. труды по теории литературы. М., 1964. С. 266.

[4] *Тронский И. М.* История античной литературы. М., 1983. С. 59.

сеи» есть описание сада Алкиноя, изобилующего плодами, омываемого двумя источниками (стихи 112—133),— один из ранних опытов *культурного пейзажа*, в отличие от него «дикий пейзаж становится предметом любования лишь на исходе средних веков и сродни любви к уединению, созерцанию[1]».

В эллинистическую эпоху рождается *жанр идиллии* (гр. eidýllion — вид, картина), утверждающий прелесть пастушеской жизни на лоне природы. В *буколиках* Феокрита (гр. boucólos — волопас) изображаются состязания пастухов в игре на свирели, в пении, воспевается сладкое томление любви. Под пером Феокрита, а затем и Мосха, Биона, Вергилия («Буколики»), в романе Лонга «Дафнис и Хлоя» шлифуются жанры, в которых культивируется *эстетическое, сентиментальное* отношение к природе. Оно оказалось очень стойким в европейской культуре. При этом общность идиллического, сентиментального мироощущения роднит произведения различных родов и жанров: использующих пасторальную тематику (поэма «Аркадия» Я. Саннадзаро, пьеса «Аминта» Т. Тассо), изображающих вообще тихую, уединенную жизнь, дающую душевный покой («Старосветские помещики» Н. В. Гоголя, мотивы идиллии в «Обломове» И. А. Гончарова). Идиллия как особая эстетическая категория лишь отчасти связана с историей жанра *буколики, пасторали*. Как пишет М. Е. Грабарь-Пассек о Феокрите: «Если у него нет идеализации, приукрашивания жизни в буквальном смысле слова, то у него безусловно есть ее частичное изображение: он выбирает отдельные моменты жизни и ими любуется. Это нигде открыто не сформулированное, но проникающее все произведения Феокрита любование действительностью, изображенной на фоне прелестной природы, и создает то — уже в нашем смысле — *идиллическое настроение*, которое порождает все позднейшие бесчисленные идиллии, эклоги и пасторали. От такого бездумного любования статической прелестной картиной — один незаметный шаг до того, чтобы начать искать эту картину; и ее начинают искать — то в прошлом, то в будущем, то в мире фантазии, то наконец — если оказывается невозможным найти ее в жизни — ее обращают в предмет игры»[2]. В древнерусской литературе, по мнению А. Н. Ужанкова, собственно эстетическая функция пейзажа появляется лишь в литературе конца XV — 30-х годах XVII в., в связи с новым пониманием творчества, в котором допускается чистый вымысел, и открытием трехмерного построения пространства[3].

---

[1] См.: *Бизэ А.* Историческое развитие чувства природы/Пер. с нем. СПб., 1891. С. 22.

[2] *Грабарь-Пассек М. Е.* Буколическая поэзия эллинистической эпохи//*Феокрит. Мосх. Бион.* Идиллия и эпиграмма. М., 1958. С. 223.

[3] См.: *Ужанков А. Н.* Эволюция пейзажа в русской литературе XI — первой трети XVIII в./Древнерусская литература. Изображение природы и человека. М., 1995. С. 66.

В произведениях идиллического характера обычно изображается природа, *не угрожающая человеку.* Другой аспект в отношениях человека и природы — ее *преобразование,* человеческий труд, заставляющий природу служить человеку, борьба со стихией — отражен уже в *мифологии, народном эпосе,* где есть *культурные герои:* Прометей, принесший людям огонь; Ильмаринен в «Калевале», выковавший сампо (чудесную мельницу-самомолку), и др. В русском былинном эпосе труд пахаря оценивается выше княжеских забот («Вольга и Микула»). Поэзия земледельческого труда воспета в «Трудах и днях» Гесиода, «Георгиках» Вергилия.

Тема покорения природы, использования ее богатств особенно актуализируется начиная с эпохи Просвещения, утверждающей могущество человеческого Разума, науки и техники, и роль джинна, выпущенного из бутылки, сыграл известный роман Д. Дефо «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо...» (1719). Появился термин *робинзонада* для обозначения единоборства человека и природы. Для произведений, рассказывающих о преобразовании природы, изменении ее ландшафта, освоении недр и пр., характерны описание пейзажа в его динамике, контраст образов дикой и «укрощенной», преобразованной природы (многие оды М. В. Ломоносова, поэмы «Медный всадник» А. С. Пушкина, «Дедушка» Н. А. Некрасова). Традиционная тема «покорения природы» в советской литературе обрела свое новое развитие, связанное с ориентацией на «индустриальный миф» («Цемент» Ф. Гладкова, «Доменная печь» Н. Ляшко, «Соть» Л. Леонова, «Колхида» К. Паустовского). Возникает новое жанровое образование — *производственный роман.* Резкое смещение акцентов приходит с осознанием обществом тревожной экологической ситуации в 1960—1980-е годы. В «деревенской прозе» нарастают *трагические, сатирические* мотивы в освещении темы «человек и природа» («Прощание с Матерой» В. Распутина, «Царь-рыба» В. Астафьева, «Буранный полустанок» Ч. Айтматова). Возникают *антиутопии,* например «Последняя пастораль» А. Адамовича, где знаки *идиллии* (их традиционность подчеркнута многочисленными *реминисценциями)* меняют свою семантику на противоположную (цветы, морская вода, вообще дары природы — здесь источник радиации и грозят гибелью персонажам, оставшимся в живых после ядерной катастрофы).

Различные виды пейзажа в литературном процессе семиотизируются. Происходит накопление пейзажных кодов, создаются целые знаковые «фонды» описаний природы — предмет изучения *исторической поэтики.* Составляя богатство литературы, они в то же время представляют опасность для писателя, ищущего *свою* дорогу, *свои* образы и слова. Так, «романтические розы», которые «пел» Ленский в «Евгении Онегине», явно заслоняли от него живые цветы. А. П. Чехов предостерегал своего брата Александра (в письме от 10 мая 1886 г.) от литературных клише, от «общих мест вроде: «заходящее солнце,

купаясь в волнах темневшего моря, заливало багровым золотом» и проч.»[1]. А ведь когда-то подобные наблюдения казались меткими.

При анализе пейзажа в литературном произведении очень важно уметь увидеть следы той или иной традиции, которой автор следует сознательно или же невольно, в безотчетном подражании стилям, бывшим в употреблении.

Литература

Белецкий А. И. В мастерской художника слова//*Белецкий А. И.* Избранные труды по теории литературы. М., 1964. (Гл. 6: Изображение живой и мертвой природы.)

Бизэ А. Историческое развитие чувства природы/Пер. с нем. СПб., 1991.

Буров А. И. Эстетическая сущность искусства. М., 1956. (Гл. 2: Специфический предмет искусства и художественное содержание.)

Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля//*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989.

Древнерусская литература. Изображение природы и человека/Отв. ред. А. С. Демин. М., 1995.

Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин//*Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. М.; Л., 1978. (С. 190—194.)

Замотин И. И. Чувство природы и жизни и его понимание в русской художественной литературе 18—19 столетий. Варшава, 1910.

Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма: Эстетические и художественные искания. Л., 1994. (С. 207—222.)

Лукач Д. Своеобразие эстетического: В 4 т./Пер. с нем. М., 1987. Т. 4. (Гл. 15: Проблемы природной красоты.)

Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство. (XVIII — первая четверть XIX в.): Очерки. М., 1966.

Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство: Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. М., 1972.

Саводник В. Ф. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911.

Саськова Т. В. Пастораль в русской поэзии. М., 1999.

Шкловский В. Б. Художественная проза: Размышления и разборы. М., 1961. (С. 32—48.)

Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.

Faryno J. Введение в литературоведение. Katowice, 1980. Ч. 3. (Разд.: Внешняя предметная среда.)

Вещь

Рус.: *вещь, вещи;* англ.: *things;* нем.: *Ding;* франц.: *chose.*

О терминологии.— Отражение в фольклоре и литературе изменений в материальной культуре.— Отношение к вещам в зеркале литературы.— Вещи как часть мира произведения, их функции.— Вещи-символы.— Об особенностях изображения вещей в литературных родах и некоторых жанрах. Описание вещей как стилевая доминанта.— Номинации вещей, использование пассивной лексики.

Материальная культура (от лат. *materia* и *cultura* — возделывание, обрабатывание) как совокупность предметов, создаваемых челове-

[1] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 1. С. 242.

ком, входит в *мир произведения*. Однако для обозначения изображаемых в литературе предметов материальной культуры нет единого термина. Так, А. Г. Цейтлин называет их «вещами», «деталями житейской обстановки, тем, что живописцы и включают в понятие "интерьер"»[1]. Но материальная культура прочно вписана не только в *интерьер*, но и в *пейзаж* (за исключением так называемого *дикого пейзажа)*, и в *портрет* (поскольку костюм, ювелирные украшения и пр.— составная его часть). А. И. Белецкий предлагает термин «натюрморт», под которым подразумевает «изображение вещей — орудий и результатов производства — искусственной обстановки, созданной человеком...»[2]. Этот термин из области живописи в литературоведении не привился. А для А. П. Чудакова «вещь в литературе» очень широкое понятие: он не проводит различия между «природным или рукотворным» предметом[3], что снимает уже на терминологическом уровне чрезвычайно важную оппозицию: материальная культура/природа. Здесь под вещами имеются в виду только рукотворные предметы, элементы материальной культуры (хотя последняя не сводится к вещам, включая в себя также многообразные процессы).

Вещный мир в литературном произведении соотносится с предметами материальной культуры в *реальной* действительности. В этом смысле по творениям «давно минувших дней» можно реконструировать материальный быт. Так, Р. С. Липец в книге «Эпос и Древняя Русь»[4] убедительно доказывает высказанное еще С. К. Шамбинаго[5] предположение о генетической связи быта былин с обиходной жизнью русских князей. Реальность белокаменных палат, золоченых крыш, неизменных белодубовых столов, за которыми сидят богатыри, выпивая из братины питья медвяные и принимая богатые дары князя за верную службу, доказана и археологическими раскопками. «Несмотря на обилие поэтических образов, метафор, обобщенных эпических ситуаций, несмотря на нарушенность хронологии и смещенность ряда событий, былины все являются превосходным и единственным в своем роде историческим источником...»[6]

Изображение предметов материальной культуры в литературе эволюционирует, отражая изменения в отношениях человека и вещи в реальной жизни. На заре цивилизации вещь — венец человеческого творения, свидетельство мудрости и мастерства. Эстетика героичес-

---

[1] См.: *Цейтлин А. Г.* Труд писателя. М., 1962. С. 417.

[2] *Белецкий А. И.* В мастерской художника слова//*Белецкий А. И.* Избр. труды по теории литературы. М., 1964. С. 209.

[3] *Чудаков А. П.* Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 8.

[4] *Липец Р. С.* Эпос и Древняя Русь. М., 1969.

[5] *Шамбинаго С. К.* Древнерусское жилище по былинам//Юбилейный сборник в честь Вс. Ф. Ольденбурга. М., 1900. С. 129—142.

[6] *Рыбаков Б. А.* Древняя Русь. М., 1963. С. 4.

кого эпоса предполагала описания вещей «предельного совершенства, высшей законченности...»[1].

Сошка у оратая кленовая,
Омешики на сошке булатные,
Присошек у сошки серебряный,
А рогачик-то у сошки красна золота.

(Былина «Вольга и Микула»)

Сказители всегда внимательны к «белокаменным палатам», их убранству, ярким предметам, к тканям, на которых «узор хитер», ювелирным украшениям, великолепным пиршественным чашам.

Нередко запечатлен сам процесс создания вещи, как в гомеровской «Илиаде», где Гефест выковывает Ахиллу боевые доспехи:

И вначале работал он щит и огромный и крепкий,
Весь украшая изящно; кругом его вывел он обод
Белый, блестящий, тройной; и приделал ремень серебристый.
Щит из пяти составил листов и на круге обширном
Множество дивного бог по замыслам творческим сделал...

(Песнь XVIII. Пер. Н. Гнедича)

Отношение к предметам материальной культуры как достижению человеческого разума демонстрирует в особенности наглядно эпоха Просвещения. Пафос романа Д. Дефо «Робинзон Крузо» — гимн труду, цивилизации. Робинзон пускается в рискованные путешествия на плотах к севшему на мель кораблю, для того чтобы перевезти на берег необитаемого острова необходимые ему вещи. Более одиннадцати раз он перевозит на плотах многочисленные «плоды цивилизации». Подробнейшим образом описывает Дефо эти вещи. Самая «драгоценная находка» героя — ящик плотника с рабочими инструментами, за которую, по его собственному признанию, он отдал бы целый корабль с золотом. Есть здесь и охотничьи ружья, пистолеты, сабли, гвозди, отвертки, топоры, точила, два железных лома, мешок с дробью, бочка с порохом, сверток листового железа, канаты, провизия, одежда. Все то, с помощью чего Робинзон должен «покорить» дикую природу.

В литературе XIX—XX вв. наметились разные тенденции в изображении вещей. По-прежнему почитается человек-Мастер, homo faber, ценятся изготовленные умелыми руками предметы. Примеры такого изображения вещей дает, например, творчество Н. С. Лескова. Многочисленные предметы, описанные в его произведениях,— «стальная блоха» тульских мастеров («Левша»), подарки карлика из романа «Соборяне», поделки Рогожина из «Захудалого рода» и др.— «след умельства» лесковских героев[2].

---

[1] *Белецкий А. И.* В мастерской художника слова. С. 210.

[2] См.: *Хализев В. Е.* Художественный мир писателя и бытовая культура (На материале произведений Н. С. Лескова)//Контекст-1981. М., 1982. С. 120.

Однако писатели чутко уловили и другую грань во взаимоотношениях между человеком и вещью: материальная ценность последней может заслонять человека, он оценивается обществом по тому, насколько дорогими вещами обладает. И человек часто уподобляется вещи. Об этом предсмертный крик героини пьесы А. Н. Островского «Бесприданница»: «Вещь... да, вещь! Они правы, я вещь, а не человек». А в художественном мире А. П. Чехова вещи: рояль, на котором играет Котик («Ионыч»), горшочки со сметаной, кувшины с молоком, окружающие героя рассказа «Учитель словесности»,— нередко символизируют пошлость и однообразие провинциального быта.

В XX в. не одно поэтическое копье сломано в борьбе против *вещизма* — рабской зависимости людей от окружающих их вещей:

Умирает владелец, но вещи его остаются,
Нет им дела, вещам, до чужой, человечьей беды.
В час кончины твоей даже чашки на полках не бьются,
И не тают, как льдинки, сверкающих рюмок ряды.
Может быть, для вещей и не стоит излишне стараться...

(В. Шефнер. «Вещи»)

Слабеет, утрачивается *интимная* связь человека и вещи, свойственная в особенности средневековью, где вещи часто имеют собственные имена (вспомним меч Дюрандаль, принадлежащий главному герою «Песни о Роланде»). Вещей множество, но они стандартны, их почти не замечают. В то же время их «инвентарные списки» могут быть зловеще самодовлеющими — так, преимущественно через длинные перечисления сменяющих друг друга многочисленных покупок показана жизнь героев повести французского писателя Ж. Перека «Вещи».

С развитием *техники* расширяется диапазон изображаемых в литературе вещей. Стали писать о заводах-гигантах, об адской карающей машине («В исправительной колонии» Ф. Кафки), о машине времени, о компьютерных системах, о роботах в человеческом обличье (современные фантастические романы, прообразом которых был «Франкенштейн» М. Шелли). Но одновременно все сильнее звучит тревога об оборотной стороне научно-технического прогресса. В русской советской прозе и поэзии XX в. «машиноборческие мотивы» звучат прежде всего в среде крестьянских поэтов — у С. Есенина, Н. Клюева, С. Клычкова, П. Орешина, С. Дрожжина; у авторов так называемой «деревенской прозы» — В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина. И это не удивительно: ведь крестьянский уклад более всего пострадал от сплошной индустриализации страны. Вымирают, уничтожаются целые деревни («Прощание с Матерой» В. Распутина), искореняются из людской памяти народные представления о красоте, «ладе» (одноименная книга В. Белова) и т. д. Все это отражает реальные процессы, происходящие во взаимоотношениях человека с созданными его руками, но часто выходящими из-под его контроля вещами.

В литературном произведении вещь выступает как элемент *условного, художественного мира*. И в отличие от реальной действительности границы между вещами и человеком, живым и неживым здесь могут быть зыбкими. Так, русские народные сказки дают многочисленные примеры «очеловечивания» вещей. Литературными персонажами могут стать «печка» («Гуси-лебеди»), куколка («Баба Яга») и др. Эту традицию продолжает и русская, и зарубежная литература: «Оловянный солдатик» Г. Х. Андерсена, «Синяя птица» М. Метерлинка, «Мистерия-буфф» В. Маяковского, «До третьих петухов» В. М. Шукшина и др. Мир художественного произведения может быть насыщен несуществующими в реальности вещами. Научно-фантастическая литература изобилует описаниями небывалых космических кораблей, орбитальных станций, гиперболоидов, компьютеров, роботов и т. д. («Гиперболоид инженера Гарина» А. Толстого, «Солярис», «Сталкер» Ст. Лема, «Москва-2004» В. Войновича).

Условно можно выделить важнейшие функции вещей в литературе, такие, как культурологическая, характерологическая, сюжетно-композиционная.

Вещь может быть *знаком* изображаемой эпохи и среды. Особенно наглядна ***культурологическая*** функция вещей в романах-*путешествиях*, где в синхронном срезе представлены различные миры: национальные, сословные, географические и т. д. Вспомним, как Вакула из «Ночи перед Рождеством» Гоголя с помощью нечистой силы и собственной находчивости в считанные минуты попадает из глухой малороссийской деревни в Петербург. Его поражают архитектура, одежда его современников, отдаленных от родной Диканьки расстоянием: «...домы росли и будто подымались из земли на каждом шагу; мосты дрожали; кареты летали <...>, пешеходы жались и теснились под домами, унизанными плошками <...>. С изумлением оглядывался кузнец на все стороны. Ему казалось, что все домы устремили на него свои бесчисленные огненные очи и глядели. Господ в крытых сукном шубах он увидел так много, что не знал, кому шапку снимать».

Немалую службу сослужил Ивану Северьяновичу Флягину, томящемуся в татарском плену (повесть Лескова «Очарованный странник»), сундук с необходимыми для фейерверка принадлежностями, которые навели на татар, не знакомых с этими атрибутами европейского городского быта, неописуемый ужас.

Очень важна культурологическая функция вещей в *историческом романе* — жанре, формирующемся в эпоху романтизма и стремящемся в своих описаниях наглядно представить *историческое время* и *местный колорит* (фр. couleur locale). По мнению исследователя, в «Соборе Парижской Богоматери» В. Гюго «вещи живут жизнью более глубокой, чем живые действующие лица, и на вещах сосредоточился центральный интерес романа»[1].

---

[1] *Белецкий А. И.* В мастерской художника слова. С. 213.

Знаковую функцию вещи выполняют и в *бытописательных* произведениях. Красочно изображен Гоголем быт казачества в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». К «Колумбу Замоскворечья» Островскому слава пришла не только из-за меткости изображения характеров дотоле неизвестной читателю «страны», но и вследствие зримого воплощения этого «медвежьего уголка» во всех его подробностях, аксессуарах.

Вещь может служить знаком богатства или бедности. По традиции, берущей начало в русском былинном эпосе, где герои соревновались друг с другом в богатстве, поражая обилием украшений, драгоценные металлы и камни становятся этим бесспорным *символом*. Вспомним:

Повсюду ткани парчевые;
Играют яхонты, как жар;
Кругом курильницы златые
Подъемлют ароматный пар...

(А. С. Пушкин. «Руслан и Людмила»)

Или сказочный дворец из «Аленького цветочка» С. Т. Аксакова: «...убранство везде царское, неслыханное и невиданное: золото, серебро, хрустали восточные, кость слоновая и мамонтовая».

Не менее важна ***характерологическая*** функция вещей. В произведениях Гоголя показана «интимная связь вещей»[1] со своими владельцами. Недаром Чичиков любил рассматривать жилище очередной жертвы его спекуляции. «Он думал отыскать в нем свойства самого хозяина,— как по раковине можно судить, какого рода сидела в ней устрица или улитка» («Мертвые души» — т. 2, гл. 3, ранняя ред.).

Вещи могут выстраиваться в последовательный ряд. В «Мертвых душах», например, каждый стул кричал: «И я тоже Собакевич!» Но охарактеризовать персонажа может и одна *деталь*. Например, банка с надписью «кружовник», приготовленная заботливыми руками Фенечки («Отцы и дети» Тургенева). Нередко интерьеры изображаются по контрастному принципу — вспомним описание комнат двух должниц ростовщика Гобсека: графини и «феи чистоты» белошвейки Фанни («Гобсек» О. Бальзака). На фоне этой литературной традиции может стать значимым и *отсутствие* вещей (так называемый *минус-прием*): оно подчеркивает сложность характера героя. Так, Райский, стремясь побольше узнать о загадочной для него Вере («Обрыв» И. А. Гончарова), просит Марфиньку показать ему комнату сестры. Он «уже нарисовал себе мысленно эту комнату: переступил порог, оглядел комнату и — обманулся в ожидании: там ничего не было!».

Вещи часто становятся ***знаками, символами*** переживаний человека:

[1] См.: *Переверзев В. Ф.* Гоголь. Достоевский: Исследования. М., 1982. С. 95.

Гляжу, как безумный, на черную шаль,
И хладную душу терзает печаль.
(А. С. Пушкин. «Черная шаль»)

«Медные шишечки» на кресле дедушки совершенно успокоили маленького героя из повести Аксакова «Детские годы Багрова внука»: «Как это странно! Эти кресла и медные шишечки прежде всего кинулись мне в глаза, привлекли мое внимание и как будто рассеяли и немного ободрили меня». А в рассказе В. Астафьева «Дуга» случайно найденная героем дуга из свадебного поезда наполняет его воспоминаниями о давно забытых временах его молодости.

Одна из распространенных функций вещей в литературном произведении — ***сюжетно-композиционная***. Вспомним зловещую роль платка в трагедии «Отелло» В. Шекспира, ожерелье из одноименного лесковского рассказа, «царицыны черевички» из «Ночи перед Рождеством» Гоголя и др. Особое место занимают вещи в *детективной* литературе (что подчеркнуто Чеховым в его пародийной стилизации «Шведская спичка»). Без деталей-*улик* этот жанр немыслим.

Вещный мир произведения имеет свою *композицию*. С одной стороны, детали часто выстраиваются в ряд, образуют в совокупности *интерьер, пейзаж, портрет* и т. д. Вспомним подробное описание жилищ героев Лескова («Соборяне»), урбанистический пейзаж в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского, многочисленные предметы роскоши в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда.

С другой стороны, какая-то одна вещь, выделенная в произведении крупным планом, несет повышенную смысловую, идейную нагрузку, перерастая в *символ*[1]. Можно ли назвать «цветок засохший, безуханный» (А. С. Пушкин) или «в окне цветы герани» (Тэффи. «На острове моих воспоминаний...») просто деталью интерьера? Что такое «тюрлюлю атласный» («Горе от ума» А. С. Грибоедова) или онегинская шляпа «боливар»? О чем говорит «многоуважаемый шкаф» из чеховского «Вишневого сада»? Вещи-символы выносятся в *заглавие* художественного произведения («Шагреневая кожа» О. Бальзака, «Гранатовый браслет» А. И. Куприна, «Жемчуга» Н. С. Гумилева, «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова). Символизация вещей в особенности свойственна *лирике* в силу ее тяготения к смысловой насыщенности слова. Каждый из упоминаемых предметов в стихотворении Г. Шенгели вызывает ряд ассоциаций:

В столах, «по случаю приобретенных»
На распродажах и аукционах,
Их ящики осматривать люблю...
Что было в них? Бумаги, завещанья,
Стихи, цветы, любовные признанья.
Все сувениры — знак надежд и вер,

[1] См.: *Добин Е. С.* Искусство детали. Л., 1975.

Рецепты, опий, кольца, деньги, жемчуг,
С головки сына похоронный венчик.
В последнюю минуту — револьвер?

(«В столах, "по случаю приобретенных"...»)

В *контексте* художественного произведения символика может меняться. Так, символом тягостной, безрадостной жизни стал забор в рассказе Чехова «Дама с собачкой»: «Как раз против дома тянулся забор, серый, длинный, с гвоздями. «От такого забора убежишь,— думал Гуров, поглядывая то на окна, то на забор». Однако в других контекстах забор символизирует стремление к красоте, гармонии, веру в людей. Именно так «прочитывается» в контексте пьесы А. В. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» эпизод с восстановлением героиней палисадника, каждую ночь разрушаемого ее нерадивыми односельчанами.

Краткость *авторского текста* в *драме,* «метонимичность» и «метафоричность» *лирики*[1] несколько ограничивают изображение вещей в этих родах литературы. Наиболее широкие возможности воссоздания вещного мира открываются в *эпосе.*

Жанровые различия произведений также сказываются на изображении вещей, актуализации тех или иных их функций. Знаками того или иного уклада жизни, культуры, вещи выступают преимущественно в *исторических* романах и пьесах, в *бытописательных произведениях,* в частности в *«физиологических» очерках,* в *научной фантастике.* Сюжетную функцию вещей активно «эксплуатируют» *детективные* жанры. Степень детализации вещного мира зависит от авторского *стиля.* Пример доминирования вещей в художественном произведении — роман Э. Золя «Дамское счастье». Оптимистическая философия романа противопоставлена критическим картинам действительности, нарисованным писателем в предыдущих романах серии «Ругон-Маккары». Стремясь, как писал Золя в наброске к роману, «показать радость действия и наслаждение бытием»[2], автор поет гимн миру вещей как источнику земных радостей. Царство материального быта уравнено в своих правах с царством духовной жизни, поэтому Золя слагает «поэмы женских нарядов», сравнивая их то с часовней, то с храмом, то с алтарем «огромного храма» (гл. XIV). Противоположная стилевая тенденция — отсутствие, редкость описаний вещей. Так, очень скупо обозначен быт в романе Г. Гессе «Игра в бисер», что подчеркивает отрешенность от бытовых, материальных забот Магистра игры и вообще обитателей Касталии. Отсутствие вещей может быть не менее значимо, чем их изобилие.

Описание вещей в литературном произведении может быть одной

---

[1] См.: *Гинзбург Л. Я.* Частное и общее в лирическом стихотворении//Вопросы литературы. 1981. № 10.

[2] *Золя Э.* Собр. соч.: В 26 т. М., 1963. Т. 9. С. 871.

из его *стилевых доминант*. Это характерно для целого ряда литературных жанров: художественно-исторических, научно-фантастических, нравоописательных (физиологический очерк, утопический роман), художественно-этнографических (путешествие) и пр. Писателю важно показать необычность обстановки, окружающей персонажей, ее непохожесть на ту, к которой привык имплицитный читатель. Эта цель достигается и через детализацию вещного мира, причем важен не только сам отбор предметов материальной культуры, но и способ их описания.

Подчеркивая своеобразие того или иного уклада жизни, быта, писатели широко используют различные ***лексические пласты языка,*** так называемый *пассивный словарь,* а также слова, имеющие ограниченную сферу употребления: *архаизмы, историзмы, диалектизмы, варваризмы, профессионализмы, неологизмы, просторечие* и пр. Применение подобной лексики, будучи выразительным приемом, в то же время нередко создает трудности для читателя. Иногда сами авторы, предвидя это, снабжают текст примечаниями, специальными словариками, как это сделал Гоголь в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Среди слов, поясняемых пасичником Рудым Панько в «Предисловии», львиная доля принадлежит обозначению вещей: *«бандура* — инструмент, род гитары», *«бато́г* — кнут», *«каганец* — род светильни», *«лю́лька* — трубка», *«рушни́к* — утиральник», *«сму́шки* — бараний мех», *«ху́стка* — платок носовой» и др. Казалось бы, Гоголь мог сразу писать русские слова, но тогда «Вечера...» в значительной мере лишились бы местного колорита, культивируемого эстетикой романтизма.

Обычно помогают читателю понять насыщенный пассивной лексикой текст *посредники:* комментаторы, редакторы, переводчики. Вопрос о допустимой, с эстетической точки зрения, мере в использовании пассивной лексики был и остается дискуссионным в литературной критике и литературоведении. Вот начало стихотворения С. Есенина «В хате», сразу погружающее читателя в быт рязанской деревни:

Пахнет рыхлыми драченами;
У порога в дежке квас,
Над печурками точеными
Тараканы лезут в паз.

Всего в этом стихотворении, состоящем из пяти строф, по подсчетам Н. М. Шанского, 54 самостоятельных слова, из них по меньшей мере пятая часть нуждается в объяснении. «К требующим толкования, несомненно, относятся слова *драчены* — «запеченные лепешки на молоке и яйцах из пшенной каши и картошки», *дежка* — «кадка», *печурка* — «похожее на русскую печь углубление в ее боковой стене, куда ставят или кладут что-либо, чтобы оно было сухим или теплым» (таких углублений обычно несколько), *паз* — «узкая длинная щель между неплотно пригнанными кирпичами... <...> Основная масса ...словесных «чужаков» — диалектизмы, «родимые пятна»

родного поэту рязанского говора. Совершенно ясно, и иных мнений быть не может: С. Есенину здесь чувство художественной меры изменило»[1]. Однако «иные мнения» все же есть и вопрос остается спорным.

Вообще выбор того или иного *синонима*, языкового дублета — выразительный стилистический прием, и при описании обстановки в целом здесь важно стилистическое единство, «закрепляющее» согласованность друг с другом деталей, составляющих ансамбль. Так, в *романтической элегии* в описании жилища (родных пенат) лирического героя сам подбор слов (архаизмы, уменьшительные формы и др.) приглушает бытовую конкретность, подчеркивает условность, обобщенность изображения. Как пишет Г. О. Винокур, «сюда относятся, например, *сень, чердак, хижина, приют, шалаш, келья* (в значении «маленькая бедная комната»), *кров, уголок, садик, домик, хата, лачужка, огонек, калитка, кабинет, обитель, камелек* и тому подобные слова, символизирующие вдохновение и уютное отъединение поэта от общества и людей»[2]. Совсем иная стилистическая окраска слова — в описании интерьеров, которыми изобилуют *физиологические очерки*. Их поэтика и стилистика подчеркнуто натуралистичны и предельно конкретны. Таково, например, описание комнаты в «Петербургских углах» Н. А. Некрасова: «Одна из досок потолка, черного и усеянного мухами, выскочила одним концом из-под среднего поперечного бруса и торчала наклонно, чему, казалось, обитатели подвала были очень рады, ибо вешали на ней полотенца свои и рубахи; с тою же целию через всю комнату проведена была веревка, укрепленная одним концом за крюк, находившийся над дверью, а другим — за верхнюю петлю шкафа: так называю я продолговатое углубление с полочками, без дверей, в задней стене комнаты; впрочем, говорила мне хозяйка, были когда-то и двери, но один из жильцов оторвал их и, положив в своем углу на два полена, сделал таким образом искусственную кровать». *Доски, крюк, поперечный брус, верхняя петля шкафа, веревка, рубахи, полотенца* и пр.— также ансамбль деталей, лексика, выдающая человека бывалого, знающего толк в досках и брусьях. Но это совсем другой ансамбль.

Нужно различать *литературоведческий* и собственно *лингвистический* аспекты словоупотребления, поскольку лексика, обозначающая вещи, может обновляться; в особенности это относится к названиям деталей одежды, предметов роскоши, интерьера — того, что составляет *моду* в материальной культуре. Так, стилистически мотивированные архаизмы не следует смешивать со словами, кото-

---

[1] *Шанский Н. М.* Художественный текст под лингвистическим микроскопом. М., 1986. С. 52—53.

[2] *Винокур Г. О.* Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина//*Винокур Г. О.* О языке художественной литературы. М., 1991. С. 282.

рые стали *лексическими архаизмами* для новых поколений читателей (например, «домашнее пальто» Райского из «Обрыва» Гончарова (гл. I) означает халат, а «ватерпруф» Ольги Ивановны из «Попрыгуньи» Чехова — непромокаемый плащ). Выделяют также *лексико-семантические* архаизмы, т. е. слова, изменившие со времени написания произведения свое значение (например, «экран» в «Идиоте» Достоевского означает «ширму» — гл. 15) [1].

Заслуживает специального рассмотрения вещный мир и его обозначение в *утопиях, научной фантастике* — жанрах, где конструируется среда обитания, не имеющая прямых аналогов в реальной действительности. Необычным вещам здесь соответствуют *неологизмы*: нередко они дают название произведению, создавая у читателя соответствующую установку восприятия: «Гиперболоид инженера Гарина» А. Толстого, «Солярис» и «Сталкер» Ст. Лема.

По сравнению с природой рукотворная среда, окружающая человека, изменяется быстро. Поэтому в произведениях, где действие происходит в прошлом, будущем, фантастических временах и соответствующих пространствах, изображение вещей составляет особую творческую проблему.

Литература

Белецкий А. И. В мастерской художника слова//*Белецкий А. И.* Избранные труды по теории литературы. М., 1964. (С. 209—232.)

Винокур Г. О. Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина//*Винокур Г. О.* О языке художественной литературы. М., 1991. (С. 278—295.)

Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд. Л., 1974. (Разд.: Вещный мир.)

Гинзбург Л. Я. Частное и общее в лирическом стихотворении//Вопросы литературы. 1981. № 10.

Добин Е. С. Искусство детали. Л., 1975.

Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.

Липец Р. С. Эпос и Древняя Русь. М., 1969.

Кирсанова Р. М. Розовая ксандрейка и прадедамовый платок. Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX в. М., 1989.

Рыбаков Б. А. Древняя Русь. М., 1963.

Топоров В. Н. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе// *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.

Федосюк Ю. А. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. 5-е изд. М., 2002.

Хализев В. Е. Художественный мир писателя и бытовая культура (на материале произведений Н. С. Лескова)//Контекст-1981. Литературно-теоретические исследования/Редкол.: А. С. Мясников (отв. ред.) и др. М., 1982.

Харитонович Д. Э. Средневековый мастер и его представления о вещи//Художественный язык средневековья/Отв. ред. В. А. Карпушин. М., 1982.

Чудаков А. П. О способах создания художественного предмета в русской классической литературной традиции//Классика и современность/Под ред. П. А. Николаева, В. Е. Хализева. М., 1991.

[1] См.: *Шанский Н. М.* Художественный текст под лингвистическим микроскопом. С. 61—62, 43.

Чудаков А. П. Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. (Разд. 1.)

Шанский Н. М. Художественный текст под лингвистическим микроскопом. М., 1986.

Деталь

Рус.: *деталь;* англ.: *detail;* нем.: *Detail;* франц.: *détail.*

Художественная деталь как неразложимая единица предметного мира произведения. Деталь и образ.— Детализация изображения в аспекте исторической и теоретической поэтики.— «Генерализация» как фон для детализации. О ритме изображения.— Виды детали. Сюжетные, описательные, психологические группы деталей.— Взаимодействие деталей, их «спор» друг с другом.— Невербальный диалог.— Деталь и подробность. Символика детали.

При анализе литературного произведения всегда актуален вопрос о пределах допустимого членения текста. Литература — это искусство *слова*, отсюда теснейшая связь литературоведения и лингвистики. Творчество неотделимо от мук слова, причем выбор синонима, тропа и т. д. мотивирован не только семантикой,— это и поиск гармонического сочетания звуков и выразительного ритма, интонации. В. Маяковский, комментируя процесс «делания» стихотворения «Сергею Есенину», наглядно показал, как нужная по смыслу рифма «трезвость» повлекла за собой подбор звуков и соответственно слов в предшествующей строке, куда он ввел недостающие «резв», «г», «ст» (начальный вариант: «Может быть летите... знаю вашу резвость!»; конечный — «Пустота,— летите, в звезды врезываясь...») [1].

Слушая или читая стихи (где строки соотнесены не только «по горизонтали», но и «по вертикали»[2]), мы обычно расцениваем изощренность звуковых повторов, перебои ритма как поэтические приемы. И хотя в конечном счете эти приемы служат смыслу (самоцелью звукопись не является даже в «зауми» В. Хлебникова[3]), релевантными при анализе речевой материи оказываются не только слова и предложения, но и так называемые *строевые* единицы языка: фонемы, морфемы и пр.— т. е. единицы *меньшие, чем слово.*

Иные, лишь условно, с *эстетической* точки зрения, неразложимые единицы фиксируются, когда мы поднимаемся в метасловесное измерение литературного произведения — в его *художественный* (иначе: *предметный, образный) мир.* Здесь явственнее черты, сближающие *искусство* слова с другими видами искусства. Важнейшей

[1] См.: *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 106—107.

[2] См.: *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 6.

[3] См.: *Шапир М. И.* О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова//Культура русского модернизма. М., 1993.

категорией выступает образ, т. е. воспроизведение предметов (в широком значении слова) в их целостности, индивидуальности. Но образ рождается только из встречи слов: именно *текст,* словесная ткань (лат. *textus* — ткань) реализует те или иные потенции, значения слов. Важнейшей стилистической тенденцией в художественной литературе можно считать приглушение прямых значений слов — *общих понятий:* дом, дерево, цветок. С горечью сказано у А. Блока:

Ведь я — сочинитель,
Человек, называющий все по имени,
Отнимающий аромат у живого цветка.
(«Когда вы стоите на моем пути...»)

Передать на бумаге «аромат живого цветка» — значит найти счастливое сочетание слов. И одновременно — обозначаемых словами подробностей, вызывающих в сознании читателя *представление.* Как в «Соловьином саде» Блока:

И, спускаясь по камням ограды,
Я нарушил цветов забытье,
Их шипы, точно руки из сада,
Уцепились за платье мое.

Эти цветы, конечно, розы. На рассвете они «в забытьи» (как и девушка, оставленная за оградой: «Спит она, улыбаясь, как дети...»); их шипы — «точно руки из сада», руки девушки, которая хочет удержать героя. Деталей немного, но говорят они о многом: герой не просто уходит, он уходит, думая *о ней.*

Самую малую единицу предметного мира произведения традиционно называют ***художественной деталью,*** что хорошо согласуется с этимологией слова: «деталь» (фр. *detail*) — «мелкая составная часть чего-либо (напр., машины)»; «подробность», «частность»; во французском языке одно из значений — «мелочь», «розничная, мелочная торговля»; ср. *detailler* — «разрезать на куски», «продать в розницу»; также детализировать»[1]. Принципиальным является отнесение детали к метасловесному, предметному миру произведения: «Образная форма литературного произведения заключает в себе <...> три стороны: систему деталей предметной изобразительности, систему композиционных приемов и словесный (речевой) строй...»[2]; «...Обычно к детали художественной относят преимущественно подробности предметные в широком понимании: подробности быта, пейзажа, портрета... <...> Поэтические приемы, тропы и фигуры стилистические обычно к детали художественной не относят...»[3]. При анализе произведения крайне важно различать словесный и метасловесный, соб-

[1] *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь русского языка: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 246.

[2] *Поспелов Г. Н.* Проблемы литературного стиля. М., 1970. С. 30.

[3] *Путнин Ф. В.* Деталь художественная//Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1978. Т. 9. С. 267—268.

ственно предметный уровни (при всей их естественной связи). К тому же не так часто писатель сразу находит нужную подробность и единственные слова для ее обозначения — даже в стихах, написанных, казалось бы, на одном дыхании, когда

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут...

Пушкинские черновики, и в частности автографы «Осени», испещрены поправками, есть целые октавы, не вошедшие в окончательный текст, много рисунков — аналогов зрительных словесных образов (например, ладья, плывущая по волнам). В процитированных крылатых строках «говорится лишь об одном из моментов творческого процесса, в целом требующего больших усилий и вовсе не непрерывного»[1]. У романистов же или драматургов собственно писанию предшествует составление общего плана, разбивка на части единого действия, их расцвечивание подробностями — словом, построение воображаемого мира. «Я тоскую и ничего не пишу, а работаю мучительно,— сообщает Л. Н. Толстой А. А. Фету (17 ноября 1870 г., имея в виду замысел романа о Петре I).— Вы не можете себе представить, как мне трудна эта предварительная работа глубокой пахоты того поля, на котором я *принужден* сеять. Обдумать и передумать все, что может случиться со всеми будущими людьми предстоящего сочинения, очень большого, и обдумать миллионы возможных сочетаний для [того], чтобы выбрать 1/1 000 000, ужасно трудно»[2]. «Глубокая пахота» — это детальное ви́дение каждого эпизода. Такая работа продолжалась у Толстого и на стадии создания текста, а иногда и после завершения произведения. Когда «Воскресение» уже печаталось, ему, по свидетельству мемуариста, «пришла в голову одна художественная деталь, осветившая ярко то, что дотоле было в тени. Прежде в «Воскресении» не было эпизода со 100 рублями, которые Нехлюдов дает Катюше за ее позор. Без этого же эпизода острота отвращения к себе у Нехлюдова не была бы достаточно мотивирована. Придумавши эту деталь, Лев Николаевич был очень доволен и... немедленно сделал вставку»[3]. *Творческая история* многих шедевров богата подобными примерами.

Детализация предметного мира в литературе не просто интересна, важна, желательна,— она *неизбежна;* говоря иначе, это не украшение, а ***суть образа.*** Ведь воссоздать предмет во всех его особенностях (а не просто упомянуть) писатель не в состоянии, и именно деталь, совокупность деталей «замещают» в тексте целое, вызывая у читателя нужные автору ассоциации. Автор рассчитывает при этом на воображение, опыт читателя, добавляющего мысленно недостаю-

[1] *Мейлах Б. С.* Художественное творчество Пушкина как творческий процесс. М.; Л., 1962. С. 226. (В книге есть Приложение — репродукции 20 автографов Пушкина.)
[2] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 17—18. С. 690.
[3] *Сергеенко П. А.* Как живет и работает Л. Н. Толстой. М., 1908. С. 74.

щие элементы. Такое «устранение мест неполной определенности» Р. Ингарден называет *конкретизацией* произведения читателем (она у каждого своя) и приводит, в частности, следующий пример (речь идет о романе Г. Сенкевича): «Не зная... (поскольку это не обозначено в тексте), какого цвета глаза у Баськи из «Пана Володыевского», мы представляем ее себе, допустим, голубоглазой. Подобным же образом мы дополняем и другие, не определенные в тексте, особенности черт ее лица, так что представляем ее себе в том или ином конкретном облике, хотя в произведении этот облик дан не с исчерпывающей определенностью. Этим мы, несомненно, выходим *за пределы* самого произведения, но делаем это, однако, в соответствии с его замыслом, так как в произведении и не предусматривается, чтобы у Баськи в ее лице чего-то не хватало»[1].

То, что не вошло в текст, очевидно, и несущественно для понимания целого (в данном случае — образа героини). В рассказе А. П. Чехова «Поцелуй» незнакомка, по ошибке поцеловавшая Рябовича в темной комнате, так и остается не опознанной им. Слишком уж неопределенны запомнившиеся ему приметы: «Рябович остановился в раздумье... В это время неожиданно для него послышались торопливые шаги и шуршанье платья, женский задыхающийся голос прошептал «наконец-то!», и две мягкие, пахучие, несомненно женские руки охватили его шею; к его щеке прижалась теплая щека, и одновременно раздался звук поцелуя. Но тотчас же поцеловавшая слегка вскрикнула и, как показалось Рябовичу, с отвращением отскочила от него». Кто именно была *она* — в контексте рассказа неважно. Ведь это нечаянный эпизод из одинокой жизни, лишь подчеркнувший тщетность мечты героя о счастье и любви, а не занимательная история с переодеваниями.

Отбирая, изобретая (выражаясь языком старых риторик) те или иные подробности, писатель как бы поворачивает предметы к читателю определенной их стороной. Так, в «Слове о полку Игореве» природа описана прежде всего как «участница» похода русичей против половцев, покровительствующая — увы! — не русичам: «Тогда Игорь взглянул на светлое солнце и увидел воинов своих тьмою прикрытых»; «Уже несчастий его подстерегают птицы по дубам; волки грозу подымают по оврагам; лисицы брешут на червленые щиты»; «Вот ветры, внуки Стрибога, веют с моря стрелами на храбрые полки Игоревы» (пер. Д. С. Лихачева).

Нередко в той или иной форме высказывается мысль о постепенном развитии мастерства детализации в истории литературы и об особой виртуозности современного письма в этом отношении (имеются в виду, конечно, авторы «первого ряда»). Так, Ю. Олеша, высоко оценивший язык нового искусства — кино, находил «крупный план» у Пушкина, считая его прорывом в поэтику будущего:

[1] *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 82.

«...есть некоторые строки, наличие которых у поэта той эпохи кажется просто непостижимым:

Когда сюда, на этот гордый гроб
Придете кудри наклонять и плакать.

«Кудри наклонять» — это результат обостренного приглядывания к вещи, несвойственного поэтам тех времен. Это слишком «крупный план» для тогдашнего поэтического мышления...»[1]. Х. Ортега-и-Гассет противопоставлял современный — «медлительный» — роман, с его главным интересом к «лицам», многовековой диктатуре сюжета: «...жанр постепенно переходит от повествования, которое только указывало, намекало на что-то, к представлению во плоти. <...> Императив романа — присутствие. Не говорите мне, каков персонаж,— я должен увидеть его воочию». Что такое «присутствие», испанский критик поясняет на примере своих любимых романистов: Стендаля («...говоря «мадам Реналь полюбила Жюльена Сореля», мы просто указываем на событие. Стендаль же представляет его в непосредственной действительности наяву») и Достоевского («Порой Достоевский пишет два тома, чтобы изложить события, случившиеся за несколько дней или даже часов. <...> Плотность обретается не нанизыванием одного события на другое, а растягиванием каждого отдельного приключения за счет скрупулезного описания мельчайших его компонентов)»[2].

Очень заметна работа Времени в позднейших обработках старых сюжетов (фабул), например в «Королевских идиллиях» А. Теннисона (1859), где заимствованы и лица, и события средневековых поэм о рыцарях Круглого стола. По мнению А. Н. Веселовского, в этом произведении следует отнести «на счет XIX века ту любовь к фламандской стороне жизни, которая останавливается на ее иногда совершенно неинтересных мелочах, и на счет XVIII столетия то искусственное отношение к природе, которое любит всякое действие вставить в рамки пейзажа и в его стиле, темном или игривом, выражать свое собственное сочувствие человеческому делу. Средневековый поэт мог рассказывать о подвигах Эрека, но ему в голову не пришло бы говорить о том, как он въехал на двор замка Иньоля, как его конь топтал при этом колючие звезды волчца, выглядывавшие из расселин камней, как он сам оглянулся и увидел вокруг себя одни развалины. <...> Эти реальные подробности обличают новое время: это — зеленые побеги плюща, охватившие серые своды древнего сказания...»[3].

Приведенные тонкие наблюдения и комментарии — из области *исторической поэтики,* изучающей устойчивые литературные стили,

[1] *Олеша Ю.* Повести и рассказы. М., 1965. С. 494.
[2] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1990. С. 264, 268, 275.
[3] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 39—40.

системы условностей (коды), постоянно пополняющие кладовую культурной Памяти. Чтение художественных текстов предполагает распознавание, дешифровку этих кодов, и наметанный глаз знатоков видит не только данный текст, но и интертекст.

Однако данные исторической поэтики нимало не колеблют высказанного выше положения о детализации как неотъемлемом свойстве, условии художественного изображения. Более того: хотя обновление, развитие принципов и приемов детализации — от эпохи к эпохе, от направления к направлению, от гения к гению — несомненно и подлежит литературоведческому описанию, для обозначения этого процесса вряд ли подходит слово «прогресс».

Ведь новое в литературе не отменяет старого, и «серые своды древнего сказания» сохраняют свою притягательность, как бы пышно ни разрастались «зеленые побеги плюща». Кроме того, установление абсолютной новизны литературного приема — зона высокого риска для исследователей. Здесь уместно вспомнить слова И. Тэна, сетовавшего на проблематичность открытий в гуманитарных науках: «Одни и те же открытия делаются по нескольку раз; и то, что выдумано только нынче,— вы, пожалуй, завтра отыщете у себя в библиотеке»[1]. В самом деле: ведь «крупный план» описания Олеша замечает у Пушкина; Ортега-и-Гассет причисляет к «медлительным» романам «Дон Кихота»: «Сервантес дарит нам чистое присутствие персонажей. Мы слышим живую речь, видим впечатляющие жесты. Достоинства Стендаля — того же происхождения»[2]. Выводы исторической поэтики, как правило, требуют многочисленных оговорок.

С точки зрения *поэтики теоретической,* уясняющей свойства художественного образа как такового, вкус к детали, к тонкой (не топорной) работе объединяет художников, в какое бы время они ни жили (что́ это за деталь — другой вопрос). Поэтому для подтверждения тезисов можно приводить самый разный материал. А. А. Потебня, развивая теорию образа по аналогии с «внутренней формой» слова, обращался к украинскому фольклору и к русской классике XIX в. («Из записок по теории словесности»). В. Б. Шкловский обнаружил приемы «остранения» и «затрудненной формы» (которые считал атрибутами поэтического языка) в романах и повестях Л. Н. Толстого и в народных загадках, сказках («О теории прозы»). В обеих названных работах нет детали как термина, но сама проблема — в фокусе внимания.

В трудах фольклористов, античников, медиевистов о детализации сказано ничуть не меньше, чем в исследованиях, скажем, творчества Л. Н. Толстого, Н. В. Гоголя, А. П. Чехова, И. А. Бунина, В. В. Набокова. Так, Ф. И. Буслаев отмечает пристрастие героиче-

[1] *Тэн И.* Тит Ливий. Критическое исследование. М., 1900. С. 116.
[2] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. С. 265.

ского эпоса к мелочам: «Всегда спокойный и ясный взор певца с одинаковым вниманием останавливается и на Олимпе, где восседают боги, и на кровавой битве, решающей судьбу мира, и на мелочах едва заметных, при описании домашней утвари или вооружения». Эпическая поэзия неторопliва и приучает «к терпению своими постоянными повторениями, которые пропустить, казалось, так же невозможно и неестественно, как выкинуть из жизни день ожидания перед радостью, или — из пути однообразное поле перед красивым видом»[1]. Гомеру «каждая мелочь... дорога. Он часто прибегает к подобным описаниям, не смущаясь тем, что они задерживают развитие действия. Вследствие этого получается нарочитая задержка — *ретардация*... <...> Наиболее... замечательно описание шрама на ноге Одиссея в XIX песни «Одиссеи». Удивительно богатство не только сравнений, вводящих новые образы (в частности, описания природы), но и эпитетов, при всем тяготении эпоса к постоянным эпитетам. Ахилл у Гомера не только «быстроногий»: ему «присвоено 46 эпитетов. Одиссею — 45»[2]. Поэтика героического эпоса совсем непохожа на индивидуальные стили «медлительных» романов — любимого чтения Ортеги-и-Гассета (где преобладает совсем иная, *психологическая* детализация, ретардации выполняют другие функции). Но везде перед нами язык искусства — *язык детали*.

Как сказал поэт, «...жизнь, как тишина/Осенняя,— подробна» (Б. Пастернак. «Давай ронять слова...»). Подробен и мир произведения, но масштаб изображения варьируется. В «Путешествиях Гулливера» Дж. Свифта главный герой не замечает разницы в облике придворных дам Лилипутии, очевидной для их кавалеров, но ужасается изъянам кожи красавиц-великанш.

Степень детализации изображения, в особенности внешнего мира, может быть мотивирована в тексте «местом (определяемым в пространственных или временны́х координатах), с которого ведется повествование»[3], иначе *пространственной* и/или *временно́й* точкой зрения повествователя (рассказчика, персонажа, лирического субъекта). В стихотворении А. Фета изящный женский портрет создан с помощью нескольких деталей, их последовательность, градация зависят от направления взгляда лирического субъекта:

Только в мире и есть, что тенистый
Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый
Детски задумчивый взор.
Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор.
Только в мире и есть этот чистый
Влево бегущий пробор.

---

[1] *Буслаев Ф. И.* Общие понятия о свойствах эпической поэзии//Русская фольклористика: Хрестоматия. М., 1971. С. 83.

[2] *Радциг С. И.* История древнегреческой литературы. М., 1982. С. 69, 71.

[3] *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995. С. 80.

«Влево бегущий пробор» — это тоже крупный план, как и пушкинское «Кудри наклонять и плакать».

В повествовательных произведениях очень помогает иллюзии достоверности последовательное изображение зрительных впечатлений персонажа при подчеркнутом «невмешательстве» повествователя. В рассказе А. Платонова «Возвращение» кульминационный эпизод — постепенное узнавание Ивановым в бегущих к поезду маленьких фигурках — своих детей. Бег детей, не названных по имени (ведь для Иванова, стоящего в тамбуре поезда, который увозит его от семьи, сначала это просто зрелище), их частые падения переданы как на замедленной киносъемке: «Двое детей, взявшись за руки, все еще бежали по дороге к переезду. Они сразу оба упали, поднялись и опять побежали вперед. Больший из них поднял одну свободную руку и, обратив лицо по ходу поезда в сторону Иванова, махал рукою к себе, как будто призывая кого-то, чтобы тот возвратился к нему. И тут же они снова упали на землю. Иванов разглядел, что у большего нога была одета в валенок, а другая в калошу,— от этого он и падал так часто». Для Иванова, привыкшего относиться к людям «поверхностно», пристальное вглядывание в «большего» и «меньшего» — Петрушку и Настю — завершилось возвращением домой, теперь уже окончательным.

Время, отделяющее рассказчика от событий рассказа,— своеобразный фильтр, пропускающий самые яркие, дорогие, или самые стыдные, мучительные воспоминания. В зарницах памяти, как будто это было вчера, встают детали-символы. Так, в рассказе Толстого «После бала» Иван Васильевич заново переживает подробности «одной ночи, или скорее утра», от которого переменилась его жизнь: сияющую улыбку Вареньки, свое умиление при виде «домодельных сапог» ее отца, мотив мазурки — и «другую, жесткую, нехорошую музыку», страшную от шпицрутенов спину татарина.

Однако детализация, подобная «крупному плану» в кино, нуждается в фоне — «общем плане». В литературоведении краткое сообщение о каких-либо событиях, суммарное обозначение предметов часто называют ***генерализацией***. Чередование детализации (влекущей за собой ретардацию повествования) и генерализации участвует в создании ***ритма*** изображения. Слово «генерализация» использовал в своем дневнике за 1852 г. Л. Толстой, размышляя о ритме повествования в своем первом произведении — «Детстве»: «Я увлекался сначала в генерализацию, потом в мелочность, теперь, ежели не нашел середины, по крайней мере понимаю ее необходимость и желаю найти ее»[1]. Что имеется в виду под «серединой»? Может быть, равновесие обоих принципов изображения? В рассказе «После бала» последствием детально описанного эпизода наказания татарина было решение Ивана Васильевича нигде не служить, о чем

[1] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. (Юбилейн.). М., 1928—1955. Т. 46. С. 121.

он просто упоминает, как того и требует стиль обрамления: «Не мог поступить в военную службу, как хотел прежде, и не только не служил в военной, но нигде не служил и никуда, как видите, не годился». После бала было не одно то утро — прошла целая жизнь, которая могла бы стать сюжетом романа и о которой сказано в одной фразе.

А в рассказе Платонова «Возвращение», как бы призывающем вглядываться в суть явлений, не скользить по их поверхности (газетно-публицистическому штампу о радостном послевоенном воссоединении семей противопоставлено трудное возвращение воина домой), контраст генерализации и детализации — одна из стилевых доминант. О том, что должно быть, говорится в общих чертах: «Алексей Алексеевич Иванов, гвардии капитан, убывал из армии по демобилизации. В части, где он прослужил всю войну, Иванова проводили, как и быть должно, с сожалением, любовью, уважением, с музыкой и вином». О том, что есть на самом деле, сказано иначе, с вниманием к психологической реальности. На вторых проводах Иванова (так и не уехавшего и вернувшегося в часть) сослуживцы «обнимались с убывающим в знак вечной дружбы с ним, но чувства свои они затрачивали уже более сокращенно...».

Классификация деталей повторяет структуру предметного мира, слагаемого из «разнокачественных компонентов»[1] — событий, действий персонажей, их портретов, психологических и речевых характеристик, пейзажа, интерьера и пр. При этом в *данном* произведении какой-то вид (виды) деталей может отсутствовать, что подчеркивает условность его мира. В пьесе Э. Ионеско «Новый жилец» представлено переселение в квартиру, пространство которой Жилец организует, крайне удивляя грузчиков и консьержку: по его указаниям загораживают окно и заставляют всю площадь мебелью. Только в темноте, почти в неподвижности и одиночестве, Жилец — у себя «дома». Писатель похож на этого персонажа: он заполняет по-своему время и пространство произведения.

При литературоведческом описании *стиля* родственные детали часто объединяют. Удачный опыт такой типологии предложил А. Б. Есин, выделивший три большие группы: детали *сюжетные, описательные, **психологические.*** Преобладание того или иного типа порождает соответствующее *свойство,* или *доминанту, стиля:* «сюжетность» («Тарас Бульба» Гоголя), «описательность» («Мертвые души»), «психологизм» («Преступление и наказание» Достоевского); названные свойства «могут и не исключать друг друга в пределах одного произведения»[2].

Подобно тому как слово живет полной жизнью в тексте, высказывании, деталь раскрывает свои значения в ряду, последовательности, перекличке деталей — тоже *тексте,* только метасловесном.

---

[1] Введение в литературоведение/Под ред. Г. Н. Поспелова. М., 1988. С. 181.

[2] *Есин А. Б.* Литературное произведение: Типологический анализ. М., 1992. С. 61.

Толстому принадлежит определение сущности искусства как «бесконечного лабиринта сцеплений»[1]. Если деталь — изоморфная этому лабиринту его часть, то она должна заключать в себе какое-то (какие-то) из этих сцеплений. Иными словами: при анализе рассматривается фрагмент текста, в котором есть *со-* и/или *противо-поставления* деталей. Например, в «Войне и мире» образ Пьера Безухова, при первом его появлении в романе (светский раут у Анны Шерер), складывается из контрастирующих друг с другом деталей: улыбки, делающей лицо «детским, добрым, даже глуповатым и как бы просящим прощения», и взгляда — «умного и вместе робкого, наблюдательного и естественного»; улыбки и «святотатственных», для большинства гостей, речей («Революция была великое дело...»). Вот Пьер покидает салон: «Анна Павловна повернулась к нему и, с христианскою кротостью выражая прощение за его выходку, кивнула ему и сказала:

— Надеюсь увидеть вас еще, но надеюсь тоже, что вы перемените свои мнения, милый Пьер,— сказала она.

Когда она сказала ему это, он ничего не ответил, только наклонился и показал всем еще раз свою улыбку, которая ничего не говорила, разве только вот что: «Мнения мнениями, а вы видите, какой я добрый и славный малый». И все и Анна Павловна невольно почувствовали это» (т. 1, ч. 1, гл. 5). Для Толстого детская улыбка Пьера важнее его мнений, которые будут еще не раз меняться. «Ум сердца» писатель всегда предпочитал «уму ума» (часто цитируя в письмах эти понравившиеся ему выражения Фета[2]).

Динамика портрета: жесты, мимика, изменения цвета кожи, дрожь и пр. (все то, что не всегда подвластно сознанию) — может резко расходиться с буквальным смыслом речей героя, с его риторикой. В «Сиде» Корнеля король, дон Фернандо, сообщает Химене ложное известие о гибели Родриго, надеясь узнать ее истинные чувства к нему. Опыт удается: лицо Химены резко побледнело, и король больше ей не верит:

Химена

Бывает обморок от горя и от счастья:
Избыток радости так нестерпим подчас,
Что, овладев душой, он изнуряет нас.

Дон Фернандо

Ты нас разубедить стараешься напрасно:
Твое страдание сказалось слишком ясно.

(Д. 4. Явл. 5. Пер. М. Лозинского)

В «Сиде» о внезапной бледности Химены сказано в авторской ремарке. В эпических произведениях комментарий повествователя к

[1] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. Т. 17—18. С. 785.
[2] Там же. С. 666.

словам персонажей нередко превышает объем их реплик и приводит к изображению второго, ***невербального диалога;*** в результате ситуация общения передается в ее целостности и сложности. Например, в «Анне Карениной» Толстого в изображении встречи Левина и Кити в гостях у Облонского суть происходящего передает именно невербальный диалог: «— А вы убили медведя, мне говорили? — сказала Кити, тщетно стараясь поймать вилкой непокорный, отскальзывающий гриб и встряхивая кружевами, сквозь которые белела ее рука.— Разве у вас есть медведи? — прибавила она, вполоборота повернув к нему свою прелестную головку и улыбаясь. Ничего, казалось, не было необыкновенного в том, что она сказала, но какое невыразимое для него словами значение было в каждом звуке, в каждом движении ее губ, глаз, руки, когда она говорила это! Тут была и просьба о прощении, и доверие к нему, и ласка, нежная, робкая ласка, и обещание, и надежда, и любовь к нему, в которую он не мог не верить и которая душила его счастьем» (Ч. 4. Гл. IX). Здесь интонация речи, мимика, жесты Кити выступают носителями радостной для Левина «информации».

Невербальный диалог, значение которого в жизни трудно переоценить, имеет свой «язык», свою знаковую систему. Ее составляют жесты, элементы мимики и пантомимы (в совокупности — *кинесику*), а также *паралингвистические* элементы, как то: смех, плач, темп речи, речевые паузы и пр.[1] Все эти знаки несловесного общения, которыми люди могут пользоваться целенаправленно, широко представлены в художественной литературе; в частности, они выступают деталями динамического портрета персонажа.

Часто не совпадают между собой внешнее поведение персонажа и его внутренние побуждения. В «споре» сюжетных и психологических подробностей, к которому как бы приглашается читатель,— одна из тайн увлекательности чтения романов Ф. М. Достоевского. В «Братьях Карамазовых», по законам «уголовного» жанра, автор прибегает ко многим умолчаниям. После таинственного убийства Федора Карамазова представители правосудия допрашивают Митю в Мокром (кн. «Предварительное следствие»). Они тщательно выясняют и записывают, что делал Митя, собирают улики: открытая в сад дверь из дома Федора Карамазова, брошенный на садовой дорожке медный пестик, неожиданное появление у Мити больших денег и пр. Так они торят дорогу к заключительной судебной ошибке. Для автора же и имплицитного читателя гораздо «информативнее» другие факты, *психологические*: ликование Мити, узнавшего, что старик Григорий остался жив, его наивность и восторженность в «мытарствах» допроса, а потом стыд за исповедь перед «такими

[1] См.: *Соковнин В. М.* О природе человеческого общения. Мектеп, 1973. С. 14—17. Недавно вышел в свет специальный словарь: *Григорьева С. А., Григорьев Н. В., Крейдлин Г. Е.* Словарь языка русских жестов. М.; Вена, 2001.

людьми», острое переживание оскорбленного достоинства. Сюжетные детали-улики и психологические детали-алиби выстраиваются в два параллельных ряда.

Итак, детали могут быть даны в противопоставлении, «споре» друг с другом. Но могут, напротив, образовывать ансамбль, создавая в совокупности единое и целостное впечатление — например, предметы роскоши, украшавшие «кабинет/Философа в осьмнадцать лет» (в первой главе «Евгения Онегина»). Е. С. Добин предложил типологию деталей, исходя из критерия: *единичность/множество,* и для обозначения выделенных типов использовал разные термины: «*Подробность* воздействует во множестве. *Деталь* тяготеет к единичности. Она заменяет ряд подробностей. Вспомним уши Каренина, завитки волос на шее Анны, короткую верхнюю губу с усиками маленькой княгини, жены Андрея Болконского, лучистые глаза княжны Марьи, неизменную трубочку капитана Тушина, многозначительные складки на лбу дипломата Билибина и т. д. Деталь — интенсивна. Подробности — экстенсивны». Далее исследователь оговаривается, что разница между ***деталью*** и ***подробностью*** «только в степени лаконизма и уплотненности» и что она «не абсолютна», есть «переходные формы»[1].

Переходные формы есть, конечно, в любой классификации, но не в них ее суть. На наш взгляд, само тяготение к «единичности» или к «множеству» требует объяснения, является следствием различных функций детали и подробности (в терминах Добина). Если вдуматься в приведенные им примеры «деталей», прослеживается закономерность: выделены не просто характерные черты, представляющие целое через его часть (принцип синекдохи). Названо то, что намекает на некое *противоречие* в предмете, что совсем, казалось бы, необязательно для него — поэтому деталь и заметна, и не теряется во множестве «подробностей». И она экспрессивна, т. е. при верном ее прочтении читатель приобщается к авторской системе ценностей. Уши Каренина, впервые увиденные по-настоящему Анной после встречи с Вронским («Ах, боже мой! отчего у него стали такие уши?» — подумала она, глядя на его холодную и представительную фигуру и особенно на поразившие ее теперь хрящи ушей, подпиравшие поля круглой шляпы» — ч. 1, гл. 30), явно портят представительную — во всех смыслах — фигуру государственного сановника. А завитки волос на шее Анны (намек на страстность натуры) — лишние для жены сановника. Короткая губка с усиками Лизы Болконской, сначала охарактеризованная как «ее особенная, собственно ее красота», очень скоро вызывает у повествователя (и Андрея Болконского) невыгодные для героини зоологические ассоциации: «...губка поднялась, придавая лицу не радостное, а зверское, беличье выражение» (т. 1, ч. 1, гл. 2, 6). Трубочка («носогрелка»)

[1] *Добин Е. С.* Сюжет и действительность. Искусство детали. Л., 1981. С. 304—305.

Тушина помогает его философствованию и игре воображения — склонностям, неожиданным в капитане-служаке. И т. д.

Деталь, вносящая в образ *диссонанс,* или, если воспользоваться известным термином Шкловского, *«остраняющая»* деталь, имеет огромное *познавательное* значение. Она как бы приглашает читателя внимательнее присмотреться к предмету, не скользить по поверхности явлений. Выпадая из ряда, из ансамбля, она останавливает на себе внимание — как два кресла в гостиной Маниловых, обтянутые «просто рогожею» и выдающие в нем нехозяина, человека, играющего роль хозяина: Манилов «в продолжение нескольких лет всякий раз предостерегал своего гостя словами: «Не садитесь на эти кресла, они еще не готовы» (гл. 2). Вводя «остраняющую» деталь, писатели часто прибегают к гиперболе. Вспомним велосипед из рассказа Чехова «Человек в футляре», на котором лихо прокатилась Варенька, испугав Беликова. Или кинжал (из «Театрального романа» М. Булгакова), навязываемый маститым режиссером молодому драматургу в качестве орудия самоубийства его героя. Но для Максудова замена револьвера на кинжал совсем не пустяк: «Я не хочу, чтобы публика, увидев, как человек двадцатого века, имеющий в руках револьвер, закалывается кинжалом, тыкала бы в меня пальцами!» (гл. 13). Иван Васильевич, руководитель Независимого театра, непререкаемый авторитет — увы! — старомоден. По-видимому, нарушение нормы, элемент неожиданности, гиперболизация и рождает ощущение «интенсивности» такой детали, повышенной «нагрузки» на нее, о которых пишет Добин[1].

Заметности детали, в той или иной степени контрастирующей с общим фоном, способствуют *композиционные приемы:* повторы, «крупный план», «монтаж», ретардации и др. Повторяясь и обретая дополнительные смыслы, деталь становится *мотивом (лейтмотивом),* часто вырастает в ***символ.*** Если поначалу она удивляет, то, представая в новых «сцеплениях», уже *объясняет* характер. В «Идиоте» Достоевского читателю (как и генералу Епанчину) поначалу может показаться странным умение Мышкина имитировать почерки. Однако по прочтении всего романа становится ясно, что главный талант Мышкина — понимание разных характеров, разных стилей поведения, и воспроизведение стилей письма (в старинном смысле слова) — намек на это. Символистская критика в лице А. Волынского уловила глубокий смысл детали-символа: «Мышкин пишет, как каллиграф — чудесная черта, рисующая опять-таки его безмолвную мировую душу. Кроме того, он умеет писать различными почерками новых и старых времен, почерками определенных людей и характеров, как бы сливаясь во всех деталях и оттенках с тем, что живет и живо на земле. Нельзя себе представить более легкого и в то же время трогательного намека на мировые

[1] *Добин Е. С.* Сюжет и действительность. Искусство детали. С. 305.

свойства души Мышкина в этом неожиданном линейном символе»[1].

Символическая деталь может быть вынесена в заглавие произведения (обычно малых форм): «Крыжовник» А. П. Чехова, «Легкое дыхание» И. А. Бунина, «Снег» К. Г. Паустовского. Деталь-заглавие — мощный прожектор, в свете которого видны единство художественного целого, присутствие автора в композиции.

Подробность же (в понимании Добина) ближе к ***знаку***, чем к символу, ее появление в тексте вызывает прежде всего радость узнавания, возбуждая устойчивую цепь ассоциаций. Подробности-знаки рассчитаны на определенный горизонт ожидания читателя, на его способность дешифровать тот или иной культурный код. Так, читатель «Евгения Онегина», попадая вместе с Татьяной в «келью модную» ее кумира (гл. 7), может уверенно судить об увлечениях и умонастроениях Онегина на основании убранства его кабинета. Несколько штрихов-знаков заменяют длинное описание: «И лорда Байрона портрет,/И столбик с куклою чугунной/Под шляпой, с пасмурным челом,/С руками, сжатыми крестом».

При реконструкции историком литературы жизни, быта, вкусов общества, уже далекого от нас, такие знаки систематизируются, это «хлеб» комментаторов. И, пожалуй, более, чем классика, подробности-знаки поставляет *беллетристика,* идущая в ногу со своим временем (а не обгоняющая его), быстро откликающаяся на злобу дня, моду во всех областях, «новости культуры». В повести С. Малашкина «Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь» (1928) девушка Таня, ровесница пушкинской Татьяны, говорит молодому человеку, которому хочет понравиться: «Вы, Петр, не смейтесь надо мной, а главное, не подумайте, что у меня на этажерке пудра «Лебедь» и стихи Александра Блока». В глазах рабочей молодежи двадцатых годов увлечение стихами Блока — знак мещанского вкуса. Подробность, вероятно, непреднамеренная, брошенная вскользь, но тем более характерная.

Какие подробности в произведениях текущей беллетристики станут для новых поколений читателей знаками нашего времени?

Литература

Белкин А. А. Чудесный зонтик//*Белкин А. А.* Читая Достоевского и Чехова. М., 1973.

Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996.

Буслаев Ф. И. Общие понятия о свойствах эпической поэзии//*Минц С. И., Померанцева Э. В.* Русская фольклористика: Хрестоматия. М., 1971.

Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. М., 1919. (Гл. 9: «Станционный смотритель».)

Добин Е. С. Искусство детали//*Добин Е. С.* Сюжет и действительность. Искусство детали. Л., 1981.

[1] *Волынский А.* Достоевский. СПб., 1906. С. 56.

Леонтьев К. Н. Анализ, стиль и веяние (О романах гр. Л. Н. Толстого. Критический этюд)//Вопросы литературы. 1988. № 12; 1989. № 1.

Манн Т. Искусство романа//*Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т./Пер. с нем. М., 1961. Т. 10.

Набоков В. В. Лекции по русской литературе/Пер. с англ. М., 1996.

Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе//*Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры/Пер. с исп. М., 1991.

Осмоловский О. Н. Из наблюдений над символической типизацией в романе «Преступление и наказание»//Достоевский. Материалы и исследования. Т. 7/Ред. тома Г. М. Фридлендер. Л., 1987.

Переверзев В. Ф. Творчество Гоголя//*Переверзев В. Ф.* Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982. (Гл. 7—9.)

Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1870. (С. 23—34.)

Рейсер С. А. Основы текстологии. 2-е изд. Л., 1978. (С. 150—168.)

Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного. М., 1970.

Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983. (С. 8—62.)

Б. СУБЪЕКТ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Акт рассказывания: повествователь, рассказчик, образ автора

Рус.: *повествователь;* англ.: *narrator;* нем.: *Erzähler;* франц.: *narrateur.*

Рассказывание как общение субъекта изображения и речи с адресатом произведения.— Повествователь, рассказчик и «образ автора» в их соотношении друг с другом, с героями и автором-творцом, а также в общей для них посреднической функции.— Определение повествования «в широком смысле».

Понятие ***повествование*** в широком смысле подразумевает общение некоего субъекта, рассказывающего о событиях, с читателем и применяется не только к художественным текстам (например, о событиях повествует ученый-историк). Очевидно, следует прежде всего соотнести повествование со структурой литературного произведения. При этом нужно разграничивать два аспекта: «событие, о котором рассказывается», и «событие самого рассказывания»[1]. Термин «повествование» соответствует, с нашей точки зрения, исключительно второму «событию».

Необходимо внести два уточнения. Во-первых, повествующий субъект имеет *прямой контакт* с адресатом-читателем, отсутствующий, например, в случаях вставных рассказов, обращенных одними персонажами к другим. Во-вторых, четкое разграничение двух названных аспектов произведения возможно, а их относительная автономность характерна в основном для *эпических* произведений. Конечно, рассказ персонажа драмы о событиях, которые не показаны на сцене, или аналогичный рассказ о прошлом лирического

[1] *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403.

субъекта (не говоря уже об особом лирическом жанре «рассказа в стихах») представляют собой явления, близкие эпическому повествованию. Но для того чтобы разобраться в этих *переходных* формах, методологически правильно будет начать именно с чистых форм, а не растворять различия в неопределенной общности.

Предложенный подход позволит, во-первых, избежать смешения повествования с *сюжетом*, характерного для русского формализма (сюжет, в противоположность *фабуле*,— «порядок изложения» событий[1]) и для структуралистски ориентированной современной нарратологии. Для последней одинаково симптоматичны утверждение Цв. Тодорова, что В. Я. Пропп впервые систематически описал «мифологический тип повествования»[2] (а не структуру сюжета волшебной сказки, как сказали бы мы), и тот факт, что К. Бремон назвал свою работу, посвященную попытке «обобщить» идеи Проппа в области сюжетосложения, «Logique du récit» (в русском переводе — «Логика повествовательных возможностей»)[3]. В Специальном «Словаре терминов французского стуктурализма» термин «récit» (рассказ, повествование) определяется следующим образом: «синоним *повествования*, близко по значению понятию "сюжет"»[4].

Кроме того, различаются рассказ о событиях одного из действующих лиц, адресованный не читателю, а слушателям-персонажам, и рассказ об этих же событиях такого субъекта изображения и речи, который является *посредником* между миром персонажей и действительностью читателя. Только рассказ во втором значении следует — при более точном и ответственном словоупотреблении — называть «повествованием». Например, вставные истории в пушкинском «Выстреле» (рассказы Сильвио и графа Б*) считаются таковыми именно потому, что они функционируют внутри изображенного мира и становятся известны читателю благодаря основному рассказчику, который передает их читателю, обращаясь непосредственно к нему, а не к тем или иным участникам событий.

Попытку обоснования необходимых разграничений (проведенную, как представляется, не до конца) находим в фундаментальном труде Ж. Женетта «Повествовательный дискурс»: «В своем первом значении <...> *récit* обозначает повествовательное высказывание, устный или письменный дискурс, который излагает некоторое событие или

---

[1] См.: *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 179—190.

[2] Структурализм: «за» и «против». Сб. статей. М., 1975. С. 81.

[3] См.: Семиотика и искусствометрия: Современные зарубежные исследования: Сб. переводов. М., 1972.

[4] Структурализм: «за» и «против». С 459. Составитель И. П. Ильин. В новейшей монографии В. Шмида «Нарратология» (М., 2003) «наррация» определяется следующим образом: «результат композиции, организующей элементы сюжета в искусственном порядке *(ordo artificalis)* (с. 158), т. е. как синоним «сюжета» в противопоставлении «фабуле».

ряд событий; так, словосочетание *récit d'Ulysse* [рассказ Улисса] применяют к речи героя в песнях «Одиссеи» с IX по XII, обращенной к феакийцам, а тем самым и к самим этим четырем песням <...>.

Во втором значении <...> *récit* обозначает последовательность событий, реальных или вымышленных, которые составляют объект данного дискурса, а также совокупность различных характеризующих эти события отношений следования, противопоставления, повторения и т. п. В этом случае «анализ повествования» означает исследование соответствующих действий и ситуаций самих по себе, в отвлечении от того языкового или какого-либо другого средства, которое доводит их до нашего сведения: в нашем примере это будут странствия, пережитые Улиссом после падения Трои и до его появления у Калипсо.

В третьем значении, по-видимому, наиболее архаичном, *récit* также обозначает некое событие, однако это не событие, о котором рассказывают, а событие, состоящее в том, что некто рассказывает нечто,— сам акт повествования как таковой. В этом смысле говорят, что песни «Одиссеи» с IX по XII посвящены повествованию Улисса,— в том же смысле, в каком говорят, что песнь XXII посвящена убийству женихов Пенелопы: рассказывать о своих приключениях — такое же действие, как и убивать поклонников своей жены; но в то время как реальность приключений (в предположении, что они считаются реальными, как это представлено Улиссом) очевидным образом не зависит от этого действия, повествовательный дискурс (*récit* в значении 1) столь же очевидным образом полностью зависит от этого действия, поскольку является его *продуктом* — подобно тому, как всякое высказывание есть продукт акта высказывания...»[1]

Как видно, и первый, и третий варианты употребления термина *récit* обозначают в нашей терминологии особую часть повествования эпического певца — вставной рассказ Одиссея на пиру у царя феаков, обращенный к другим персонажам, участникам этого события. Разница лишь в том, что этот вставной рассказ рассмотрен Ж. Женеттом сначала как особая **часть текста**, а затем как **событие общения** персонажа со своими слушателями. Второе же значение термина относится не к повествованию или рассказыванию, а к ходу самих изображенных событий, т. е. к сюжету. С нашей же точки зрения, лишь речь эпического певца — и как текст, и как событие общения — представляет собою ***повествование*** в собственном смысле слова; но как раз ее ученый вообще не имеет в виду.

Как правило, в научной литературе разграничениям такого рода специального внимания не уделяется; более того, господствует тенденция к растворению различий и расширительному понима-

[1] *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс//*Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т./Пер. с франц. М., 1998. Т. 2. С. 62—64.

нию терминов[1]. В словарях и справочниках вообще мало дефиниций повествования[2].

При предлагаемом здесь подходе, дифференцирующем «акты рассказывания» в зависимости от их адресата, категория повествования может быть соотнесена с такими различными субъектами изображения и речи, как *повествователь, рассказчик* и *«образ автора»*. Общей для них является *посредническая* функция, и на этой основе возможно установление различий.

* * *

Начнем с проблемы ***повествователя*** и ***рассказчика.*** Существует несколько путей ее решения. Первый и наиболее простой — противопоставление двух вариантов освещения событий: (1) дистанцированного изображения безличным субъектом персонажа, именуемого в третьем лице *(«Er-Erzählung»)*, и (2) высказываний о событиях от первого лица, как правило,— участника событий *(«Ich-Erzählung»)*. «Персонифицированных повествователей, высказывающихся от своего собственного, «первого» лица, естественно назвать рассказчиками»,— считает В. Е. Хализев[3]. Р. Уэллек и О. Уоррен также полагали, что рассказчик легко отличим от автора именно благодаря форме первого лица, а третье лицо они связывали с позицией «всеведущего автора»[4].

Но убедительность такого решения вопроса обманчива. Как показывают специальные исследования, между типом речевого субъекта и названными двумя формами повествования нет прямой зависимости: «В повествовании от третьего лица может выражать себя или всезнающий автор, или анонимный рассказчик. Первое лицо может принадлежать и непосредственно писателю, и конкретному рассказчику, и условному повествователю, в каждом из этих случаев отличаясь разной мерой определенности и разными возможностями»[5].

---

[1] Так, в упомянутой монографии В. Шмида противопоставляются «классическая теория повествования», в которой в центре внимания — «посредник между автором и повествуемым миром», и «структуралистская нарратология», для которой главный признак повествования — «определенная структура излагаемого материала», а именно «атемпоральная» структура «истории», «изображение события» (*Шмид В.* Нарратология. С. 11—13).

[2] В энциклопедическом справочнике «Современное зарубежное литературоведение» (М., 1996) нет статьи «Наррация» или «Нарратив». В «Предметном словаре» Геро фон Вильперта (Stuttgart, 1989) также нет термина «повествование» *(Erzählen)*. «Словарь нарратологии» Дж. Принса определяет повествование на популярном уровне — как «сообщение о событиях» *(Prince G.* A Dictionary of Narratology. Andershot (Hants), 1988. P. 58).

[3] Введение в литературоведение/Под ред. Г. Н. Поспелова. М., 1988. С. 236.

[4] *Уоррен О., Уэллек Р.* Теория литературы. М., 1978. С. 239—240.

[5] *Кожевникова Н. А.* Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М., 1994. С. 5; Ср.: *Ильин И. П.* Нарративная типология//Современное зарубежное литературоведение. С. 67—68.

Другой путь — идея неустранимого, хотя и опосредованного, присутствия в тексте автора, который выражает собственную позицию через сопоставление разных «версий самого себя» — таких, как «скрытый автор» и «недостоверный рассказчик»[1], или же разных «субъектных форм», таких, как «носитель речи, не выявленный, не названный, растворенный в тексте», т. е. «*повествователь* (порой его называют *автором*)», и «носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст, т. е. «рассказчик»[2].

С этой точки зрения, один и тот же тип субъекта может сочетаться с разными грамматическими формами организации высказывания. Например, субъект «сказа» (т. е. повествования, выдержанного в речевой манере человека из народной среды), безусловно, должен квалифицироваться как рассказчик, независимо от того, ведется ли рассказ от первого или от третьего лица (в «Левше» Лескова, например, избран второй вариант). Но в этом, более продуктивном, подходе есть собственное, не вполне оправданное, ограничение: весь текст любого художественного произведения считается выражением смысловой установки одного (авторского) сознания.

Между тем текст может выражать взаимодействие двух разных сознаний и даже доминирование смысловой перспективы главного персонажа — при том, что она не совпадает с авторской («Журнал» Печорина в «Герое нашего времени» или «Записки из подполья» Достоевского), а также демонстрировать преимущество «внутренних» точек зрения нескольких ведущих героев над любым возможным восприятием событий и поступков извне (например, в «полифоническом романе» Достоевского). К структурам подобного типа трактовки понятий «повествователь» и «рассказчик», предложенные У. Бутом или Б. О. Корманом, без существенных коррективов не применимы.

Третий путь — характеристика важнейших типов «повествовательных ситуаций», в различных условиях которых функция рассказывания осуществляется разными субъектами. В этом, наиболее плодотворном, на наш взгляд, направлении итоги научной традиции, восходящей к «новой критике» (П. Лаббок) и далее, к Г. Джеймсу, подведены в исследованиях Ф. К. Штанцеля. Опираясь на его «Теорию повествования»[3], выделим наиболее общие положения данной концепции.

Во-первых, здесь противопоставлены «*повествование* в собственном смысле посредничества» и «изображение, т. е. отражение вымышленной действительности в сознании романного персонажа, при котором у читателя возникает иллюзия непосредственности его наблюдения за вымышленным миром». Соответственно фиксирует-

[1] *Booth W. C.* The Rhetoric of Fiction. Chicago, 1961.
[2] *Корман Б. О.* Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 33—34.
[3] *Stanzel F. K.* Theorie des Erzählens. Göttingen. 1991.

ся полярность «повествователя (в личной или безличной роли) и рефлектора». Отсюда видно, что к проблеме повествования у Штанцеля прямо относятся лишь два варианта — «аукториальная ситуация» (безличная роль) и «я-ситуация» (личная роль), субъектов которых он обозначает с помощью терминов «повествователь» и «я-повествователь».

Во-вторых, разграничивая эти варианты, он придает определяющее значение «модусу» повествующего субъекта. Имеется в виду «идентичность или неидентичность области бытия *(Seinsbereiche)* повествователя и характеров». «Я-повествователь» «живет в том же мире, что и другие персонажи романа», тогда как аукториальный повествователь «существует вне вымышленного мира»[1]. Таким образом, несмотря на различие в терминологии, ясно, что исследователь имеет в виду именно те два типа повествующих субъектов, которые в нашей традиции принято называть повествователем и рассказчиком[2].

Повествователь — тот, что сообщает читателю о событиях и поступках персонажей, фиксирует ход времени, изображает облик действующих лиц и обстановку действия, анализирует внутреннее состояние героя и мотивы его поведения, характеризует его человеческий тип (душевный склад, темперамент, отношение к нравственным нормам и т. п.), не будучи при этом ни участником событий, ни — что еще важнее — объектом изображения для кого-либо из персонажей. Специфика повествователя одновременно — во всеобъемлющем кругозоре (его границы совпадают с границами изображенного мира) и в адресованности его речи в первую очередь читателю, т. е. направленности ее как раз за пределы изображенного мира. Иначе говоря, эта специфика определена положением «на границе» вымышленной действительности.

Подчеркнем: повествователь — не лицо, а *функция*. Или, как говорил Томас Манн (в романе «Избранник»), «невесомый, бесплотный и вездесущий дух повествования». Но функция может быть прикреплена к персонажу (или некий дух может быть воплощен в нем) — при том условии, что персонаж в качестве повествователя будет совершенно не совпадать с ним же как действующим лицом.

Такова ситуация в пушкинской «Капитанской дочке». В конце этого произведения первоначальные условия рассказывания, казалось бы, решительно изменяются: «Я не был свидетелем всему, о чем мне остается уведомить читателя; но я так часто слыхал о

---

[1] *Stanzel F. K.* Op. cit. S. 71—72. Курсив автора.— *Н. Т.*

[2] Нельзя не упомянуть и о таком подходе, при котором предпочтительнее «пользоваться чисто техническим термином «нарратор», индифферентным по отношению к аппозициям «объективность» — «субъективность», «нейтральность» — «маркированность» и т. д. (*Шмид В.* Нарратология. С. 65). Но отказ от различения понятий «повествователь» и «рассказчик» неизбежно ведет к невозможности разграничить *функции* рассказывающих субъектов.

том рассказы, что малейшие подробности врезались в мою память и что мне кажется, будто бы я тут же невидимо присутствовал». Невидимое присутствие — традиционная прерогатива именно повествователя, а не рассказчика. Но отличается ли хоть сколько-нибудь способ освещения событий в этой части произведения от всего предшествующего? Очевидно,— ничем. Не говоря уже об отсутствии чисто речевых различий, в обоих случаях субъект повествования одинаково легко сближает свою точку зрения с точкой зрения персонажа. Маша точно так же не знает, кто на самом деле та дама, которую она успела «рассмотреть с ног до головы», как и Гринев-персонаж, которому «показалась замечательна» наружность его вожатого, не подозревает, с кем в действительности случайно свела его жизнь. Но ограниченное ви́дение персонажей сопровождается такими портретами собеседников, которые по своей психологической проницательности и глубине далеко выходят за пределы их возможностей. С другой стороны, повествующий Гринев — отнюдь не определенная личность, в противоположность Гриневу — действующему лицу. Второй — объект изображения для первого; такой же, как и все остальные персонажи. При этом взгляд Петра Гринева-персонажа на происходящее ограничен условиями места и времени, включая особенности возраста и развития; гораздо глубже его точка зрения как повествователя. С другой стороны, Гринева-персонажа по-разному воспринимают прочие действующие лица. Но в особой функции «я-повествующего» субъект, которого мы называем Гриневым, предметом изображения ни для кого из персонажей не является. Он — предмет изображения лишь для автора-творца.

«Прикрепление» функции повествования к персонажу мотивировано в «Капитанской дочке» тем, что Гриневу приписывается «авторство» записок. Персонаж как бы превращается в автора: отсюда и расширение кругозора. Возможен и противоположный ход художественной мысли: превращение автора в особого персонажа, создание им своего «двойника» внутри изображенного мира. Так происходит в романе «Евгений Онегин». Тот, что обращается к читателю со словами «Теперь мы в сад перелетим,/Где встретилась Татьяна с ним», конечно,— повествователь. В читательском сознании он легко отождествляется, с одной стороны, с автором-творцом (создателем произведения как художественного целого), с другой — с тем персонажем, который вместе с Онегиным вспоминает на берегу Невы «начало жизни молодой». На самом деле в изображенном мире в качестве одного из героев присутствует, конечно, не автор-творец (это невозможно), а *«образ автора»,* прототипом которого служит для создателя произведения он сам как «внехудожественная» личность — как частное лицо с особой биографией («Но вреден север для меня») и как человек определенной профессии (принадлежащий к «цеху задорному»).

Понятия «повествователь» и «образ автора» иногда смешивают-

ся (это характерно для работ В. В. Виноградова)[1], но их можно и должно различать. Прежде всего, и того и другого следует отграничить — именно в качестве «образов» — от создавшего их *автора-творца*. То, что повествователь — «фиктивный образ, не идентичный с автором»[2],— общепринятое мнение. Не столь ясно соотношение «образа автора» с автором подлинным, или «первичным». По Бахтину, "«образ автора», если под ним понимать автора-творца, является contradictio in adjecto; всякий образ — нечто всегда созданное, а не создающее"[3]. От своего *прототипа* автор как художественный образ четко отграничен Б. О. Корманом[4].

«Образ автора» создается подлинным автором (творцом произведения) по тому же принципу, что и автопортрет в живописи. Эта аналогия позволяет достаточно четко отграничить творение от творца. Автопортрет художника, с теоретической точки зрения, может включать в себя не только его самого с мольбертом, палитрой и кистью, но и стоящую на подрамнике картину, в которой зритель, внимательно приглядевшись, узнает подобие созерцаемого им автопортрета. Иначе говоря, художник может изобразить себя рисующим этот самый, находящийся перед нами, автопортрет (ср.: «Покамест моего романа/Я кончил первую главу»). Но он не может показать, как создается эта картина в ее целом — с воспринимаемой зрителем *двойной* перспективой (с автопортретом внутри), так же как никто, за исключением Барона Мюнхгаузена, не может поднять самого себя за волосы. Для создания «образа автора», как и любого другого, подлинному автору необходима точка опоры *вне* произведения, вне «поля изображения» (Бахтин).

* * *

Повествователь, в отличие от автора-творца, находится вне лишь того *изображенного времени и пространства,* в условиях которого развертывается сюжет. Поэтому он может легко возвращаться или забегать вперед, а также знать предпосылки или результаты событий изображаемого настоящего. Но его возможности вместе с тем определены из-за границ всего художественного целого, включаю-

[1] «Повествователь [1] в «Пиковой даме», сперва не обозначенный ни именем, ни местоимениями, вступает в круг игроков как один из представителей светского общества. <...> Уже начало повести <...> повторением неопределенно-личных форм создает иллюзию включенности автора [2] в это общество. К такому пониманию побуждает и порядок слов, в котором выражается не объективная отрешенность рассказчика [3] от воспроизводимых событий, а его субъективное сопереживание их, активное в них участие» (*Виноградов В. В.* Избр. труды. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 203. Цифрами в квадратных скобках отмечено использование ученым в качестве синонимов трех разных терминов.— *Н. Т.*).

[2] *Wilpert, Gero von.* Sachwörterbuch der Literatur. S. 264.

[3] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 405.

[4] *Корман Б. О.* Изучение текста художественного произведения. С. 10.

щего в себя изображенное «событие самого рассказывания». «Всезнание» повествователя (например, в «Войне и мире») точно так же входит в авторский замысел, как в иных случаях — в «Преступлении и наказании» или в романах Тургенева — повествователь, согласно авторским установкам, отнюдь не обладает полнотой знания о причинах событий или о внутренней жизни героев.

В противоположность повествователю *рассказчик* находится не на границе вымышленного мира с действительностью автора и читателя, а целиком *внутри* изображенной реальности. Все основные моменты «события самого рассказывания» в этом случае становятся предметом изображения, «фактами» вымышленной действительности: «обрамляющая» ситуация рассказывания (в новеллистической традиции и ориентированной на нее прозе XIX—XX вв.); личность повествующего: он либо связан биографически с персонажами, о которых ведет рассказ (литератор в «Униженных и оскорбленных», хроникер в «Бесах» Достоевского), либо во всяком случае имеет особый, отнюдь не всеобъемлющий, кругозор; специфическая речевая манера, прикрепленная к персонажу или изображаемая сама по себе («Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя, миниатюры И. Ф. Горбунова и раннего Чехова). Если повествователя внутри изображенного мира никто не видит и не предполагает возможности его существования, то рассказчик непременно входит в кругозор либо повествователя (Иван Великопольский в «Студенте» Чехова), либо персонажей — слушателей рассказа (Иван Васильевич в «После бала» Л. Толстого).

Образ рассказчика — как *характер* или как «языковое лицо» (Бахтин) — необходимый отличительный признак этого типа изображающего субъекта, включение же в поле изображения обстоятельств рассказывания факультативно. Например, в пушкинском «Выстреле» — три рассказчика, но показаны только две ситуации рассказывания. Если же подобная роль поручается персонажу, рассказ которого не носит никаких признаков ни его кругозора, ни его речевой манеры (история Павла Петровича Кирсанова в «Отцах и детях», приписанная Аркадию), это воспринимается как условный прием. Его цель — снять с автора ответственность за достоверность рассказанного. На самом деле субъект изображения и в этой части романа Тургенева — повествователь.

Итак, рассказчик — субъект изображения, достаточно объективированный и связанный с определенной социально-культурной и языковой средой, с позиций которой (как происходит в том же «Выстреле») он и изображает других персонажей. Повествователь, напротив, по своему кругозору близок автору-творцу. В то же время по сравнению с героями он — носитель более нейтральной речевой стихии, общепринятых языковых и стилистических норм. Так отличается, например, речь повествователя от рассказа Мармеладова в

«Преступлении и наказании». Чем ближе герой автору, тем меньше речевых различий между героем и повествователем. Поэтому ведущие персонажи большой эпики, как правило, не бывают субъектами стилистически резко выделяемых рассказов (ср., напр., рассказ князя Мышкина о Мари и рассказы генерала Иволгина или фельетон Келлера в «Идиоте»).

«Посредничество» повествователя помогает читателю прежде всего получить более достоверное и объективное представление о событиях и поступках, а также и о внутренней жизни персонажей. «Посредничество» рассказчика позволяет войти *внутрь* изображенного мира и взглянуть на события глазами персонажей. Первое связано с определенными преимуществами *внешней* точки зрения. И наоборот, произведения, стремящиеся непосредственно приобщить читателя к восприятию событий персонажем, обходятся вовсе или почти без повествователя, используя формы дневника, переписки, исповеди («Бедные люди» Достоевского, «Дневник лишнего человека» Тургенева, «Крейцерова соната» Л. Толстого). Третий, промежуточный вариант — когда автор-творец стремится уравновесить внешнюю и внутреннюю позиции. В таких случаях образ рассказчика и его рассказ могут оказаться «мостиком» или соединительным звеном: так обстоит дело в «Герое нашего времени», где рассказ Максима Максимыча связывает «путевые записки» Автора-персонажа с «журналом» Печорина.

Итак, **в широком смысле** (т. е. без учета различий между *композиционными формами речи*) **повествование — совокупность тех высказываний речевых субъектов (повествователя, рассказчика, образа автора), которые осуществляют функции «посредничества» между изображенным миром и читателем — адресатом всего произведения как единого художественного высказывания.**

Литература

Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов/Пер. с франц.// Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

Греймас А. К теории интерпретации мифологического нарратива/Пер. с франц.// Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Сб. статей. М., 1985. С. 110—112 (2.2. Арматура; 2.3. Сообщение).

Женетт Ж. Повествовательный дискурс//*Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. Пер. с франц. М., 1998. Т. 2.

Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М., 1994.

Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.

Манн Ю. В. Автор и повествование//Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Шмид В. Нарратология. М., 2003.

Booth Wayn C. The Rhetoric of Fiction. Chicago, 1961.

Lämmert E. Bauformen des Erzählens. 8., unveränderte Aufl. Stuttgart, 1991.

Stanzel F. K. Theorie des Erzählens. 5., unveränderte Auflage. Göttingen, 1991.

Лирический субъект

Рус.: *лирический субъект;* англ.: *lyrical subject;* нем.: *das lyrische Subjekt;* франц.: *le sujet lyrique.*

Проблема соотношения автора и героя в лирике.— Исторические типы лирических субъектов: синкретический, жанровый и лично-творческий.— Субъект в ролевой лирике.— Внесубъектные формы выражения авторского сознания.— Лирическое «я».— Лирический герой.— Лирический субъект как необъективируемая личность.

Вопрос о том, как соотносятся в лирике *автор* и *субъект* (носитель) *речи*,— один из коренных для понимания этого рода литературы. Наивный читатель склонен отождествлять субъекта речи с самим автором. Но и в науке, начиная с Платона и Аристотеля и вплоть до XIX в., упорно держалось наивно-реалистическое представление, «согласно которому лирическое стихотворение является непосредственным высказыванием лирического «я», в конечном счете, более или менее автобиографическим высказыванием поэта»[1]. Лишь в XX в. наука перестала смешивать *биографического*, или *эмпирического, автора* с тем *образом*, который возникает в лирике. Но эта дифференциация далась филологии с большим трудом, а некоторые вопросы, с ней связанные, не решены до сих пор.

Сложности возникают по следующим причинам. Во-первых, ввиду особого, не характерного для других *литературных родов* и трудно поддающегося анализу ***единства автора и героя в лирике.***

В ней «...автор растворяется во внешней звучащей и внутренней живописно-скульптурной и ритмической форме, отсюда кажется, что его нет, что он сливается с героем или, наоборот, нет героя, а только автор. На самом же деле и здесь герой и автор противостоят друг другу и в каждом слове звучит реакция на реакцию»[2]. Во-вторых, в истории лирики не было одного, всегда равного себе лирического субъекта, но было три качественно разных типа: *синкретический* (на мифопоэтической стадии развития поэзии), *жанровый* (на стадии традиционалистского художественного сознания) и *лично-творческий* (в литературе XVIII—XX вв.). Каждый из этих типов лирического субъекта должен быть понят во всем его своеобразии, но должно быть осознанно и инвариантное свойство лирики, по-разному проявляющееся в этих исторических формах.

Данные *исторической поэтики* говорят о том, что слабая расчлененность, или синкретизм, автора и героя лежит в истоках всех трех родов литературы. Но *эпос* и *драма* пошли по пути четкого

[1] *Asmuth B.* Aspekte der Lyrik. Westdeutscher Verlag. 1976. S. 130.

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

разграничения этих субъектов и объективации героя в качестве «другого» по отношению к автору. Лирика же дала иную линию развития: отказавшись объективировать героя, она не выработала четких *субъектно-объектных* отношений между автором и героем, но сохранила между ними отношения *субъект-субъектные*. Платой за это и оказалась близость автора и героя в лирике, которая наивным сознанием воспринимается как их тождество.

Особенно велика эта близость в древней («мифопоэтической») лирике, отличающейся ***прямым синкретизмом автора и героя.*** Архаика знает первоначально только хорового автора. Как заметил М. М. Бахтин, «в лирике я еще весь в хоре и говорю из хора»[1]. Притом пребывание архаического автора в хоре — не только внешнее, но и внутреннее: он видит и слышит себя «изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого»[2]. Отсюда «странность» этого синкретического субъекта, если судить о нем с современной точки зрения.

Еще в греческой *хоровой лирике* тот, кого мы позже начнем называть автором,— «не один, их множество/.../Этот автор состоит из определенного числа лиц, живущих в одном определенном месте, имеющих один определенный возраст и один определенный пол. В стихах, которые поет и пляшет этот множественный автор, он называет себя единичным и говорит о себе не «мы», а «я»; но то, что он рассказывает, относится не к нему, а к богу»[3]. Но и субъект более молодой *сольной лирики,* хотя его лицо уже единично, все еще «поет не о себе. Элегик воодушевляет войско, рассуждает, дает советы,— и обращается от своего лица к кому-нибудь другому, не к самому себе. «Себя самого» — такого персонажа греческая лирика не знает»[4].

Следы древней хоровой природы и своеобразная «межличностность» лирического субъекта сохранились в фольклоре разных народов, проявляясь, в частности, в таких формах высказывания, которые являются странными и «неправильными» с точки зрения более поздних эстетических критериев. Речь идет о типичных для фольклорной лирики спонтанных и немотивированных (не связанных с прямой речью) переходах высказываний от третьего лица к первому (и наоборот) либо о взаимных переходах голосов мужского и женского субъектов:

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

(Собр. народных песен П. В. Киреевского)

---

[1] *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 149.

[2] Там же. С. 148.

[3] *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 42.

[4] Там же. С. 43.

Сама возможность таких субъектных превращений говорит о нечеткой расчлененности в фольклорном сознании «я» и «другого», автора и героя, о легкости перехода через субъектные границы, которые еще не успели отвердеть[1].

Следующий исторический тип лирического субъекта складывается в *традиционалистскую эпоху* поэтики (наука обозначает ее границы с VI—V в. до н. э. по XVIII в.). Этот субъект не является индивидуальным в строгом смысле слова. Он — «абстрактное жанровое условие, заранее данное поэту»[2]. Если синкретический автор был ориентирован (внешне и внутренне) на хор, то этот автор ориентирован на определенный *жанр* и на определенного героя, именно ***жанрового героя,*** различного в *оде, элегии* или *послании.* Естественно, что такой автор менее сращен с эмпирическим автором, чем в современной личной поэзии, но более тесно связан с жанровым героем, почему и становится возможным парадоксальное с нынешней точки зрения явление, когда, например, А. Сумароков — автор од больше похож на М. Ломоносова, работающего в этом же жанре, чем на самого себя как автора элегий.

Лишь с середины XVIII в. начинает складываться современный, ***индивидуально-творческий*** тип лирического субъекта, непонятный без предшествовавших ему синкретического и жанрового субъекта, но качественно своеобразный. Этот субъект ориентирован внешне и внутренне не на хор и не на жанрового героя, а на героя *личностного*, что создает новые формы сближения автора и героя, иногда принимаемые за их тождество. Поэтому становится, как никогда, важным их принципиальное различение, концептуально проведенное М. М. Бахтиным. Говоря о более тесной, чем в других родах, связи субъектов в лирике, исследователь подчеркивает: «Конечно, раздвоение на автора и героя здесь есть, как во всяком выражении, только нечленораздельный вой, крик боли не знают его»[3]. И не только любое *выражение*, но и «каждое *ви́дение* заключает в себе тенденцию к герою, потенцию героя», а потому «можно утверждать, что 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»[4].

Принципиальный факт наличия героя в лирике позволяет поставить вопрос о его своеобразии. Исследования показали, что в *эпическом* произведении *автор и герой* — не абсолютные величины, а два предела, к которым тяготеют и между которыми располагаются другие субъектные формы: *повествователь* (находящийся бли-

---

[1] Подробнее см.: *Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997. (Гл. 1—2.)

[2] *Гинзбург Л. Я.* О лирике. Л., 1964. С. 169.

[3] *Бахтин М. М.* К философии поступка. С. 151.

[4] Там же. С. 155.

же к авторскому плану, но целиком с ним не совпадающий) и *рассказчик* (наделенный «авторскими» чертами, но тяготеющий к плану «геройному»). Субъектная структура лирики отличается не меньшей сложностью.

Наиболее дифференцированное ее описание дано в трудах Б. О. Кормана, который различает *автора-повествователя, собственно автора, лирического героя* и *героя ролевой лирики*[1]. Термины *автор-повествователь* и *собственно автор* представляются, однако, не совсем удачными (первый вводит термин эпики — повествование, второй подталкивает к отождествлению автора и героя). Мы будем вместо них употреблять соответственно термины — *внесубъектные формы выражения авторского сознания* и *лирическое «я»*. Если представить себе субъектную структуру лирики как некую целостность, двумя полюсами которой являются авторский и геройный планы, то ближе к авторскому будут располагаться внесубъектные формы выражения авторского сознания, ближе к геройному (почти совпадая с ним) — герой ролевой лирики; промежуточное положение займут лирическое «я» и лирический герой.

Наиболее очевидна природа ***героя ролевой лирики*** (например, стихотворения Н. Некрасова «Калистрат» или «Зеленый шум»): тот субъект, которому здесь принадлежит высказывание, открыто выступает в качестве «другого», героя, близкого, как принято считать, к драматическому. В «Калистрате» им является крестьянин («Надо мной певала матушка,/Колыбель мою качаючи:/«Будешь счастлив, Калистратушка,/Будешь жить ты припеваючи»). В других случаях это может быть исторический или легендарный персонаж («Ассаргадон» В. Брюсова, «Нюрнбергский палач» Ф. Сологуба), женский образ, от лица которого дается высказывание в стихотворении, принадлежащем поэту («Вертоград моей сестры» А. Пушкина), или наоборот — мужское «я» в стихах поэтессы (значительная часть произведений З. Гиппиус). Геройная ипостась такого субъекта вполне очевидна, хотя могут быть и очень тонкие градации авторского и геройного планов, как в «Зеленом шуме» Некрасова, где повествование от лица крестьянина завершается словами *песни*, в которых голоса автора и героя становятся нераздельными и неслиянными:

«Люби, покуда любится,
Терпи, покуда терпится,
Прощай, пока прощается,
И — Бог тебе судья!»

В «Личинах переживаний» Ф. Сологуба (в его книге «Пламенный круг») высказывание от лица разных героев, которыми был «я» в

[1] Данная система понятий разработана в ряде трудов Б. О. Кормана: Лирика Некрасова. Ижевск, 1978 (2-е изд.); Практикум по изучению художественного произведения. Лирическая система. Ижевск, 1978; Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982 и др.

прежних существованиях, осложнено тем, что говорящий одновременно с этим сохраняет свою идентичность и память об этих своих перевоплощениях. Уже эти примеры показывают, что в ролевых стихотворениях всегда присутствуют *два внутренне связанных субъекта*, хотя граница между ними может колебаться от предельного различия до предельной неразличимости. Поэтому в одних случаях героя можно назвать почти, но именно «почти», отдельным от автора персонажем, а в других — авторской «маской». Остальные субъектные формы в лирике отличаются еще большей неоднозначностью.

В стихотворениях с ***внеличными формами*** выражения авторского сознания высказывание принадлежит третьему лицу, а субъект речи грамматически не выявлен:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И Божий лик изобразится в них!

(Ф. Тютчев. Последний катаклизм)

Именно в стихотворениях, в которых лицо говорящего прямо не выявлено, в которых он является лишь ***голосом*** («Анчар» Пушкина, «Предопределение» Тютчева, «Девушка пела в церковном хоре...» Блока), создается наиболее полно иллюзия отсутствия раздвоения говорящего на автора и героя, а сам автор растворяется в своем создании, как Бог в творении.

В отличие от такого автора ***лирическое я***[1] имеет грамматически выраженное лицо и присутствует в тексте как «я» или «мы», которому принадлежит речь. Но при этом оно «не является объектом для себя/.../на первом плане не он сам, а какое-то событие, обстоятельство, ситуация, явление»[2]. По формулировке Л. Я. Гинзбург, в подобных случаях лирическая личность «существует как форма авторского сознания, в которой преломляются темы/.../но не существует в качестве самостоятельной темы»[3]. Так в стихотворении А. Фета

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,
Свет небес высоких
И блестящий снег
И саней далеких
Одинокий бег —

наблюдаемый мир, как свойственно лирике, «становится пережитым миром»[4], но именно картина и ее переживание, а не *сам пере-*

[1] Термин введен М. Зусман, но еще раньше был использован И. Ф. Анненским.
[2] *Корман Б. О.* Литературоведческие термины... С. 13.
[3] *Гинзбург Л. Я.* О лирике. С. 165.
[4] *Гаспаров М. Л.* Фет безглагольный//*Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. М., 1905. С. 140.

живающий, здесь в центре внимания (ср. также стихотворения Фета «Перед бурей», К. Случевского «В листопад», А. Блока «Грешить бесстыдно, непробудно», Б. Пастернака «Единственные дни»). В то же время лирическое «я» может становиться *субъектом-в-себе, самостоятельным образом*, что было не явно при внесубъектных формах выражения авторского сознания.

Этот образ должен быть принципиально отличаем от биографического (эмпирического) автора (хотя степень автобиографичности его бывает разной, в том числе весьма высокой), ибо он является «формой, которую поэт создает из данного ему «я»[1]. Притом в отличие от биографической личности поэта его лирическое «я» выходит за границы его субъективности — оно есть «в вечном возвращении живущее «я», обретающее в поэте свое обиталище»[2]. Именно такое «я» наиболее характерно для творчества Тютчева, Фета, а из более поздних поэтов — Пастернака.

И. Анненский, говоря о стихотворении К. Бальмонта «Я — изысканность русской медлительной речи...», заметил, что град насмешек и возмущений, который обрушился на голову его создателя, был вызван тем, что критики подставляли под субъекта речи этого стихотворения его биографического автора и тем самым закрывали для себя возможность адекватного понимания текста; на самом же деле «я» здесь «это вовсе не сам Бальмонт под маской стиха»[3]. Лирическое «я», по Анненскому,— «не личное и не собирательное, а прежде всего наше *я*, только осознанное и выраженное поэтом»[4]. По другой его формулировке, «это интуитивно восстанавливаемое нами *я* будет не столько внешним, так сказать биографическим *я* писателя, сколько его истинным неразложимым *я*, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии»[5]. Подчеркнем, что Анненский называл лирическое «я» «не личным и не собирательным», т. е. разграничивал его как с эмпирическим, так и с обобщенно-надличностным, *типическим* образом. Это отличает концепцию Анненского от взглядов тех теоретиков (среди них такие разные, как О. Вальцель, Г. Н. Поспелов, Т. И. Сильман, Л. Я. Гинзбург), которые в той или иной форме подчеркивали именно обобщенно-типическое, по более осторожной формулировке Л. Я. Гинзбург — «идеальное содержание, отвлеченное от пестроты и смутного многообразия житейского опыта»[6]. Подход Анненского был развит Бахтиным, который тоже считал лирическое «я» не над- а **меж**-личностным, понимая его как определенную форму отношений между субъектами — «я» и «другим», автором и героем.

---

[1] *Susman M.* Das Wesen der modernen Lyrik. Stuttgart, 1910. S. 16.
[2] Op. cit. S. 16.
[3] *Анненский И.* Бальмонт-лирик//*Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 98.
[4] Там же. С. 99.
[5] Там же. С. 102—103.
[6] *Гинзбург Л. Я.* О лирике. С. 167.

Следующая субъектная форма, еще более приближающаяся к геройному плану,— ***лирический герой***. Существенное отличие его от прежде рассмотренных форм состоит в том, что он является не только субъектом-в-себе, но и субъектом-для-себя, т. е. он становится своей собственной темой, а потому отчетливее, чем лирическое «я», отделяется от первичного автора, но кажется при этом максимально приближенным к автору биографическому.

Лирический герой возникает не у каждого поэта. Из русских лириков он наиболее характерен для М. Лермонтова, А. Блока, М. Цветаевой, В. Маяковского, С. Есенина. И хотя мы опознаем его и в отдельном стихотворении, с достаточной полнотой и определенностью он выявляется в контексте творчества поэта, в книге или цикле. Впервые термин был введен Ю. Н. Тыняновым: «Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас. Он был необходим, его уже окружает легенда, и не только теперь — она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ. В этот образ персонифицируют все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда невольно за поэзиею подставляют *человеческое лицо* — и все полюбили *лицо,* а не *искусство*»[1].

Эта емкая характеристика лирического героя была развита в ряде работ отечественных исследователей, наиболее концептуально в трудах Л. Я. Гинзбург и Б. О. Кормана. По Гинзбург, необходимое условие возникновения лирического героя — наличие некоего «единства авторского сознания»[2], сосредоточенного «в определенном кругу проблем» и облеченного «устойчивыми чертами — биографическими, психологическими, сюжетными»[3]. Однако это условие необходимое, но еще не достаточное. Говорить о собственно лирическом герое можно только тогда, когда образ личности, возникающий в поэзии и обладающий устойчивыми чертами, является «не только субъектом, но объектом произведения»[4]. Этот же момент подчеркивает Корман, проводя границу между «собственно автором» и лирическим героем: если первый не является объектом для себя, то второй «является и субъектом и объектом в прямооценочной точке зрения. Лирический герой — это и носитель сознания, и предмет изображения: он открыто стоит между читателем и изображенным миром»[5].

---

[1] *Тынянов Ю. Н.* Блок//*Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 118—119.

[2] *Гинзбург Л. Я.* О лирике. С. 165.

[3] Там же. С. 160.

[4] Там же. С. 165.

[5] *Корман Б. О.* Литературоведческие термины... С. 9.

Теперь становится ясно, что лирический герой, не совпадая непосредственно с биографическим автором, тем не менее является *образом*, намеренно отсылающим к внелитературной личности поэта, что и приводит порой к наивно-реалистическому отождествлению их. Такой статус приближает этого субъекта именно к полюсу героя, не совпадающего с автором (что отражено в самом термине), но — подчеркнем это особо — *двупланового*, требующего, чтобы читатель, «воспринимая лирическую личность, одновременно постулировал в самой жизни бытие ее двойника»[1]. Наивное читательское сознание воспринимает этот двуплановый образ упрощенно, как «образ самого поэта, реально существующего человека: читатель отождествляет создание и создателя»[2]. Адекватное же восприятие лирического героя требует учета его эстетической «разыгранности» — его нераздельности с автором и неслиянности, несовпадения с ним. Предельный случай такого несовпадения, по Гинзбург, *«персонажи-мистификации»* (поэт Жозеф Делорм, созданный Сент-Бевом) — здесь «лирический персонаж полностью отделяется от автора и живет собственной жизнью»[3]. Отделению лирического героя от автора способствуют и другие, менее радикальные способы изображения субъекта: создание стилизованных *авторских масок,* использование *циклизации, сюжетных* и *драматургически-повествовательных элементов*[4].

Все это приводит, по Гинзбург, к тому, что «возникает единство личности, не только стоящей за текстом, но и воплощенной в самом поэтическом сюжете, наделенной определенной характеристикой»[5]. Это позволяет исследовательнице сравнивать лирического героя с *образом-характером*, т. е. с уже эпически объективированным образом. Сопоставление, однако, приводит к выводу, что лирического героя «не следует отождествлять с характером/.../. Лирическая личность, даже самая разработанная, все же суммарна. Лирика вызывает ассоциации, молниеносно доводящие до читателя образ, обычно уже существующий в культурном сознании эпохи. Лирика обогащает и варьирует этот образ, она может совершать психологические открытия, по-новому трактовать переживания человека. Но построение индивидуального характера оставалось обычно за пределами целей, которые ставила лирика, средств, которыми она располагала»[6].

В изложенной концепции есть ряд моментов, требующих существенного уточнения. Гинзбург и Корман исходят из того, что лирический герой является не только субъектом, но и объектом

---

[1] *Гинзбург Л. Я.* О лирике. С. 167.
[2] *Корман Б. О.* Литературоведческие термины... С. 9.
[3] *Гинзбург Л. Я.* О лирике. С. 160.
[4] Там же. С. 160—161.
[5] Там же. С. 163.
[6] Там же. С. 163.

для себя. Именно введение понятия «объект» привносит в их формулировки изначальную неточность, чреватую далеко идущими последствиями. Желая акцентировать обращенность субъекта на самого себя, исследователи вместе с термином «объект» вольно или невольно приближаются к пониманию лирического героя по аналогии с объектным образом, каковым он на самом деле не является.

Действительно, когда, например, в стихотворении Лермонтова лирический субъект обращается к самому себе («Что же мне так больно и так трудно?/Жду ль чего? Жалею ли о чем?»), то он видит себя отнюдь не объектом, а необъективируемым другим субъектом. Точно так же в «Оправдании» Лермонтова:

Когда одни воспоминанья
О заблужденьях страстей
На место славного названья
Твой друг оставит меж людей...

Это взгляд на себя со стороны, как на «другого» (героя), но не на объект в точном смысле этого слова. Пафос стихотворения как раз и состоит в том, что нельзя объективировать и овеществлять человека. Вариант такого взгляда со стороны на свое необъективируемое «я» — стихотворение В. Ходасевича «Перед зеркалом»:

Я, я, я. Что за дикое слово!
Неужели вон тот — это я?
Разве мама любила такого,
Желто-серого, полуседого
И всезнающего, как змея?

Вся суть тут в принципиальном несовпадении «я» с собой, понимаемым как объект, и в утверждении трагичности такого несовпадения и одновременно в переживаемом катарсисе. Но увидеть это лирический субъект может только в итоге глубокого самоанализа. Чтобы быть точным, следует сказать, что лирический герой (в отличие от лирического «я») становится не только субъектом-в-себе, но и субъектом-для-себя (а не субъектом и объектом), и это позволит избежать многих последующих аберраций.

В частности, при акцентировании необъектной природы лирического героя могло бы стать более строгим проводимое Гинзбург сравнение его с характером. Стало бы ясно, что главное различие здесь не в «суммарности», степени разработанности и индивидуальности, а самом подходе к образу человека. Ведь *характер* — это «объектный образ»[1], увиденный со стороны. Напротив, *«образ личности* (то есть не объектный образ, а слово)»[2] — это человек, увиденный изнутри в качестве «я» и не поддающийся «объектному

[1] *Бахтин М. М.* К переработке книги о Достоевском//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. С. 324.

[2] Там же. С. 326.

познанию»[1]. Лирический герой — не образ-характер, а *образ-личность*, по терминологии Бахтина, и это объясняет многие его особенности. Сказанное помогает лучше понять парадокс лирического героя, совмещающего в себе, казалось бы, несовместимое: он именно герой, изображенный субъект (образ), не совпадающий с автором, но условием его восприятия является «постулирование в жизни его двойника» (Гинзбург), «самого поэта» (Корман), притом речь идет «не о читательском произволе, а о двойном восприятии, заложенном в художественной системе»[2]. Для адекватного описания такого рода образа необходим категориальный аппарат, основанный не на формальной логике, ибо закон исключенного третьего тут не действует.

В данном случае нельзя поставить вопрос: либо (автор) — либо (герой). Как только мы закрываем глаза на авторскую ипостась лирического героя, мы оказываемся вынужденными понимать его по аналогии с эпическим или драматическим персонажем, что стирает специфику лирики. Но если мы игнорируем его геройную ипостась, мы перестаем видеть отличие образа от его творца, т. е. стираем специфику искусства. Обе операции чреваты невосполнимыми потерями смысла, и обе они уже неоднократно были опробованы в науке[3].

Но если здесь не действует формально-логический закон исключенного третьего, то есть другая логика, при помощи которой издавна выражали отношение творца и творения — логика принципа «нераздельность и неслиянность»: лирический герой — это и герой и автор «нераздельно и неслиянно». Предложенная формула, естественно, не разрешает парадокса лирического героя (и может, к сожалению, стать предметом отвлеченных спекуляций), но она позволяет увидеть проблему в свете, соответствующем ее природе. Решение же ее может быть достигнуто на путях сочетания теоретического и исторического подходов. Теоретически необходимо принципиально прояснить своеобразие статуса автора и героя в литературе вообще и в лирике в частности, а исторически следует рассмотреть границу между автором и героем в лирике в ее становлении и развитии. Подходы к решению теоретической стороны вопроса наметил Бахтин, понявший автора как «надбытийственную» (по другой формулировке — «внежизненную») активность, которая является «необходимым условием эстетического оформления наличного бытия»[4]. В силу такого статуса автор-творец трансцендентен миру произведения, он «начинается там, где ценностно кончается во мне всякая налич-

---

[1] *Бахтин М. М.* К переработке книги о Достоевском//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. С. 326.

[2] Там же. С. 324.

[3] См. подробнее: *Бройтман С. Н.* Три концепции лирики//Известия РАН. Сер. лит. и яз. Т. 54. № 1. 1995.

[4] *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности. С. 118.

ность, где кончается во мне все бытие как таковое»[1], в том числе эстетическое бытие. Но в то же время автор имманентен сотворенному миру как реализованная в произведении целостность, в нем в отличие от эпоса и драмы нет «отчетливых и существенных *границ героя*, а следовательно, и *принципиальных границ между автором и героем*»[2]. Этим и объясняется отмеченный парадокс нераздельности-неслиянности, не означающий, однако, просто и всегда равного себе неразличения. Хотя в лирике дистанция между автором и героем тоньше и трудней уловима, чем в других родах литературы, но граница эта является исторически меняющейся величиной. Наименьшая она при синкретическом типе лирического субъекта, бóльшая — при жанровом его типе, а в индивидуально-творческой поэзии сама эта граница (и ее кажущееся отсутствие) становится эстетически-сознательно *разыгранной*.

Проявляется это в том, что в лирике XIX—XX вв. все более возрастает — и количественно и качественно — роль таких форм высказывания, при которых говорящий видит себя и изнутри, и со стороны — как до конца не объективируемого «другого» (т. е. не как характер, а как личность) — «ты», «он», неопределенное лицо или состояние, отделенное от его носителя (в стихотворных примерах курсив везде мой.— *С. Б.*):

И скучно и грустно, и некому руку *подать* /.../
И жизнь, как *посмотришь* с холодным вниманьем вокруг /.../
(Лермонтов. «И скучно и грустно...»)

/.../ *Того, кто* страстью и пороком
Затмил твои младые дни
(Лермонтов. Оправдание.)

Когда *душа смятенная* полна /.../
(В. Жуковский. Невыразимое)

Но в лирику в это время входит не только такое «я», которое умеет видеть себя со стороны, но и действительный (при этом не «объектный», не вещный) другой, возникает сложная игра точек зрения голосов и ценностных интенций («Два голоса» Тютчева, «Смычок и струны» Анненского, поэтическое многоголосие у Некрасова, описанное Корманом). Наконец, рождается *неосинкретический* субъект, в котором «я» и «другой» уже не смешаны (как это было в архаической лирике), а разыграны именно в их нераздельности и неслиянности. От лица такого субъекта ведется, например, речь в цикле Блока «На поле Куликовом»; он и лирический герой, отсылающий нас к стоящему за ним автору, но он же и исторически дистанцированный (хотя и не объектный) персонаж — уча-

[1] *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности. С. 118.
[2] Там же. С. 151.

стник Куликовской битвы. Ср. у О. Мандельштама в одном и том же стихотворении:

По улицам *меня* везут без шапки /.../
Царевича везут, немеет страшно тело
(На розвальнях, уложенных соломой)

Своеобразная форма такого *неосинкретического субъекта* — в четвертом стихотворении цикла Блока «Кармен»:

Бушует снежная весна.
Я отвожу глаза от книги...
О страшный час, когда она
Читая по руке Цуниги,
В глаза Хозе метнула взгляд!
Насмешкой засветились очи,
Блеснул зубов жемчужный ряд,
И *я* забыл все дни, все ночи,
И сердце захлестнула кровь,
Смывая память об отчизне...
А голос пел: *Ценою жизни*
Ты мне заплатишь за любовь!

Очевидно, что одним и тем же местоимением «я» здесь обозначены два субъекта. Первый («Я отвожу глаза от книги») — лирический герой стихотворения, читающий сцену, в которой участвуют герои мифа о Кармен. Второй раз «я» («И я забыл все дни, все ночи») — это уже сам Хозе, а точнее, нераздельность-неслиянность лирического героя и Хозе[1]. Происходит превращение субъекта речи из зрителя, внеположного ситуации, в ее действующее лицо и утверждается дополнительность этих позиций. Здесь особенно обнажена межличностная (а не сверхличная) природа лирического субъекта, доведенного до такой грани, что он уже не может характеризоваться в терминах классической эстетики как только «субъективный» или «внутренний»[2].

Литература

Анненский И. Ф. Бальмонт-лирик//*Анненский И. Ф.* Книги отражений. М., 1979.
Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
Бахтин М. М. К философии поступка//Философия и социология науки и техники. М., 1986.
Биншток Л. М. Субъектные формы выражения авторского сознания в лирике Ф. И. Тютчева//Проблема автора в художественной литературе. Вып. 1. Ижевск, 1974.
Бройтман С. Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). М., 1997.

[1] Подробнее см.: *Бройтман С. Н.* Субъектная структура русской лирики XIX — нач. XX в. в историческом освещении//Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 47. № 2. С. 6. 1988.

[2] См.: *Grüg H.* Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Von klassische lyrischen Ich zur modernen Fahrungswirklichkeit. Stuttgart. 1983. S. 2.

Гинзбург Л. Я. О лирике. М.; Л., 1964.
Корман Б. О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978.
Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. Лирическая система. Ижевск, 1978.
Корман Б. О. Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982.
Тынянов Ю. Н. Блок//*Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
Johanson W. R. The idea of lyrik. Berkley: Univ. of California Press. 1982.
Pestalozzi K. Die Entstehung des lyrischen Ich. Studium zum Motiv der Erhebung in der Lyrik. Berlin. 1970.
Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. Zürich und Frieburg. 1968.
Spinner K. H. Zur Struktur des lyrischen Ich. Frankfurt am Main. 1975.

4. КОМПОЗИЦИЯ

АСПЕКТЫ КОМПОЗИЦИИ

Рус.: *композиция;* англ.: *composition;* нем.: *Komposition;* франц.: *composition.*

Многообразие аспектов композиции.— Текстуальная и предметная (образная) композиции, сочетание временно́го и пространственного принципов в общей композиции произведения.— Из истории проблемы.— Пространственный принцип образной композиции в описательной поэзии.— Расстановка характеров и компоновка образов.— Сюжет и его композиция. Пролог, эпилог, вставная новелла, обрамление, монтаж и другие приемы.— Русская формальная школа о сюжете и фабуле. Вопросы терминологии.— Открытый финал и завершенный текст.— Текст и его части, композиционная функция рамочных компонентов. «Сильные позиции» текста.— Взаимодействие текстуальной и предметной композиций.— «Точка зрения» как инструмент анализа композиции.

Композиция (от лат. *compositio* — составление, соединение) — ***соединение*** частей, или компонентов, в целое; структура литературно-художественной формы. Композиция — *соединение* частей, но не сами эти части; в зависимости от того, о каком уровне (слое) художественной формы идет речь, различают ***аспекты композиции.*** Это и расстановка персонажей, и событийные (сюжетные) связи произведения, и монтаж деталей (психологических, портретных, пейзажных и т. д.), и повторы символических деталей (образующих мотивы и лейтмотивы), и смена в потоке речи таких ее форм, как повествование, описание, диалог, рассуждение, а также смена субъектов речи, и членение текста на части (в том числе на рамочный и основной текст), и несовпадение стихотворного ритма и метра, и динамика речевого стиля, и многое другое. Аспекты композиции многообразны. В то же время подход к произведению как *эстетическому объекту* выявляет в составе его художественной формы по меньшей мере два слоя и соответственно две композиции, объединяющие различные по своей природе компоненты.

Литературное произведение предстает перед читателем как *словесный текст,* воспринимаемый во времени, имеющий линейную

протяженность. Однако за словесной тканью встает соотнесенность образов. Слова суть знаки предметов (в широком значении), которые в совокупности структурируются *в мир (предметный мир)* произведения. Вычленение предметного слоя в составе формы произведения традиционно для эстетики, где неизменно подчеркивается целостность восприятия искусства, где художественный образ уподобляется картине. Как пишет Р. Ингарден о литературном произведении: «...следует учитывать, что слово «картина» можно понимать по-разному. Применительно к совокупности представленных в произведении предметов оно означает, что предметы эти так между собой связаны, так расположены один около другого, что их можно, так сказать, охватить одним взглядом»[1]. При этом мир произведения не ограничивается образом говорящего человека, он включает в себя и внесловесную действительность (например, пейзаж, интерьер).

Традиционное деление искусств на *пространственные и временны́е* основано на свойствах материала: конечно, последовательность слов, предложений может быть только временно́й. Однако разные по материальному носителю образности искусства имеют много общего в предметах изображения, что делает возможным «перевод» с языка одного искусства на язык другого (например, рисунки Г. Дорэ к «Божественной комедии» Данте). В целом организация предметного, образного мира в литературном произведении приближена к реальной действительности, где ***пространственные отношения не менее существенны, чем временно́е.***

В истории эстетики долго дискутировался вопрос: к чему должен стремиться поэт — к изображению предметов в их *статике* или в их *динамике,* т. е. изображению действий, событий? Известный тезис Лессинга: «действия составляют предмет поэзии» — в немалой степени объясняется стремлением теоретика выделить предмет, адекватный материалу поэзии,— последовательно сменяющим друг друга словесным знакам. И хотя Лессинг оговаривает опосредованное (при помощи «действий») изображение «тел», его трактат «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» предостерегал от увлечения описаниями, где поэт как бы заведомо обречен на поражение в соревновании с живописцем или скульптором. В интерпретации Лессинга Гомер — всеобщий учитель, образец для подражания — исключительно *повествователь,* не изображающий «ничего, кроме последовательных действий, и все отдельные предметы он рисует лишь в меру участия их в действии, притом обыкновенно не более как одной чертой»[2]. Так из характеристики гомеровского стиля выпадают сравнения, явно тормозящие «целые картины, не зависимые от хода рассказа и далеко выходящие за рамки того

[1] *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 27.
[2] *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 187, 189.

образа, который послужил поводом для сравнения». Эти сравнения часто вводят пейзаж: «зарисовки моря, гор, лесов, животных и т. д.»[1]. Например, в «Илиаде» есть описание снегопада:

Словно как снег, устремившися, хлопьями сыплется частый,
В зимнюю пору, когда громовержец Кронион восходит
С неба служить человекам, являя могущества стрелы:
Ветры все успокоивши, сыплет он снег беспрерывный,
Гор высочайших главы и утесов верхи покрывая,
И цветущие степи, и тучные пахарей нивы;
Сыплется снег на брега и на пристани моря седого;
Волны его, набежав, поглощают; но все остальное
Он покрывает, коль свыше обрушится Зевсова вьюга,—
Так от воинства к воинству частые камни летали...

(Песнь XII. Пер. Н. И. Гнедича)

Конечно, образ снегопада мотивирован: с ним сравниваются «летающие» камни — оружие и ахейцев, и троянцев. Однако детали описания снега: он сыплется «хлопьями», успокаивает ветры, его поглощают волны «седого» моря, но «все остальное» (и вершины гор, и степи, и нивы) покрыто снегом — создают самоценный образ, пожалуй, более впечатляющий, чем картина сражения. А ведь, по мнению Лессинга, длинные описания разрушают художественную иллюзию: «...сопоставление тел в пространстве сталкивается здесь с последовательностью речи во времени»[2].

Вывод Лессинга неоднократно оспаривался или, во всяком случае, корректировался в истории эстетики. Однако независимо от степени его убедительности плодотворна сама постановка проблемы: разграничение последовательности «невещественных», *словесных знаков,* с одной стороны, и статики или динамики *изображенных предметов* («тел» или «действий») — с другой. Как комментирует Ингарден, Лессингом «отчетливо подвергаются анализу не *реальные люди,* а эта «видимость», которая якобы показывает действительность. Это предрешает, что герои, их состояние, судьбы, окружающие их предметы и т. д. составляют каким-то образом *элементы* самого произведения искусства. Более того, подавляющая часть этого анализа ведет к тому, что *изображенные предметы* представляются если не единственными, то, во всяком случае, *самыми важными элементами* произведения — точка зрения, крайне противоположная одному из современных воззрений, провозглашающему, что в состав литературного произведения входит только так называемый язык»[3].

В своей, можно сказать, борьбе с описательностью Лессинг имел больше оппонентов, чем единомышленников и последователей, что понятно: дальше в этом направлении идти было трудно. Гердер, основной критик-современник «Лаокоона...», восстанавливает в пра-

[1] *Тронский И. М.* История античной литературы. М., 1983. С. 59.
[2] *Лессинг Г. Э.* Лаокоон... С. 206.
[3] См.: *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. С. 264—265.

вах аналогию поэзии и живописи: в поэзии важна, по его мнению, «сила» слов, «чувственное совершенство речи», она собирает «воедино множество отдельных признаков», создавая иллюзию присутствия предмета. Подчеркивая разнообразие жанров и «манер», Гердер отказывается решить в ту или иную сторону вопрос: «Какими предметами может сильнее всего тронуть душу человека эта поэтическая сила — предметами, сосуществующими в пространстве или следующими друг за другом во времени?» Так или иначе «смертельной ненависти» Лессинга к описанию он не разделяет: «Я содрогаюсь при мысли, какую кровавую расправу должны учинить среди древних и новых поэтов следующие положения: "Действия составляют собственно предмет поэзии..."»[1]. Прослеживая эволюцию портрета, натюрморта, пейзажа в европейской литературе, А. И. Белецкий склоняется к выводу, что, несмотря на установленные Лессингом «законы», «соперничество поэтов с живописцами не прекратилось и до сего дня, как едва ли когда прекратится», хотя «сама по себе природа слова и связанный с нею характер человеческого восприятия, казалось бы, идут наперекор этим попыткам»[2].

Описательная поэзия — наиболее яркий пример несовпадения, в сущности, двух композиций: соотнесенности его образов и, выражаясь языком старинных риторик, *расположения* этих образов в речи. Так, в описательной поэме Ж. Делиля «Сады» (увидевшей свет в 1782 г., но с удовольствием читаемой и сегодня) *предметная* композиция — явно *пространственная:* парковому искусству классицизма, где природа подстрижена и украшена, противопоставлены культ естественности, сентиментальное отношение к природе, проявившиеся в устройстве английских парков. Как будто находишься в картинной галерее и сравниваешь два пейзажа, два «способа преображать природу»:

Один являет нам симметрии закон.
Изделия искусств в сады приносит он.
Повсюду разместив то вазы, то скульптуры,
Из геометрии взяв строгие фигуры,
Деревья превратит в цилиндры и кубы,
В каналы — ручейки. Все у него — рабы.
Он — деспот, властелин, надменный и блестящий.
Другой все сохранит: луга, овраги, чащи,
Пригорки, впадины, неровность, кривизну,
Считая госпожой естественность одну.

(Песнь первая. Пер. И. Я. Шафаренко)

Движение в эту дидактическую описательную поэму вносит сам рассказчик, переходящий от одной детали пейзажа к другой, его движущаяся в пространстве *точка зрения*. В «Предисловии» Делиль

[1] *Гердер И. Г.* Критические леса//*Гердер И. Г.* Избр. соч. М.; Л., 1959. С. 160, 174.
[2] *Белецкий А. И.* В мастерской художника слова//*Белецкий А. И.* Избр. труды по теории литературы. М., 1964. С. 232.

подчеркивал: «В поэмах того жанра, который я предлагаю публике, должен наличествовать в самой высокой степени интерес построения. В этом жанре вы не предлагаете читателю ни действия, возбуждающего любопытство, ни страстей, своею силой потрясающих душу». Поэтому автор в расположении образов вдохновляется примером не Версаля, но воспеваемого им английского парка, где «живописная неправильность и продуманный беспорядок составляют <...> главную прелесть»; он стремится вести ум читателя «извилистыми тропинками...»[1].

Если описательная поэма, где время как бы остановилось, в основном принадлежит прошлому, то небольшое описательное лирическое стихотворение — жанр, с успехом культивируемый и в поэзии XIX—XX вв. «Кавказ» Пушкина, «Только в мире и есть, что тенистый...» Фета, «В хате» Есенина — в этих лирических миниатюрах воссоздано некое единое пространство, открывающееся взгляду: горный пейзаж, уголок леса (парка) как фон для женского портрета, внутреннее убранство хаты (интерьер). И везде «сопоставление тел в пространстве сталкивается... с последовательностью речи во времени» (Г. Э. Лессинг), но это «столкновение» дает прекрасные результаты. Те же пространственные связи между изображаемыми предметами — в основе описаний как внесюжетных элементов произведений эпических и даже драматических (пейзаж в «Вишневом саде» А. П. Чехова, интерьер в «На дне» М. Горького в *побочном тексте* пьес).

* * *

Однако пространственные связи организуют не только описания в литературе (напомним, что в соответствии с риторической традицией *описание* — воспроизведение предметов в их статике, в отличие от *повествования* — сообщения о событиях). В предметном мире любого произведения в той или иной степени неизбежен пространственный принцип композиции. В эпосе и драме он проявляется прежде всего в ***соотнесенности персонажей как характеров,*** например в антитезе порока и добродетели в литературе классицизма, сентиментализма: «Мещанин во дворянстве» Мольера, «Недоросль» Д. И. Фонвизина (в комедиях классицизма соблюдалось «равновесие», т. е. точное соответствие отрицательных персонажей положительным»[2]), «Памела, или Вознагражденная добродетель» С. Ричардсона, «Коварство и любовь» Шиллера.

Эволюция и многосторонность характеров, свойственные в особенности психологическому роману, не уничтожают, однако, их глубинных констант, мотивирующих общую расстановку персона-

[1] *Делиль Ж.* Сады. Л., 1987. С. 6, 8, 9.

[2] *Москвичева Г. В.* Русский классицизм. М., 1986. С. 137.

жей в произведении: по принципам антитезы и/или подобия. При этом антитеза характеров в изображении — во всяком случае, главных героев, несущих проблематику произведения,— обычно умеряется, смягчается их подобием, мотивом *общечеловеческого*. В «Идиоте» Ф. М. Достоевского, как показал А. П. Скафтымов, основным героям свойственна раздвоенность, то или иное сочетание «гордыни» и «смирения», что обнаруживает единство замысла, творческой концепции романа. «Частями», соединенными в целое («картину»), выступают, таким образом, персонажи как характеры. Это тоже композиция произведения, его персонажной сферы, непосредственно воплощающей «содержание». Здесь один компонент «получает свою значимость лишь при внутреннем охвате всего целого одновременно, когда они, выступая рядом, дают друг другу и фон, и рельеф, и необходимые оттенки»[1]. Свой разбор системы персонажей Скафтымов назвал: «Тематическая композиция романа "Идиот"».

В «лабиринте сцеплений»[2], который представляет собой персонажная сфера произведений Л. Н. Толстого, ариадниной нитью служат прежде всего сцепления по контрасту. Заявленная обычно в начале произведения антитеза характеров — одна из доминант толстовского стиля, и она выдерживается до конца, несмотря на «текучесть» многих характеров, перегруппировки лиц по ходу сюжета, скользящую точку зрения повествователя. Так, в автобиографической трилогии Николенька Иртеньев, чувствительный и постоянно рефлектирующий, противопоставлен брату Володе (как бы олицетворяющему норму поведения, принятую в данной среде); Катенька — Любочке; друг Николеньки Нехлюдов — приятелю Володи Дубкову; «дядька» Карл Иванович, добрый и смешной немец,— гувернеру-французу St-Jérôm'у, который «любил драпироваться в роль наставника» и унижал детей. И хотя точка зрения взрослого рассказчика неполностью совпадает с мыслями и чувствами мальчика («Обсуживая теперь хладнокровно этого человека, я нахожу, что он был хороший француз, но француз в высшей степени»,— сказано о St-Jérôm'e в XIII гл. «Отрочества»), исходная антитеза (в данном случае — двух воспитателей) не снимается, но получает дополнительное, «взрослое» обоснование. В «Войне и мире» поэтика контраста распространяется на семейные гнезда (Ростовы оттеняют Болконских et vice versa; обеим этим *настоящим* семьям противостоит *имитация* родственных отношений у Курагиных), на группы, выделяемые по социальному, профессиональному, возрастному, националь-

[1] *Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 32.

[2] «Лабиринт сцеплений» — ставшее крылатым выражение Л. Н. Толстого из его письма к Н. Н. Страхову от 23 и 26 апр. 1876 г.: «...для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений» (Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 17—18. С. 785).

ному и другим признакам. «Замышляя такую громаду, как «Война и мир», Толстой, конечно, должен был иметь в голове стройный план романа,— пишет М. А. Рыбникова в статье «Приемы письма в "Войне и мире".— Если могут пройти по улице не в ногу пятеро людей, то полк солдат должен идти в ногу. Такая стройность плана, схематичность в группировке действующих лиц очевидна. Наполеон и Кутузов, штабные офицеры и простые солдаты, Москва и Петербург, Анна Павловна Шерер и Марья Дмитриевна Ахросимова, Николай и Друбецкой, Соня и m-lle Бурьен, старый Ростов, старый Болконский и кн. Василий и т. д. и т. д. Не говоря уже о взаимоотношениях главнейших лиц романа, князя Андрея и Пьера, Наташи и княжны Марьи»[1]. Поразительно сочетание этой «схематичности» (как ее называет Рыбникова) в расстановке персонажей и объемного, живого воссоздания личности; тяготения писателя к классификациям и полемичности по отношению к старинной нравоучительной литературе. Совсем не одно и то же — противопоставлять *войну* и *мир* или *добродетель* и *порок, коварство* и *любовь*. Вездесущий у Толстого принцип контраста сообщает особую выразительность моментам духовной близости, взаимопонимания разных людей: вспомним беседу Пьера и князя Андрея на пароме, дружный хохот в цепи русских солдат, передавшийся французам, накануне Шенграбенского сражения: «...после этого нужно было, казалось, разрядить ружья, взорвать заряды и разойтись поскорее по домам (т. 1, ч. 2, гл. XVI). В дальнейшем творчестве писателя усиливаются и контрастность характеров, и мотив единения людей (Катюша Маслова и Нехлюдов в «Воскресении», Иван Ильич и буфетный мужик Герасим в «Смерти Ивана Ильича»).

От *расстановки персонажей* как характеров следует отличать *расположение* их ***образов***, компоновку в тексте деталей, составляющих эти образы. Сцепления по контрасту могут быть подчеркнуты приемом сравнительной характеристики (как в XXI гл.— «Катенька и Любочка» — повести Толстого «Отрочество»), поочередным описанием поведения персонажей в одной и той же ситуации, разбивкой на главы, подглавки и пр. Читатели «Войны и мира», по наблюдениям Рыбниковой, «все время облегчены сравнениями и сопоставлениями. «Николай покраснел, как только вошел в гостиную. Видно было, что он искал и не находил, что сказать; Борис, напротив, тотчас же нашелся и рассказал спокойно, шутливо, как эту Мими куклу, он знал еще молодою девицей с не испорченным еще носом...» и т. д. Самые сцены романа расположены всегда так, что тона идут, дополняя друг друга, перекликаясь и перемежаясь»[2]. Однако Толстой далеко не всегда помогает подобными приемами читателю: антитеза Тихон Щербатый — Платон Каратаев возникает, хотя эти персо-

[1] *Рыбникова М. А.* Избр. труды. М., 1985. С. 129.
[2] Там же. С. 134.

нажи введены в разные сюжетные линии, и Щербатого мы видим глазами Пети Ростова («...Петя понял на мгновенье, что Тихон этот убил человека, ему сделалось неловко»), а о Каратаеве судим вместе с Пьером. Такие антитезы и параллели (напр., параллель Щербатый — Долохов) не сразу заметны в ткани повествования и часто открываются читателю лишь при втором и последующих чтениях[1].

* * *

Если *расстановка персонажей* — важнейший ***пространственный*** принцип организации предметного мира, то ***сюжет*** (система событий, действие произведения) упорядочивает этот мир в его ***временно́й*** протяженности. Функции сюжета многообразны: воплощение конфликтов, раскрытие характеров, мотивировка их развития, введение новых лиц и пр. Последовательность событий не может не быть временно́й и в *концентрическом* сюжете (при котором преобладают причинно-следственные связи), и в *хрониках,* и при сочетании обоих этих принципов сюжетосложения. Классическая схема концентрического сюжета включает *завязку, развитие действия, кульминацию, развязку;* хроникальный сюжет состоит из цепи *эпизодов* (часто включающих концентрические микросюжеты).

Однако повествование, как известно, далеко не всегда послушно следует за хронологией. Построение рассказа всецело во власти писателя. А в произведениях с несколькими *сюжетными линиями* ему нужно решить, как чередовать эпизоды, в которых заняты те или иные герои. Еще одна проблема текстуальной композиции связана с введением прошлого в основное действие произведения, с ознакомлением читателя с обстоятельствами, предшествующими завязке (или просто началу действия, если сюжет хроникальный), а также с последующими судьбами персонажей. В истории литературы выработан целый ряд приемов, решающих эти задачи: в произведении может быть *пролог* (гр. *prólog* — предисловие), завязке обычно предшествует *экспозиция,* сжатый и компактный рассказ о прошлом героя называется *предысторией* (нем. *Vorgeschichte*), о его дальнейшей судьбе — последующей историей (нем. *Nachgeschichte*), сведения о жизни героев после основного действия могут сообщаться в эпилоге (гр. *epilógos* — послесловие). Благодаря этим приемам пространственно-временны́е рамки повествования расширяются, без ущерба для изображения «крупным планом» основного действия произведения — изображения, в котором повествование сочетается с описанием, сценические эпизоды перемежаются с психологическим анализом. Так, в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» время действия — лето 1859 г., но благодаря предысториям Павла Петро-

[1] О связях между персонажами в «Войне и мире» см.: *Камянов В. И.* Поэтический мир эпоса. О романе Л. Толстого «Война и мир». М., 1978. (С. 159—168 — о параллели: Тихон Щербатый — Долохов.)

вича, Николая Петровича и других персонажей роман захватывает и сороковые годы, давшие тип тургеневского «лишнего человека». А это необходимый фон для оценки Базарова, для понимания исторической новизны типа «нигилиста». Эпилог же, где семейная идиллия Кирсановых контрастирует с горем стариков Базаровых, их слезами у могилы сына, окончательно разводит «отцов» и «детей». Важно и то, что последние слова романа — о Базарове, *он* главный герой.

В произведение могут вводиться сюжеты, внешне не связанные с основным действием,— *вставные новеллы,* а также притчи, басни, маленькие пьески, сказки и др. Тем значительнее внутренняя, смысловая связь между вставным и основным сюжетами. Так, в драматической поэме Лессинга «Натан мудрый» притча о кольцах, рассказанная Натаном султану Саладину, заключает в себе урок веротерпимости и способствует благополучной развязке.

Традиционен прием *сюжетного обрамления,* в котором вводится рассказчик (рассказчики), сообщается о найденной рукописи и пр.,— словом, дается мотивировка рассказа. Обрамление может усиливать смысл, идею рассказанной истории или, напротив, корректировать рассказ, спорить с ним. Так, в рассказе Л. Н. Толстого «После бала» из обрамления становится известно, что пережитое Иваном Васильевичем в далекой молодости событие перевернуло всю его жизнь, он «не мог поступить в военную службу, как хотел прежде, и не только не служил в военной, но нигде не служил...». А в повести Н. С. Лескова «Очарованный странник» обрамление, где выдерживается «точка зрения» слушателей Ивана Северьяновича, подчеркивает различное отношение героя-рассказчика и его случайных попутчиков ко многим его поступкам. Это исследование народного характера, и обрамление создает эффектный фон. Обрамление может объединять многие рассказы, создавая соответствующую ситуацию рассказывания,— традиция, восходящая к арабским сказкам «Тысяча и одна ночь», сборникам новелл «Декамерон» Дж. Боккаччо, «Гептамерон» Маргариты Наваррской, «Кентерберийским рассказам» Дж. Чосера. А в XX в. повествовательная техника обогатилась монтажной композицией. Термин *монтаж* (фр. montage — сборка, подборка) и сам прием пришли из кинематографа. Суть монтажа в прерывности (дискретности) изображения, разбивке повествования на множество мелких эпизодов, в создании некоего литературного калейдоскопа. За фрагментарностью, однако, открывается единство замысла. Так, в романе Дж. Дос Пасоса «Манхэттэн» «все подчинено стремлению передать ритм, воздух, пульс жизни огромного города...»[1].

Как видим, организация повествования в сюжете и тем более сюжете многолинейном, а также системе сюжетов предоставляет

[1] *Зверев А.* От редактора//*Дос Пасос Дж.* Манхэттэн. М., 1992. С. 6.

автору возможность самого широкого выбора приемов повествования. Если естественный ход событий может быть только один, то способов нарушить его в изложении, перемешать с другими сюжетами, «растянуть» одни эпизоды и «сжать» другие — множество.

Связи событий в сюжете (причинно-следственные и хронологические) и последовательность рассказа об этих событиях, их сценического представления (в драме) суть разные аспекты композиции. Они различались авторами «реторик», которые отмечали нарушения хронологии и одобряли их как средство возбуждения «интереса» читателя. Так, М. В. Ломоносов в «Кратком руководстве к красноречию...» писал: «...эпические поэмы и повести великую красоту получают и в читателях удивление возбуждают, когда оне начинаются не с начала всего деяния, но с некоторого чудного, знатного или нечаянного приключения, которое было в средине самого действия, а что напереди было, описывается повествованием знатного лица, в самой истории представляемого. <...> Таким образом Виргилий начал свою «Энеиду» с приключившейся великой бури, которою Эней отнесен был в Карфагену, где он Дидоне, царице карфагенской, сказывает о своем странствовании...»[1] Итак, Ломоносов различает начало «деяния» и начало «повествования», т. е. начало (завязку) сюжета и начало текста. Расположению предметов речи (или: составлению плана сочинения) уделялось в риторике очень большое внимание: ведь продуманный, учитывающий психологию восприятия план был залогом удовольствия зрителей, читателей. Согласно Н. Ф. Остолопову, расположение «должно быть первым трудом... всякого писателя, желающего творение свое сделать правильным. Расин, как сказывают, один год делал расположение своей Трагедии, а другой год писал ее»[2]. К сюжетным инверсиям в особенности часто прибегали в жанрах трагедии, комедии, новеллы, а также авантюрного романа, где *умолчание,* тайна готовили *узнавание, перипетию* и интересную развязку:

> Довольны зрители, когда нежданный свет
> Развязка быстрая бросает на сюжет,
> Ошибки странные и тайны разъясняя...
>
> *(Н. Буало. «Поэтическое искусство». Пер. Э. Л. Линецкой)*[3]

Искусство расположения утончается, приобретает особую изощренность в произведениях новой литературы, где «трудная» повествовательная форма может контрастировать с бедностью самих событий, если их выстроить в хронологический ряд. Так, в новаторском романе Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» читателю предлагаются в качестве духовной пищи «мнения», а не «приключения» героев, внешнего действия очень мало, и прихотливая ком-

---

[1] *Ломоносов М. В.* Соч. М., 1957. С. 403—404.
[2] *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии: В 3 ч. СПб., 1821. Ч. 3. С. 8.
[3] *Буало Н.* Поэтическое искусство. М., 1957. С. 78.

позиция выглядит демонстративной. Русскую формальную школу 1910—1920-х годов с ее главным интересом к «приему», в том числе композиционному, такие произведения особенно привлекали.

Теоретиками этой школы были разграничены терминологически естественный ход событий и порядок сообщения о них, их «художественная обработка»: для В. Б. Шкловского «фабула лишь материал для сюжетного оформления»[1]; Б. В. Томашевский называет фабулой «совокупность событий в их взаимной внутренней связи» (исключая отсюда связь чисто временну́ю, хронику наподобие «Детских годов Багрова внука»), а сюжетом — «художественно построенное распределение событий»[2]. Правда, другие теоретики (М. А. Петровский[3], впоследствии Г. Н. Поспелов[4]) предлагали закрепить за терминами противоположные значения, чему есть этимологические основания: лат *fabula* — история, рассказ; фр. *sujet* — предмет.

Рассогласованность в понимании *сюжета* и *фабулы* (не преодоленная и по сей день) стала даже пищей для пародистов[5]. Но о словах в конце концов можно договориться. Важно само *разграничение этих взаимосвязанных понятий,* ставшее инструментарием таких блестящих разборов, как у Шкловского — «Жизни и мнений Тристрама Шенди» (в его книге «О теории прозы»), у Петровского — новеллы «Возвращение» Мопассана[6], у Л. С. Выготского — новеллы «Легкое дыхание» И. А. Бунина[7]. Графики «диспозиции» (хронологии, прямой линии событий) и «композиции» (кривой линии повествования о событиях) здесь стали формальной базой тонких интерпретаций. Приемы повествования, и в особенности сюжетные инверсии, включение *свободных эпизодов* (например, описаний, наличие или отсутствие которых несущественно для событийной структуры произведения) прочитаны как форма присутствия автора, независимо от тех или иных теоретических направленческих деклараций.

Е. С. Добин, рецензируя книгу Шкловского «Художественная

---

[1] *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М.; Л., 1925. С. 161.

[2] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 179—181 (1-е изд.— 1925).

[3] См.: *Петровский М. А.* Морфология пушкинского «Выстрела»//Проблемы поэтики: Сб. статей/ Под ред. В. Брюсова. М.; Л., 1925. С. 197.

[4] См.: *Поспелов Г. Н.* Сюжет и ситуация//*Поспелов Г. Н.* Вопросы методологии и поэтики: Сб. статей. М., 1983. С. 173.

[5] В пародии А. Архангельского «Сентиментальный монтаж», посвященной В. Шкловскому, есть строки:

> Вы меня еще спросите, что такое фабула?
> Фабула не сюжет, и сюжет не фабула.
> Сюжет можно наворачивать, разворачивать и поворачивать.
> Кстати, поворачиваю дальше.
>
> *(Архангельский А.* Избранное. М., 1946. С. 97)

[6] См.: *Петровский М. А.* Морфология новеллы//Ars poetica: Сб. статей. М., 1927.

[7] См.: *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968. (Гл. VII.)

проза. Размышления и разборы» (1961), где автор далек от формализма, упрекает его в расширительном толковании понятия «торможение»: «Понятие вполне правомерно, если рассматривать его как один из способов изложения. <...> В «Теории прозы» Шкловский установил также и другие разновидности торможения как способа изложения. Проанализированы перестановка глав, авторские отступления, рассуждения, отодвигание загадки тайны к финалу и т. д. Но в сферу «торможения» В. Шкловский включал и событийное содержание повествования. Перипетии тоже рассматривались как «торможение». Термин терял свою точность»[1]. Замечание справедливое, направленное против размывания теории, у истоков которой стоял сам Шкловский. В самом деле: в романе Стерна (к его анализу возвращается Шкловский в вышеупомянутой книге) к торможению отнесены «мнения» героев: «Мнения все время будут тормозить жизнь» (с. 329). «Мнения» оказываются, таким образом, в одном ряду с «нарушением временнóй последовательности», с «членением повествования» (с. 320). Но «мнения», выраженные в диалогах, внутренних монологах персонажей,— доминанта предметного мира романа Л. Стерна. Перебивы повествования, авторские отступления призваны формировать вкус к *психологическому* роману, обманывая ожидания любителей романа *авантюрного*. Или можно сказать иначе: в произведениях, где главный интерес заключается в подробностях умонастроений и переживаний,— свои критерии событийности, здесь *внутреннее действие* теснит внешнее.

Разнокачественность предметной и текстуальной композиций наглядно обнаруживают произведения, в которых сюжет (действие) не имеет *развязки,* конфликт остается неразрешенным,— произведения с так называемым *открытым финалом* (к ним можно отнести и «Жизнь и мнения Тристрама Шенди»). «Что сталось с «Онегиным» потом? <...> Не знаем, да и на что нам знать это, когда мы знаем, что силы этой богатой натуры остались без приложения, жизнь без смысла, а роман без конца»[2],— писал Белинский. Автор расстается с Онегиным «в минуту, злую для него...», «вдруг». Но сам роман, его текст завершен, *концовка* оформлена. С читателем автор-повествователь прощается: «Поздравим/Друг друга с берегом. Ура!/Давно (не правда ли?) пора!» Конец *текста* не обязательно — даже при прямой линии повествования — заключает в себе конец (развязку) *сюжета;* вообще сюжет — это категория предметного мира, а не текста произведения.

Итак, сюжет может не иметь завершения. А всегда ли он имеет четко фиксируемое начало? Например, какое событие было самым ранним в жизни Николеньки Иртеньева? Самые дорогие, первые воспоминания для автобиографического героя повести Л. Н. Толсто-

[1] *Добин Е. С.* Сюжет и действительность. Искусство детали. Л., 1981. С. 239.
[2] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 469.

го «Детство» связаны с матерью (гл. «Детство»). Но здесь нет указания на конкретное время: описываются действия, многократно повторявшиеся, запомнившийся до мелочей порядок дня: «Набегавшись досыта, сидишь, бывало, за чайным столом...»; «После молитвы завернешься, бывало, в одеяльце; на душе легко, светло и отрадно; одни мечты гонят другие,— но о чем они? — Они неуловимы, но исполнены чистой любовью и надеждами на светлое счастье».

У текста же есть начало: часто — *заглавие, подзаголовок,* иногда — *эпиграф, посвящение, предисловие;* всегда — первая строка, первый абзац. Роль начала ответственна: ведь это приглашение к чтению, которое может принять или не принять читатель. Перебирая книги, многие, наверное, испытывают то же, что герой А. Грина: «Я люблю книги, люблю держать их в руках, пробегая заглавия, которые звучат как голос за таинственным входом или наивно открывают содержание текста» («Бегущая по волнам», гл. IX). Начало особенно продумано в деталях, даже если читателю предлагаются оборванные фразы и эллиптические конструкции: «...а так как мне бумаги не хватило,/Я на твоем пишу черновике» — так начинается (после строки, заполненной точками) «Посвящение» в «Поэме без героя» А. А. Ахматовой. Но ведь вся поэма — палимпсест, диалог с прошлым, и посвящение дает стилистический ключ к целому.

* * *

Может быть, ни в чем так ясно не проявляется различие предметной и текстуальной композиций, как в применении к ним понятий: *начало* и *конец,* иначе: ***рама (рамка, рамочные компоненты).*** В современной филологии оформилась специальная дисциплина «лингвистика текста», изучающая не слова и предложения, но целостные высказывания, где опорное понятие «текст» определяется через ряд атрибутов: коммуникативная направленность, линейная последовательность, внутренняя связанность единиц, осуществляемая, в частности, через разного рода повторы, завершенность и пр. При этом исходный, важнейший признак — наличие границ. Как формулирует С. И. Гиндин: «От постоянно возобновляемой *речевой деятельности* и ее потенциально бесконечного, в силу этой возобновляемости, продукта — *речевого потока* — текст отличается ограниченностью, наличием определенных границ. Имея границы, текст обладает относительной отдельностью (автономией) от своих соседей по речевому потоку — «других» текстов и относительным единством (целостностью)»[1]. Отсюда вытекает повышенное внимание исследователей к рамочным компонентам текста, в частности

[1] *Гиндин С. И.* Что такое текст и лингвистика текста//Аспекты изучения текста. М., 1981. С. 28.

к создающему некий *горизонт ожидания* его абсолютному началу, структурно выделенному. Например: *А. С. Пушкин. Капитанская дочка.* Далее — эпиграф: *«Береги честь смолоду».* Или: *Н. В. Гоголь. Ревизор. Комедия в пяти действиях.* Эпиграф: *«На зеркало неча пенять, коли рожа крива. Народная пословица».* Далее следуют «Действующие лица» (традиционный в драме компонент *побочного текста*), «Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров» (для понимания авторской концепции роль этого метатекста очень важна). По сравнению с эпическими и драматическими произведениями лирика скромнее в оформлении «входа» в текст: часто заглавия нет вообще, и имя тексту дает его *первая строка,* одновременно вводящая в ритм стихотворения (поэтому ее нельзя сокращать в оглавлении): «Холодок щекочет темя...», «Я по лесенке приставной...», «Сестры — тяжесть и нежность — одинаковы ваши приметы...» (О. Мандельштам).

Свои рамочные компоненты имеют части текста, также образующие относительные единства. Эпические произведения могут члениться на тома, части, книги, главы, подглавки и пр. Впечатляет *оглавление* «Братьев Карамазовых» Достоевского, «романа в четырех частях с эпилогом», где части делятся на книги (их двенадцать, и каждая имеет свое название), книги — на главы, также названные, некоторые из глав — на подглавки. В общей сложности здесь 118 названий, образующих свой выразительный текст (компонент рамки произведения). Оглавление служит путеводителем по сюжету, в нем оцениваются события и герои («История одной семейки», «Семинарист-карьерист», «Надрывы»), цитируются многозначительные реплики героев, выделяются детали («Зачем живет такой человек!», «С умным человеком и поговорить любопытно», «Луковка», «Показания свидетелей. Дите»). Некоторые названия перекликаются, выявляя внутренние сцепления эпизодов: так, в книге «Надрывы» есть свой триптих: «Надрыв в гостиной», «Надрыв в избе», «И на чистом воздухе».

В драме обычно членение на *акты (действия), сцены (картины), явления* (в современных пьесах разбивка на явления встречается редко). Весь текст четко делится на *персонажный (основной)* и *авторский (побочный),* включающий в себя, помимо заголовочного комплекса, разного рода *сценические указания:* описания места, времени действия (и пр.) в начале актов и сцен, обозначения говорящих, *ремарки* и др. Роль сценических указаний возрастает на рубеже XIX—XX вв. в связи с формированием института режиссуры[1].

Части текста в стихотворной лирике (и в стихотворной речи вообще) — это *стих* (по-гр. *ряд*), *строфа, строфоид.* Тезис о «единстве и тесноте стихового ряда», выдвинутый Ю. Н. Тыняновым в кни-

[1] См.: *Пави П.* Словарь театра. М., 1991. С. 393—395 (ст. «Указания сценические»); *Шах-Азизова Т. К.* Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966.

ге «Проблема стихотворного языка» (1924) (а также параллельно — М. М. Кенигсбергом[1]), позволяет рассматривать стих (обычно записываемый отдельной строкой) по аналогии с более крупными единствами, частями текста. Можно даже сказать, что функцию рамочных компонентов выполняют в стихе *анакруза* (постоянная, переменная, нулевая) и *клаузула,* часто обогащенная *рифмой* и особенно заметная как граница стиха в случае *переноса:* «Всякий стиховой ряд выделяет, интенсивирует свои границы»[2].

Итак, есть компоненты *текста* и есть компоненты *предметного мира* произведения. По-видимому, секрет успешного анализа общей композиции произведения — в прослеживании их ***взаимодействия***, часто весьма напряженного. Так, для Тынянова перенос не просто несовпадение ритмического и синтаксического членения речи, он наряду с другими способами подчеркивания границ стиха «является сильным семантическим средством выделения слов»[3]. Его интересует целостный анализ стихотворной речи, *семантика* слова в стихе, а не описание ритма как такового.

В современном литературоведении, по-видимому, привился пришедший из лингвистики термин *сильная позиция текста* (он, в частности, применяется к заглавиям, первой строке, первому абзацу, концовке)[4]. Граница части текста — это всегда сильная позиция. В литературном произведении она, однако, становится особенно эстетически выразительной, заметной, если то или иное ее «заполнение» помогает восприятию образа. В стихотворении М. Ю. Лермонтова «Утес» во втором четверостишии два переноса:

Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко
И тихонько плачет он в пустыне.

«Разрывая» синтаксические связи, перенос одновременно разъединяет детали (и, следовательно, останавливает на них внимание читателя), составляющие неделимое в эстетическом восприятии — *образ:* «морщина старого утеса», «одиноко он стоит» (здесь ключевое слово «одиноко», кроме того, подчеркнуто инверсией). Налицо сложное взаимодействие предметной композиции и структуры стиха.

Во всех родах литературы отдельные произведения могут образовывать *циклы:* «Повести Белкина», «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина, «Цветы зла» Ш. Бодлера (*книга стихов,* в которой стихотворения сгруппированы в циклы). Последовательность текстов внутри

---

[1] См.: *Кенигсберг М. М.* Из стихологических этюдов. 1. Анализ понятия «стих»// Philologica. 1994. N 1—2.

[2] *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 94.

[3] Там же. С. 96.

[4] См.: *Арнольд И. В.* Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста//Иностр. языки в школе. 1972. № 4.

цикла (книги стихов) обычно провоцирует интерпретации, в которых аргументами выступают и расстановка персонажей, и сходная структура сюжетов, и характерные ассоциации образов (в *свободной композиции* лирических стихотворений), и другие — пространственные и временны́е — связи предметных миров произведений. Композиция текста всегда «накладывается» в восприятии читателя на глубинную, предметную структуру произведения, взаимодействует с ней; именно благодаря этому взаимодействию те или иные приемы прочитываются как *поэтический язык,* как знаки присутствия *автора* в тексте.

Творческая история многих шедевров свидетельствует, что компасом в работе над композицией текста (например, в романах — чередование эпизодов, членение на главы, ритм повествования и пр.) были для классиков прежде всего образные сцепления. «Сейчас ходил гулять и ясно понял, отчего у меня не идет «Воскресение»,— записывает Толстой в дневнике от 5 ноября 1895 г.— Ложно начато. Я понял это, обдумывая рассказ о детях — «Кто прав»; я понял, что надо начинать с жизни крестьян, что они предмет, они положительное, а то тень, то отрицательное. И то же понял и о «Воскресении». Надо начать с нее»[1].

* * *

Одно из перспективных направлений в изучении повествовательных произведений (нарратологии), позволяющее учесть оба названных аспекта композиции, связано с разработкой понятия ***точка зрения.*** Хотя это понятие и сам термин — примета литературоведения XX в.[2], свойство художественной речи выражать, передавать определенную точку зрения: *идеологическую, фразеологическую, психологическую (субъективную), пространсвенно-временну́ю,* совмещая или не совмещая названные ее типы[3],— существовало всегда. Как инструмент анализа композиции точка зрения применима прежде всего к произведениям, где есть система рассказчиков (например, повесть Пушкина «Выстрел», «Герой нашего времени» Лермонтова) или (что представляет более трудный для анализа случай) повествование от третьего лица окрашивается попеременно в тона восприятия разных персонажей. В «Воскресении» Толстого значима не только последовательность эпизодов, образующих начало романа: от Катюши Масловой, ее предыстории — к Нехлюдову, виновнику ее падения. Выразительна связь между третьей главой (утро Нехлюдова) и пер-

[1] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1985. Т. 22. С. 37—38.

[2] См.: *Толмачев В. М.* Точка зрения//Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. М., 1996; *Успенский Б. А.* Поэтика композиции// *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995.

[3] Данная типология «точек зрения» используется Б. А. Успенским. См.: *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. С. 15.

выми двумя, посвященными Катюше, подчеркиваемая в третьей главе точкой зрения, выраженной в повествовании. Ведь Нехлюдов Катюшу давно забыл, она не присутствует в его сознании. Между тем детализация портрета, костюма, интерьера свидетельствует о постоянном учете повествователем точки зрения таких, как Катюша: «Дмитрий Иванович Нехлюдов... лежал еще на своей высокой, пружинной с высоким тюфяком, смятой постели и, расстегнув ворот голландской чистой ночной рубашки с заутюженными складочками на груди, курил папиросу». *Фразеологически* это наблюдение принадлежит человеку круга Нехлюдова, знающему толк в принадлежностях туалета — «незаметных, простых, прочных и ценных», но *идеологически* оно направлено против героя. Само внимание повествователя к обряду одевания Нехлюдова демонстративно: «Выбрав из десятка галстуков и брошек те, какие первые попались под руку,— когда-то это было ново и забавно, теперь совершенно все равно...» Привычное, не замечаемое героем должно быть замечено читателем, побывавшим в первой главе романа в губернской тюрьме. И только после подробного описания роскошной обстановки, сложившегося уклада дома Нехлюдова (где есть горничная, где к завтраку подле прибора хозяину кладут письма, свежие газеты и журналы, включая французские), Толстой «снисходит» к своему герою и переносит читателя в его внутренний мир, в его унылые, полные угрызений совести размышления о возможной женитьбе и о собственности. Теперь повествование ведется с *субъективной* точки зрения героя (иначе говоря: в его *перспективе*), хотя повествователь время от времени дополняет мысли Нехлюдова своими ядовитыми замечаниями: «А между тем, кроме той обычной нерешительности перед женитьбой людей не первой молодости и не страстно влюбленных, у Нехлюдова была еще важная причина, по которой он, если бы даже и решился, не мог сейчас сделать предложения. Причина эта заключалась не в том, что он десять лет тому назад соблазнил Катюшу и бросил ее, это было совершенно забыто им, и он не считал его препятствием для своей женитьбы; причина эта была в том, что у него в это самое время была с замужней женщиной связь, которая, хотя и была разорвана теперь с его стороны, не была еще признана разорванной ею». Форма повествования от третьего лица, гибкая и эластичная, позволяет повествователю то внутренне приближаться к герою, то отдаляться от него.

Выбор писателем точки зрения как доминанты в освещении того или иного эпизода, смена повествовательных перспектив мотивирована, как видим, предметной композицией: расстановкой в произведении персонажей, воплощающих разные характеры, представляющих социальные полюса. За композицией, в многообразии ее аспектов и приемов, важно увидеть *Автора,* его творческую волю, его систему ценностей.

Литература

Арнольд И. В. Текст и его компоненты как объект комплексного анализа. Л., 1986.
Благой Д. Д. Мастерство Пушкина. М., 1955.
Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968. (Гл. 7.)
Гердер И. Критические леса//*Гердер И.* Избранные сочинения. М.; Л., 1959.
Гиндин С. И. Что такое текст и лингвистика текста//Аспекты изучения текста/ Редкол.: Е. И. Мотина (отв. ред.) и др. М., 1981.
Добин Е. С. Виктор Шкловский — аналитик сюжета//*Добин Е. С.* Сюжет и действительность. Искусство детали. Л., 1981.
Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 1998. (С. 127—160.)
Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений//*Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975.
Ингарден Р. Двухмерность структуры литературного произведения//*Ингарден Р.* Исследования по эстетике/ Пер. с пол. М., 1962.
Кожинов В. В. Сюжет, фабула, композиция//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы/Ред. кол.: Г. Л. Абрамович и др. М., 1964.
Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. М., 1975.
Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино/Сост. М. Б. Ямпольский; Отв. ред. Б. В. Раушенбах. М., 1988.
Петровский М. А. Морфология новеллы//Ars poetica/Под ред. М. А. Петровского. М., 1927.
Рыбникова М. А. Приемы письма в «Войне и мире»//*Рыбникова М. А.* Избранные труды. М., 1985.
Рымарь Н. Т., Скобелев В. П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994. (Ч. 3.)
Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот»//*Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. (С. 176—206.)
Турбин В. Н. Поэтика романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1996.
Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка//*Тынянов Ю. Н.* Литературный факт. М., 1993.
Успенский Б. А. Поэтика композиции//*Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995.
Шенгели Г. О лирической композиции//Проблемы поэтики: Сб. ст./Под ред. В. Я. Брюсова. М.; Л., 1925.
Шкловский В. Б. О теории прозы. Л., 1929.
Шкловский В. Б. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961.

ПОВЕСТВОВАНИЕ В РЯДУ КОМПОЗИЦИОННО-РЕЧЕВЫХ ФОРМ

Рус.: *повествование;* англ.: *narration, report;* нем.: *Erzählen, Bericht;* франц.: *récit, discourse.*

Повествование и художественная коммуникация.— Уточнение понятия и традиция риторики.— Повествование, описание и характеристика как формы речи повествователя или рассказчика. Их структуры и функции.— Определение повествования «в узком смысле».— Система композиционных форм речи в произведении.— Проблема единства этих форм и способы его достижения.— Итоговое определение главного понятия.

Повествование, как уже было рассмотрено выше[1],— материальная (речевая) основа «события самого рассказывания» (М. М. Бахтин)[2], т. е. общения повествующего субъекта с адресатом-читателем. Его следует отграничивать от *сюжета,* т. е. от «события, о котором рассказано в произведении»[3].

Но термин «повествование», помимо данного широкого значения, может обозначать определенные фрагменты текста, или элементы речевой структуры произведения,— как правило, *эпического.* В этом, узком смысле содержание понятия остается еще в значительной степени непроясненным. Характерно «нестрогое и расплывчатое смешение повествования с «описанием», «изображением» <...>, а также со сказовыми формами и др.»[4]. Уточнить содержание и функции понятия помогает обращение к истории термина.

Терминология, традиционная для отечественного литературоведения: *повествование,* а не *наррация,*— восходит к «теории словесности» XIX в., которая, в свою очередь, опиралась на разработанное классической риторикой учение о таких формах построения прозаической речи, как *повествование, описание, рассуждение;* впоследствии место *рассуждения* в этой триаде заняла *характеристика*[5].

Примерно с середины 1960-х гг. возникло (во многом под влиянием работ М. М. Бахтина) резкое противопоставление речи, цель которой — изображение предмета (обычно таковы все высказывания повествователя или рассказчика), и прямой речи персонажа, которая, наоборот, сама является предметом авторского изображения. В результате вся совокупность высказываний, имеющих изобразительные задачи (в указанном широком смысле), стала называться повествованием, а прежде равноправные с ним *описание* и *рассуждение (характеристика)* превратились в его составные элементы. В результате о понятии «повествование» в узком смысле писать по существу перестали. В 1968 г. в Краткой литературной энциклопедии (КЛЭ) А. П. Чудаков определяет повествование как «весь текст эпического литературного произведения за исключением прямой речи (голоса персонажей могут быть включены в повествование лишь в виде различных форм несобственно-прямой речи). <...> В повествовании выделяется *описание,* рассказ о событиях (иногда повествованием называют только его), рассуждение»[6]. В 1987 г. в Литературном энциклопедическом словаре (ЛЭС'е) В. А. Сапогов исходит из сходной трактовки повествования: это «в эпическом литературном произведении речь автора, персонифицированного рассказчика, скази-

---

[1] См. гл.: «Акт рассказывания: повествователь, рассказчик, образ автора».

[2] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403.

[3] Там же.

[4] *Гей Н. К.* Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989. С. 6.

[5] См.: *Зарифьян И. А.* Теория словесности: 1790—1923//Риторика. М., 1995. № 1.

[6] *Чудаков А. П.* Повествование//Краткая литературная энциклопедия. М., 1968. Т. 5. Стб. 813.

теля, т. е. весь текст, за исключением прямой речи персонажей. Повествование, которое представляет собой изображение действий и с о б ы т и й во времени, *описание,* р а с с у ж д е н и е, *несобственно-прямую речь* героев,— главный способ построения эпического произведения...»[1]. Повествование в узком смысле (рассказ о событиях и действиях) остается без специального термина: не типология композиционно-речевых форм интересует исследователей, но разнообразие, смена или совмещение выражаемых в тексте в целом «точек зрения».

Так произошло расширение объема понятия, при сохранении термина. Авторы работ, посвященных классификации видов повествования,— и в русском, и в западном литературоведении — сам термин «повествование» никак не оговаривают[2]. Необходимо, по-видимому, сопоставить «повествование» с «описанием» и «характеристикой» в качестве ***композиционных форм речи,*** выполняющих различные функции в составе художественного целого.

* * *

Примем в качестве гипотезы, что повествование в собственном, узком смысле — тип высказывания, в котором доминирует *информационная* функция. В таком случае первая из названных сопредельных повествованию форм, т. е. ***описание,*** отличается от него функцией *изобразительной.* Предмет описания, во-первых,— часть художественного пространства (об изобразительном значении *хронотопов* писал Бахтин, ссылаясь при этом на трактат Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии»[3]), соотнесенная с определенным фоном. *Портрету* может предшествовать *интерьер:* так подготовлено появление графа Б* перед рассказчиком в пушкинском «Выстреле». *Пейзаж* в качестве именно *изображения* определенной части пространства может быть дан на фоне *сообщения* сведений об этом пространстве в целом: «Белогорская крепость находилась в сорока верстах от Оренбурга. Дорога шла по крутому берегу Яика. Река еще не замерзла, и ее свинцовые волны грустно чернели в однообразных берегах, покрытых белым снегом. За ними простирались киргизские степи». Здесь первое и последнее предложения, очевидно, содержат сообщения, т. е. относятся к собственно *повествованию* (в узком смысле). Изобразительную функцию средней части фрагмента подчеркивают эпитеты, а также контраст между «белым снегом» берегов и чернеющими «свинцовыми волнами» реки.

Во-вторых, структура описания создается движением взгляда

---

[1] *Сапогов В. А.* Повествование//Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 280.

[2] См.: *Кожевникова Н. А.* Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М., 1994; *Lämmert E.* Bauformen des Erzählens. 8, unveränderte Auflage. Stuttgart, 1991.

[3] См.: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 398—400.

наблюдателя, изменением его позиции в результате перемещения в пространстве — либо его самого, либо предмета наблюдения[1]. В нашем примере взгляд сначала направлен вниз, затем он как будто поднимается и уходит в сторону, вдаль. В центральной фазе этого процесса взгляд придает «предмету» определенную психологическую окраску («грустно чернели»). Из этого ясно, что фоном (в этом случае — смысловым контекстом) описания может быть также «внутреннее пространство» наблюдателя. Цитируемый фрагмент продолжается фразой «Я погрузился в размышления, большей частию печальные».

В отличие от описания ***характеристика*** представляет собой образ-рассуждение, цель которого — объяснить читателю характер персонажа. *Характером* называют сложившийся и проявляющийся в поведении человека стереотип его внутренней жизни: комплекс привычных реакций на различные обстоятельства, устоявшихся отношений к себе и к другим. Единство всех этих многообразных душевных проявлений обычно мотивируется определенной системой ценностей, нравственных ориентиров и норм, через которую характер соотнесен с внешними обстоятельствами (микросреда, социум, эпоха, мир в целом). Отсюда ясна связь характеристики с повествованием (сообщениями об этих обстоятельствах: *предысториями* или *вставными биографиями*) и описанием. Так, одна из задач портрета — проникновение в характер персонажа.

К признакам *характеристики,* выделяющим эту форму речи в тексте, можно отнести сочетание ***анализа*** (определяемое целое, т. е. характер, разлагается на составляющие его элементы) и ***синтеза*** (рассуждение начинается или заканчивается обобщающими формулировками). Этот тип художественного высказывания может строиться, условно говоря, как по индуктивному, так и по дедуктивному принципу. Инвариантна установка на причисление персонажа к уже известному типу человека или на открытие в нем нового типа. Будучи в этом смысле актом художественной классификации, характеристика соотнесена со всем спектром созданных в произведении образов человека и с воплощенными в этом многообразии едиными принципами отбора признаков и деления на группы. Этим она отличается от *внехудожественных* словесных определений характера.

Так, характеристике Бопре у Пушкина («Капитанская дочка») предшествует сообщение о его прошлом и о том, с какой целью он приехал в Россию. Собственно эта форма начинается обобщением: «Он был добрый малый, но ветрен и беспутен до крайности». Далее идет аналитическая часть — перечислены отдельные «слабости»: страсть к прекрасному полу и наклонность к выпивке (с примерами). Конец характеристики отмечен возвратом к действию: «Мы тотчас поладили...» Может возникнуть впечатление, что здесь внеш-

[1] См.: *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 28—30.

ний подход к человеку считается исчерпывающим его суть и персонаж просто подводится — чисто рационалистически — под определенный разряд. Но это впечатление опровергается подчеркнутым вниманием повествователя к чужому слову. Выражение «pour être outchitel» приведено с оговоркой — «не очень понимая значение этого слова», а другому выражению персонажа — «не был *врагом бутылки*» — дан иронический перевод: «т. е. (говоря по-русски) любил хлебнуть лишнее».

У Гоголя один из образцов той же формы строится, наоборот, по индуктивному принципу: «Один Бог разве мог сказать, какой был характер Манилова» — это принципиальный отказ от готового обобщения. Он лишь подтверждается тем, что к «роду людей», определяемому словами «ни то ни се» или соответствующими пословицами, как сказано далее, «*может быть,* следует примкнуть и Манилова» (курсив наш.— *Н. Т.*). Собственно авторский подход к определению типа человека впервые заявлен словами «От него не дождешься никакого живого или хоть даже заносчивого слова...», которые вводят характеристику в контекст размышлений о мертвых и живых душах, т. е. в общий контекст романа. Но этот диалогический по сути подход парадоксальным образом обходится без включения в состав речи повествователя чужого слова.

Итак, повествование, описание и характеристику можно разграничить как особые структуры в речи изображающих субъектов (повествователя, рассказчика), осуществляющих «посреднические» функции. При этом разграничении возникает немало вопросов, поразному решаемых в научной литературе.

Трактовка описания как «статической картины, приостанавливающей развитие действия»[1], требует некоторых дополнений и разъяснений не потому, что остановка действия для описания не обязательна (тут же сказано, что «попутное» описание «называется динамическим»), а прежде всего по той причине, что она *не имеет в виду композиционную форму* высказывания. Если речь идет о «картине» (портрете, пейзаже, интерьере), то как отличить таковую от простого называния, упоминания предмета? Другой вопрос касается связи между формой высказывания и *типом субъекта речи:* всякая ли картина такого рода должна считаться описанием или только та, которая показана с точки зрения («глазами») повествователя или рассказчика, но не персонажа?

Нетрудно убедиться в том, что эти вопросы имеют прямое практическое значение. Откроем, например, роман Тургенева «Отцы и дети»: «...спрашивал <...> барин лет сорока с небольшим, в запыленном пальто и клетчатых панталонах, у своего слуги, молодого и щекастого малого с беловатым пухом на подбородке и маленькими тусклыми глазенками» — это два портрета? Допустим, что

[1] *Чудаков А. П.* Описание//КЛЭ. Т. 5. М., 1968. С. 446—447.

здесь именно «картина» — некая зримая целостность предмета, созданию которой могла бы помешать необходимость фиксировать в речи ход действия (оно еще не началось). А как быть с фразой «Тонкие губы Базарова чуть тронулись; но он ничего не отвечал и только приподнял фуражку»? О приостановке действия здесь вряд ли можно говорить, хотя картина, очевидно, есть. Но вот: «...из-за двери которой мелькнуло молодое женское лицо...» — эта часть фразы является ли описанием? Для «картины», вероятно, недостает деталей; следовательно, дело не в предмете изображения, а в его *функции*.

Переходим к другому вопросу — к тому, *чьими* глазами показан тот или иной предмет. Понятно, что даже и там, где повествователь наблюдает и судит, как это происходит у Тургенева, в меру житейской опытности обычного человека[1], его ви́дение предмета все-таки более непосредственно выражает его оценку автором, нежели персонажем.

На практике мы легко различаем два этих варианта описания, говоря о том же портрете лишь тогда, когда он либо дан с точки зрения повествователя, либо эта последняя совпадает (часто условно) с точкой зрения героя. Если же восприятие одним персонажем другого и оценка чужого внешнего облика даны без прямого участия в этом повествователя, то они не могут выразиться в *особой типической форме высказывания*. Таковы замечания Базарова о «щегольстве» Павла Петровича, о его ногтях, воротничках и подбородке. Все эти детали складываются для нас в некое целое только потому, что мы проецируем их на портрет того же персонажа, который дан чуть раньше. Но как раз этот типичный портрет явно принадлежит повествователю: о «стремлении вверх, прочь от земли <...> в облике аркадиева дяди», стремлении, «которое большею частью исчезает после двадцатых годов», вряд ли мог бы сказать кто-либо из персонажей.

В тех же двух направлениях должна быть уточнена и существующая трактовка понятия «характеристика». Если даже «в более узком значении», в качестве «компонента», она представляет собой «оценочные общие сведения о герое, сообщаемые им самим (автохарактеристика), другим персонажем или автором»[2], то перед нами определение, не имеющее в виду ни особой повторяющейся (типической) речевой структуры, ни специфической функции такого высказывания, связанной с типом речевого субъекта.

В романе «Отцы и дети» первые, видимо, «оценочные общие сведения» об Одинцовой сообщаются именно «другим персонажем»: «Например, mon amie Одинцова — недурна. Жаль, что репутация у ней какая-то... Впрочем, это бы ничего, но никакой свободы воззрения, никакой ширины, ничего... этого». Признаки характеристи-

[1] См.: *Маркович В. М.* Человек в романах Тургенева. Л., 1975. С. 23.

[2] *Тюпа В. И.* Характеристика//КЛЭ. Т. 8. М., 1975. С. 219.

ки как будто налицо: определяется именно внутренняя основа поведения человека, причем определяемое лицо — частный случай общего закона или типа. Выделенному фрагменту предшествует обобщающее суждение («все они такие пустые»), и заключает его такое же обобщение («Всю систему воспитания надобно переменить, <...> наши женщины очень дурно воспитаны»). Но структура высказывания Евдоксии Кукшиной строится не столько на соотношении общего и частного, сколько на явном противоречии между традиционным желанием посплетничать и необходимостью выглядеть женщиной свободных взглядов, презирающей любые репутации: оттого и сами новые воззрения выражаются столь сбивчиво и неопределенно. Характеристика *другого* оборачивается *автохарактеристикой.* Иной случай «оценочных общих сведений» о той же Одинцовой — следующее замечание в речи повествователя: «Одинцова была немного старше Аркадия, ей пошел двадцать девятый год, но в ее присутствии он чувствовал себя школьником, студентиком, точно разница лет между ними была гораздо значительнее». Здесь само деление фразы на две части соотносит точки зрения повествователя и персонажа (Аркадия), которого выдает оценочность сравнения — «студентиком» (тут же сказано, что он «отошел в сторону, продолжая наблюдать за нею»). Но целью этого «сообщения сведений» не является объяснение или определение характера; поэтому отсутствуют отмеченные выше признаки высказывания-рассуждения. По этой же причине не следует считать характеристикой ни рассказ о прошлом героини, ни заключающую его фразу о сплетнях и о ее реакции — «характер у нее был свободный и решительный»; фразу, очевидно, соотнесенную автором с суждениями Кукшиной.

Подлинной характеристикой Одинцовой является лишь фрагмент, который начинается словами «Анна Сергеевна была довольно странное существо...». Он отличается ярко выраженной аналитической направленностью и в то же время, выявляя в предмете противоречия, включает их в контекст почти универсальных обобщений: «Как все женщины, которым не удалось полюбить, она хотела чего-то, сама не зная, чего именно». Субъектом высказывания, имеющего такую структуру и функцию, ни один персонаж в романе быть не может.

Небольшой экскурс в поэтику описания и характеристики у Тургенева показывает, что в этих двух случаях, как и тогда, когда речь идет о собственно повествовании, понятия относятся к типической речевой структуре, имеющей двойственное значение. В кругозоре повествователя, как и с точки зрения персонажей, такие высказывания преследуют жизненно-практические цели: наблюдения, объяснения, сообщения и оценки. С авторской же точки зрения, осуществление этих задач необходимо для создания различных образов художественного пространства-времени или персонажа и для перехода от них к изображению событий.

Таким образом, ***повествование в узком и более точном, а также и более традиционном*** **значении,** т. е. в соотнесенности с описанием и характеристикой,— совокупность всех речевых фрагментов произведения, содержащих разнообразные ***сообщения:*** о событиях и поступках персонажей; о пространственных и временны́х условиях, в которых развертывается сюжет; о взаимоотношениях действующих лиц и мотивах их поведения и т. п.

* * *

Передача читателю различных сообщений — лишь один из возможных вариантов посреднической роли повествователя или рассказчика. Следовательно, необходимо уяснить место собственно повествования и других форм высказывания, связанных с точкой зрения повествователя или рассказчика, среди множества составляющих единую художественную систему «композиционно-речевых форм», или «композиционных форм речи».

Последний термин сводит воедино варианты, использовавшиеся В. В. Виноградовым («композиционно-речевые категории»[1]) и М. М. Бахтиным («формы речи», «формы передачи речей»; «типические формы высказывания», «речевые жанры»[2]). Он обозначает, во-первых, фрагменты текста литературного произведения, имеющие типическую структуру и приписанные автором-творцом кому-либо из субъектов изображения — повествователю, рассказчику, персонажу. С одной стороны, это *изображающие* высказывания (повествование-сообщение, описание, характеристика), с другой — высказывания *изображенные,* такие, как *монологи* и *диалоги,* а также вставные фрагменты текста, принадлежащие персонажам (рассказы, письма, стихи). Во-вторых, особыми композиционными формами речи являются высказывания, принадлежащие или приписанные другим авторам *(эпиграфы, цитаты)* или никому не приписанные (название произведения, исключая случаи, когда оно является цитатой, как например, название романа Э. Хэмингуэя «По ком звонит колокол»).

Все они обладают функциями, принципиально различными, если их рассматривать либо с точки зрения субъекта данного высказывания, либо в свете авторского замысла об этом субъекте. В первом случае можно говорить о предметной направленности высказывания, во втором — о его структуре, подчеркивающей установку говорящего. Что касается всей системы «композиционно-речевых форм» («композиционных форм речи»), каждая из которых восходит к определенному жизненному *речевому жанру,* то она выражает именно *общий* авторский замысел.

---

[1] См.: *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы//*Виноградов В. В.* Избр. труды. М., 1980. С. 70—82.

[2] См.: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 113, 133 и др.; *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 237—280.

В целом можно сказать, что все эти формы размещены между двумя полюсами. На одном из них находятся такие речевые фрагменты, как название произведения, его частей (глав), предисловие и эпиграфы. Как правило, они не входят в кругозор повествователя (рассказчика), не говоря уже о кругозоре персонажей, т. е. адресованы читателю как бы непосредственно автором; а главный предмет, о котором они говорят,— не вымышленная действительность, а текст произведения: всего или его части. На другом полюсе — высказывания персонажей, направленные на предмет, находящийся в их кругозоре, т. е. именно в вымышленной действительности, и учитывающие только адресата, который к ней принадлежит (персонажи не подозревают о существовании читателя, равно как и автора). Эти высказывания даются в формах прямой или несобственно-прямой речи.

Отсюда ясно, что посредническая функция повествующего субъекта должна быть направлена не только на изображаемую действительность (разного рода сообщения о ней), но и на чужую (а иногда и собственную) речь об этой действительности. И в самом деле, речи персонажей, произнесенные и непроизнесенные, вводятся с помощью типических формул: «он сказал», «подумала она» и т. п. Но такого же рода шаблонные выражения используются и для перехода повествователя от одного своего сообщения (о событиях и поступках, месте, времени и причинах их свершения) к другому: «в то время как...», «между тем как...» или «обратимся теперь к...». С помощью аналогичных специальных выражений вводятся в текст также описания и характеристики.

К области повествования относятся, следовательно, и такие фрагменты текста, посредством которых включаются в него и присоединяются друг к другу самые различные композиционно-речевые формы. Иначе говоря, в составе повествования есть также фрагменты без предметной направленности, имеющие чисто композиционные функции.

В этой двойственности повествования, сочетающего функции ***особые*** (информативные, направленные на предмет) и ***общие*** (композиционные, направленные на текст) — причина распространенного мнения, согласно которому описание и характеристика — частные случаи повествования. В этом же — объективная основа нередкого смешения повествователя с автором. В действительности композиционные функции повествования — один из вариантов его посреднической роли. Учет и этих функций позволяет дать итоговое определение понятия.

Итак, повествование — совокупность фрагментов текста эпического произведения, приписанных автором-творцом субъекту изображения и речи (повествователю, рассказчику) и выполняющих «посреднические» (связывающие читателя с художественным миром) функции, а именно: во-первых, представляющих собой разнообразные сообщения, адресованные читателю; во-вторых, специально предназначенных для присоединения друг к другу и соотнесения в рамках единой системы всех предметно направленных высказываний персонажей и повествователя.

Литература

Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд. Киев, 1994. («Слово у Достоевского».)

Виноградов В. В. О языке художественной прозы. Избранные труды. М., 1980.

Женетт Ж. Повествовательный дискурс//*Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т./Пер. с франц. М., 1998. Т. 2.

Ингарден Р. Исследования по эстетике/Пер. с польск. М., 1962. С. 28—30.

Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М., 1994.

Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.

Кузнецова Т. И. Техника повествования в ораторском искусстве//Поэтика древнеримской литературы. М., 1989. С. 157—185.

Манн Ю. В. Автор и повествование//Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Шмид В. Нарратология. М., 2003.

Lämmert E. Bauformen des Erzählens. 8., unveränderte Aufl. Stuttgart, 1991.

Stanzel F. K. Theorie des Erzählens. 5., unveränderte Auflage. Göttingen. 1991.

ОПИСАНИЕ

Рус.: *описание;* англ.: *description;* нем.: *Beschreibung;* франц.: *decription.*

Определение понятия. Размытость границ между описанием, повествованием и рассуждением.— «Описание» в риторике.— Лессинг об описании в поэзии, возражения Гердера.— Усложнение форм описаний в литературе XIX—XXI вв. Описание как стилевая доминанта.— «Пространственная форма» и другие приемы композиции описания.— Функции описательной детализации.— О типологии и семиотике описаний.

Под ***описанием*** в литературоведении обычно понимается воспроизведение предметов в их ***статике***, в отличие от *повествования* (в узком значении слова), т. е. сообщения об *однократных действиях и событиях,* выстраивающихся в *сюжет* произведения. Классическими видами описания считаются ***пейзаж, интерьер, портрет,*** в сферу описания также входят ***характеристики*** героев, их душевных состояний, рассказ о ***многократных***, регулярно повторяющихся их действиях, привычках (например, описание обычного распорядка дня героев в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н. В. Гоголя, составляющее экспозицию сюжета)[1]. Все же основным критерием в разграничении повествования и описания как композиционно-речевых форм целесообразно считать указанные выше *функции:* основной предмет повествования — *динамические* детали, образующие сюжет; описания — детали *статичные,* наслаивающиеся на сюжет, мотивирующие и поясняющие то или иное развитие действий, создающие для них некий устойчивый исходный фон.

[1] См. Введение в литературоведение/Под ред. Г. Н. Поспелова. М., 1988. С. 20; *Сапогов В. А.* Описание//Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 260.

Отнесение тех или иных компонентов предметного мира только к сфере описания нуждается в оговорках: так, динамика пейзажа (изменения погоды: буря, метель, шторм на море) может быть структурным звеном в развитии действия (например, метель в одноименной повести А. С. Пушкина), а характеристика персонажа, данная ему другим действующим лицом (слух о сумасшествии Чацкого, пущенный Софьей в «Горе от ума» А. С. Грибоедова), может играть роль сюжетной пружины. Приведенные примеры демонстрируют условность и размытость границ между *описанием* и *повествованием,* между *характеристикой* (частный вид описания) и *рассуждением*[1]. В целом же повествование и описание образуют в тексте некий единый поток, взаимопроникая друг в друга и отчетливо разделяясь лишь в ряде случаев; вычленяемые объемные описания обладают, как правило, высокой семиотичностью (таково описание магазина в романе Э. Золя «Дамское счастье» — ключ к проблематике произведения в целом).

У категории «описание» богатая история. Она активно использовалась в риториках и поэтиках. При этом описание понималось очень широко. В «Словаре древней и новой поэзии» Н. Остолопова сказано: «Descriptio — *описание* есть несовершенное и неточное *определение,* definitio. Оно показывает некоторые свойства предмета и обстоятельства вещи, достаточные для получения о ней понятия и отличения от других вещей, не разбирая, однако ж, состава ее и самой сущности»[2]. Т. е. описание связывалось с изображением предметов (в широком смысле слова), их внешнего вида и внутренних качеств. К последним относились душевные переживания, нравственные состояния; они назывались *характеристиками,* составляя подвид описания. Описание традиционно рассматривается в соположении с повествованием. Например, в «Общей реторике» Н. Кошанского читаем: «Место, время и лица *описываются,* а действие *повествуется;* и красотою описаний возвышается занимательность рассказа»[3].

В риториках и поэтиках приведено много «образцов» описания. В то же время авторы предостерегают сочинителей от длиннот, напоминают об опасности однообразия в поэмах «описательного рода». Таким образом, в рамках риторической традиции формируется круг проблем, связанных с описанием. Подчеркивая важность искусства *расположения* частей (как внутри описания, так и в произведении в целом), авторы многих риторик и поэтик выступали против чрез-

---

[1] См.: *Стоюнин В.* Хрестоматия по изучению теории словесности. СПб., 1879; *Кошанский Н.* Общая реторика. СПб., 1849; *Он же.* Частная реторика. СПб., 1849. В этих учебных книгах четко выделены *описание, повествование, характеристики, рассуждение* как самостоятельные виды речи, в которых следует практиковаться учащимся, приводятся соответствующие примеры.

[2] *Остолопов Н.* Словарь древней и новой поэзии: В 3 ч. СПб., 1821. Ч. 2. С. 296.

[3] *Кошанский Н.* Общая реторика. С. 50.

мерной детализации. Н. Буало в «Поэтическом искусстве» советует избегать «ненужных мелочей и длинных отступлений» и даже восклицает: «Однообразия бегите, как чумы!»[1] Ему вторит в первой половине XIX в. Н. Кошанский: «Думайте не о том, чтоб написать *больше,* но о том, чтобы расположить яснее и лучше»[2].

Какова же судьба традиционной категории «описание» в XX в.? Преемственность в содержании понятия очевидна. Так, Б. В. Томашевский характеризует повествовательный жанр новеллы (рассказа) с помощью традиционной пары коррелятивных понятий: «Элементами новеллы являются, как и во всяком повествовательном жанре, повествование (система динамических мотивов) и описание (система статических мотивов). Обычно между этими двумя рядами мотивов устанавливается некоторый параллелизм. Очень часто такие статические мотивы являются своего рода символами мотивов фабульных. <...> Таким образом, путем соответствий иногда статические мотивы могут психологически преобладать в новелле. Это часто обнажается тем, что в названии новеллы заключается намек на статический мотив (например, Чехова «Степь», Мопассана «Петух пропел...». Ср. в драме — «Гроза» и «Лес» Островского)»[3]. Так или иначе, описания (являются ли они словесной «пластикой» или психологической характеристикой) — неотъемлемая часть поэтического языка.

Дискуссионен другой вопрос: специфика словесного описания. Этапное значение в «предыстории вопроса» имела работа Г. Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). (Хотя и до Лессинга подобные попытки предпринимались, например, Э. Берком[4].) По Лессингу, *поэзия* (в широком смысле слова, т. е. художественная литература) непосредственно изображает *действие,* все остальные статичные элементы предметного мира («тела») воспроизводятся в поэзии *косвенно:* «Предметы, которые сами по себе или части которых следуют один за другим, называются действиями. Итак, действия составляют предмет поэзии. <...> С другой стороны, действия не могут совершаться сами по себе, а должны исходить от каких-либо существ. Итак, поскольку эти существа — действительные тела, или их следует рассматривать как таковые, поэзия должна изображать также и тела, но лишь опосредствованно, при помощи действий»[5]. Лессинг восхищается Гомером, у которого сами описания суть изображения действия (скипетр Агамемнона, щит Ахилла и др.): «Я нахожу, что Гомер не изображает ничего, кроме последовательных действий, и все отдельные предметы он рисует

---

[1] *Буало Н.* Поэтическое искусство. М., 1957. С. 58, 48.

[2] *Кошанский Н.* Общая реторика. С. 45.

[3] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 246.

[4] См.: *Берк Э.* Философские исследования о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979. С. 183—197.

[5] *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 187, 188.

лишь в меру участия их в действии, притом обыкновенно не более как *одной* чертой»[1].

Работа вызвала большую полемику. И. Гердер в «Критических лесах» посвящает Лессингу свой «первый лесок». Не отменяя положения Лессинга о важности действия в поэзии, он не считает его универсальным. Лессинг в основном опирается на античных авторов (прежде всего на Гомера), но вряд ли стоит «выводить из одного жанра законы для другого или вообще для всей поэзии», даже «внутри эпоса» есть и другие манеры: Оссиан, Мильтон, Клопшток. «Я содрогаюсь при мысли,— пишет Гердер,— какую кровавую расправу должны учинить среди древних и новых поэтов [его] положения...»[2] Пытаясь избежать подобного «кровопролития», Гердер ставит вопрос о реабилитации описания в словесном искусстве, возвращении ему статуса относительной самодостаточности, художественной ценности.

Спор Гердера с Лессингом обозначил важнейшие аспекты проблемы. Можно сказать, что дискуссия на эти темы длится до сих пор, получая все новые и новые импульсы, в первую очередь от художественного творчества. Главным аргументом была все-таки не теория, но все разнообразие «литературных фактов». Формы описания умножались, усложнялись, и диапазон его ролей в контексте произведения оказался необычно широк и изменчив. В этом смысле очень плодотворными были XIX—XX вв. В работе А. И. Белецкого «В мастерской художника слова», где прослеживается историческое развитие форм литературной изобразительности, отмечено: «Современный читатель избалован богатством цветовых эпитетов в поэтических описаниях пейзажа или человеческой внешности; но эпитеты эти возникали и развивались, можно сказать, на глазах у историков литературы»[3]. В частности, останавливаясь на развитии *портрета* в литературе, исследователь обращает внимание на то, что «если у каждого места, у каждой эпохи есть свой колорит (couleur) и его нужно воспроизводить, потому что без этого изображение не будет характерным, то ведь такой же колорит есть и у отдельных людей: вещи их также характеризуют, а следовательно, для полноты обрисовки типических фигур натюрморт является совершенной необходимостью. Так, у Гоголя в «Мертвых душах»: портрет и характеристика каждого помещика начинается с описания его деревни, жилища, комнат, мебели, картин, развешанных по стенам»[4]. Белецкий приходит к выводу, что «колорит эпохи» воссоздается в литературе именно ***живописанием словом.*** Подобное живописание становится

---

[1] *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 189.

[2] *Гердер И. Г.* Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований//*Гердер И. Г.* Избр. соч. М.; Л., 1959. С. 173, 174.

[3] *Белецкий А. И.* В мастерской художника слова. М., 1989. С. 85.

[4] Там же. С. 99.

настолько изощренным, что передаются не только зрительные и слуховые ощущения, но и вкусовые и обонятельные, так «творятся поэтами сложные и целостные образы внешнего мира»[1].

Фиксация в образе различных (не только зрительных и слуховых) ощущений, определение на этой основе одной из *стилевых доминант* произведения, творчества писателя — одна из задач при анализе описаний (в особенности при обращении к таким авторам, как И. Бунин или В. Набоков).

Не менее ярко высвечивает литературное новаторство ***«пространственная форма»***. Этот термин принадлежит американскому теоретику Дж. Фрэнку, в построениях которого также исходными являются положения Лессинга: «...“Лаокоон” Лессинга — одна из тех книг, к которым стоит вновь обращаться каждые тридцать лет, принимая или отвергая ее. <...> попытка Лессинга подняться над историей и определить неизменные законы эстетического восприятия придают «Лаокоону» вечную свежесть...» — с этого замечания А. Жида начинает Фрэнк свою статью[2]. На примере его разбора видно, как с учетом новых художественных достижений и экспериментов становится более точным литературоведческий инструментарий, что отражается в тезаурусе: появляются новые термины в связи со все более глубокой расчлененностью самой проблематики описания. Фрэнк выдвигает гипотезу о создании новой, «пространственной формы» в литературе, обладающей специфическим воздействием на читателя. Изображение воспринимается не последовательно во времени, но одновременно, как в пространственном искусстве. Фрэнк иллюстрирует это знаменитой сценой земледельческого съезда в «Госпоже Бовари» Флобера: «По крайней мере, на протяжении всей сцены движение времени в повествовании приостановлено; внимание сосредоточено на взаимоотношениях персонажей в рамках неподвижного отрезка времени. Эти взаимоотношения сопоставляются друг с другом независимо от развития повествования; смысл сцены в целом постигается только в результате понимания взаимодействия разных смысловых пластов эпизода, оттеняющих и проясняющих друг друга»[3].

Новый принцип *композиции* в описаниях, по мнению Фрэнка, связан с тем, что «читатель оказывается перед разнообразными моментальными снимками, сделанными на разных этапах жизни героев, «неподвижных в момент восприятия». И, сопоставляя эти моментальные образы, читатель испытывает то же ощущение движения времени, что и пережил герой-рассказчик»[4]. Иллюстрирует эти положения исследователь экспериментальными произведениями XX в.:

---

[1] *Белецкий А. И.* В мастерской художника слова. С. 84.

[2] *Фрэнк Дж.* Пространственная форма в современной литературе//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987. С. 194.

[3] Там же. С. 201.

[4] Там же. С. 205.

«...параллельно Джойсу и современным поэтам пространственная форма образует структурный фундамент также и для лабиринтоподобного шедевра Пруста»[1].

Такую композицию можно назвать ***монтажной***, и этот термин тоже один из новых, употребляемых для характеристики *композиции описания*. Подобные приемы совмещения «моментальных снимков» характерны для кинематографа. Здесь очевидно влияние одного вида искусства на другой.

При изучении композиции описания современное литературоведение активно использует такое понятие, как ***«point of view»***, пришедшее из новой англо-американской критики. Различают, в частности, пространственную и временну́ю «точку зрения». Опять-таки уместна аналогия с кинематографом: смена времени и места субъекта описания подобны смене «крупного» и «общего» планов. Детали, подробности видны с определенной «точки зрения».

О детализации в искусстве XX в. написано много, специально разрабатывается *типология деталей*. К детали, не связанной с развитием фабулы, описательной, литературоведение XX—XXI вв. гораздо более благосклонно, чем во времена Буало:

> Зачем описывать, как, вдруг завидев мать,
> Ребенок к ней бежит, чтоб камешек отдать?
> Такие мелочи в забвенье быстро канут[2].

Чехов считал, что по характерной детали читатель может воссоздать полную картину: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам»[3]. Набоков обратил внимание на присутствие в текстах Чехова «невыстреливающих ружей» — деталей, нисколько не меняющих ход событий и не получающих какое-либо развитие, «обманывая» ожидания искушенного читателя. Так, в «Даме с собачкой» в описании свидания героев в провинциальном театре упомянуты гимназисты, которых Чехов делает невольными свидетелями всего происходящего, но из этого абсолютно ничего не вытекает, кроме «создания атмосферы именно этого рассказа»[4].

Термины «остранение», «торможение», «задержание» связаны с теоретико-литературными поисками русской формальной школы 1910—1920-х годов, с особенной тщательностью рассматривающей, *ка́к* сделано произведение, *какие* детали, нюансы и подробности «выстреливают» или «не выстреливают» по воле автора («Искусство

---

[1] *Фрэнк Дж.* Пространственная форма в современной литературе//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987. С. 206.

[2] *Буало Н.* Поэтическое искусство. С. 88.

[3] *Чехов А. П.* Письмо к А. С. Суворину от 1 апреля 1890 г.//*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1976. Т. 4. С. 54.

[4] *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 338.

как прием» В. Б. Шкловского, «Как сделана «Шинель» Гоголя» Б. М. Эйхенбаума и др.). Важно и разграничение формалистами понятий *фабулы* и *сюжета,* где под сюжетом понимается, в частности, *мастерство описания,* раскрашивающее фабулу, внимание переключается именно на сюжет. По сути к этой же проблеме обратился чуть позже Ортега-и-Гассет, анализируя современную ему литературную прозу. Он объявил роман *«медлительным жанром»,* подчеркивая, что фабульный интерес исчерпан и можно констатировать упадок прежнего романного жанра: «Нет, не сюжет служит источником наслаждения,— нам вовсе не важно знать, что произойдет с тем или иным персонажем. И вот доказательство: сюжет любого романа можно изложить в двух словах. Но тогда он совершенно неинтересен. Мы хотим, чтобы автор остановился, чтобы он несколько раз обвел нас вокруг своих героев»[1]. «Подобного результата,— считает Ортега-и-Гассет,— можно добиться *лишь избытком подробностей* (курсив мой.— *Е. С.*). Автор способен отгородить читателя от внешнего мира, только взяв его в полное кольцо тонко подмеченных деталей»[2]. И тогда «заглавие книги звучит словно имя города, где прожил какое-то время: слыша его, тотчас же вспоминаешь климат, своеобразный городской запах, особый говор жителей, типичный ритм существования»[3].

Для самого литературного процесса ситуация, обрисованная Ортегой-и-Гассетом, не нова. Интерес к детали, к описанию всегда был присущ искусству. (Материалом для исследований Шкловского, кстати, была литература ранних веков и даже фольклор.)

Еще одно важное понятие — ***«конкретизация» текста,*** выдвинутое польским эстетиком Р. Ингарденом. Оно используется им в анализе *«мест неполной определенности»*[4], т. е. описаний по преимуществу. В центре внимания исследователя — проблема *восприятия литературного текста.* Язык описания усложняется по мере развития литературы, вбирает в себя прошлые, устоявшиеся образы, мотивы, приобретает *семиотическую насыщенность.* Адекватное прочтение такого текста требует знания исторической поэтики, общекультурных «знаковых фондов», из которых описание черпает свои образы. Это можно проиллюстрировать на одном из видов описания — *пейзаже.* Типология пейзажа очень разветвлена: описания природы разграничиваются по месту (морской, лесной, горный, урбанистический пейзаж и т. д.), по времени (утренний, ночной, зимний и т. д.), по жанру (фантастический, идиллический, исторический, утопический и т. д.). Различны способы создания пейзажа, опирающиеся на эстетические принципы определенного направления:

---

[1] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 267.
[2] Там же. С. 290.
[3] Там же. С. 283.
[4] *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 72—73.

классицизма, сентиментализма, романтизма и т. д. Все эти стили вырабатывали свои устойчивые, становившиеся часто потом литературными клише, описательные приемы (например, чувствительные пейзажи Карамзина). Под культурологическими «знаковыми фондами» описания понимается использование в пейзаже образов, связанных с этическими, религиозными, национальными традициями. Например, использование и расшифровка *образа сада* в литературных произведениях часто восходит к первообразу библейского Райского сада («Вишневый сад» Чехова, «Соловьиный сад» А. Блока).

Литература

Волков А. А. Основы русской риторики. М., 1996. (С. 208—226.)

Гердер И. Г. Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным последних исследований//*Гердер И. Г.* Избранные сочинения. М., 1959.

Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М., 1962.

Ингарден Р. Литературное произведение и его конкретизация//*Ингарден Р.* Исследования по эстетике/Пер. с польск. М., 1962.

Кошанский Н. Ф. Общая реторика. СПб., 1849.

Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.

Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе//*Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры/Пер. с исп. М., 1991.

Остолопов Н. Ф. Описание//*Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии: В 3 ч. СПб., 1821. Ч. 3.

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. (С. 179—190.)

Тынянов Ю. Н. Иллюстрации//*Тынянов Ю. Н.* Литературный факт. М., 1993.

Фрэнк Дж. Пространственная форма в современной литературе/Пер. с англ.// Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе/Сост., общая ред. Г. К. Косикова. М., 1987.

Хализев В. Е. Особенности эпических произведений//Введение в литературоведение/Под ред. Г. Н. Поспелова. М., 1988. (С. 219—220.)

Шкловский В. Б. Искусство как прием//*Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1983.

РАССУЖДЕНИЕ

Рус.: *рассуждение;* англ.: *argument, discussion, reasonnement;* нем.: *Überlegung, Erwägung;* франц.: *considération, discussion, raisonnement.*

Рассуждение как предмет логики.— Мысль и художественное творчество.— Риторика о рассуждении.— Отношение рассуждения к другим композиционно-речевым формам.— Функции рассуждений в художественном произведении.— Авторские рассуждения в эпическом произведении.

Рассуждение — емкое понятие. В широком смысле слова рассуждение едва ли не синоним ***мышления.*** Без него нет не только художественного произведения, но и самого человека, этого «мысляще-

го тростника» (Б. Паскаль). Рассуждения, суждения, рассудок, предрассудок и т. д.— однокоренные слова, обозначающие акты сознания человека, выражающего свое отношение к окружающей действительности, свою оценку. Исследование правил рассуждений, т. е. *движения мыслей, выраженных в совокупности суждений (предложений), связанных друг с другом,*— в компетенции логики. Именно она занимается нормативными, т. е. правильными, рассуждениями, квалифицируя их по разным основаниям: истинные — ложные, дедуктивные, индуктивные, от противного, правдоподобные и др. «Неправильные» рассуждения, типа софизмов, парадоксов, логика также изучает, указывая, в чем их ошибочность. Логические законы и теории показывают, как до́лжно рассуждать, чтобы добыть истину.

Используя богатства родного языка, художник создает вторичный язык — *образный,* особую, эстетическую реальность. Система образов в художественной литературе часто формируется рассуждающим сознанием автора и/или персонажей. Л. Н. Толстой 18 августа 1857 г. записывает в дневнике: «Не могу писать без мысли»[1]. Рассуждения пронизывают все этапы художественного творчества: от замысла произведения до последней точки в нем. Но ни художественный образ, ни произведение в целом никак не сводятся к рассуждениям. Именно это имеют в виду, когда повторяют В. Г. Белинского: искусство не доказывает, а показывает, оперирует образами, а не силлогизмами[2]. Подобно тому как далеко не всякого говорящего прозой можно отнести к прозаикам, нельзя считать художественное произведение рассуждением только потому, что оно пронизано мыслью.

С точки зрения логика, рассказ Толстого «После бала» может служить наглядным примером сложного умозаключения (рассуждения) по схеме: тезис — антитезис — вывод. Вначале рассказчик напоминает своим слушателям о распространенном тогда в обществе взгляде на роль окружающей среды — она «заедает» (тезис). Затем — и это основная сюжетная линия рассказа — данный тезис опровергается. Случай, свидетелем которого был герой-рассказчик, перевернул его представления об армии, он отказался и от мечты стать военным, и от службы вообще, и даже от своей любви. Итогом его размышлений является неприятие того, что делают многие другие и с чем они, очевидно, согласны. Но даже внешняя схожесть структуры рассказа с логическим рассуждением гораздо беднее его художественного смысла.

В письме к критику Н. Н. Страхову Толстой писал о работе над «Анной Карениной»: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна

---

[1] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1985. Т. 21. С. 191.

[2] См.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10. С. 311.

из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения»[1].

Писатель подчеркивает, что мысли, рассуждения неустранимы из искусства, однако последнее не сводится к ним. Дело не в словах, а в их «сцеплениях», создающих художественный эффект. «Если же бы я хотел сказать словами,— читаем у Толстого,— все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала...»[2] В создании художественных образов наряду с логикой (т. е. с понятийным, теоретическим мышлением) участвуют и другие духовные силы — интуиция, воображение. Процесс художественного творчества синкретичен, со скрытыми составляющими. Художественный образ, как и произведение в целом, есть результат сложного взаимодействия, т. е. взаимного дополнения «логического» и «нелогического»[3]. Гегель отмечал, что в подлинно художественном творчестве чувственное и духовное сливаются воедино[4]. Сознание целостно, и, определяя специфику художественного творчества, не следует *только* противопоставлять образное мышление понятийному; в любом случае нужно иметь в виду условность такого противопоставления.

В художественном произведении рассуждения далеко не всегда принимают строгую форму ***логических фигур*** (суждений, умозаключений и др.), нацеленных на приращение знания, обоснование или опровержение каких-либо положений. Рассуждения в форме логических фигур свойственны в первую очередь научным, философским и иным работам, в которых материал излагается в соответствии с парадигмой рационального знания.

Можно понять старых риторов, полагавших, что рассуждения свойственны каким угодно текстам, но только не художественным. *Риторика* долгое время была универсальной теорией всех прозаических сочинений от обычных или деловых писем, ораторских речей до научных и философских трактатов. Однако рассуждения рассматривались ею лишь как логическая схема, способ доказательства или опровержения какого-либо положения, мысли. Рассуждение,— писал В. Плаксин,— есть «связное и полное изложение одной какой-либо истины, частной или общей»[5]. Фактически рассуждения считались нормативной речевой конструкцией, строящейся по правилам логики и риторики. Они были синонимом строгой логики

---

[1] *Толстой Л. Н.* Собр. соч. Т. 18. С. 784.

[2] Там же.

[3] См. гл. «Художественный образ».

[4] См.: *Гегель.* Соч. М., 1938. Т. XII. Кн. 1: Лекции по эстетике. С. 43.

[5] *Плаксин В.* Краткий курс словесности, приспособленный к прозаическим произведениям. СПб., 1832. С. 154.

исследования и изложения материала и потому не относились к художественным произведениям.

Н. Ф. Кошанский (его лекции по риторике в Царскосельском лицее слушал А. С. Пушкин) выделял «два основных рода сочинений — описания и рассуждения»[1]. К описаниям (их разновидностью он считал и повествования) он относил роман, повесть, летопись, анекдот, жизнеописания, исторические сочинения и др., а к рассуждениям — сочинения «ученые» и философские, например статьи Н. М. Карамзина («О любви к отечеству и народной гордости», «О счастливом времени жизни»), В. А. Жуковского («Кто истинно добрый и счастливый человек»). В. Плаксин добавляет к этому перечню публицистику К. Н. Батюшкова («Нечто о морали, основанной на философии и религии» и др.).

Вводя «рассуждение» в систему риторических понятий, Кошанский допускает явное, лежащее на поверхности и не объясняемое им противоречие, в высшей степени показательное. С одной стороны, *рассуждения* и *описания* он определяет как два рода сочинений. С другой — относит к *рассуждениям* и *повествование,* которое «почерпывается не из заключения ума, а из событий»[2]. (Напоминаем: *повествование,* по Кошанскому, есть разновидность *описания.*) «Повествование (narratio) говорит о том, что было. Оно есть рассуждение...»[3] Выходит, писатель все же не может не рассуждать, описывая, «что было». Более того, Кошанский конкретизирует свое определение: *повествование* есть *рассуждение* «прагматическое», «деятельное». В сущности Кошанский (как и многие другие авторы риторических руководств) использует слово «рассуждения» в двух значениях: как основной *способ изложения* материала по правилам логики (суждение, умозаключение и пр.), действительно характерный для научных, философских и пр. трактатов, и как *любое выражение мысли,* поскольку речь неразрывно связана с мыслью, постоянно порождается ею. Но он явно не замечает смешения понятий, и вследствие терминологической нечеткости возникает путаница: в художественных произведениях нет рассуждений, и в то же время повествование есть рассуждение.

Небольшой экскурс в риторику позволяет укрепиться в выводе: есть *рассуждения — **логические фигуры*** и *рассуждения — **мысли,*** способы выражения которых могут быть самыми разными.

В первом из этих значений *рассуждение,* в соответствии с риторической традицией, так или иначе сопоставляется с *описанием* и *повествованием;* все они рассматриваются в современной стилистике как ***композиционно-речевые формы.*** Их взаимодействие в тексте — один из источников стилевого (стилистического) своеобразия.

---

[1] *Кошанский Н. Ф.* Общая реторика. 9-е изд. СПб., 1844. С. 35.

[2] *Кошанский Н. Ф.* Частная реторика. 6-е изд. СПб., 1845. С. 50.

[3] Там же.

* * *

Традиционно считается, что *повествованием* передается динамика событий, действия, а описанием — статика предметов, явлений[1]. Об этом много написано. А вот о рассуждении как о ***композиционно-речевой форме*** — очень и очень мало; в энциклопедических и иных справочно-информационных изданиях данный термин, как правило, даже не упоминается. Между тем мнение о том, что рассуждения редко встречаются в художественном тексте, нельзя признать верным: рассуждают (т. е. прибегают к силлогизмам, хриям и т. п.) и *повествователь,* и *рассказчик,* и *персонаж,* и *лирический субъект.* При этом часто элементы рассуждения столь тесно переплетены с повествованием и описанием, что вычленить данную композиционно-речевую форму из контекста невозможно.

Яркий пример аналитического повествования в сочетании с описанием — портрет Печорина в романе Лермонтова «Герой нашего времени»: «Он был среднего роста... <...> Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками,— верный признак некоторой скрытности характера. Впрочем, это мои собственные замечания, основанные на моих же наблюдениях, и я вовсе не хочу вас заставить веровать в них слепо. <...> Скажу в заключение, что он был вообще очень недурен и имел одну из тех оригинальных физиогномий, которые особенно нравятся женщинам светским» («Максим Максимыч»).

Умение выделить каждую композиционно-речевую форму в «чистом» виде важно. Однако чаще всего *весь текст состоит из повествования и описания вперемежку с рассуждениями,* так что непросто отделить одно от другого. К примеру, повесть Гоголя «Невский проспект» начинается рассуждением повествователя: «Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге; для него он составляет все <...>. Я знаю, что ни один из бледных и чиновных ее жителей не променяет на все блага Невского проспекта <...>». Пространное рассуждение плавно переходит в описание сначала утреннего, затем полуденного, послеполуденного и, наконец, вечернего Невского проспекта. При этом в описание снова вкрапливаются рассуждения типа: «Создатель! какие странные характеры встречаются на Невском проспекте! Есть множество таких людей, которые, встретившись с вами, непременно посмотрят на сапоги ваши, и, если вы пройдете, они оборотятся назад, чтобы посмотреть на ваши фалды. Я до сих пор не могу понять, отчего это бывает <...>». Описание сменяется повествованием. Органичным сплавом разных композиционно-речевых форм рождается художественное целое. Каждая из этих форм привносит свои оттенки, меняет темп изображения, угол зрения. Сами по себе рассуждения в этом примере не самодостаточны: они, говоря

[1] См. гл. «Повествование в ряду композиционно-речевых форм».

словами М. М. Бахтина, «транспонированы» на «оркестровую тему»[1], т. е. на целое.

В других случаях рассуждения играют самостоятельную партию: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Это логически выдержанный зачин не только к первой части, но и ко всему роману «Анна Каренина». Общеутвердительное суждение «Все счастливые семьи...» сменяется частноутвердительным: «каждая несчастливая семья...». От полного обобщения — «все» — переход к единичным случаям — «каждая». Всего двумя суждениями обозначен контекст, в котором читатель воспринимает изображение семей Облонских, Карениных, Анны и Вронского (Левины — счастливая семья). Повествование же в собственном смысле слова начинается с темы конкретной семьи: «Все смешалось в доме Облонских». Обыгрывая эту фразу, можно сказать: все композиционно-речевые формы смешались в романе классика, и от этого он только выиграл.

Вообще Толстой нередко предпосылает повествованию размышления общего характера, связанные с ним. XXIII глава предпоследней (седьмой) части «Анны Карениной» начинается рассуждением: «Для того, чтобы предпринять что-нибудь в семейной жизни, необходимы или совершенный раздор между супругами, или любовное согласие. Когда же отношения супругов неопределенны и нет ни того, ни другого, никакое дело не может быть предпринято...» Анализируя стиль Толстого, В. Д. Днепров пишет: «Подобно тому как растущее ввысь здание окружено лесами, растущее здание толстовского романа окружено лесами рассуждений»[2]. Сравнение неудачное: по окончании строительства здания леса убирают. А рассуждения Толстого остаются, они неустранимы.

В художественном произведении — перефразируем другого классика — могут рассуждать все: «и мужики, и полицеймейстеры, и иногда даже и тайные советники» (Чехов. «Смерть чиновника»). Писатель изображает *носителей живого языка, которые рассуждают по-всякому.*

С формально-логической стороны, не всякий разговор (диалог) есть рассуждение, но лишь такой, в котором имеет место чередование логически связанных между собой суждений. В результате появляется новое знание, подтверждаются или опровергаются высказанные мнения. Для художника логические «тонкости» могут не иметь никакого значения. Более того, для своих целей он иногда рассуждает *вопреки логике.* У М. Е. Салтыкова-Щедрина читаем: «Служили генералы всю жизнь в какой-то регистратуре; там ро-

[1] *Бахтин М. М.* Слово в романе//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 77.

[2] *Днепров В. Д.* Изобразительная сила толстовской прозы//*Днепров В. Д.* Идеи времени и формы времени. Л., 1980. С. 221.

дились, воспитывались и состарились, следовательно, ничего не понимали» («Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил»). В таком же стиле рассуждает рассказчик у М. М. Зощенко: «Я, конечно, человек непьющий. Ежели другой раз и выпью, то мало — так приличия ради или славную компанию поддержать. Больше как две бутылки мне враз нипочем не употребить» («Лимонад»).

Персонажи часто рассуждают совсем не по правилам формальной логики: важнее логика жизни, не выговариваемые, но всем понятные мотивы того или иного решения. Так, в рассказе Чехова «Хамелеон» рассуждения полицейских чинов, расследующих уличное происшествие, не подчиняются формальной логике, но алогизм речевого поведения показателен, он выявляет их менталитет и «хамелеонскую» натуру, усиливает комизм ситуации. Или разговор «двух русских мужиков, стоявших у дверей кабака против гостиницы», к которой подкатил Чичиков (первая глава «Мертвых душ»). Их замечания о том, доедет ли колесо до Москвы или до Казани, логикой не блещут, это пустое речевое топтание на месте. Но сколь колоритна зарисовка из повседневности губернского города. Во-первых, мужики используют бытовую синекдоху: колесо (часть брички) замещает бричку (целое), а также седока — Чичикова. Во-вторых, небольшое рассуждение «двух русских мужиков» проясняет и еще одну названную Гоголем подробность: они стояли у дверей кабака. Читателям несложно «угадать»: побывали мужики в кабаке или только собирались войти в него. На страницах поэмы эти мужики больше не появятся, но их небольшое рассуждение впечатляет: ведь Чичиков на своем «колесе» так и не доберется до цели.

Логика художественного текста часто нелинейная (в отличие от логики научного текста), субъективная. Особенно это заметно в лирике. Если с точки зрения логики субъективизм в рассуждениях — большой недостаток, то в лирике — это норма. Поэт излагает свои мысли, чувства (последние могут сильно влиять на мысли), передает свое настроение, через него выражает отношение к миру. «Не рассуждай, не хлопочи!... Безумство ищет, глупость судит,/Дневные раны сном лечи,/А завтра быть чему, то будет...» (Ф. И. Тютчев). В стихотворном рассуждении выражена мировоззренческая позиция.

Мотивация поведения человека зачастую есть результат взаимоотношения логического и нелогического начал в его душе. Логика не всегда в гармонии с чувствами, что хорошо передают *внутренние монологи,* часто имеющие форму рассуждения. Герой повести Толстого «Смерть Ивана Ильича» знает, что умирает. Но он не в состоянии согласиться с этим: «...не может быть, чтобы мне следовало умирать». Ему вспоминается силлогизм из учебника по логике: «Кай — человек, люди смертны, поэтому Кай смертен». Всю жизнь он думал, что силлогизм верен «только по отношению к Каю, но никак не к нему». Ведь «он был не Кай и не вообще человек, а он всегда был совсем, совсем особенное от всех других существо; он

был Ваня с мамá, с папá, с Митей и Володей, с игрушками, кучером, с няней, потом с Катенькой, со всеми радостями, горестями, восторгами детства, юности, молодости. Разве для Кая был тот запах кожаного полосками мячика, который так любил Ваня? <...> И Кай точно смертен, и ему правильно умирать, но мне, Ване, Ивану Ильичу, со всеми моими чувствами, мыслями,— мне это другое дело». Передан внутренний мир обреченного больного и еще не старого человека. Другой толстовский персонаж, Пьер Безухов из «Войны и мира», дает слово князю Андрею не посещать игорного общества с попойками у Анатоля Курагина. Но Пьеру захотелось поехать к Курагину, и ум, как это обычно у Толстого, «подстраивается» под чувства. И Пьер убеждает себя, что «данное слово ничего не значит», что и Анатолю он дал «слово быть у него», наконец, что «все эти честные слова — условные вещи», «не имеющие никакого определенного смысла» (Т. 1. Ч. 1. Гл. 6).

Контекст, в который входят рассуждения персонажа, может быть очень разнородным: работа мысли идет параллельно с самыми пестрыми впечатлениями. В художественном произведении рассуждениями создается ткань человеческих отношений. В романе Дж. Апдайка «Кентавр» миф о кентавре Хироне сплетается с современностью США (действие происходит сразу после Второй мировой войны). Герой романа, школьный учитель Дж. Колдуэлл,— человек мудрый, справедливый, многим жертвующий ради других. Как и тот, кого он олицетворяет в романе,— мифологический получеловек-полуконь Хирон — воплощение мудрости, справедливости, благожелательности, отказавшийся от бессмертия ради освобождения Прометея. В романе есть такой эпизод. Затравленный своими злобными учениками и тяжело раненный ими, Колдуэлл, превозмогая боль, вынужден вести урок. (Хирон тоже был тяжело ранен своим учеником Гераклом. И тоже стрелой, но только нечаянно.) На уроке присутствует директор школы, олицетворяющий Зевса-громовержца. Директор любит морализировать, придираться к мелочам. Тема занятия — происхождение мира. Всю хронологию вплоть до появления человека Колдуэлл переводит в масштаб реального времени урока: за 20 мин. нужно рассказать о событиях 5 миллиардов лет. Рассуждая о последовательности зарождения Вселенной, Колдуэлл одновременно думает о том, что происходит в классе. Он замечает безразличие и вызывающее поведение учеников, откровенные приставания моралиста-директора к ученице-красотке. И вот последние минуты урока: учащиеся шумят, бегают, дерутся. А один из них затащил подружку в проход и «неистово бил копытами». Учитель свирепеет, не выдерживает и ударяет этого ученика-кентавра стальной стрелой «по голой спине». Директор-Зевс, естественно, фиксирует это на листке бумаги. Последняя минута урока совпадает с рассказом Колдуэлла о последнем миге творения. «Минуту назад,— говорит, пересиливая себя, Колдуэлл...— появилось новое живот-

ное... имя которому человек»[1]. Отчетливо зримый, многомерный образ героя, работа его сознания, мотивация его дальнейшего поведения, окружающий его мир создаются сложным контекстом, где реальность порождает мифологические и естественно-научные ассоциации, и мостом между различными пластами сознания служат рассуждения. Логика рассуждений отражает логику рождения мира, появления человека. Но мир (в данном случае — класс) жесток, равнодушен, враждебен учителю. Преодолеть отчуждение Колдуэлл намерен только добротой, выпадающей из логики развития мира.

Рассуждения могут стать основой, доминантой образа героя произведения. Показательна в этом плане повесть О. Бальзака «Гобсек». Старый ростовщик рассуждает много, охотно и «правильно» (с точки зрения логики). В его суждениях, одновременно глубоких и циничных, основанных на личных наблюдениях и огромной практике, раскрываются и его жизненное кредо, характер, и основные ценности и движущие силы общества, в котором правят бал деньги. Эти рассуждения вводят сюжет повести в широкий контекст.

Есть разные типы художников в зависимости от того, что доминирует в их творчестве вследствие особенностей таланта — ум или фантазия. Различия между ними весьма тонкие — по крайней мере, как отметил Белинский, «их не укажешь пальцем, как на карте границы государства»[2]. Сила одного таланта прежде всего в мысли (А. И. Герцен, автор романа «Кто виноват?»), другого — в художественном вымысле (И. А. Гончаров, автор «Обыкновенной истории»). Для критика оба типа таланта естественны, каждый по-своему представляет искусство.

Попробуйте убрать рассуждения из «Гобсека» (а талант Бальзака явно тяготеет к первому типу) — и повесть заметно поблекнет. Рассуждения здесь (впрочем, как и у Герцена, Салтыкова-Щедрина), можно сказать, несущая конструкция всего произведения. Белинский писал о таких художниках: «Отнимите у них эту одушевляющую их мысль, заставьте отказаться от их взгляда на предметы,— и у них нет больше и таланта, тогда как талант поэта-художника всегда с ним, пока вокруг него движется жизнь, какая бы она ни была»[3]. И это не противоречит сказанному нами: искусство не сводится к рассуждениям, но они занимают в нем свое, и подчас заметное место.

* * *

В *эпических* произведениях в речи *повествователя* — носителя авторского сознания — нередко можно вычленить относительно большие *отступления,* представляющие собой цепь рассуждений. Традиция бесед с читателем — давняя, глубоко уходящая в исто-

[1] *Андайк Дж.* Кентавр. М., 1966. С. 52.
[2] *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 10. С. 318.
[3] Там же. С. 319.

рию изящной словесности[1]. В европейской литературе ее связывают с именами Данте, Сервантеса, Г. Фильдинга, Л. Стерна и др. Имея в виду свои беседы с читателем, Фильдинг называл себя «творцом новой области в литературе» («История Тома Джонса, Найденыша». Кн. 2. Гл. 1). В своих рассуждениях автор иногда отходит от сюжета, расширяя рамки повествования и горизонт читательского восприятия, а также непосредственно обозначая свою позицию по какой-то проблеме. Это так называемые ***авторские отступления.***

Приведем в качестве примера отрывок из развернутого рассуждения повествователя в «Мертвых душах» о «метко сказанном русском слове»: «Выражается сильно российский народ! И если наградит кого словцом, то пойдет оно ему в род и потомство, утащит он его с собою и на службу, и в отставку, и в Петербург, и на край света...» Небольшое вкрапление в повествование, поводом к нему послужило прозвище, данное Плюшкину мужиками: «заплатанной». Казалось бы, мелочь! Но, как метко отметил В. Ф. Переверзев, у Гоголя мелочи и «являются предметом его художественного творчества», потому у него нет ни «второстепенных картин», ни «неважных мелочей»[2]. Сам Гоголь в «Мертвых душах» поясняет, что такие мелочи «кажутся только тогда мелочами, когда внесены в книгу, а покамест обращаются в свете, почитаются за весьма важные дела». (Т. 1. Гл. 11.) Из мелочей, о которых рассуждает писатель, вся жизнь состоит. Можно ли обойтись без рассуждений о «мелочах»? Вопрос риторический. Формально — да. Основной смысл произведения не нарушился бы. Но прав опять же Переверзев: возможность изъятия каких-то частей из произведений Гоголя не есть «несовершенство их построений», а «особенное совершенство»[3].

Встречаются авторские рассуждения и в рамках сюжетного повествования, и в таком случае их едва ли можно считать отступлениями. В «Мертвых душах» есть сценка: кучер Селифан, получив распоряжение о подготовке к отъезду, долго чесал затылок. Раздумьям об этом почесывании, его значении Гоголь посвятил более десятка строчек. Еще одна «мелочь» — мелкий штрих в поведении кучера. Гоголь приковывает к нему внимание, дает ему обобщенную оценку, возводит его в типическое явление. Здесь и юмор, и тонкое психологическое наблюдение. Рассуждение автора естественно, не назойливо.

В авторских рассуждениях могут быть и элементы дидактики, поучения. Скажем, гоголевское рассуждение о порче русского языка иноземными словами: «...если слово из улицы попало в книгу, не писатель виноват, виноваты читатели, и прежде всего читатели

---

[1] См.: *Чернец Л. В.* «Как слово наше отзовется...»: Судьбы литературных произведений. М., 1995. (Разд. 1. Гл. 2.)

[2] *Переверзев В. Ф.* Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982. С. 81.

[3] Там же. С. 83.

высшего общества: от них первых не услышишь ни одного порядочного русского слова, а французскими, немецкими и английскими они, пожалуй, наделят в таком количестве, что и не захочешь, <...> а вот только русским ничем не наделят, разве из патриотизма выстроят для себя на даче избу в русском вкусе. Вот каковы читатели высшего сословия, а за ними и все причитающие себя к высшему сословию! А между тем какая взыскательность! Хотят непременно, чтобы все было написано языком самым строгим, очищенным и благородным,— словом, хотят, чтобы русский язык сам собою опустился вдруг с облаков, обработанный как следует, и сел бы им прямо на язык, а им бы больше ничего, как только разинуть рты да выставить его» (гл. 8). Это злободневное рассуждение — «поучение».

Другого типа размышление — о двух русских обывателях — Кифе Мокиевиче и сыне Мокии Кифовиче. Кифа Мокиевич — натура мечтательная, занимающаяся отвлеченными «философическими вопросами», а сын его — «богатырь» и «доброй души человек». Правда, все бегут от него прочь — «от дворовой девки до дворовой собаки», ибо за что бы он ни брался, «все или рука у кого-нибудь затрещит или волдырь вскочит на чьем-нибудь носу». Выслушивая жалобы на своего «припертеня», отец отвечал: «Уж если он и останется собакой, так пусть же не от меня об этом узнают». В сущности это притча — отповедь квасному патриотизму. Предвидя упреки за обнажение пороков в российской жизни, Гоголь риторически вопрошает: «Кто же, как не автор, должен сказать святую правду?» (Гл. 11).

О подобных рассуждениях Белинский говорил: «Отступления, рассуждения, дидактика, нетерпимые в других родах поэзии, в романе и повести могут иметь законное место[1]. Несогласие вызывают лишь слова: «нетерпимые в других родах поэзии». Есть жанры, которые невозможно представить без рассуждений и дидактики. Это басни, притчи, эпиграммы, апологи. Еще в «Словаре древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова (1821) отмечается, что рассуждения украшают басню[2]. «Роль басни...— писал А. А. Потебня,— есть роль синтетическая,— она способствует нам добывать обобщения...»[3] Рассуждения (в т. ч. и дидактические) в этих «сжатых» жанрах нередко принимают афористическую форму, в частности форму пословиц, поговорок, что придает таким произведениям бóльшую убедительность и красочность: «У сильного всегда бессильный виноват...», «Беда, коль пироги начнет печи сапожник...», «А вы, друзья, как ни садитесь,/Всё в музыканты не годитесь».

---

[1] *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 10. С. 316.

[2] *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии: В 3 ч. СПб., 1821. Ч. 1. С. 104.

[3] *Потебня А. А.* Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка// *Он же.* Теоретическая поэтика. М., 1980. С. 90.

Немалые возможности порассуждать автору предоставляет жанр *автобиографического повествования.* Так, россыпи авторских рассуждений мы находим в «Былом и думах» Герцена или в «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо. Приведем одно из них. «При настоящей склонности к наукам,— пишет Руссо — первое, что ощущаешь, погружаясь в них, это их связь между собой, в силу которой они взаимно притягиваются, помогают друг другу...»[1]

Авторские рассуждения могут растворяться в повествовании в качестве суждений *рассказчика.* У Тургенева в «Записках охотника» рассказчик на основании долгих разговоров с мужиками, наблюдений за ними дает такую характеристику мужику: «Русский человек так уверен в своей силе и крепости, что он не прочь и поломать себя: Он мало занимается своим прошедшим и смело глядит вперед. Что хорошо — то ему и нравится, что разумно — того ему и подавай...» («Хорь и Калиныч»). А в рассказе «Певцы» из этого же цикла рассуждения рассказчика предстают как внутренний монолог: «Я, признаюсь, редко слыхивал подобный голос. <...> Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала все за сердце, хватала прямо за его русские струны».

Авторские рассуждения — одна из составляющих ***образа автора,*** который «находит выражение и отражение в самых различных формах стиля, в отношении к очень разнотипным категориям предметов или объектов художественного изображения...»[2]. Это большая и самостоятельная тема.

Теоретики постмодернизма пишут о «смерти автора», о том, что в новой литературе «говорит не автор, а язык как таковой»[3]. Углубленный семиотический анализ художественного произведения, несомненно, вскрывает глубинные пласты текста. Однако замыкать литературу только на семиотический анализ бесперспективно.

В научной литературе можно встретить утверждения о том, что авторские рассуждения «больше свойственны нехудожественным произведениям»[4]. Приведенные примеры (а имя им — легион) показывают обратное. В художественном целом авторские рассуждения придают произведению многомерность.

Проблема рассуждений в художественном произведении емкая, как и само понятие рассуждения. Мы коснулись лишь некоторых ее аспектов. Художественная литература — единственный вид искусства, где рассуждения непосредственно наличествуют в самом произведении, воспроизводя самое интересное и таинственное из всех чудес света — внутренний мир человека, мастерскую его мыслей.

---

[1] *Руссо. Ж.-Ж.* Исповедь//Избр. соч.: В 3 т. М., 1961. Т. 3. С. 208.

[2] *Виноградов В. В.* Проблема образа автора в художественной литературе//*Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М., 1971. С. 189.

[3] *Барт Р.* Смерть автора//*Барт Р.* Избранное. Семиотика. Поэтика/Пер. с франц. М., 1989. С. 385.

[4] См., например: *Томашевский Б. В.* Поэтика. М., 1996. С. 74.

Литература

Арнаудов М. Психология литературного творчества/Пер. с болг. М., 1970. (Гл. 6—12.)

Барт Р. Смерть автора//*Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика/Пер. с франц. М., 1989.

Бахтин М. М. Слово в романе//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.

Белинский В. Г. Взгляд на русскую критику...//*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7.

Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года//*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10.

Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе//*Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М., 1971.

Волков А. А. Основы русской риторики. М., 1996.

Громов Е. С. Художественное творчество (Опыт эстетической характеристики некоторых проблем). М., 1970.

Потебня А. А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка//*Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. М., 1990.

Солганик Г. Я. Стилистика текста. 4-е изд. М., 2002. («Функционально-смысловые типы речи».)

Томашевский Б. В. Поэтика (Краткий курс). М., 1996. («Повествование и описание».)

Ярыгина Е. С. Рассуждение как вид речевой тактики//Русская словесность. 2003. № 3.

ДИАЛОГ И МОНОЛОГ

Рус.: *диалог, монолог;* англ.: *dialogue, monologue;* нем.: *Dialog, Monolog;* франц.: *dialogue, monologue.*

Диалог и монолог как основные формы речевого общения.— Диалоги неофициальные и официальные. Публичные беседы.— Жанр диалога.— Монологи уединенные и обращенные.— Авторство и интонация монологов и реплик диалога.— Литературное произведение как авторский монолог.— О соотношении диалогической и монологической речи в лирике, эпосе и драме в аспекте исторической поэтики.— Диалогичность (диалогизм) и монологичность (монологизм) как качества сознания автора и персонажей.

Диалог и монолог принадлежат к числу опорных понятий филологии, в частности литературоведения. Вместе с тем они широко употребляются в искусствоведении, теории общения и культурологически ориентированной философии. Первоначально эти слова упрочились в сфере лингвистики, обозначая основные формы речевой коммуникации. Они восходят к греческим diálogos («беседа, разговор двоих или более лиц») и monologos («речь одного человека»).

Диалог — это преимущественно речь устная, протекающая в условиях непосредственного контакта. Он слагается из высказываний нескольких (как правило, двух) лиц; иногда беседу нескольких лиц именуют *полилогом*. Эти высказывания, в большинстве случаев краткие, называют *репликами*. Знаменательны слова Сократа, мыслительство которого вершилось в форме диалога: «Если хочешь со

мною беседовать, применяй... краткословие»[1]. А. Шлегель определил сущность диалога, во-первых, мгновенным, «сиюминутным» возникновением высказывания и, во-вторых, зависимостью каждой последующей реплики от предыдущей, принадлежащей другому лицу[2].

Реплики диалогов, верных своей природе, чередуются непринужденно и свободно. Слушающий зачастую прерывает говорящего, поняв его с полуслова. Тем самым он обнаруживает способность и готовность к мгновенному отклику на прозвучавшее высказывание. Реплицирование предполагает непрерывность говорения (речевого процесса): один еще не договорил, а другой уже вмешался. Успешное ведение диалога во многом зависит от умения его участников быстро найти уместную и меткую реплику. В этом отношении диалог соотносим с определенной областью речемыслительной культуры. Владение им сопряжено и с остротой ума, и с чуткостью к собеседнику. Главное же — с гармоническим сочетанием способности высказаться импровизационно (не заранее подготовленными словами) и умением вслушиваться. Напомним пословицу: «Не надейтесь найти друга в том человеке, который вас плохо слушает».

Диалогическая речь, протекающая в ситуации прямого, непосредственного контакта между рядом находящимися людьми, вполне допускает лексические неточности, логическую сбивчивость, нарушение и редуцирование грамматических форм. Порой внешняя невнятица реплик придает им особую весомость и выразительность. Показательны, несмотря на всю условность и художественную «сделанность», реплики Акима в пьесе Л. Н. Толстого «Власть тьмы». Редуцирование лексико-грамматических свойств проявляется тем сильнее, чем лучше знают друг друга беседующие и чем более сходна направленность их мысли в рамках данного разговора. Понимание в этом случае совершенно не затруднено. Вспомним, к примеру, объяснение по начальным буквам между Кити и Левиным в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Толстой в этом эпизоде обращает внимание на то, что между людьми, находящимися в тесном психологическом контакте, возможно понимание с помощью одной только редуцированной речи, с полуслова. По мнению Л. П. Якубинского, высказывание намеком и понимание полудогадкой при обмене репликами обретает решающую роль в тех случаях, когда собеседники знают *суть дела,* т. е. друг друга, ситуацию общения и предмет речи[3]. Для такого рода диалогической речи наиболее благоприятны ***неофициальность*** и ***непубличность*** беседы, ее устная и непринужденно-разговорная атмосфера, ситуация нравственного и интеллектуального равенства говорящих.

---

[1] *Платон.* Протагор//*Платон.* Избранные диалоги. М., 1965. С. 81.

[2] *Schlegel A. W. von.* Über den dramatischen Dialog//Sämtliche Werke. Bd. VII. Feinprig, 1840. S. 50.

[3] *Якубинский Л. П.* О диалогической речи//*Якубинский Л. П.* Избранные работы. Язык и его функционирование. М., 1986. С. 43.

По-иному реализуются ритуальные, ***официальные беседы***. Основное их отличие от рассмотренной выше формы разговора — нормированность. В прошлом для той или иной культурной среды и эпохи существовала отличительная, со своими оттенками форма общения. Так, в былине «Добрыня Никитич и Василий Казимирович» встреча князя с богатырями изображена следующим образом:

Поклоняются на все стороны:
«Здравствуй, Владимир-князь,
И со душечкой со княгинею!» <...>
И проговорил ласковый Владимир-князь:
«Добро пожаловать, удалы добры молодцы,
Ты, Василий сын Казимирский,
С Добрынюшкой со Никитичем!
За один бы стол хлеб-соль кушати!»

По романам Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева можно судить о формах застольных бесед и светских разговоров в дворянском обществе XIX в. В ранних культурах бытовали ритуальные игры, когда играющие делились на две группы и каждая их них (попеременно) ставила вопрос на заданную тему своим соперникам. Другая группа должна была как можно скорее найти ответ[1]. Такие ритуально-игровые диалоги позже были реализованы в словесном искусстве, в частности в ***стихомифии*** античных трагедий — в обмене краткими репликами, во время которого одна сторона наступает, а другая обороняется или в свою очередь идет в контратаку[2].

К сфере особого мастерства и высокой внутренней культуры испокон веков относили умение вести ***публичные беседы***. Христос, Будда, Платон, Конфуций оставили неизгладимый след в истории как мастера захватывающих публичных диалогов. О необходимости обращаться к образам, притчам, сравнениям, а часто и к юмору и иронии говорили уже античные риторики. Одной из разновидностей публичных диалогов являются дискуссии и диспуты. В средние века дискуссии были привычным делом среди философов-схоластов, споривших на библейские темы. Примером дискуссии являются разговоры Базарова с Павлом Петровичем и Николаем Петровичем Кирсановыми в романе Тургенева «Отцы и дети».

Собеседование обычно сопровождают мимика и жесты. Они представляют собой внешнюю, «визуальную» сторону разговора, ему сопутствуют. Это своего рода аккомпанемент диалога. Жестикуляция дополняет речь говорящего, как бы договаривает то, что умалчивается при «краткословии», выявляет то, что не успевает реализоваться в слове. «Когда человек говорит,— отмечал Ф. Шиллер,— мы видим, как вместе с ним говорят его взгляды, черты его лица, его

[1] См.: *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 128—130.
[2] См.: *Ярхо В. Н.* Античная драма. Технология мастерства. М., 1990. С. 6.

руки, часто все тело, и нередко мимическая сторона разговора оказывается наиболее красноречивой»[1].

Часто диалог определяют как *разговор с глазу на глаз*[2]: собеседникам для взаимопонимания надо видеть друг друга. Однако возможен диалог и вне прямого общения, когда беседующие лишены визуального контакта. Так, в телефонном разговоре он выступает в неполном, затрудненном и урезанном виде.

Лингвисты неоднократно говорили о естественности диалога как живой речи, противопоставляя ему искусственность и вторичность монолога. Л. В. Щерба утверждал, что «подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь в диалоге»[3]. По мнению Э. Бенвениста, диалог является необходимой основой для существования языка: «Мы разговариваем с собеседниками, которые нам отвечают,— такова человеческая действительность»[4].

В античной Греции диалогическая речь обрела *жанрообразующую роль*. Родоначальниками этого жанра по праву считаются древнегреческие философы. Такой диалог раскрывал философскую тему недогматическим способом, в беседе. Эти возможности наиболее плодотворно реализовались в кругах, близких Сократу (так называемый сократический диалог), и классически полно воплотились в диалогах Платона. Подобная форма философствования опиралась на традицию устного народного общения в Древней Греции. В России к диалогу как философско-публицистическому жанру обращались Г. Сковорода («Разговор пяти путников о истинном щастіи в жизни»), А. И. Герцен (глава «Перед грозой» в составе книги «С того берега»), В. С. Соловьев («Три разговора»). В области литературной критики нередко в этой форме раскрывали свои идеи П. А. Вяземский («Вместо предисловия. Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или Васильевского острова»), В. Г. Белинский («Русская литература в 1841 году»), Б. Н. Алмазов («Сон по случаю одной комедии») и др.

Но своей сферой, своими возможностями и особой, не меньшей значимостью обладает и ***монологическая речь.*** Монолог бытует, во-первых, в форме *устной* речи (вырастая из диалога или существуя независимо от него), во-вторых, в облике речи *внутренней* и, в-третьих, как речь *письменная*.

При этом различаются монологи *уединенные* и *обращенные*. ***Уединенные*** монологи являют собой высказывания, осуществляемые человеком либо в прямом (буквальном) одиночестве, либо в психологической изоляции от окружающих. Таковы говорение *для себя самого* (либо вслух, либо, что наблюдается гораздо чаще, *про себя,*

---

[1] *Шиллер Ф.* О грации и достоинстве//*Шиллер Ф.* Соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 131.

[2] *Гадамер Г.-Г.* Неспособность к разговору//Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 85.

[3] *Щерба Л. В.* Восточно-лужицкое наречие. Пг., 1914. Т. 1. С. 3.

[4] *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974. С. 101.

в формах внутренней речи — нем. Selbstgespräch)[1] и дневниковые записи, не ориентированные на читателя. Этот речевой феномен вслед за Ю. М. Лотманом правомерно называть «автокоммуникацией»[2]. Уединенный монолог в виде внутренней речи подобен репликам диалога и еще в большей мере тяготеет к редуцированности лексико-грамматических форм. Внутренняя речь представляет собой особую, специфическую форму языковой деятельности. Л. С. Выготский считал, что она «вся состоит с психологической точки зрения из единых сказуемых»[3]. Имеется в виду, что сам себя человек понимает особенно легко, менее чем с полуслова. Поэтому у него здесь нет потребности выражать мысли, чувства, импульсы сколько-нибудь внятно.

Совсем иной характер имеют монологи ***обращенные***. В отличие от реплик диалога и единиц внутренней речи они могут иметь неограниченно большой объем. Если адресатом при диалоге бывает, как правило, одно лицо, то при обращенном монологе имеет место апелляция главным образом к группе слушающих. Таковы публичные выступления политиков, проповедников, лекторов. Обращенные монологи, подобно репликам диалога, включены в сферу межличностного общения и определенным образом воздействуют на адресата. Но они не требуют от него сиюминутного отклика, даже исключают его. На протяжении многих веков, до распространения книгопечатания, такие монологи (в устной форме) были весьма влиятельными и являлись уникальным, единственным средством воздействия на сознание масс. Пророки и ораторы провозглашали «абсолютные» истины и стремились вызвать широкий и сильный отклик: энтузиазм, восторг, тревогу, негодование. В монологической речи, по мысли Я. Мукаржовского, говорящий стабильно противостоит в качестве активного «деятеля» коммуникации ее пассивным участникам — слушающим[4]. Здесь обычно имеет место некая иерархическая привилегированность носителя речи и далеко не обязательно социальное или интеллектуальное равенство общающихся.

Родиной обращенного монолога является ораторское искусство древних народов. Монологическая речь как бы хранит память о своих истоках. Она склонна к внешним эффектам, как правило, основывается на укорененных нормах и правилах, строго их придерживаясь, т. е. ориентируется на риторику и сама нередко имеет риторический характер. И этим резко отличается от непринужденно-разговорных диалогов.

---

[1] *См.: Schadewaldt W.* Monolog und Selbstgespräch. Berlin, 1926. S. 5, 28—29.

[2] *Лотман Ю. М.* О двух моделях коммуникации в системе культуры//Ученые записки ТГУ. Вып. 308. Тарту, 1973.

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

[4] См.: *Mukařovský J.* Dve studie o dialogu//*Mukařovský J.* Kapitoly z ceske poetiky. Dil prvni. Obecne veci basnictui. Praha, 1948. S. 129—157.

Адресуемый публике монолог (будь то устное выступление или письменный текст) требует от автора продуманности. Такому монологу подобают упорядоченность и четкая организованность. «И приятность речи, и убедительность, и мощь гораздо более зависят именно от соединения»,— писал Дионисий Галикарнасский[1]. Предназначенные широкому кругу слушателей, монологи так или иначе закрепляются как минимум в памяти их творцов. Они оказываются воспроизводимыми, причем сохраняются не только предмет и смысл, но и сама словесная ткань. Благодаря этому монолог в меньшей мере, чем реплики диалога, связан с местом и временем говорения — с данной ситуацией общения: его обращенность простирается в шири времени и пространства. Именно поэтому монологическая речь (в этом ее неоценимое преимущество перед речью диалогической) вершит образование *текстов,* составляющих неотъемлемую часть культуры человечества.

Диалогическую и монологическую речь (при всей глубине различий между ними) объединяет весьма существенное свойство. Оба рода словесных образований имеют и даже подчеркивают авторство (коллективное или индивидуальное, личностное). Это авторство ярко проявляется в интонировании, которое отличает собственно монологи и диалоги от всякого рода документов, инструкций, научных формул и т. д. В письменно закрепленных высказываниях этот интонационный аспект речи передается опосредованно, в синтаксических конструкциях. В высказываниях, которые субъективно окрашены и имеют личностный характер, адресация речи к внутреннему слуху воспринимающего играет далеко не последнюю роль. Умение чувствовать, слышать и запечатлевать в речи живую интонацию голоса важно для публицистов, критиков, мемуаристов.

Различные формы монологов и диалогов целеустремленно используются в художественной литературе. Интонационная выразительность речи здесь особенно велика. «Плох тот художник прозы или стиха,— писал А. Белый,— который не слышит интонацию голоса, складывающего ему фразу»[2].

В лирической поэзии интонационное начало становится своего рода центром, стержнем, доминантой произведения[3].

Литературное произведение составляет определенную целостность, которую можно охарактеризовать как *авторский монолог,* обращенный к читателю. Такой монолог уже не является фактом естественного языка, это специфически художественное явление. Он как бы «сделан» и причастен игровому началу. Автор, если он поистине художник слова, обращается к читателю не посредством прямого вы-

---

[1] *Дионисий Галикарнасский.* О соединении слов//Античные риторики. М., 1978. С. 169.

[2] *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 548.

[3] См.: *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха//*Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969. С. 24.

ражения мысли, а изображая явления предметного мира и воссоздавая чью-то речь. По словам М. М. Бахтина, «первичный автор, если он выступает с прямым словом, не может быть просто писателем: от лица писателя ничего нельзя сказать (писатель превращается в публициста, моралиста, ученого и т. д.). Поэтому первичный автор облекается в молчание. Но это молчание может принимать различные формы выражения»[1]. Заметим, однако, что в эпических произведениях часто имеет место то, что называют авторским повествованием. Переживания лирического субъекта часто восходят к сознанию и мироотношению самого поэта; такая лирика называется *автопсихологической*. Облеченность автора в молчание наиболее явственна в драме, в так называемой *ролевой* лирике и в повествовании неавторского, в частности *сказового,* характера (повести раннего Гоголя).

Диалоги и монологи составляют наиболее специфическое звено литературного произведения. Художественный текст — это «как бы контрапункт двух сплошных нервущихся линий. Одна линия складывается из наименований фактов внесловесной действительности, другая — из монологов и диалогов как таковых»[2]. Благодаря последним человек предстает как носитель речи: писателями осваиваются интеллектуальная сторона бытия людей и их межличностное общение.

Носителями диалогов и монологов в художественном тексте являются и повествователи (рассказчики), и лирические субъекты (герои), и персонажи эпических и драматических произведений. Если в ***лирике*** организующую роль играют монологи, которые принадлежат лирическим субъектам (героям), то в ***эпических*** произведениях к монологу повествователя, который или впрямую воплощает позицию автора, или же является предметом авторской критики (иронии), подключаются диалоги и монологи персонажей. Они зачастую тесно переплетены и нередко переходят один в другой: в рамках живых бесед возникают и упрочиваются пространные монологические высказывания. Таковы разговор на пароме Пьера Безухова и Андрея Болконского, сцена признания Раскольникова в совершенном им преступлении. Или наоборот, в рамках монолога как внутренней речи разворачивается диалог между голосами персонажей (одна из сторон «полифонии», по Бахтину), или при изображении двойничества вступают в спор два голоса одного персонажа («разложившееся сознание», по Бахтину[3]).

Драма же организуется речью действующих лиц, по форме диалогической. Повествовательный комментарий здесь если и присутствует (ремарки), то решающей роли не играет. Но монологиче-

---

[1] *Бахтин М. М.* Из записей 1970—1971 годов//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 353.

[2] *Хализев В. Е.* Драма как род литературы. М., 1986. С. 13.

[3] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 377.

ское начало речи в драме прослеживается в диалогических репликах, так как они адресованы зрителям. В. М. Волькенштейн, говоря о риторическом характере драматической реплики, отмечал: «Риторика в драме является в виде <...> поэтически смягченном; благодаря музыкальной и ритмической инструментовке это нечто среднее между лирической поэзией и ораторским искусством»[1]. Немалую роль в этом роде литературы играют и *прямые* монологи — пространные высказывания, которые выходят за рамки взаимного общения персонажей и обращены напрямую к публике (монолог Чацкого в конце 3-го действия комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», городничего в 5-м действии «Ревизора» Н. В. Гоголя). Драматическая речь как бы умножает живой диалогический контакт героев на монологическое, и притом непосредственно публичное, обращение актеров к зрительному залу. Этим она воздействует на слушателей, подобно тому как воздействуют на аудиторию чтецы, лекторы, ораторы.

Писатели опираются на самые разные формы нехудожественной речи (как диалогической, так и монологической) и, подобно губке, впитывают их в себя. На исторически ранних этапах в словесном искусстве (в особенности в высоких канонических жанрах) доминировала монологическая риторика и декламационность. В древнегреческих эпопеях (как и в эпосе других народов и стран) голоса героев звучали в унисон с речью повествователя, торжественной и строгой. Даже там, где людям подобает (по привычным для нас представлениям) произнести лишь немногие слова, простые и бесхитростные, действующие лица, например, поэм Гомера изъясняются высокопарно, изысканно и весьма пространно. Вот как в «Илиаде» обращается мать к сыну, ненадолго пришедшему в родной дом с полей сражений:

> «Что ты, о сын мой, приходишь, оставив свирепую битву?
> Верно, жестоко теснят ненавистные мужи ахейцы,
> Ратуя близко стены? И тебя устремило к нам сердце:
> Хочешь ты, с замка троянского, руки воздеть к Олимпийцу?
> Но помедли, мой Гектор, вина я вынесу чашу
> Зевсу отцу возлиять и другим божествам вековечным...»
>
> *(Песнь VI. Пер. Н. И. Гнедича)*

Подобная же монологическая риторика с очень слабыми оттенками индивидуальности преобладает и в античной лирике, в особенности хоровой, и в выросших из нее трагедиях. Даже в стихомифиях античной драмы разговорность занимала гораздо меньшее место, чем риторичность.

Речь непринужденно-разговорная, первоначально явившая себя в репликах диалога, находила надежное пристанище (и в античности, и в средневековой литературе) лишь в низких, неканонических

[1] *Волькенштейн В. М.* Драматургия. М., 1937. С. 89—90.

смеховых жанрах. В античности таковы прежде всего комедии Аристофана. Эта традиция была продолжена в эпоху Возрождения, свидетельства чему — и знаменитые романы Рабле, и комедии Шекспира. Напомним, к примеру, веселые и изящные словесные перепалки Беатриче и Бенедикта в «Много шума из ничего».

Чем решительнее литература отказывалась от риторичности, тем сильнее закреплялось в ней слово разговорное. Если корни риторики уходят в публично-монологическую речь с ее «готовым» словом, то разговорность, закрепившаяся в литературе позже, в XIX—XX вв., питалась атмосферой устного диалога.

Освобождение от оков риторики привело литературу, с одной стороны, к разноречию и полифонии (М. М. Бахтин), что особенно ярко проявилось в повествовательной прозе, с другой — ко все большему запечатлению внутренней речи героя в эпическом повествовании: с помощью *внутренних* монологов здесь воссоздаются психические процессы в их сложности и противоречивости. В XX в. стали появляться романы, героем которых выступало человеческое сознание (Дж. Джойс, М. Пруст и др.). Здесь внутренний монолог царит над всем и вся и мир находится как бы внутри сознания[1].

Изображение писателями речи персонажей менялось от единой стилистики авторского слова и слова героя, а также от «прямого говорения» (когда слово напрямую выражало намерение или мысль персонажа) в сторону большего разнообразия и сложности. Так, уже в русской комедии XVIII в. А. И. Белецкий отмечает «обязательную окраску речи щеголей и щеголих — галломанов, речи старосветских помещиков — суеверов и невежд, положительных героев, педантов, слуг и т. п.»[2]. Еще более ярко стилистические линии речи героев представлены в реалистическом романе и драме XIX в.

С другой стороны, диалоги стали все настойчивее выражать несоответствие мысли и слова. В драматургии сложилась традиция различения *открытого* диалога, корнями уходящего в античную драму и наиболее полно представленного в пьесах Шекспира, и диалога *косвенного*. Последний получил развитие в психологической драме второй половины XIX — начала XX в. (пьесы Ибсена, Метерлинка, Чехова)[3]. Не менее выразительно это новаторство сказалось в романе XIX в., где диалоги и монологи стали предметом психологического изображения. Роман XIX в., по словам Л. Я. Гинзбург, отошел от прямой, целенаправленной речи в сторону несоответствия «между внутренними мотивами персонажа и его высказываниями»[4] (романы И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, малая проза А. П. Чехова).

---

[1] См.: *Бочаров С. Г.* Пруст и поток сознания//Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967. С. 198, 234.

[2] *Белецкий А. И.* В мастерской художника слова. М., 1989. С. 81.

[3] См.: *Волькенштейн В. М.* Драматургия. М., 1937. С. 80.

[4] *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. М., 1977. С. 331.

* * *

Словами «диалог» и «монолог» обозначаются не только художественно-речевые формы (именно о них у нас шла речь), но и ***качества сознания*** авторов и изображаемых ими лиц. Литературоведение последних десятилетий настойчиво обращается к терминам «диалогичность» («диалогизм») и «монологичность» («монологизм»), вошедшим в научный обиход благодаря М. М. Бахтину. Эти понятия принадлежат теории общения, культурологии, а в значительной мере и философии. Они характеризуют вовлеченность (или, напротив, невовлеченность) сознания, поведения, высказываний человека в процессы межличностного общения.

Диалогичность имеет место там, где высказывания являются звеньями живого и плодотворного общения людей и обогащают их духовный опыт. «Диалогические отношения,— писал Бахтин,— гораздо шире диалогической речи в узком смысле. И между глубоко монологичными речевыми произведениями всегда наличествуют диалогические отношения»[1]. Так, широко понимаемый диалог далеко не всегда связан с единством места и времени общения. К тому же феномен диалогичности может и не быть двусторонним взаимным общением: человек в состоянии вести диалог с теми, кто жил несколько веков назад. Таким диалогом можно назвать наше обращение к любимым писателям прошлого, нередкое и в поэзии (например, известное стихотворение О. Э. Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»). Понятие диалогичности сопряжено с идеей бескрайне широкого единения людей и имеет универсальное значение. Бахтин считал, что каждая мысль «с самого начала ощущает себя репликой незавершенного диалога», «она живет на границах с чужой мыслью, с чужим сознанием» и «неотделима от человека»[2]. Диалогичность при этом мыслится как стержень межличностного общения и гуманитарного знания.

Монологичность же — это прежде всего сфера негуманитарного знания, куда относятся естественные и точные науки: мышление и речь здесь направлены на безгласную вещь или некую отвлеченность (абстракцию). И главным критерием их оценки становятся точность и завершенность. При вторжении в гуманитарно-личностную сферу монологическая речь рискует стать «умерщвляющей». По Бахтину, такая активность легко оказывается негативно значимой. Это своего рода сила, отрицающая равноправие сознаний, воплощенная претензия на власть над другим человеком как «вещью».

Имея в виду монологический характер патетической речи, Бахтин писал, что здесь «шагу ступить нельзя, не присвоив себе са-

---

[1] *Бахтин М. М.* Проблема текста...//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. С. 304.

[2] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 55—56.

мозванно какой-нибудь силы, сана, положения и т. п.»[1]. Вместе с тем провозглашение готовых, абсолютных, непререкаемых истин имеет свои права и основания, прежде всего в сфере религии, но также и в художественной словесности. Вспомним библейские псалмы, к которым неоднократно обращались и поэты нового времени, или классический народный эпос, основанный на мифе и предании. Речь в эпосе обладала абсолютной авторитетностью и исключала какой-либо духовно-самостоятельный, инициативный, тем более критический, отклик слушателя и читателя. «Можно анализировать Гомера,— отметил немецкий ученый Э. Ауэрбах,— но нельзя его толковать»[2]. Монологическое начало доминирует и в ряде произведений нового времени. Таковы ода «Вольность» А. С. Пушкина и его знаменитый «Пророк», завершающийся словами Бога: «Восстань, пророк...» Монологизму авторского сознания, как правило, сопутствуют риторические формы речи, о которых мы уже говорили. Вместе с тем монологичность едва ли не преобладает в вызывающе оригинальных текстах поэтов-авангардистов, в частности футуристов, с их поэзией бунта и неприятием каких-либо правил и норм.

Со временем, от эпохи к эпохе, в литературном творчестве все более активизировалась диалогичность. Формой диалога автора с предшественниками могут быть *реминисценции*. Примеры подобного творческого общения — «Повести Белкина» Пушкина, «Поэма без героя» А. А. Ахматовой. Диалог, далее, вершится между автором и героем, о чем подробно писал Бахтин, исследуя творчество Ф. М. Достоевского. И наконец, имеет место диалог писателя с читателем, которому содействует вопрошающая, провоцирующая активность автора, апеллирующего к индивидуальному отклику читателя, к его духовной и умственной инициативе. Представление писателя об адресате во многом влияет на стиль произведения[3].

Сознание персонажа также может быть по преимуществу либо диалогичным, либо монологичным. Способный к диалогическому общению герой даже в рамках монологической речи обращен к другому сознанию и открыт ему. Таковы Татьяна Ларина в письме к Онегину, князь Лев Мышкин, старец Зосима, Алеша Карамазов (особенно в своей речи у камня). Диалогическое сознание сопряжено с определенного рода поведением, которое выражается в стремлении личности к доброму участию в судьбе другого, к желанию видеть в человеке «алтари, а не задворки» (А. А. Ухтомский)[4]. К типу

---

[1] *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 205.

[2] *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе/Пер. с нем. М., 1976. С. 34.

[3] *Чернец Л. В.* «Как слово наше отзовется...»: Судьбы литературных произведений. М., 1995. С. 46—62.

[4] *Ухтомский А. А.* Из литературного наследия//Философские науки. 1995, № 1. С. 201.

диалогично поступающих персонажей правомерно отнести Петра Гринева («Капитанская дочка» Пушкина), Макара Ивановича («Подросток» Достоевского), Горкина в повестях И. С. Шмелева «Лето Господне» и «Богомолье».

Монологичный герой — это преимущественно персонаж замкнутый, сосредоточенный на себе (Печорин, Раскольников в начале романа Достоевского). Его поведение зачастую связано с разрушительным началом (согласие Онегина на дуэль, зловещая беседа Ивана Карамазова со Смердяковым).

Минуты духовного счастья и катарсис героя — это одновременно и прорыв из монологической замкнутости в сферу личного участия в судьбе другого. Показательны сцены прощения раненым князем Андреем Анатоля Курагина («Восторженная жалость и любовь к этому человеку наполнили его счастливое сердце»), преодоления Раскольниковым отчужденности к сокамерникам после открывшейся в нем любви к Соне.

М. М. Бахтин писал: «Быть — значит общаться диалогически»[1]. История литературы от эпохи к эпохе все яснее свидетельствует об истинности этого суждения.

Литература

Бахтин М. М. Из записей 1970—1971 годов; К методологии гуманитарных наук// *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. (Разд. «Диалог у Достоевского».)

Будагов Р. А. О сценической речи//*Будагов Р. А.* Человек и его язык. М., 1976.

Буш Г. Я. Диалогика и творчество. Рига, 1985.

Винокур Г. О. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи//*Винокур Г. О.* Филологические исследования. М., 1990.

Винокур Т. Г. Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения. М., 1993.

Волькенштейн В. М. Драматургия. 5-е изд. М., 1969.

Зунделович Я. Б. Диалог//Литературная энциклопедия. 1930. Т. 3.

Казарцева О. М. Культура речевого общения. Теория и практика обучения. 4-е изд. М., 2001.

Нестеров И. В., Хализев В. Е. Диалогическая и монологическая речь//Литературная энциклопедия терминов и понятий/Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001.

Турбин В. Н. Как говорил Тяпушкин. Несколько слов в защиту художественного монолога. По поводу очерка-новеллы Глеба Успенского «Выпрямила»//Русская новелла: Сб. ст./Под ред. Марковича и В. Шмида. СПб., 1993.

Успенский Б. А. Поэтика композиции//*Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995. (Гл. 2: «Точки зрения» в плане фразеологии».)

Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. (Гл. 4: «Речь в драме».)

Хализев В. Е. Теория литературы. 3-е изд., испр. и доп. М., 2002. (Разд. «Говорящий человек. Диалог и монолог».)

Штайн Х. О диалоге художественной прозы//Диалогическая речь — основы и процесс. VI Международный симпозиум. Йена (ГДР), 8—10 июня 1978 г./Редкол.: Г. Ешке и др. Тбилиси, 1980.

[1] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 434.

Якубинский Л. П. О диалогической речи//*Якубинский Л. П.* Язык и его функционирование: Избранные работы. М., 1986.
Ярхо Б. И. О распределении речи в пятиактной трагедии. К вопросу о классицизме и романтизме//Filologica. 1997. Т. 4. N 8—10.

ТОЧКА ЗРЕНИЯ

Рус.: *точка зрения;* англ.: *point of view;* нем.: *Standpunkt, Blickpunkt;* франц.: *point de vue.*

О недостаточной изученности проблемы.— Истоки понятия.— Связь его с понятием «границы», разделяющей мир героя и действительность автора и читателя.— Анализ существующих определений.— Разновидности точек зрения (сравнение важнейших классификаций).— Итоговое определение понятия.— Точка зрения и различия литературных родов.— Роль понятия в изучении композиции литературного произведения.

Термин «точка зрения» в современном литературоведении пользуется заметной популярностью. В то же время определения понятия, обозначаемого этим термином, чрезвычайно редки[1].

Истоки понятия «точка зрения» — в истории самого искусства, в суждениях многих писателей и художников. Вряд ли правомерно связывать его происхождение исключительно с высказываниями Генри Джеймса, как это часто делается. В своем эссе «Искусство прозы» (1884) и в предисловиях к произведениям, обсуждая вопросы о соотношении романа с живописью и об изображении мира через восприятие персонажа, писатель учитывал опыт Г. Флобера и

[1] Эти определения отсутствуют в ряде солидных справочников: в «Краткой литературной энциклопедии» (КЛЭ) (1962—1978), в «Литературном энциклопедическом словаре» (ЛЭС'е) (1987), а также в «Словаре литературоведческих терминов» (М., 1974) и трехтомном фишеровском словаре «Литература» (Frankfurt am Main, 1996). Даже в специальном современном словаре терминов нарратологии сказано лишь, что «point of view» — один из терминов, которые «представляют нарративные ситуации» и обозначают «перцептуальную и концептуальную позицию» (*Prince G.* A Dictionary of Narratology. Andershot (Hants), 1988. P. 73), т. е. указаны функции термина, но не объяснено содержание понятия. А в таких специальных работах, как широко известная книга Б. А. Успенского «Поэтика композиции» (1970) и пособие Б. О. Кормана «Изучение текста художественного произведения» (М., 1972), читателю предлагаются развернутые и хорошо проиллюстрированные классификации «точек зрения», но само понятие все же не определяется. В первой из них есть только попутное уточнение: «...различные точки зрения, т. е. авторские позиции, с которых ведется повествование (описание)» (*Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995. С. 14), а во второй значение термина так же попутно уточняется с помощью слов «положение», «отношение», «позиция» (*Корман Б. О.* Указ. соч. С. 20, 24, 27, 32). Следует учесть, что «точка зрения» иногда отождествляется с термином «перспектива» или прямо заменяется им (см., напр.: The Longman Dictionary of Poetic Terms/ Ed. by J. Myers, M. Simms. New York; London, 1989. P. 238; *Wilpert, Gero von.* Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989. S. 675—676; *Weimann R.* Erzählperspektive//Wörterbuch der Literaturwissenschaft/Hrsg. von Claus Träger. Leipzig. 1986. S. 146—147; *Hawthorn J.* A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory. New York, 1998. P. 169—171).

Г. де Мопассана[1]. В немецком литературоведении приводятся аналогичные суждения Отто Людвига и Фридриха Шпильгагена[2]. Русская художественная традиция в этом отношении, видимо, мало изучена, но можно вспомнить понятие «фокуса», которым пользовался Л. Толстой[3].

Для авангардистской эстетики и литературной критики проблема была актуализирована небывалым сближением словесных форм с изобразительными в искусстве XX в.— в кино и в таких литературных жанрах, как *роман-монтаж*. Отсюда исходили филологические исследования так называемой «новой критики», направленные на изучение «техники повествования», в частности известная книга П. Лаббокка «Искусство прозы» (1921)[4].

С другой стороны, изучение проблем точки зрения, перспективы было связано с исключительным и имеющим глубокие причины интересом к архаике и к формам средневекового искусства в их противоположности искусству нового времени. В этой области — предпосылки другого, философско-культурологического направления. Оно представлено удивительно близкими в основных идеях статьями Х. Ортеги-и-Гассета «О точке зрения в искусстве» (1924) и П. А. Флоренского «Обратная перспектива» (1919), а также разделом о «теории кругозора и окружения» в работе М. М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» (1920—1924).

Оба направления могли иметь общий источник — в «формальном» европейском искусствознании рубежа XIX—XX вв. Например, в книге Г. Вёльфлина «Основные понятия истории искусств» (1915) было сказано, что каждый художник «находит определенные «оптические» возможности», что «ви́дение имеет свою историю, и обнаружение этих «оптических слоев» нужно рассматривать как элементарнейшую задачу истории искусств». А в качестве вывода из уже проведенного исследования определенного этапа этой истории ученый сформулировал мысль об «отречении от материально-осязательного в пользу чисто оптической картины мира»[5], что почти буквально совпадает с суждениями Ортеги-и-Гассета[6].

Оба эти направления учитывались в нашем литературоведении 1960 — 70-х годов. В упомянутой книге Б. А. Успенского необходимость их сближения и взаимодействия, без которого продуктивная разработка понятия вряд ли возможна, была уже вполне осознана.

---

[1] См.: *Джеймс Генри.* Искусство прозы; Из предисловий к собранию сочинений// Писатели США о литературе. М., 1982. Т. 1. С. 127—144.

[2] *Lämmert E.* Bauformen des Erzählens. Stuttgart, 1991. S. 70.

[3] См.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. (Юбилейн.). М., 1928—1955. Т. 47. С. 213.

[4] См.: *Lubbock P.* The Craft of Fiction. London, 1921. Книга многократно переиздавалась.

[5] *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. СПб., 1994. С. 18, 389.

[6] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 198.

Отсюда и выдвижение ученым — в качестве ключевого — вопроса о *границах* художественного произведения и о точках зрения, внутренней и внешней по отношению к этим границам[1]. Это различие имеет принципиальное значение и связано с проблемами *«автор и герой»*, *«автор и читатель»*. Отношения этих «субъектов», очевидно, организованы или даже «запрограммированы» определенным устройством *текста;* но в то же время они не могут быть сведены к тем или иным особенностям этого устройства. *Рамка,* например, лишь обозначает границу произведения, которая не сводится к каким-либо указаниям в тексте: она создается «тотальной реакцией автора на героя» (М. М. Бахтин), а также реакцией читателя на героя и автора. Способы обозначения границ произведения в тексте часто смешиваются с моментами художественного *«завершения»*[2], т. е. не учитывается введенная Бахтиным категория «вненаходимости» автора.

Один из исследователей остроумно заметил, что Евгений Онегин для своего создателя, с одной стороны,— реальный человек, который не мог отличить ямба от хорея; с другой — такое же создание творческого воображения, как и онегинская строфа,— по каковой причине этот *персонаж* и говорит исключительно ямбами, с хореями их нигде не смешивая[3]. Перед нами именно различие внутренней и внешней точек зрения по отношению к границам произведения: извне его виден текст; чтобы увидеть изображенную в произведении действительность в качестве «реальной жизни», нужно стать на точку зрения одного из персонажей.

Вопрос о «рамке» к этой ситуации, как видно, прямого отношения не имеет. Но автор находится вне жизни героя не только в том смысле, что он пребывает в ином пространстве и времени; у этих двух субъектов совершенно разного рода активность. Автор — «эстетически деятельный субъект» (М. М. Бахтин), результат его деятельности — художественное произведение; действия же героя имеют определенные жизненные цели и результаты. Так, в знаменитом романе Д. Дефо отнюдь не автор строит дом или лодку; равно как герой, занимаясь этим, не подозревает о существовании художественного произведения, в котором он, по мнению автора и читателя, находится.

Отсюда понятно, что «положение», «отношение», «позиция» субъекта *внутри* изображенного мира и *вне* его имеют глубоко различный смысл, а следовательно, и термин «точка зрения» не может быть использован в этих двух случаях *в одном и том же значении.* Между тем немногие известные определения понятия, как правило, либо игнорируют это различие, либо не включают его осмысление в сами формулировки.

---

[1] См.: *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. С. 167—212.

[2] Там же. С. 174.

[3] *Федоров В. В.* О природе поэтической реальности. М., 1984. С. 110—112.

П. Лаббок и Дж. Шипли полагали, что точка зрения — «отношение рассказчика к повествованию»[1], позже в этом термине увидели обозначение «позиции, с которой рассказывается история»[2]. В статье справочника «Современное зарубежное литературоведение» сказано, что точка зрения «описывает "способ существования" (mode of existence) произведения как самодостаточной структуры, автономной по отношению к действительности и к личности писателя»[3]. Во-первых, мы узнаем отсюда не то, чем является «точка зрения», а то, что предмет, который она «описывает»,— автономная и самодостаточная структура. Во-вторых, произведение представляет собой такую структуру исключительно с *внешней* по отношению к нему точки зрения, но отнюдь не с точки зрения персонажа (персонаж видит свой, реальный для него мир, а не «структуру», частью которой сам является). Означает ли игнорирование этого различия, что в данном случае любая точка зрения отождествляется с позицией автора-творца? Наоборот. Утверждение, что, «отчуждаясь в языке, произведение как бы "представляет себя" читателю»[4], варьирует известные тезисы Р. Барта о «смерти автора» и полной обезличенности «письма»: процесс повествования считается зависимым от *читателя,* но не от автора.

Примером иного хода мысли можно считать определение, которое дает Б. О. Корман: «Точка зрения — зафиксированное отношение между *субъектом сознания* и объектом сознания»[5]. Здесь, конечно, никакой «самодеятельности» объекта, в том числе и персонажа, не предполагается: он не только связан с субъектом «зафиксированным» отношением, но и как будто заведомо лишен сознания. Определение сформулировано так, что оно на первый взгляд одинаково пригодно для описания ситуаций вне- и внутринаходимости (автор-герой и герой-герой в первом случае или автор-мир и герой-мир — во втором), для характеристики отношения «субъекта» к предмету (например, в описании) и отношения его к другому субъекту (например, в диалоге). В основе этого подхода — идея полного подчинения созданного своему создателю: «субъектность» точек зрения повествователя и персонажей лишь «опосредует» сознание *автора-творца,* «инобытием» которого и считается все произведение[6].

---

[1] Dictionary of World Literary Terms/By J. T. Shipley. London, 1970. P. 356—357.

[2] A Dictionary of Modern Critical Terms/By R. Fowler. London — Henley — Boston, 1978. P. 149.

[3] *Толмачев В. М.* Точка зрения//Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. Ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М., 1996. С. 154.

[4] Там же. С. 155.

[5] *Корман Б. О.* Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов//Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 51. Курсив автора.— *Н. Т.*

[6] См.: Там же. С. 41.

Наконец, Ю. М. Лотман, указывая, что понятие «точки зрения» аналогично понятию ракурса в живописи и в кино, определяет его как «отношение системы к своему субъекту», причем под «субъектом системы» подразумевается «сознание, способное породить подобную структуру и, следовательно, реконструируемое при восприятии текста»[1]. Опять-таки как будто приравниваются, с одной стороны, произведение в целом и сознание автора-творца; с другой стороны,— часть произведения и сознание того или иного наблюдателя внутри художественного мира. Этому, однако, противоречат предшествующие замечания о том, что «любой композиционный прием становится смыслоразличительным, если включен в противопоставление контрастной системе». И далее: «...“точка зрения” становится ощутимым элементом художественной структуры с того момента, как возникает возможность смены ее в пределах повествования (или проекции текста на другой текст с иной точкой зрения)»[2]. Эти замечания явно учитывают различие между субъектом-автором, чье «сознание» выражается «противопоставлениями», и такими субъектами, чья точка зрения представляет собой (в авторском кругозоре) «композиционный прием». Но в самой процитированной формулировке о системе и ее субъекте они не отразились.

Наконец, в монографии В. Шмида «Нарратология» «точка зрения» определяется как *«образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющий на восприятие и передачу событий.* (Термин «перспектива» обозначает *отношение* между так понимаемой точкой зрения и событиями»[3]. Преимущество этого определения — отграничение субъекта «восприятия и передачи» от воспринимаемого объекта; недостаток — в неясности выражения: «узел условий, влияющих...».

В одной из работ Ю. М. Лотмана сказано, что «шофер, наблюдающий уличное движение через ветровое стекло машины», и «находящийся на той же улице и в то же время сыщик уголовной полиции и юный любитель прекрасного пола будут видеть совершенно другую реальность — каждый свою»[4]. Здесь, как видно, в каждом из трех случаев — свой «узел условий». Однако если сыщик и поклонник женской красоты сядут в машину рядом с шофером и посмотрят, как и он, на пешеходов, переходящих улицу, у всех трех наблюдателей будет одна и та же точка зрения, связанная с их положением в *пространстве*,— при разных оценках ситуации.

Высказанные соображения объясняют наш выбор в качестве наиболее адекватного следующего *двойственного* определения «точки зрения»: «Позиция, с которой рассказывается история или с

---

[1] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 320.
[2] Там же.
[3] *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 121.
[4] *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. С. 14.

которой воспринимается событие истории героем повествования»[1]. (Под «историей», несомненно, понимается совокупность и *последовательность* событий жизни персонажа). Здесь, очевидно, выполнено пожелание Ж. Женетта разграничивать «вопрос *каков тот персонаж, чья точка зрения направляет нарративную перспективу?* и совершенно другой вопрос: *«кто повествователь?»*, или, другими словами, «вопрос *кто видит?* и вопрос *кто говорит?*»[2].

* * *

Для того чтобы уточнить и дополнить это определение, сравним классификации точек зрения в работах Б. А. Успенского и Б. О. Кормана.

Первый исследователь различает «идеологическую оценку», «фразеологическую характеристику», «перспективу» (пространственно-временну́ю позицию) и «субъективность/объективность описания» (точку зрения в плане психологии).

Под ***идеологической*** точкой зрения понимается ви́дение предмета в свете определенного мировосприятия, которое передается разными способами, начиная от «постоянных эпитетов в фольклоре», продолжая речевой характеристикой персонажа, свидетельствующей о его «индивидуальной и социальной позиции» и заканчивая соотношением разных стилистических планов в авторской речи[3]. Так, анализ Лотманом стилистической структуры стихотворения А. К. Толстого «Сидит под балдахином...» показал, что авторская идеологическая оценка действительности выражена посредством демонстративного смешения «китаизмов» и «руссизмов»[4].

Различие точек зрения в плане ***фразеологии*** проявляется в том, что автор «описывает разных героев различным языком или вообще использует в том или ином виде элементы чужой или замещенной речи при описании». Одним из самых наглядных случаев множественности фразеологических точек зрения ученый считает смену наименований одного и того же лица[5]. Выразительна, например, смена наименований героини во фразе из «Капитанской дочки»: «Я смот-

---

[1] *Stanzel F. K.* Theorie des Erzählens. 5. Aufl. Göttingen, 1991. S. 21.

[2] *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс/Пер. Н. Перцова//Фигуры: В 2-х т. Т. 2. М., 1998. С. 201—202. Об этом разграничении см. также статью «Перспектива и голос» в уже упомянутом «Кратком словаре современной литературной теории» Джереми Хоторна (*Hawthorn J.* A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory. New York, 1998. P. 169—171). При внешнем сходстве с различением субъекта сознания и субъекта речи у Б. О. Кормана, оно отнюдь с ним не совпадает: кормановские термины позволяют, например, описывать явления несобственно-прямой речи или сказа, тогда как формулировка Ж. Женетта — не смешивать *субъекта речи* и *носителя точки зрения* (глазами говорящего не всегда что-то показано; персонаж, чьими глазами показан предмет, может ничего не говорить).

[3] См.: *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. С. 20.

[4] См.: *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. С. 219.

[5] *Успенский Б. О.* Поэтика композиции. С. 30, 33—48.

рел на нее с предубеждением: Швабрин описал мне Машу, капитанскую дочь, совершенною дурочкою. Марья Ивановна села в угол и стала шить». Гринев смотрит сначала как бы глазами Швабрина; для него самого Маша Миронова всегда только «Марья Ивановна».

Точки зрения в плане ***пространственно-временно́й характеристики,*** по Б. А. Успенскому, это — «фиксированное» и «определяемое в пространственно-временны́х координатах» «место рассказчика», которое «может совпадать с местом персонажа»[1]. Например, в романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» изображение может быть осуществлено с точки, расположенной максимально близко к событию (как в эпизоде свидания Эсмеральды с капитаном Фебом), но возможно также описание «Парижа с птичьего полета» (название одной из частей произведения), причем в обоих случаях точка зрения повествователя сочетается или совпадает с точкой зрения персонажа (Клода Фролло или Квазимодо).

Под точкой зрения в плане ***психологии*** исследователь имеет в виду различие между двумя возможностями для автора: ссылаться «на то или иное индивидуальное сознание», «оперировать данными какого-то восприятия» или стремиться «описывать события объективно», основываясь на «известных ему фактах». Первая из указанных возможностей, «когда авторская точка зрения опирается на то или иное индивидуальное сознание (восприятие)», названа «психологической»[2]. Примером здесь может быть следующее место из чеховской «Дуэли»: «Надежда Федоровна лежала в своей постели, вытянувшись, окутанная с головою в плед; она не двигалась и напоминала, особенно головою, египетскую мумию. Глядя на нее молча, Лаевский мысленно попросил у нее прощения и подумал, что если небо не пусто и в самом деле там есть Бог, то он сохранит ее, если же Бога нет, то пусть она погибнет, жить ей незачем».

Уделяя, как и Б. А. Успенский, большое внимание фразеологической точке зрения (это пункт наибольшей близости двух классификаций), Б. О. Корман, в отличие от своего предшественника, различает, во-первых, два варианта перспективы, рассматривая в отдельности точки зрения ***пространственную*** (ее он называет «физической») и ***временну́ю*** («положение во времени»)[3]. Во-вторых, «идейно-эмоциональная точка зрения» предполагает (согласно более поздней работе ученого) также два возможных варианта: ***прямо-оценочную»*** и ***косвенно-оценочную.*** Это уже нуждается в комментариях.

По определению Кормана, «прямо-оценочная точка зрения есть открытое, лежащее на поверхности текста соотношение субъекта сознания и объекта сознания»[4]. В качестве своего примера приведем

---

[1] *Успенский Б. О.* Поэтика композиции. С. 80.

[2] Там же. С. 108.

[3] *Корман Б. О.* Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 21—27.

[4] *Корман Б. О.* Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977. С. 13.

фразу из «Хаджи-Мурата» Л. Толстого: «И потому он покорно наклонил свою черную седеющую голову в знак покорности и готовности исполнения жестокой, безумной и нечестной высочайшей воли» (оценка явно авторская, поскольку в изображенной действительности нет персонажа, которому она могла бы принадлежать, а традиционный для литературы XIX—XX вв. *повествователь* не дает прямых оценок действиям персонажей). Отсюда уже ясно, что авторская оценка, не выраженная в словах, имеющих очевидное оценочное значение, должна быть названа косвенной: «Субъекта сознания характеризуют в произведении не только его прямые суждения и оценки (прямо-оценочная точка зрения), но и его взаимоотношения с окружающим миром (людьми, вещами, природой и т. д.), которые можно определить, как косвенную точку зрения». Более того, при таком подходе и положение субъекта в пространстве или времени, и соотношение его позиции с авторской в самой речи выглядят *вариантами косвенной оценки,* так как в действительности ни одна из выраженных в тексте точек зрения не является безоценочной (недостаточное внимание к этому обстоятельству — слабое место классификации Успенского): «Разновидностями косвенно-оценочной точки зрения являются пространственная, временна́я и фразеологическая точки зрения»[1].

Если это последнее положение демонстрирует преимущества категории оценки как критерия классификации точек зрения, то недостаток подхода Кормана — отсутствие в его системе «плана психологии». Видимо, это объясняется трактовкой сознания персонажа в качестве «формы авторского сознания». Противостоит же «субъекту сознания» в любом случае (будь он «собственно автор», повествователь, рассказчик или персонаж) объект, а не другое, чужое сознание. Полное же совпадение двух классификаций в одном пункте — вычленении *фразеологической* точки зрения — объясняется скорее всего одинаковым стремлением ученых опираться на объективные, т. е. в первую очередь языковые, особенности текста.

Итак, точка зрения в литературном произведении,— **положение «наблюдателя»** *(повествователя, рассказчика,* персонажа) **в изображенном мире** (во *времени,* в *пространстве,* в социально-идеологической и языковой среде), **которое, с одной стороны, определяет его кругозор** — как в отношении «объема» (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; **с другой — выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора.**

Различные варианты точек зрения органически взаимосвязаны, но в каждом отдельном случае может быть акцентирован один из них. Фраза, сообщающая о том, что когда герой остановился и стал

[1] *Корман Б. О.* Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977. С. 24.

смотреть на окна, то в одном из них «увидел он черноволосую головку, наклоненную вероятно над книгой или над работой» («Пиковая дама» Пушкина), в первую очередь фиксирует положение наблюдателя в пространстве. Оно обусловливает и границы «кадра», и характер объяснения увиденного (т. е. «план психологии»). Но предположительность тона связана еще и с тем, что перед нами — первое из таких наблюдений героя, т. е. с временны́м планом изображения. Если же учесть традиционность ситуации (далее последуют обмен взглядами и переписка), то понятно будет присутствие в ней с самого начала и оценочного момента. Акцент на него перенесен в следующей фразе: «Головка приподнялась. Германн увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь»[1].

Принято считать, что оценка доминирует в лирической поэзии. Но она всегда сопряжена здесь с пространственно-временны́ми моментами: «Опять, как в годы золотые...» («Россия» А. Блока) или «В какие дебри и метели/Я уносил твое тепло?» («Прости! во мгле воспоминанья...» А. Фета). Для *эпоса* и *драмы* вообще характерно пересечение точек зрения и оценок разных субъектов в диалоге, а в эпической прозе двух последних веков — внутри отдельного высказывания, формально принадлежащего одному субъекту. Один из самых распространенных случаев — *несобственно-прямая речь:* «Этот короткий жест даже поразил Раскольникова недоумением; даже странно было: как? ни малейшего отвращения, ни малейшего омерзения к нему, ни малейшего содрогания в ее руке! Это уж была какая-то бесконечность собственного уничижения. Так, по крайней мере, он это понял» (часть высказывания, несомненно, могла быть заключена в кавычки; но тогда точки зрения разных субъектов были бы четко разделены, не было бы эффекта их взаимоосвещения).

Наконец, в литературе XIX—XXI вв. вопрос о субъективности точки зрения и оценок наблюдателя связывается с принципиальной неадекватностью внешнего подхода к чужому «я». Возьмем, например, следующую фразу: «...взгляд его — непродолжительный, но проницательный и тяжелый, оставлял по себе впечатление нескромного вопроса и мог бы показаться дерзким, если б не был так равнодушно спокоен» («Герой нашего времени»). Здесь заметно стремление отказаться от слишком поверхностной чисто внешней точки зрения и основанных на ней поспешных выводов, учесть возможную внутреннюю точку зрения другого: речь идет об отношении самого объекта наблюдения к тому, что его рассматривают, да и о его собственной точке зрения на наблюдателя (для последнего она оказывается внешней).

---

[1] Другие примеры взаимосвязи разных аспектов или планов в точках зрения субъектов изображения и рассказа см.: *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. С. 133—154. Ср. раздел «Взаимодействие прямо-оценочной и косвенно-оценочной пространственной точек зрения» в «Практикуме» Б. О. Кормана (с. 18—20).

Дифференциация точек зрения позволяет выделить в тексте субъектные «слои», или «сферы» повествователя и персонажей, а также учесть формы адресованности текста в целом (что очень важно для изучения *лирики*) или отдельных его фрагментов. К примеру, фраза «Не то, чтобы он был так труслив и забит, совсем даже напротив, но...» («Преступление и наказание») свидетельствует о присутствии в речи повествователя точки зрения *читателя* (о том, что герой труслив и забит, до этого прямо сказано не было). Каждая из *композиционных форм речи* (*повествование, диалог* и т. п.) предполагает доминирование точки зрения определенного типа, а закономерная смена этих форм создает единую смысловую перспективу. Очевидно, что в описаниях преобладают разновидности *пространственной* точки зрения (показательное исключение — исторический роман), а повествование, наоборот, использует преимущественно точки зрения *временны́е;* в *характеристике* же особенно важна может быть *психологическая* точка зрения.

Изучение выраженных в художественном тексте точек зрения в связи с их носителями, изображающими и говорящими субъектами, и их группировкой в рамках определенных композиционно-речевых форм (композиционных форм речи) — важнейшая предпосылка достаточно обоснованного систематического анализа *композиции* литературных произведений. В особенности это относится к литературе XIX—XXI вв., где остро стоит вопрос о неизбежной зависимости «картины мира» от своеобразия воспринимающего сознания и о необходимости взаимокорректировки точек зрения разных субъектов для создания более объективного и адекватного образа действительности.

Литература

Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 82—88 (7. Пространственное целое героя и его мира в словесном художественном творчестве. Теория кругозора и окружения).

Джеймс Г. Искусство прозы: Из предисловий к собранию сочинений//Писатели США о литературе. Т. 1. М., 1982.

Женетт Ж. Повествовательный дискурс//*Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т./Пер. с франц. М., 1998. Т. 2.

Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 320—335.

Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве//*Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры/Пер. с исп. М., 1991.

Рымарь Н. Т. Поэтика романа. Куйбышев, 1990. С. 149—157 (Гл. 3, § 2. Взаимодействие внутренней и внешней точек зрения в повествовательном развертывании образа).

Тодоров Цв. Поэтика/Пер. с франц.//Структурализм: «за» и «против». Сб. статей. М., 1975. С. 69—78 (4. Словесный аспект: точки зрения. Залоги).

Успенский Б. А. Поэтика композиции//*Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995.

Федоров В. В. О природе поэтической реальности. М., 1984. С. 74—146. (Гл. 3. Проблема изображения.)

Флоренский П. А. Обратная перспектива//*Флоренский П. А.* У водоразделов мысли. М., 1990. Т. 2.
Шмид В. Нарратология. М., 2003.
Lämmert E. Bauformen des Erzählens. 8. unveränderte Auflage. Stuttgart, 1991. S. 70—73 (View-point-Theorien und Erzählergegenwart).
Stanzel F. K. Theorie des Erzählens. 5. Aufl. Göttingen, 1991.

5. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ

ПОЭТИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

Рус.: *поэтический словарь;* англ.: *poetic dictionary;* нем.: *poetische Wörterbuch;* франц.: *language poetique.*

Понятие «поэтический словарь» и его границы.— Способы расширения поэтического словаря.— Устаревшая лексика (историзмы и архаизмы).— Варваризмы.— Неологизмы.— Прозаизмы.— Ономастика и антропонимика.— Диалектизмы.— Профессионализмы, жаргон, арго.— Обсценная лексика.

Поэтический словарь — понятие, которое не относится к разряду устоявшихся терминов в литературоведении. Однако оно встречается в литературном обиходе. О поэтическом словаре рассуждал в одном из писем 1895 г., в эпоху «бури и натиска» русского символизма, В. Я. Брюсов: «Дурно то, что составился «поэтический словарь»; комбинируя его слова, получают нечто, что у нас называется стихотворением. Мало того! Слов, не вошедших в словарь, избегают и называют их «не поэтическими». Какое недомыслие»[1]. Брюсов точно подметил: каждая литературная эпоха по-своему понимает состав поэтического языка. Отметим, однако, что пользовались словосочетанием *поэтический язык* (правда, в несколько измененном виде — *словарь поэтов*) литературовед В. М. Жирмунский[2], лингвист Г. О. Винокур[3].

Поэтический словарь пересекается определенным образом с такими сходными понятиями, как *поэтический язык/речь, язык художественной литературы, художественная речь;* применительно к характеристике своеобразия поэтического словаря отдельного поэта или прозаика — с терминами *идиолект, идиостиль.* Синонимом поэтического словаря является понятие *поэтическая лексика:* Б. В. Томашевский считал поэтическую лексику наряду с *поэтическим синтаксисом* и *эвфонией* одним из трех «отделов» «поэтической стилистики»[4]. В сходном ключе понимал стилистику В. М. Жирмунский: он выде-

[1] Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. 1894—1896 гг.//К истории раннего русского символизма. М., 1927. С. 27.
[2] См.: *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. СПб., 1996. С. 306.
[3] См.: *Винокур Г. О.* Филологические исследования. М., 1990. С. 150, 185.
[4] См.: *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 30.

лял в ней *художественную лексику* и *поэтический синтаксис*. (Правда, к художественной лексике он относил и поэтическую семантику — тропы[1]).

Тем не менее представляется необходимым выявить «границы» поэтического словаря. Он шире не только *литературного языка*, который является лишь одним из стилистических пластов, но и *поэтического языка*.

Объясняется это и тем, что поэтический язык — результат творческой деятельности, он уже воплощен в произведении. В то время как поэтический словарь является арсеналом постепенно изменяющегося поэтического языка. Писатель в поисках новых средств изобразительности смело нарушает языковые *нормы*. Его язык часто бывает интересен не своим соответствием расхожему представлению о «правильности», а своим *аграмматизмом*. Нарушение лексических норм, безусловно, связано с изменением, порой деформацией языка в жизни. Но в этой ненормированности, неправильности — источник обогащения поэтического словаря.

Кроме того, лексика разграничивается на общеупотребительную, или *активный словарный фонд, пассивный фонд (архаизмы, неологизмы, варваризмы* и др.), а также на *лексику ограниченной сферы употребления (диалектизмы, профессионализмы, термины* и др.)[2]. Границы между этими видами лексики условны, исторически подвижны.

Если прибегнуть к образности, то поэтический словарь можно представить как дно и толщу Мирового океана, а поэтический язык — как его поверхность. Тем не менее масса воды и ее поверхность постоянно перетекают друг в друга.

Так, поэтический язык нашего времени, конца XX в., отличается от поэтического языка конца XIX — начала XX в. И дело не только в новых словах; существеннее то, что определенная часть лексики (например, названия экзотических цветов — *латании, криптомерии, араукарии*) ушла в прошлое. Их употребление можно представить разве что в пародийном стихотворении. Однако эти слова остались в арсенале, в памяти поэтического словаря.

Другой пример: *ночной летун* из стихотворения А. А. Блока 1912 г. «Авиатор». Блок одним из первых употребил давнее слово «летун», зафиксированное еще в толковом словаре В. Даля («кто летает; кто шибко ходит»)[3] в значении «авиатор». Само слово, безусловно, осталось в поэтическом словаре, а вот одно из его лексических значений оказалось вытесненным другим — неологизмом *летчик*. Долгое время он приписывался Велимиру Хлебникову (кстати, и М. И. Цветаевой), однако современные хлебниковеды, и первый — В. П. Гри-

[1] См.: *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. С. 303—368.

[2] См.: *Розенталь Д. Э., Голуб И. Б., Теленкова М. А.* Современный русский язык. М., 1995. С. 94—95, 109—110.

[3] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1995. Т. 2. С. 249.

горьев, опровергают эту легенду. Нет *летчика* и в «Словаре неологизмов Велимира Хлебникова» (Wien; Moskau, 1995). Там можно найти неологизмы: *летало* (в значении — авиатор), *летатель, летьба, леткость* и около пятидесяти других, но все восходят к традиционному, далевскому значению слова «летать». Даже *летчий,* который, вероятно, и мог стать предшественником *летчика*, создан по устоявшемуся типу словообразования.

Еще более разительно отличие поэтического языка нашего времени от языка XVIII в., особенно древнерусской литературы. К примеру, в «Слове о полку Игореве» есть «мечи харалужніи». Мы найдем «харалуга» (в значении — цветистая сталь, булат), «харалужный» (стальной) у Даля. Однако их нет в современных словарях русского языка (даже во всех академических изданиях). Но в запасниках поэтического словаря слово оставалось, оно как бы «дремало» и возвратилось в поэтический язык XX в. в переводе «Слова о полку Игореве» Н. А. Заболоцкого: там появились *харалужные копья.*

Обратимся, однако, к тому, как трактовал синонимичное с поэтическим словарем понятие «поэтическая лексика» Б. В. Томашевский: «Вопрос о выборе отдельных слов, входящих в состав художественной речи, рассматривает *поэтическая лексика.* Она изучает словарь произведения и пользование этим словарем — оттенки значений, влагаемых автором в употребляемые им слова, и комбинирование этих значений»[1].

Будем помнить это. Но не забудем и о том, что чуть выше говорилось о границах поэтического словаря: они шире, чем границы поэтического языка.

В свете вышесказанного можно дать такое определение понятия: ***поэтический словарь — совокупность слов, приближающаяся по своему масштабу к лексике национального языка: и общеупотребительной, и пассивной, ограниченной в сфере применения. Вся эта лексика — потенциальный словесный материал для литературных произведений (как в прозе, так и в поэзии, а также в пограничных явлениях).*** Можно говорить о поэтическом словаре определенной эпохи (например, пушкинской или серебряного века), того или иного литературного направления, поэтической школы (например, русского классицизма, символизма, футуризма), отдельного писателя, наконец, конкретного произведения. Поэтический словарь является арсеналом для формирования поэтического языка и исходным средством в достижении многозначности образов.

Наиболее точно можно воссоздать поэтический словарь того или иного творца или произведения. Для этой цели существуют специальные словари языка: А. С. Пушкина, А. Н. Островского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, М. Горького, М. И. Цветаевой и др.

Для чего нужны эти словари? Поучителен один пример, при-

[1] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. С. 30.

веденный О. Г. Ревзиной: «...сколько написано о «быте» и «бытии» у Цветаевой, а сами-то эти слова употребляются в ее поэзии едва ли не по одному разу!»[1] Так литературоведческую проблематику важно порой проверять словесным уровнем анализа текста.

Но какое это имеет отношение к литературоведению? Разве все изложенное выше не является предметом лингвистики? Конечно, является. Однако, начиная с А. А. Потебни, в отечественной филологии наметилось взаимопроникновение литературоведения и лингвистики. В записках к своим лекциям Потебня писал о соотношении слова и образа: «В слове с живым представлением всегда есть и до самого забвения представления увеличивается несоразмерность между этим представлением и его значением, то есть признаком, средоточием коих оно становится. Так и поэтический образ каждый раз, когда воспринимается и оживляется понимающим, говорит ему нечто иное и большее, чем то, что в нем непосредственно заключено. Таким образом, поэзия есть всегда иносказание...»[2]

Согласно Потебне, «первоначально всякое слово состоит из трех элементов»[3]: *внешней формы* (т. е. звуковой оболочки), *значения* и *внутренней формы*. Последняя и есть то представление, которое возникает в сознании при чуткости к этимологии: слово *окно* восходит к *оку, разлука* — к *луку, защита* — к *щиту*. Однако с расширением значения внутренняя форма может забываться; так возникают словосочетания: *красные чернила, паровая конка*. Для создания словесного образа нужны все три элемента слова; собственно, поэтическое слово и притягивает к себе своим «мерцающим» смыслом. С налетом легкой иронии писал по этому поводу Б. В. Томашевский: «...обычный способ создания художественной речи — это употребление слова в необычной ассоциации. Художественная речь производит впечатление некоторой *новизны* в обращении со словом, является своеобразным *новообразованием*». И далее: «В основе поэтической лексики лежит *подновление* словесных ассоциаций»[4].

В последнем положении сказывается установка символистов, в том числе русских, на новизну как одно из главных требований к искусству, которое оспаривал, к примеру, в 1920-е годы О. Э. Мандельштам. «Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна»[5],— утверждал поэт, имея в виду более широкий (по сравнению со словесным уровнем) контекст проблемы.

И все же в значительной степени слово в поэзии действительно высвечивается новым смыслом. И это касается не только неологиз-

[1] Словарь поэтического языка Марины Цветаевой. М., 1996. Т. 1: А — Г. С. 9.
[2] *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 340.
[3] Там же. С. 300.
[4] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. С. 33.
[5] *Мандельштам О.* Проза. Ann Arbor, 1983. С. 57.

мов, но и, как это ни парадоксально, употребления ***устаревшей лексики,*** к которой относятся ***историзмы*** («слова, называющие устаревшую вещь, явления, ушедшие в историю»[1]) и ***архаизмы*** («слова, служащие названиями отнюдь не устаревших, а вполне современных вещей, явлений, признаков и т. п., но называющие их по-старому»[2]). Именно этот эффект тонко использовал А. Белый в цикле стихов «Прежде и теперь» из книги «Золото в лазури». С помощью историзмов *(камзол, букли, менуэт)* и архаизмов — *акцентологических,* когда устаревшим в слове является лишь ударение *(музы́ка), собственно лексических (намедни, променад)* воссоздается стилизованное прошлое. К архаическому слову заметно тяготел Вяч. Иванов в книге стихов 1904 г. «Прозрачность» *(дабы, недвижный, лобызал, страж, бранник, взор, лик).* Историзмы широко использовал Брюсов в своих стихотворных стилизациях под прошлое — «Ассаргадон» (с подзаголовком «Ассирийская надпись»), «Халдейский пастух», «Рамсес», «Цирцея», «Кассандра», «Моисей», «Клеопатра», «Скифы». (Здесь очевидна роль *заглавий,* в которых дается своего рода ключ к стилизаторской семантике всего поэтического произведения.) Приведем некоторые брюсовские историзмы: *фаланга, скрижали, скипетр, скиптр, сатрапии* (провинции), *свитки, гвельфы* (сторонники папы римского) и *гибеллины* (партия императора в Италии времен Данте).

Историзмы Брюсова демонстрируют особенности использования слова в поэзии вообще и у символистов в частности. Выше говорилось о внутренней и внешней формах слова. Символисты предельно гипертрофировали интерес к оболочке слова, к тому, что они называли его музыкальностью. В свое время В. М. Жирмунский подметил, что в стихотворениях символистов одно слово можно легко заменить другим, сходным в звуковом отношении[3]. На первый план выдвигалось *суггестивное* (эмоционально воздействующее на читателя) начало. Символисты с Брюсовым во главе (как и впоследствии футуристы) основной задачей считали создание *нового* поэтического языка. Однако в реальной практике, а не в манифестах, обновления не происходило. Ранние символисты (1890-х годов) не могли создать подлинно новый поэтический язык: новации зачастую имели внешний характер. Недостаток новизны компенсировался обилием *экзотизмов* (напомним пример с латаниями, криптомериями, араукариями). В других случаях обычные слова помещались в непривычный контекст. Это и было одним из способов обновления поэтического словаря, что позволяло его воспринимать как необычный.

---

[1] *Калинин А. В.* Лексика русского языка. М., 1978. С. 102.

[2] Там же.

[3] См.: *Жирмунский В. М.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина; Поэтика Александра Блока//*Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Так, в стихах на исторические темы у Брюсова слова важны своей нестертостью. «Я — вождь земных царей и царь, Ассаргадон» — в этой начальной строке стихотворения, кроме имени одного из ассирийских царей, жившего до нашей эры,— *Ассаргадона,* все слова общеупотребительны, знакомы. Но тематика, контекст стихотворения, лирическое повествование от лица Ассаргадона (правильное написание в русской транскрипции — Ассархадона) сделало это произведение одним из самых известных у Брюсова.

Впрочем, экзотические собственные имена у Брюсова можно еще обозначить вслед за Б. В. Томашевским как ***варваризмы.*** И здесь мы переходим к словам, ***заимствованным*** из других языков. Вслед за Пушкиным (знаменитые dandy, vulgar, tête-à-tête), Л. Н. Толстым (целые страницы на французском и немецком языках в «Войне и мире»), многими другими авторами XIX в. поэты XX в. обильно использовали иноязычную лексику, в том числе в неизменной форме — часто в названиях стихотворений: «Голова madame de Lamballe» М. А. Волошина, знаменитое «De profundis... Мое поколенье...» (лат.: Из глубины) А. А. Ахматовой, отсылающее к одноименной поэме О. Уайльда, «Apassionata», «Materia prima» Б. Л. Пастернака, «Encyclica» (лат.: Папское послание) О. Э. Мандельштама, «Science fiction» (англ.: Научная фантастика) И. Бродского. Брюсов называл по-латыни и по-французски свои книги стихов: «Chefs d'oeuvre» (фр.: Шедевры), «Tertia Vigilia» (лат.: Третья стража). К этому приему прибегла Ахматова, назвав один из самых известных сборников «Anno Domini MCMXXI» (лат.: В лето Господне, 1921).

Еще больше варваризмов входило в поэтический словарь в русской транскрипции. Вспомним из «Евгения Онегина»: английский *сплин* (а не русская *хандра*), *боливар, франт.* В лирических отступлениях своего «романа в стихах» Пушкин размышляет о заимствованной лексике: «Но *панталоны, фрак, жилет,*/Всех этих слов на русском нет;/А вижу я, винюсь пред вами,/Что уж и так мой бедный слог/Пестреть гораздо б меньше мог/Иноплеменными словами...» (гл. 1, строфа XXVI).

Смешение слов, словоформ из разных языков — испытанное средство создания комического эффекта (вспомним, как в «Горе от ума» Чацкий иронизирует над «смешеньем языков: французского с нижегородским»). Перенасыщенная варваризмами речь называется ***макаронической*** (ит.: poesia maccheronica — макароническая поэзия, от maccheroni — макароны). Благодаря этому приему в свое время снискали шумный успех «Сенсации и замечания г-жи Курдюковой за границей, дан л'этранже» (1841) И. П. Мятлева. Другой пример — стихотворение И. Бродского «Два часа в резервуаре»:

> Я есть антифашист и антифауст.
> *Их либе* жизнь и обожаю хаос.
> *Их бин* хотеть, *геноссе официрен,*
> *дем цайт цум* Фауст коротко *шпацирен.*

В зависимости от источника заимствования среди варваризмов различают галлицизмы, германизмы, полонизмы, тюркизмы и пр.

Поэтический язык расширяется, конечно, и за счет ***неологизмов***. Авторские неологизмы следует отличать от общеязыковых, фиксирующих появление новых реалий, понятий (*большевик, колхоз, спутник, новые русские* и пр.). В поэзии XIX в. неологизмы сравнительно редки, хотя встречаются у Пушкина *(тяжело-звонкое скаканье),* Гоголя *(трептолистные),* Тютчева *(громокипящий кубок).* Есть у Блока *(утреет, среброснежная),* но в целом у символистов, в том числе у Брюсова, их немного. Зато словотворчество было объявлено одной из важнейших задач в манифестах русских футуристов. Чемпионом в создании неологизмов был В. Хлебников, который и себя именовал не футуристом, а придуманным им словом *будетлянин.* При этом вкус к словотворчеству был сопряжен у Хлебникова с любовью к архаизмам. Но одно не противоречило другому: и создание неологизмов, и обращение к устаревшей лексике было знаком отказа от «обычного» поэтического словаря и сотворения собственного словаря — поэт назвал его *«звездным языком»*, частью «мирового заумного языка» (*«Свояси»* — так необычно назвал Хлебников свою автобиографию.) Вот четверостишье 1908 г.:

И я *свирел* в свою свирель
И мир хотел в свою *хотель.*
Мне послушные свивались звезды в плавный *кружеток,*
Я свирел в свою свирель, выполняя мира рок.

Неологизм *кружеток* создан с помощью слияния двух корней: *круг* (с чередованием *г* на *ж*) и *ток* (в значении поток, ток электричества — по словарю Даля). У Тютчева есть «ток подземных вод». Однако Хлебников впервые употребил слово «ток» в значении: движение по кругу, а не от чего-то к чему-то. Так из двух «привычных» слов, одно из которых *(ток)* несет в себе, по крайней мере в тютчевском контексте, оттенок архаизма, создано *новое* слово.

Неологизм «кружеток» предвосхищен двумя другими: глаголом *свирел* (образован от привычного существительного «свирель») и существительным *хотель* (от тоже привычного глагола «хотел»). Хлебников перемещает графический знак «ь» с одного слова на другое, и этот *аграмматический* прием позволил поэту найти в изображении трагического *новое* звучание.

Другой прием Хлебникова — образование однокоренных слов с помощью префиксов и суффиксов и перевод слова из одной грамматической категории в другую. На этом построено одно из самых знаменитых стихотворений — «Заклятие смехом»: все слова в нем сотворены от одного корня — *сме.*

О, рас*смей*тесь, *смех*ачи!
О, за*смей*тесь, *смех*ачи!
Что *сме*ются *смех*ами, что *сме*янствуют *сме*яльно,
О, за*смей*тесь ус*мея*льно!

О, рассмешиц надсмеяльных — *смех* усмейных *смех*ачей!
О, иссмейся рассмеяльно, *смех* надсмейных *смея*чей!

*Смей*ево, *смей*ево,
Усмей, о*смей*, *смешики*, *смешики*,
*Смею*нчики, *смею*нчики.

Только за счет слов, производных от *смеха*, Хлебников расширил поэтический словарь на 70 слов. Не случайно В. В. Маяковский ставил в заслугу своему учителю создание «периодической системы слова»[1].

Много неологизмов и у самого Маяковского (*молоткастый, прозаседавшиеся, громадье, стихачество, пианинить, мандолинить, миллионногорбый* и т. д.), и у Цветаевой (*ведомельня, бессапожье, блудь, взгаркивать, глумец, глушизна, громово, грустноглазый, гудь* и т. д.). Редко встречаются они у А. Ахматовой *(предпесенный)*, С. Есенина *(березь, цветь, сочь)*. Отметим, что неологизмы создавали и прозаики: А. П. Чехов *(обыкать, драмописец)*, М. Е. Салтыков-Щедрин (*«Помпадуры и помпадурши»*), Ф. М. Достоевский *(стушеваться)*.

Хотя ранний Б. Л. Пастернак испытал искушение футуризмом, к словотворчеству он прибегал редко. К тому же его неологизмы скорее являются продолжением образного ряда — тропов. Возьмем, к примеру, новое слово *рюмить* (в значении — застилать глаза слезами[2]) из стихотворения «Девочка». Оно ассоциативно связано, как это часто было у поэта, с миром природы, вещей — «веткой», которую «вносят в *рюмке*». В свою очередь, в одной из предыдущих строф есть такой стих: «Сад *застлан*, пропал за ее (имеется в виду ветка дерева, что «вбегает... в трюмо») беспорядком...» Так выстраивается метафорическая цепочка: «застилать» глаза — «ветка»... «в рюмке» — неологизм «рюмить».

Поэтическая лексика русской лирики XIX—XX вв. значительно расширилась за счет ***прозаизмов***. Вспомним у Пушкина в «Осени»:

...Я снова жизни полн: таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный *прозаизм*).

Л. Я. Гинзбург считала, что именно Пушкин ввел этот варваризм в литературный обиход. Взял поэт его из французского языка, где он употреблялся в отрицательном контексте — как недостаток стихов. Пушкин придал термину положительное значение. Тем не менее этот термин утвердился в литературоведении лишь в 1920-е годы (в статье Ю. Н. Тынянова «Стиховые формы Некрасова»). Б. В. Томашевский именовал прозаизмом слово, «относящееся к прозаической лексике», но «употребленное в поэтическом кон-

[1] *Маяковский В. В.* Хлебников//*Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 24.

[2] См. примечания Л. А. Озерова в: *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 634.

тексте»[1]. Стихотворный «прозаизм — это прежде всего *нестилевое* слово, то есть эстетически нейтральное...» — отмечала Гинзбург[2]. Канонизировал прозаизмы в русской поэзии Н. А. Некрасов. Так, в стихотворении 1874 г. «Утро» прозаизмы: *мокрые, сонные галки, кляча с крестьянином пьяным, позорная площадь, проститутка, офицеры в наемной карете, торгаши, прилавки, дворник, стадо гусей* — позволяют достичь сильной экспрессии. Эту некрасовскую традицию наследовали многие поэты XX в.— в том числе А. Белый, Маяковский. В поэме 1962 г. «Зофья» И. Бродского повторяющиеся прозаизмы: *ежевечерний снегопад, рекламы, трамваи, пьяница, будка, постовой, грузовики, светофор, фотоаппарат, носки, башмаки, галстук* — в ирреальном контексте произведения зримо передают абсурдистское сознание.

Другой способ расширения поэтического словаря — ***ономастика***, включающая в себя *антропонимику* («совокупность личных имен, отчеств, фамилий, прозвищ людей») и *топонимику* («совокупность географических названий»)[3]. С точки зрения поэтики речь идет о специфике употребления в художественных произведениях *личных имен* (особая тема — мифологические персонажи) и географических названий: как правило, они несут повышенную смысловую нагрузку. Иногда антропонимы и топонимы взаимопересекаются. Классический пример: фамилии *Онегин* и *Ленский* у Пушкина, *Печорин* из «Героя нашего времени» Лермонтова, *Волгин* из «Пролога» Чернышевского образованы от названий русских рек — *Онеги, Лены, Печоры, Волги*. Другой пример — игривая осторожность, с какой Пушкин дал своей любимой героине «простое» имя — Татьяна, не освященное литературной традицией:

Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим.
(Гл. 2, строфа XXIV)

Пушкин сопроводил эту строфу примечанием: «Сладкозвучнейшие греческие имена, каковы, например: Агафья, Филат, Федора, Фекла и проч., употребляются у нас только между простолюдинами»[4].

У Пастернака ономастика «исполняла» функцию неологизмов. Его стихи и проза буквально испещрены необычными, нестертыми именами и географическими названиями. Назовем некоторые из книги стихов «Сестра моя — жизнь»: *Дездéмона, Фигарó* (с непривычным для русского уха, а потому обозначенным ударением), «Всесильный бог любви, *Ягайлов* и *Ядвиг*» (речь идет о браке литовского князя и польской королевы, приведшем к созданию

[1] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. С. 48.
[2] *Гинзбург Л. Я.* О лирике. 2-е изд. Л., 1974. С. 217.
[3] *Реформатский А. А.* Введение в языковедение. М., 1996. С. 68.
[4] *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1981. Т. 4. С. 164.

польско-литовской унии), «эпоха Псамметиха» (имя египетского фараона), «бравада *Ракочи*» (имеется в виду Венгерский марш Ф. Листа), «жемчужная шутка *Ватто*» (французского художника) и т. д. Еще более необычно преображали действительность, создавая «магический» контекст, малознакомые географические названия. Так, в заголовке стихотворения *«Распад»* возникает поэтическая многозначность: это и жизнь, распавшаяся в эпоху между двумя русскими революциями 1917 г., и железнодорожная станция Распад по Павелецкому направлению. Сходный прием в названии другого стихотворения — *«Мучкап»*: это и состояние души («Душа — душна...»), и название села Мучкап в Балашовском уезде Саратовской губернии. Характерно название еще одного произведения из того же цикла («Попытка душу разлучить») — «Мухи *мучкапской* чайной».

Значительное место в поэтическом словаре занимают ***диалектизмы*** («слово, или оборот речи, или звуковая особенность, или грамматическая черта, характерная для говора и воспринимаемая нами как нелитературная»[1]). Эти необщеупотребительные (фонетические, местные, этнографические) вкрапления в литературную речь и являются диалектизмами. Они редко встречались в драматургических произведениях XVIII в., гораздо чаще — у писателей XIX в. (Н. А. Некрасова, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, А. В. Кольцова, И. С. Никитина, др.). Но особенно их много стало в поэтической лексике XX в.: у неокрестьянских поэтов (Н. А. Клюева, С. А. Есенина, С. А. Клычкова), но в особенности у футуристов. Так, Хлебников вводит в стихи слова *бабр* — местное слово (у Даля дается с пометой *сибирское:* тигр, «равняющийся по лютости и силе льву»); *очкур* (это местное слово означает «пояс на брюках»). Хлебников творил неологизмы, точнее, свои варианты слов и на основе диалектизмов. Например, словосочетание *в лопани,* которое у поэта читается как «в лохмотьях», выросло на основе существительного «лопатина», что, согласно Далю, в Архангельской, Вятской областях и в Сибири обозначает «рабочую, плохую, ветхую» одежду.

Диалектизмы можно найти у И. А. Бунина. Например, в одном из его ранних рассказов, «Кастрюк», (восходящее к фольклору прозвище главного героя) с их помощью передается речь персонажей: «поглядывай *обапол»* (вокруг), *«кабы ее телушка* не *забрухала», «завтрему», «ноне», «замест»* (вместо) и т. д. Как разновидность лексики ограниченной сферы употребления, диалектизмы чаще всего и используются для речевой характеристики жителей окраин, для создания местного колорита.

Обращение к диалектизмам связано со стремлением писателей расширить поэтический словарь. Любопытно это осуществлялось у раннего Есенина. Не выйдя еще к индивидуальному поэтическому языку, он нашел, однако, способ обновить строй своей лирики за

[1] *Калинин А. В.* Лексика русского языка. С. 120.

счет использования диалектизмов, выступающих у него своего рода экзотизмами (как у символистов). В стихотворении «Черная, потом пропахшая выть...» незнакомые «читающей публике» слова *(выть, гать, веретье, таганы, кукан)* создавали эффект «мерцания смысла» — один из основных в поэтике символизма. Есенин часто читал в литературных салонах Петербурга стихотворение «В хате»: ему приходилось при этом разъяснять свой словарь *(драчены, паз, дежка, скатый)*.

Как отмечалось выше, потенциально любое слово может стать поэтическим и войти в поэтический словарь. Это относится не только к ***профессионализмам***, но и к ***жаргону*** (лексика людей, объединенных общностью интересов, времяпровождением), а также к разновидности жаргона — *арго* (лексика тайноречия). Не являясь литературным языком (в смысле стилевой нормированности), такая лексика — часть языка художественной литературы.

Так, в название одного из рассказов М. А. Булгакова из «Записок юного врача» — «Крещение *поворотом*» — вынесена часть медицинского профессионализма — *поворот на ножку*, который случается при «поперечном положении» (еще один медицинский термин) плода у беременной женщины. Обыгрывая растерянность неопытного врача, писатель вводит в структуру произведения фрагменты из учебника по «Оперативному акушерству». Булгаков подчеркивает контраст между эмоциональным строем своего повествования и сухостью научного изложения, что не разрушает, однако, стилевую гармонию текста. Безусловно, такое случается в литературе далеко не всегда: нередко ***профессиональное арго*** (как его иногда называют) является инородным в стиле произведения.

В литературу конца XX в. мощным потоком хлынула другая разновидность арго — тюремная лексика. Некогда зашифрованный язык блатных — *феня*, созданный для общения воровской касты, теряет свою функцию тайноречия и становится общедоступным: *баксы* (доллары), *лимон* (миллион), *кайф* (наслаждение, удовольствие) и многие другие слова вытесняют свои книжные варианты. И хотя Д. С. Лихачев отвергает теорию «тайного характера и условного происхождения воровской речи»[1], без помощи, например, «Словаря тюремно-лагерно-блатного жаргона» непосвященные не могут понять значения, казалось бы, привычных слов: *Есенин* (заключенный, сочиняющий стихи), *писатель* (вор, срезающий женские сумочки), *родная речь* (воровской жаргон), *черный стих* (лагерный фольклор), *книга* (бутылка водки, вина), *библиотека* (магазин), *экзаменационная сессия* (сходка воров). Без специального словаря не прокомментировать некоторые стихи И. Бродского.

---

[1] *Лихачев Д. С.* Черты первобытного примитивизма воровской речи//Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона (речевой и графический портрет советской тюрьмы). М., 1992. С. 358.

Наконец, еще один разряд слов, используемый в литературных произведениях, относится к *обсценной* (нецензурной) лексике. Если Пушкин и его современники употребляли ее в частной переписке, в шутливых стихах, в дружеских посланиях, не предназначенных к печати («домашняя семантика», по определению Ю. Н. Тынянова), то сегодня она встречается в тиражированных литературных произведениях. Так, в повести Е. Ерофеева «Москва — Петушки» читаем: «...в ближайший же аванс меня будут *физдить* по законам добра и красоты, <...> послезавтра меня *измудохают*»[1].

М. М. Бахтин в работе «Слово в романе» (1934—1935) связал стилевую многоголосицу в эпических произведениях в первую очередь с тем, что «роман — это художественно организованное социальное разноречие, иногда разноязычие, и индивидуальная разноголосица. Внутренняя расслоенность единого национального языка на социальные диалекты, групповые манеры, профессиональные жаргоны, жанровые языки, языки поколений и возрастов, языки направлений, языки авторитетов, языки кружков и мимолетных мод, языки социально-политических дней и даже часов (у каждого дня свой лозунг, свой словарь, свои акценты),— эта внутренняя расслоенность каждого языка в каждый момент его исторического существования — необходимая предпосылка романного жанра»[2]. На уровне композиции произведения это осуществляется в авторской речи, речи рассказчиков (повествователя), героев. И все «зоны» речи имеют обычно свои лексические особенности, которые в совокупности составляют поэтический словарь произведения.

Каждая эпоха выдвигает свое представление о границах использования в художественных произведениях разных *лексических пластов*. От времен первых риторик и поэтик и до наших дней дошло учение о ***речевых стилях***. В «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» (1758) М. В. Ломоносов выделил «три штиля: высокий, посредственный и низкий»[3]. Все слова (в том числе приведенные выше) относятся к тому или иному слою лексики. Большинство слов из поэтического словаря относятся к *нейтральной* (или *межстилевой*) *лексике* (даже у Хлебникова она превалирует; у него можно встретить такие поэтизмы, как: *береза, сад, ручьи, пастушок* и т. д. (они лишены особой стилевой окраски). Другие слова различаются по принадлежности к *высокому* (преимущественно *лексика письменной речи*) или *низкому* речевым стилям. Первый — это *книжные* слова, *собственно высокая* (архаизмы), *официальная* лексика. Второй стиль, низкий,— *разговорная* лексика, *просторечная,* в том числе *грубая*. В словаре писателей значительна роль «на-

[1] Подробнее см.: *Орлова Е. И.* После сказа (Михаил Зощенко — Венедикт Ерофеев — Абрам Терц)//Филол. науки. 1996. № 6.

[2] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 76.

[3] Цит. по: Русская литературная критика XVIII века: Сб. текстов. М., 1978. С. 53.

родной этимологии» (как в рассказе Н. С. Лескова «Левша»: *мелкоскоп, буреметр, двухсестная карета*).

Каждая эпоха выдвигает свое представление о соотношении высокого и низкого. Ломоносов, хотя и допускал употребление «низких слов»[1], призывал «убегать весьма подлых слов»[2]. Как отмечал Ю. Н. Тынянов в книге «Архаисты и новаторы» (1929), «эволюция поэзии сказывается сменою отношения к поэтической речи»[3].

Еще в лицейские годы Пушкина вокруг проблемы языка разворачивается борьба между литературными обществами «Беседа любителей русского слова» (во главе с А. С. Шишковым) и «Арзамас» — шуточным, даже шутовским объединением, нападавшим и на академию, «с того времени уже сделавшуюся нарицательным именем литературной косности»[4]. Много позже (1823) Пушкин ратовал за то, чтобы «оставить русскому языку некоторую библейскую похабность», «грубость и простоту»[5]. При всем том, что среди писателей трудно найти «чистых» архаистов и «чистых» новаторов (в языке Пушкина, с которого ведется «точка отсчета» в развитии современного русского языка, многое не только от XVIII в., но и предшествующего времени), само столкновение двух начал — нормативности (традиции вообще) и языкового эксперимента — один из источников поступательного развития литературы.

Каждая эпоха ставит вопрос о расширении языка, его богатстве. Н. М. Карамзин в одной из заметок 1795 г. видел богатство языка «не во множестве звуков, не во множестве слов, но в числе мыслей, выражаемых оным»[6]. Задачу создания «метафизического языка» ставил перед русской литературой в черновом наброске «О причинах, замедливших ход нашей словесности» (1824) и Пушкин, сетовавший, как это ни парадоксально, совсем в духе «шишковистов», по крайней мере А. С. Грибоедова (Тынянов причислял его к «архаистам»): «...проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты слов для изъяснений понятий самых обыкновенных; и леность наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы уже давно готовы и всем известны»[7].

В каждую эпоху меняется представление о стилевой гармонии. В определенные моменты словесность переживает периоды языковой *чересполосицы*. Так было в XVIII в., в эпоху Антиоха Кантемира и В. К. Тредиаковского, когда соединялись (точнее, не соединялись, с нашей точки зрения) «сладостные поэтические формулы и коря-

---

[1] Цит. по: Русская литературная критика XVIII века: Сб. текстов. М., 1978. С. 35.
[2] Там же. С. 53.
[3] *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт. М., 1993. С. 160.
[4] Там же. С. 161.
[5] А. С. Пушкин-критик. М., 1978. С. 54.
[6] Русская литературная критика XVIII в. С. 302.
[7] А. С. Пушкин-критик. С. 63.

вые обороты неустановившегося языка»[1]. Так было после 1917 г. И этот процесс отразился в сатирической прозе М. Зощенко, И. Бабеля и других писателей. Такое происходит в русской литературе конца XX в. Одни слова уходят в состав *пассивной лексики*, другие, в том числе возвращенные из небытия и новые, характеризуют стиль эпохи и являются *активной лексикой*.

Под пером же творцов происходит новое обретение стилевой гармонии, расширение поэтического словаря. Характерный пример — стихотворение Бродского «На смерть друга» (1973), где слова и образы из допушкинской и пушкинской эпох *(имярек, Харон)*, серебряного века *(асфодели)*, советского времени *(оренбургский платок)*, воровского арго *(эзопова феня)* участвуют «на равных» в создании художественного единства произведения.

Литература

Бахтин М. М. Слово в романе//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959.

Винокур Г. О. Филологические исследования. М., 1990.

Вомперский В. П. Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970.

Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд. Л., 1974. (3-е изд.— 1997.)

Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб., 1996. (Лекции 17—18.)

Калинин А. В. Лексика русского языка. М., 1978.

Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974. (Разд. 2: Язык писателя.)

Маяковский В. В. Хлебников//*Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12.

Потебня А. А. Из записок по теории словесности//*Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. (С. 299—308.)

Поцепня Д. М. Образ мира в слове писателя. СПб., 1997.

Реформатский А. А. Введение в языковедение. М., 1996.

Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1971. (С. 241—267.)

Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение: Курс лекций. Л., 1959.

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. (С. 28—51.)

Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы//*Тынянов Ю. Н.* Литературный факт. М., 1993.

Шанский Н. М. Лексикология современного русского языка. М., 1972.

Шанский Н. М. В мире слов. М., 1978.

Шанский Н. М. Художественный текст под лингвистическим микроскопом. М., 1986.

Шмелев Д. Н. Современный русский язык. Лексика. М., 1977.

См. также: *Вещь в художественном изображении, Стиль, Тропы, Язык поэтический.*

Словари языка писателей

Ашукин Н. С., Ожегов С. И., Филиппов В. А. Словарь к пьесам А. Н. Островского. Репринтное изд. М., 1993.

Ольминский М. С. Щедринский словарь. М., 1937.

Словарь автобиографической трилогии М. Горького: В 6 вып., Л., 1975—1990; Имена собственные. Приложение к Словарю. Л., 1975.

[1] *Гинзбург Л. Я.* О лирике. С. 30.

Словарь драматургии М. Горького: «Сомов и другие», «Егор Булычев и другие», «Достигаев и другие»: В 2 вып. Саратов, 1984—1994.

Словарь поэтического языка Марины Цветаевой: В 4 т./Сост. И. Ю. Белякова, И. П. Оловянникова, О. Г. Ревзина. М., 1996—2001.

Словарь языка И. А. Крылова/Сост. Р. Кимягарова. М., 1996.

Словарь языка Пушкина: В 4 т./Под ред. В. В. Виноградова. М., 1956—1961; Новые материалы к Словарю А. С. Пушкина. М., 1982.

Словарь языка русской советской поэзии//Поэт и слово: Опыт словаря/Под ред. В. П. Григорьева. М., 1973.

Учебный словарь-комментарий к «Сказкам» М. Е. Салтыкова-Щедрина//*Салтыков-Щедрин М. Е.* Сказки с приложением учебного словаря-комментария/Сост. и науч. ред. В. Я. Кузнецов. Тверь, 1996.

ТРОПЫ

Рус.: *тропы;* англ.: *trope;* нем.: *Trope, Tropus;* франц.: *trope.*

Учение о тропах.— Поэзия как иносказание.— «Совмещение тропов» (А. А. Потебня).— Теория метафоры.— Виды поэтической метафоры.— Метафора в мире и античности.— Метонимия.— Поэты метафорические и метонимические (Р. Якобсон).— Эпитеты.— Психологический параллелизм.— Сравнение.— О стилистике древнерусской литературы.

Почти у каждого слова есть свое значение. Однако нередко мы употребляем слова не в их собственном, а в переносном смысле. Это происходит и в повседневной жизни (солнце *встает;* дождь *стучит* по крыше), а в литературных произведениях встречается еще чаще. Так, уже в начальных стихах пушкинского «19 октября» (1825) *«Роняет* лес *багряный свой убор,/Сребрит* мороз *увянувшее* поле» — из девяти языковых единиц лишь три предстают в прямом значении. Не случайно А. А. Потебня считал: «...поэзия есть всегда иносказание»[1]. Ученый различал иносказательность «в обширном смысле слова», куда он включал проблему поэтического образа, и в «тесном смысле» — как «переносность (метафоричность)»[2]. Слова, употребленные в переносном значении, и называются *тропами* (от гр. tropos — поворот, оборот речи).

Учение о тропах сложилось в античной поэтике и риторике[3]. Еще Аристотель разделял слова на общеупотребительные и редкие, в том числе «переносные». Последние он называл *метафорами:* «это несвойственное имя, перенесенное с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии»[4]. Позднее в науке о литературе каждый вид тропов (метафоры — у Аристотеля) полу-

[1] *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 341.

[2] Там же.

[3] Подробнее см.: *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. СПб., 1996. С. 307.

[4] *Аристотель.* Поэтика/Пер. М. Л. Гаспарова//Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 147. Укажем также на перевод В. Г. Аппельрота в: *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957.

чил свое название (о чем и пойдет речь ниже). Однако и в античной стилистике, и в современном литературоведении подчеркивается ***устоявшееся свойство тропов — приглушать, а порой и разрушать основное значение слова.*** Как подчеркивал Б. В. Томашевский, «обыкновенно за счет этого разрушения прямого значения в восприятии выступают его вторичные признаки»[1]. В. П. Григорьев указывает на происходящие в тропах «преобразования языка, заключающиеся в переносе традиционного наименования в иную предметную область»[2]. В. И. Корольков писал в связи с тропами о «"необычном" (с точки зрения античных теоретиков) семасиологически двупланном употреблении слова, при котором его звучание реализует одновременно два значения — иносказательное и буквальное»[3].

Тропы могут рассматриваться как форма присутствия автора в тексте, как «явные способы моделирования мира»[4]. Их свойства изучаются в разделе теоретической поэтики, который Б. В. Томашевский и В. М. Жирмунский называли поэтической семантикой[5]. Иногда тропы относят к средствам малой изобразительности. Д. С. Лихачев рассматривает их в рамках «поэтики литературных средств»[6].

Среди теоретиков литературы нет единодушия в том, что относится к тропам. Все признают в качестве тропов *метафору* и *метонимию*. Другие разновидности тропов — даже такие традиционные, как *эпитет, сравнение, синекдоха, перифраз* (иногда пишут — *перифраза*),— ставятся под сомнение. Нет единодушия относительно *олицетворения, символа, аллегории, оксюморона* (встречается другое написание — *оксиморон*). К тропам относят также *иронию* (речь идет о риторико-стилистическом приеме, а не об эстетической категории).

Следует сразу обратить внимание на грань между словесным и метасловесным уровнем образности. Так, символ выступает как явление, близкое метафоре («Мы называем символом в поэзии особый тип метафоры — предмет или действие внешнего мира, обозначающие явления духовного или душевного типа по сходству»,— считал В. М. Жирмунский, приводя пример: *роза* и *крест*[7]) и как «универсальная эстетическая категория, раскрывающаяся через сопоставление со смежными категориями — образа художественного, с одной стороны, и знака и аллегории — с другой» (С. С. Аверинцев). Вслед за А. Ф. Лосевым ученый считает, что символ «есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак,

---

[1] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 52.

[2] Литературный энциклопедический словарь/Под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987. С. 446. (Далее издание обозначается сокращенно — ЛЭС.)

[3] Краткая литературная энциклопедия. М., 1978. Т. 9. С. 623. (Далее — КЛЭ.)

[4] *Faryno J.* Введение в литературоведение. Katowice, 1980. Ч. 2. С. 29.

[5] См.: *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. С. 51; *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. С. 307.

[6] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979. С. 161.

[7] *Жирмунский. В. М.* Теория литературы. Стилистика. Л., 1977. С. 217.

наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа»[1].

Важен, однако, тезис А. А. Потебни о «совмещении тропов». Ученый видел в «делении поэтической иносказательности <...> сильное отвлечение» и предупреждал: «конкретные случаи могут представлять совмещение многих тропов...»[2].

Теперь обратимся к самому распространенному виду тропов — ***метафоре*** (от гр. metaphorá — перенос). «...Слагать хорошие метафоры значит подмечать сходство»,— писал Аристотель[3]. Подытоживая наблюдения над метафорой еще с аристотелевских времен, Д. П. Муравьев подчеркивает: в ней происходит «перенесение одного предмета (явления или аспекта бытия) на другой по принципу сходства в каком-либо отношении или по принципу контраста»[4]. Новым здесь является акцент, сделанный не только на сходстве (как вслед за Аристотелем у Томашевского, Жирмунского и др.), но и на контрасте («*Пожар метели* белокрылой...» у А. Блока).

По существу метафора — это *сравнение,* но в ней отсутствуют и лишь подразумеваются привычные в таких уподоблениях союзы «как», «словно», «как будто». «*Как соломинкой, пьешь* мою душу» — начинается со сравнения стихотворение А. А. Ахматовой. У О. Э. Мандельштама происходит трансформация сравнения в метафору: «*Соломка* звонкая, *соломинка* сухая,/Всю *смерть* ты *выпила* и сделалась нежней...» Стихотворение «Соломинка» посвящено Саломее Андрониковой. С именем героини связано рождение тропа, который становится *развернутой метафорой* и которому затем возвращается основное, не побочное значение: «Сломалась милая соломка неживая,/Не *Саломея,* нет, *соломинка* скорей». В метафоре, как и в сравнении, совмещаются два или несколько семантических планов, но на их основе возникает, в отличие от двучленного сравнения, единый, нерасторжимый образ.

Поэтическая метафора однoприродна с метафорой *языковой* и в то же время отличается от нее, в основном, своей экспрессивностью, новизной. Стертой, общеупотребительной метафоре «*холодное* сердце» В. М. Жирмунский противопоставлял «метафорический неологизм» Блока «*снежное* сердце»[5]. (Метафора — один из устойчивых способов обновления языка.) Еще Аристотель отмечал: «всего важнее — быть искусным в метафорах»[6].

---

[1] ЛЭС. С. 378.

[2] *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 209.

[3] *Аристотель.* Об искусстве поэзии. С. 117. В отличие от перевода В. Г. Аппельрота М. Л. Гаспаров этот фрагмент передает так: «[чтобы] хорошо переносить [значение, нужно уметь] подмечать сходное в предметах» (Аристотель и античная литература. С. 151).

[4] ЛЭС. С. 218.

[5] *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. С. 311.

[6] *Аристотель.* Об искусстве поэзии. С. 117.

Авторы «риторик» и позднейшие исследователи дополнили классификацию метафор, предложенную в «Поэтике» Аристотеля. В основном выделяются два типа метафор. В первом случае «явления неодушевленного мира»[1], «предметы и явления мертвой природы»[2] уподоблены чувствам и свойствам человека, живого мира вообще. Так, общепоэтической является метафора *«говор* вод» в стихотворении Е. Баратынского «Деревня» (1828). Ей сродни олицетворение природных сил у раннего Пушкина в «Воспоминаниях в Царском Селе» (1814), где можно видеть многие литературные приемы предшественников, в том числе Карамзина и Жуковского:

Навис покров *угрюмой* нощи
На своде *дремлющих* небес;
В *безмолвной* тишине *почили* дол и рощи,
В *седом* тумане дальний лес;
Чуть *слышится* ручей, *бегущий* в сень дубравы,
Чуть *дышит* ветерок, *уснувший* на листах,
И *тихая* луна, как лебедь величавый,
Плывет в сребристых облаках.

У Ф. Тютчева в «Весенних водах» (1830) «воды... весной *шумят*—/*Бегут* и *будят сонный* брег,/*Бегут и блещут и гласят*...». В этом стихотворении использованы метафоры, воспринимающиеся ныне как стертые. Тютчевские ручьи гласят: «Весна *идет,* весна *идет,*/Мы *молодой* весны *гонцы,*/Она *нас выслала* вперед!»

Таких олицетворяющих метафор много у Фета с его темой природы, к примеру: «*Сбирались умирать* последние цветы/И *ждали с грустию дыхания* мороза...» Их много почти у любого поэта. Меняется конкретный способ создания тропа, суть же его остается прежней. Часто олицетворяющие метафоры создают цепь. Такая метафора называется *развернутой,* как, например, в стихотворении Б. Л. Пастернака «Гроза моментальная навек»: «А затем *прощалось* лето/С полустанком. *Снявши шапку,/Сто слепящих фотографий*/Ночью *снял на память* гром.//*Мерзла кисть* сирени. В это/Время он, *нарвав охапку/Молний;* с поля ими *трафил/Озарить* управский дом».

Это отождествление природы и человека называется *антропоморфизмом.*

Во втором случае создание метафоры происходит прямо противоположным образом: природные явления, «признаки внешнего мира»[3] переносятся на человека, на явления душевной жизни. Томашевский писал о замене «явлений порядка нравственного и психического — явлениями порядка физического»[4]. Даже слово *«душа»* восходит к слову «дыхание»[5]. «Так беспомощно грудь *холодела*...» —

[1] См.: *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. С. 316.
[2] См.: *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. С. 53.
[3] См.: *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. С. 313.
[4] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. С. 54.
[5] См.: *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. С. 314.

переносит на синоним «души» — «грудь» — физическое свойство Ахматова («Песня последней встречи», 1911). Сходная метафора применительно к «груди» была у В. Жуковского в стихотворении «Невыразимое» (1819): «*Спирается* в груди болезненное *чувство*». Метафоры овеществляющие реже, чем антропоморфические, но встречаются почти у всех поэтов. «*Догорая, теплится* любовь...» — у Н. Некрасова. «Его язвительные речи/*Вливали в душу* хладный яд...» — у Пушкина в «Демоне». «*Тают в душе* многолетние боли,/Точно звезды пролетающий след» — происходит классическое перенесение значения словосочетания «таянье снега» на процессы душевной жизни в стихотворении А. Белого «Подражание Вл. Соловьеву» (1902). У него же читаем: «И веков *струевой водопад*...» Наконец, у Пастернака в стихотворении «Любимая — жуть! Когда любит поэт...» герой «...*таянье Андов вольет в поцелуй*...». Нередко два типа образований метафоры соседствуют друг с другом. Это происходит в процитированном произведении Пастернака: «Глаза ему *тонны туманов слезят*./Он застлан. Он кажется мамонтом». Метафорический образ «плачущего сада» — один из важнейших мотивов Пастернака. Здесь слезам уподобляются «*тонны туманов*». Еще один пример «амбивалентной» по своему происхождению метафоры — «*Горят электричеством луны/На выгнутых длинных стеблях*...» в стихотворении В. Брюсова «Сумерки».

Возможна другая классификация метафор. Но не это главное. Укажем лишь на то, что практически любая часть речи может стать метафорой. Как видно из примеров, приведенных выше, бывают метафоры-прилагательные: «*побледневшие* звезды» (В. Брюсов), метафоры-глаголы: «День *обессилел*, и запад багровый/Гордо *смежил* огневые глаза» (В. Брюсов); «...ветер давно *прошумел*/И *промчался* надо мною...» (Ф. Сологуб), которые в основном являются олицетворениями; метафоры-существительные: «*безвыходность* горя», «*безглагольность* покоя» (К. Бальмонт). Можно привести примеры метафоры-причастия, причастного оборота: «*из облаков кивающие* перья» (М. Цветаева).

Но во всех случаях общим является, как подчеркивал Потебня, «иносказательность в тесном смысле слова, переносность (метафоричность), когда образ и значение относятся к далеким друг от друга порядкам явлений, каковы, например, внешняя природа и личная жизнь»[1]. При этом Потебня разграничивал метафоричность «как всегдашнее свойство языка» («переводить мы можем только с метафоры на метафору») и «появление метафоры в смысле сознания разнородности образа и значения», которое стало началом «исчезновения мифа»[2]. В мифологическом сознании действительно *туча есть гора, солнце — колесо, гром — стук колесницы,* «и другое объяснение этих явлений не существует»[3].

---

[1] *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. С. 341.
[2] Там же. С. 434.
[3] Там же.

С разрушением мифологии и возникала в античной литературе метафора. О. М. Фрейденберг связывала это не с исчезновением веры в мифы, а с тем, «что в самом образе, отражающем структуру человеческого познания, раздвинулись границы между тем, что образ хотел передать, и способами его передачи»[1]. Образ эволюционировал от понятия «подражания» (мимесис), понимаемого как конкретное подражание, к «иллюзорному отображению реальных явлений. <...> Образ перестает гнаться за точностью передаваемого, но ставит во главу угла интерпретационный смысл», что «объективно породило возникновение так называемых переносных смыслов — метафору»[2]. Античная метафора отличается от современной. Фрейденберг это показала на примере метафоры *железная воля:* в Древней Греции она была возможна «только в том случае, если бы «воля» и «железо» <...> были синонимами». Здесь обязательно присутствовало «компаративное "как"». Тем не менее исследовательница подчеркивала близость античной метафоры к нашей: «Поэтическое иносказание, снимая «как», шло к высшему интегралу смыслов и бесконечно углубляло содержание...»[3]

Не случайно вопрос о метафоре (и тропах в целом) волнует не только теоретиков литературы. Так, Ф. Ницше в основе постижения внешнего мира видел бесконечный процесс метафоризации — «смелые метафоры». На вопрос: «Что такое истина?» — он отвечал: «Движущаяся толпа метафор, метонимий, антропоморфизмов,— короче, сумма человеческих отношений...»[4]

В отличие от Ницше Ортега-и-Гассет считал, что метафора — ключ к познанию мира: «...все огромное здание Вселенной покоится на крохотном тельце метафоры»[5]. Другой философ, Э. Кассирер, видел в метафорическом способе мышления моделирующую роль в познании мира[6].

Этот вывод можно распространить и на другие виды тропов. В основе ***метонимии*** (от гр. metōnymia, буквально — переименование), как и метафоры, лежит иносказание, но обусловленное не сходством, а смежностью. Становление метонимии тоже восходит к античности. Заметим сразу, что Жирмунский и Томашевский не сводили метонимию к любому перенесению по смежности. Жирмунский главным в «метонимических отношениях» видел «не простую, случайную смежность, а какое-то логическое единство, какой-то элемент объединения — целого и части, общего и частного»[7].

---

[1] *Фрейденберг О. М.* Метафора//Поэтика: Труды русских и советских поэтических школ. Будапешт, 1982. С. 64.

[2] *Фрейденберг О. М.* Метафора. С. 65—66.

[3] Там же. С. 67, 78.

[4] Цит. по: *Арутюнова Н. Д.* Метафора и дискурс//Теория метафоры. М., 1990. С. 12.

[5] *Ортега-и-Гассет. Х.* Две великие метафоры//Теория метафоры. С. 77.

[6] См.: *Кассирер Э.* Сила метафоры//Теория метафоры. С. 33.

[7] *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. С. 325.

Томашевский подчеркивал, что «между прямым и переносным значением тропа существует какая-нибудь вещественная зависимость, т. е. самые предметы или явления, обозначаемые прямым и переносным значениями, находятся в причинной или иной объективной связи»[1].

Приведем примеры *языковой* метонимии: *выпить стакан, купить бутылку*. Сложнее с метонимией поэтической. В блоковском стихотворении «Девушка пела в церковном хоре...» читаем: «...белое *платье пело* в луче». В образе девушки проступает Лик Божьей Матери[2], и метонимия подчеркивает многозначность образа. Не случайно Жирмунский видел в метонимии «перенесение значения, основанного на логических связях и значениях»[3].

В пушкинской строчке «Для берегов отчизны дальной...» Жирмунский считал *берег* метонимией: часть заменяет целое — «страну». Сходный пример из Пушкина: «Сюда по новым им *волнам*/Все *флаги* в гости будут к нам...», где «флаги» — иносказательный образ кораблей и даже государств, а «волны» замещают море. Жирмунский полагал, что такое понимание метонимии сближает ее с синекдохой. Ведь ***синекдоха*** (от гр. synekdochē, буквально — соотнесенность) основана на «отношениях количества: большее вместо меньшего или, наоборот, меньшее вместо большего»[4]. Но Жирмунский (как и Томашевский) считал синекдоху лишь разновидностью метонимии («частный случай») и предлагал этим термином «не пользоваться»[5]. Потебня, однако, рассматривал синекдоху наряду с метафорой и метонимией как особый вид поэтической иносказательности. Одновременно он расширительно, на метасловесном уровне, трактовал синекдоху, когда писал о «художественной типичности (синекдохичности) образа»[6].

Метонимию можно подвести под более широкое понятие ***перифраза*** (от гр. periphrasis — пересказ, т. е. замена прямого обозначения описательным оборотом, указанием на признаки предмета). Перифраз может быть и *метонимическим* («победитель при Аустерлице» вместо прямого указания — Наполеон), и *метафорическим* (не птица, а «крылатое племя»). Метонимический перифраз широко используется в художественной речи, например, у О. Мандельштама: «Нет, не луна, а светлый циферблат...»; «Нет, не мигрень, но холод пространства бесполого...».

В литературоведении предпринимались попытки выделить два типа поэтов — метафорических и метонимических. Так, Жирмун-

---

[1] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. С. 64.

[2] См.: *Якобсон Р.* Стихотворные прорицания Александра Блока//*Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 259.

[3] *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. С. 325.

[4] *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 265.

[5] *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. С. 328.

[6] *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. С. 419.

ский считал: «Блок — поэт метафоры». Приверженность к метафоре он называл «стилистической доминантой» романтиков и символистов[1]. У Блока и у Брюсова исследователь видел «страсть» к ***катахрезе*** (от гр. katáchresis — злоупотребление). В это понятие «античная риторика объединила различные случаи <...> внутренне противоречивых образов»[2]. М. Л. Гаспаров относит к *катахрезе* метафору, «не ощущаемую как стилистический прием, т. е. или слишком привычную («ножка стула», «красные чернила»), или, чаще, слишком непривычную, ощущаемую как недостаток (обычно при многоступенчатой метафоре: «сквозь щупальца мирового империализма красной нитью проходит волна...» — пародическая катахреза у В. В. Маяковского)»[3].

У Блока же катахреза, по наблюдению Жирмунского,— признак «иррационального поэтического стиха»[4]. «Над *бездонным провалом в вечность*/Задыхаясь, *летит рысак*...» Как писал ученый, «поэт-романтик не только окончательно освобождается от зависимости по отношению к логическим нормам развития речи <...> он отказывается даже от возможности актуализировать словесное построение в непротиворечивый образ (наглядное представление), т. е. вступает на путь логического противоречия, диссонанса как художественного приема...»[5].

В. М. Жирмунский возводил в целом метафору к *символу* (от гр. sýmbolon — знак, опознавательная примета), метонимию — к *эмблеме* (от гр. emblēma — рельефное украшение). В современном литературоведении существует тенденция считать эмблему разновидностью метафоры[6]. Нам кажется, однако, верным замечание Жирмунского: «Если символ означает нечто по принципу сходства и, следовательно, относится к области метафоры — будь то роза как символ девушки или другой традиционный образ, то эмблема основана не на сходстве, а именно на условном, традиционном употреблении». В качестве примера эмблемы Жирмунский приводит строки А. Фета: «Кому венец — богине ль красоты/Иль в зеркале ее изображенью?», комментируя их следующим образом: «Здесь «венец» употребляется в смысле преимущества, превосходства, которое в традиции обозначается актом венчания, венчанием лаврами, венчанием на престол и т. д. Между венцом и преимуществом, превосходством нет никакого признака сходства. Это не символ, а эмблематический признак»[7].

Конечно, деление поэтов на метафорических и метонимических очень условно, относительно. Укажем на очевидный факт: у Блока,

---

[1] См.: *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 206. 208.
[2] См.: Там же. С. 212.
[3] ЛЭС. С. 152.
[4] *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 213.
[5] Там же. С. 216.
[6] См.: ЛЭС. С. 509.
[7] *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. С. 326.

«поэта метафоры», много выразительных метонимий (один пример приведен выше: «...белое платье пело в луче»).

Р. Якобсон в русле общей полемики футуристов с акмеистами (в том числе с Жирмунским) называл поэтом метафор В. Маяковского — своего любимого (если не считать В. Хлебникова) автора. «В стихах Маяковского метафора, заостряя символистскую традицию, становится», по мнению Якобсона, «главной чертой»[1]. В связи с Пастернаком, названным, напротив, поэтом метонимий, Якобсон писал: «Место мастера метафоры было занято — и поэт нашел для себя место мастера метонимии»; в стихах Пастернака — «система метонимий, а не метафор»[2]. Якобсон приводит пример из Пастернака: «Я — сновиденье о войне». Но и примеры пастернаковских метафор, причем развернутых, можно бесконечно умножать.

Обратимся к другому распространенному виду тропов — ***эпитету*** (от гр. epitheton, буквально — приложенное). Не найти художника слова без эпитетов. Очень много их у А. Фета, которого Брюсов называл поэтом прилагательных. Так, в стихотворении «Шепот, робкое дыханье...», представляющем собой одно безглагольное предложение, почти все существительные имеют эпитеты: «*робкое* дыханье», «*сонный* ручей», «свет *ночной*», «*дымные* тучки». Эпитет, т. е. поэтическое определение, нужно отличать от определения *логического,* основные функции которого состоят в том, «чтобы выделить обозначаемое явление из группы ему подобных, чтобы указать на признаки, которыми оно отличается»[3]. В зависимости от контекста одно и то же прилагательное может быть либо эпитетом, либо логическим определением: например, деревянная кровать в перечне товаров предметов мебели, выставленных на продажу,— логическое определение, а как естественная часть интерьера русской избы, где вся мебель деревянная,— эпитет. Отличая, вслед за Томашевским, поэтическое определение от логического, В. С. Баевский подчеркивает: «Эпитет либо выделяет в предмете одно из его свойств («гордый конь»), либо — как метафорический эпитет — переносит на него свойства другого предмета («живой след»)»[4]. Целый ряд теоретиков, в том числе Жирмунский, рассматривали эпитет как разновидность метафоры. И действительно, порой грань между эпитетом и метафорой можно провести достаточно условно. Так, в начале первой части пушкинского «Медного всадника» читаем: «Над *омраченным* Петроградом/Дышал ноябрь *осенним* хладом». Или у С. Есенина эпитет вырастает из метафоры: «Вот оно, *глупое* счастье/С *белыми* окнами в сад!/По пруду *лебедем красным/Плавает тихий* закат».

---

[1] См.: *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Пастернака//*Якобсон Р.* Работы по поэтике. С. 326.

[2] Там же. С. 336.

[3] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. С. 58

[4] ЛЭС. С. 512—513.

Для фольклора характерны устойчивые, *постоянные эпитеты*. Не случайно Лермонтов в «Песне про... купца Калашникова» с их помощью имитировал жанр народной песни: «солнце *красное*», «тучки *синие*», «*удалой* боец», «брови *черные*», «грудь *широкая*» и т. д.

«Если я скажу, что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании, то это не будет преувеличением» — так начинается классическая работа А. Н. Веселовского «Из истории эпитета». Далее ученый подчеркивал синтетическое начало в этом виде тропа: «За иным эпитетом <...> лежит далекая историко-психологическая перспектива, накопление метафор, сравнений и отвлечений, целая история вкуса и стиля...» Веселовский давал такое определение разбираемого нами способа создания образности: «Эпитет — одностороннее определение слова, либо подновляющееся его нарицательное значение, либо усиливающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета»[1].

Ученый разделял эпитеты на *тавтологические* (солнце *красное, белый* свет) и *пояснительные* (*зеленое* поле). В свою очередь в последних различал *эпитет-метафору* (*черная* тоска, *мертвая* тишина) и *эпитет синкретический* (*острое* слово, *глухая* ночь).

Любопытно наблюдение Веселовского: «...эпитеты холодеют...»[2] Ученый имел в виду свойство эпитетов, впрочем, как и других видов тропов, утрачивать свою новизну и экспрессивность.

Однако если Веселовский полагал, что эпитет подготовлен метафорой, то Фрейденберг видела в античной литературе совсем иную связь, «метафора как понятийная форма подготовляется в эпитете». И далее в работе «Образ и понятие» такое развитие мысли: «...в античности не всякий образ может вызвать соответствующий эпитет и не всякий образ может получить функцию эпитета. Как и в метафоре и в сравнении, и тут необходимо тождество семантических двух членов — определяющего и определяемого»[3].

Р. Якобсон вспоминал: «...присутствуя при споре филологов о том, какие определения в поэзии можно рассматривать как эпитеты, Владимир Маяковский вдруг заявил, что для него в поэзии "все эпитет"»[4].

Думается, выход из этого противоречия намечен Потебней, писавшим: «...качество тропов изменчиво...»[5] На примере образа *горючее сердце* ученый показал, как словосочетание предстает метонимией, затем становится метафорой (*горючесть* сердца), наконец — синекдохой. «Для поэтического мышления в тесном смысле слова троп есть всегда скачок от образа к значению»[6] — таков вывод Потебни.

---

[1] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 59.
[2] Там же. С. 74.
[3] Цит. по: Поэтика: Труды русских и советских поэтических школ. С. 73.
[4] *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 127.
[5] *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. С. 421.
[6] Там же С. 421.

В. М. Жирмунский считал и ***психологический параллелизм*** разновидностью метафоры. По его мнению, первым заметили это явление в народной поэзии Гёте и Шамиссо. Однако ввел термин «психологический параллелизм» в научный обиход А. Н. Веселовский. Современные теоретики считают, что у Веселовского речь идет о мифологическом сознании. И действительно, Веселовский размышлял о более архаичном типе образности, чем, к примеру, метафорический, возникший (как полагали Потебня и Фрейденберг) после распада мифологического сознания. Веселовский подчеркивал: под психологическим параллелизмом понимается не *«отождествление»* человеческой жизни с природною», *не сравнение,* в котором предполагается осознание «раздельности сравниваемых предметов», а *«сопоставление* по признаку действия, движения». Веселовский приводил пример из украинского фольклора: «дерево хилится, дерево кланяется». Затем «древний синкретизм удалялся перед расчленяющими подвигами знания: уравнение *молния — птица* (здесь и далее курсив мой.— *О. К.*), *человек — дерево* сменились сравнениями: *молния, как птица, человек, что дерево*»[1]. Чем больше человек познавал себя и окружающий мир, тем заметнее ослабевала идея параллелизма. Человек освобождался от «космической связи, в которой он сам исчезал как часть необъятного, неизменного целого. <...> Чем больше он познавал себя, тем более выяснялась грань между ним и окружающей природой, и идея тождества уступала идее способности»[2]. Дальнейшее развитие образности шло другими путями. Как пишет Веселовский, «в центре каждого комплекса параллелей <...> стала особая сила, *божество:* на него и переносится понятие жизни, к нему притянулись черты мифа...»[3].

Тем не менее в латентном состоянии психологический параллелизм остался в последующем литературном развитии. «Язык поэзии продолжает психологический процесс, начавшийся на доисторических путях: он уже пользуется образами языка и мифа, их метафорами и символами, но создает по их подобию и новые. Связь мифа, языка и поэзии не столько в единстве предания, сколько в единстве психологического приема...»[4]

И действительно, в поэзии XIX в. (Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет), XX в. (Пастернак, Цветаева, Ахматова) природа очеловечивается, а человек, фазы его жизни рассматриваются согласно традиции натурфилософской поэзии в круговороте природы. Другое дело, что человек теперь лишь мечтает о былом соединении с природой, а потому еще более трансформируется психологический параллелизм. Например, давняя традиция — сближать увядание при-

---

[1] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. С. 101—106.
[2] Там же. С. 106.
[3] Там же. С. 106—107.
[4] Там же. С. 107.

роды и угасание человека. Но вот как необычно разрешается тема осени в стихотворении Ахматовой «Три осени» (1943): «И первая — праздничный беспорядок/Вчерашнему лету назло...» Следующая пора: «Приходит вторая, бесстрастна, как совесть,/Мрачна, как воздушный налет». И наконец вступает в права «третья осень»: «...кончается драма,/И это не третья осень, а смерть».

Р. Якобсон в статье «Грамматический параллелизм и его русские аспекты», ссылаясь на Д. Хопкинса, пришел к выводу: вся техническая сторона поэзии сводится к принципу параллелизма[1]. Обратим внимание: в процитированных стихах Ахматовой наряду с *последовательным параллелизмом* (Р. Якобсон), который можно еще назвать *метафорической параллелью* (А. Н. Веселовский), много *сравнений*. Как близкие способы поэтической образности, они соприкасаются, но при этом не совпадают. Не случайно вслед за Веселовским Якобсон призывал различать их[2].

Выше отмечалось, что в ***сравнении*** (лат. comparatio) одно явление или признак уподобляется другому. В отличие от метафоры в сравнении обычно есть союз «как» (или «будто», «словно»). Правда, он может опускаться и обозначаться с помощью тире. Этот принцип реализован, например, в стихотворении В. Брюсова эпохи декадентства «Предчувствие» (1894): «Моя любовь — *палящий полдень Явы,*/Как сон разлит смертельный аромат,/Там ящеры, зрачки прикрыв, лежат,/Здесь по стволам свиваются удавы». Впрочем, и в этом небольшом фрагменте текста сосуществуют полное и пропущенное сравнения, метафоры.

Древнерусской литературе были присущи отличные от нашего времени средства малой изобразительности, к примеру иные, особенные сравнения. Некоторые из них соотносятся с поздней античностью и европейским средневековьем. Д. С. Лихачев на первое место ставил *метафоры-символы*. «Весь мир был полон символов, и каждое явление имеет двойной смысл»,— подчеркивал ученый связь с христианской символикой. «Природа — это второе откровение, второе писание»[3]. Так, *зима* символизирует собою время, предшествующее крещению Христа, осень — канун Страшного суда и т. д. В этом отношении символы абстрактны и «прямо противоположны основным художественным тропам — метафоре, метонимии, сравнению и т. д., основанным на уподоблении <...> на живом и непосредственном восприятии мира»[4].

«Исчезнувшим тропом», не учтенным школьными учебниками по теории литературы, называет Д. С. Лихачев ***стилистическую симметрию,*** когда «об одном и том же в сходной синтаксической фор-

[1] См.: *Якобсон Р.* Работы по поэтике. С. 133.
[2] См.: Там же. С. 122.
[3] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. С. 162.
[4] Там же. С. 164.

ме говорится дважды. <...> Второй член симметрии говорит о том же, о чем и первый член, но в других словах и другими образами»[1]. Ученый приводит пример из псалма: *«Раздѣ лишя себѣ ризу мою и о ризу мою меташа жрѣбья»*. Лихачев акцентировал внимание на несходстве стилистической симметрии с психологическим параллелизмом.

В отличие от литературы нового времени в древнерусской мало сравнений, основанных на зрительном сходстве. «Они касаются внутренней сущности сравниваемых объектов по преимуществу»[2]. Так, в «Похвальном слове» Сергию Радонежскому только в одном фрагменте текста дается тридцать четыре сравнения святого. «Он — *светило пресветлое; цвет прекрасный; звезда незаходимая; луч, тайно сияющий...*»[3]. Но нет ни одного сравнения, основанного на внешнем сходстве.

Еще один вид образности древнерусской литературы — *нестилизационные подражания,* отголоски которых, со ссылкой на В. В. Виноградова, Лихачев отмечает и у раннего Пушкина (речь идет у Виноградова[4] о первой строфе «Воспоминаний в Царском Селе»).

В заключение отметим еще два обстоятельства. Наличие, точнее, обилие тропов, к примеру метафор, само по себе еще не является признаком высокой художественности, «достоинством поэтического стиля»[5]. В. М. Жирмунский указывал на пушкинское «Я вас любил; любовь еще, быть может...» (где есть лишь одна метафора — «угасла») как на образец неметафорического стиля.

Тропы — это свойство не только поэзии, но и *прозы.* Вспомним описание бурана из «Капитанской дочки» Пушкина: *«Ветер завыл, сделалась метель.* В одно мгновение *темное небо смешалось со снежным морем.* Все исчезло». Далее Пушкин, ведя повествование от лица главного героя Петруши Гринева, будто извиняется за метафоричность своей прозы, за прием олицетворения: «Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что *казался одушевленным...*» Почти через сто лет А. Белый обращается в своей прозе к поэтической иносказательности безо всякой оглядки. Иносказательность становится *стилевой доминантой* его прозы: «Квартирой отчетливо просунулся во мне внешний мир,— то есть то, что от меня отвалилось и на чем летучились сны, прилипая обоями к укрываемым комнатам; а сквозь них, из углов, пошел ток мрачной жизни...» («Котик Летаев»). Здесь что ни слово, то троп. В этом Белый — ученик Гоголя, который считал: «Роман, несмотря на то, что в прозе, но может быть поэтическим созданием»[6].

---

[1] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. С. 169.
[2] Там же. С. 176.
[3] Там же. С. 177.
[4] См.: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 484.
[5] *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. С. 324.
[6] *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1967. Т. 6. С. 501.

Литература

Античные теории языка и стиля/Под ред. О. М. Фрейденберг. М.; Л., 1936.

Веселовский А. Н. Из истории эпитета; Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля//*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989.

Женетт Ж. Сокращенная риторика; Метонимия у Пруста//*Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т./Пер. с франц. М., 1998. Т. 2.

Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб., 1996. (Лекции 17—18.)

Жирмунский В. М. Поэтика Александра Блока; К вопросу об эпитете//*Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986. (Ч. I. Гл. 3: Тропы в поэзии начала XX века.)

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 4-е изд. М., 1979. (Разд.: Поэтика литературных средств.)

Мейлах Б. С. Метафора как элемент художественной системы//*Мейлах Б. С.* Вопросы литературы и эстетики. Л., 1958.

Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация/Отв. ред. В. П. Григорьев. М., 1995.

Петровский М. Тропы; Метафора; Метонимия; Синекдоха//Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. М.; Л., 1925.

Поспелов Г. Н. Иносказательная изобразительность и выразительность слов. Виды словесно-предметной иносказательности//Введение в литературоведение/Под ред. Г. Н. Поспелова. М., 1988. (Гл. 15—16.)

Потебня А. А. Из записок по теории словесности//*Потебня А. А.* Эстетика и поэтика М., 1976. (С. 299—310.)

Теория метафоры: Сб. переводов/Под ред. Н. Д. Арутюновой. М., 1990.

Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1971. (С. 214—233.)

Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. М., 1959.

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. (С. 51—67.)

Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Чернец Л. В. К теории поэтических тропов//Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2001. № 2.

Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака//*Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.

Faryno J. Введение в литературоведение. Katovice, 1980. Ч. 2. (Разд. 5: «Мир и литературный субъект».)

Словари

Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966.

Квятковский А. П. Школьный поэтический словарь. М., 2000.

Скиба В. А., Чернец Л. В. Иносказательность в художественной речи. Тропы// *Чернец Л. В., Семенов В. Б., Скиба В. А.* Школьный словарь литературоведческих терминов. Иносказательность в художественной речи. Тропы. Стиховедение. М., 2002.

СТИХ

Рус.: *стих;* англ.: *verse;* нем.: *Vers;* франц.: *vers.*

«Поведение» слога в стихе: проблема стихосложения.— Из истории русского стиха: досиллабический стих, силлабический, стопный (силлабо-тонический).— Трудности метрики: что «можно» и чего «нельзя» допускать в организации

стихотворных размеров.— К вопросу о фонологии и фонике стиха.— Метр и ритм.— Семантический ореол стиховых форм.— Рифмовка.— Строфика.

Стихосложение (гр. *stichos* — ряд, строка), или версификация (лат. *versus* — стих, вирша), едва ли могло бы быть определено как сложение стихотворных строк, составление из них поэтического текста, в частности строфического. Насущнее другое понимание: не текст сложить из строк (стихов), а стихотворную строку — из... чего? Тут само слово *сложить-сложение* — с корнем *слог/слож* как бы подсказывает: из *слогов*. Стих по природе своей, как правило, неравнодушен к слогу, предписывает ему ту или иную форму «поведения» внутри строки. Если неравнодушие к слогу выказывает прозаик, значит, он в чем-то существенном уподобляется стихотворцу. И наоборот: если поэт безразличен или почти безразличен к слогу, значит, он не слишком далеко ушел от прозаика. В обоих случаях оппозиция *стих/проза* ослабевает.

Есть разновидность стиха, в устройстве которого наиважнейшим фактором является заданное количество составляющих его слогов. На этом принципе основана ***силлабическая*** поэзия: силлаб — это и есть «слог» (из греческого), и силлабические стихи соответственно называются 8-, 11-, 13- (и т. д.) сложниками. Иной тип стиха — ***тонический*** (в русской традиции под «тоном», или «тонусом», разумеется ударение, либо выделяющее в слове ударный слог, либо сообщающее ударность односложному слову). Здесь главное то, сколько в стихе ударных слогов, и такие стихи именуются 3-, 4- (и т. д.) ударниками. Далее, ***силлабо-тоника***, где предусмотрен тот или иной порядок в чередовании ударных и неударных слогов — с некоторыми допустимыми отклонениями от этого порядка. Если бы поэзия исчерпывалась силлабикой, силлабо-тоникой и тоникой, мы вправе были бы настаивать на том, что она — в отличие от прозы — есть своего рода «слогопись».

Такому пониманию нимало не противоречит обращение к опыту античной версификации, где господствовало так называемое «квантитативное» («количественное») стихосложение. Там слоги противопоставлялись не по ударности/безударности, как в русском стихе, а по долготе/краткости. Долгие и краткие слоги чередовались в определенном порядке. Бóльшую или меньшую долготу именуют «количеством слога» (не путать «количество слога» с «количеством слогов» в стихе — это совершенно разные вещи!). Как бы то ни было, древнегреческие и древнеримские поэты работали со слогом, организуя стихотворную строку в строгом соответствии с его пригодными для такого дела особенностями. Т. е. это тоже «слогопись», как и все то, что связано со слогоучетом в стихотворстве, когда упорядоченно взаимодействуют слоги «сильные» и «слабые», ударные и неударные, слоги тонально выше и ниже, длиннее и короче и пр.

Однако имеются такие формы и виды стиха, в которых роль слога снижается или даже вообще упраздняется. Таковы *вирши*, с разным, произвольным, непредсказуемым количеством слогов в каждой строке и неупорядоченностью слогов относительно друг друга по какому бы то ни было признаку. Впрочем, если такие вирши рифмованные, то это уже некий слогоучет, поскольку *рифма* — созвучие (полное или частичное) именно слогов (чаще всего завершающих строки). Но стихи, безразличные к количеству слогов в строке, могут быть и ***белыми***, т. е. лишенными рифм (не путать белый стих со ***свободным стихом,*** который часто не имеет не только рифм, но и определенного размера). Таковые сочинялись у нас и в XVI, и в XVII в., а особенно много в XX в.: некоторые разновидности ***верлибра***, или свободного стиха. Текст, допустим, записан в столбик (а столбик укладывается в «ряд»), но это единственное, что делает его похожим на стихотворный, иных привычных признаков нет. Приходится, согласно сложившейся традиции и авторской воле сочинителя, считать это все же стихами, а не прозой, однако разговор о стихосложении в подобных случаях становится беспредметным. Впрочем, стиховедение, в частности современное[1], придает проблеме отличия стиха от прозы исключительно важное теоретическое значение, находит непростые способы ее разрешения.

Русская словесность на протяжении всей ее многовековой истории освоила разные системы стихосложения и многоразличные версификационные формы. Причем все началось с разработки пограничных между стихом и прозой форм: таков напевный «верлибр» церковных молитвословий (напевность мотивировалась ритуалом богослужения и вовсе оказалась не востребованной в практике позднейшего светского верлибра, преимущественно разговорного, говорного, реже декламационного). Версификационно-музыкальные традиции литургических песнопений были подхвачены ***«стихами покаянными»*** — жанр, активно бытовавший в ранней русской лирике начиная с XV в. На иной лад, но тоже напевным был древний народный стих былин, исторических и прочих песен. Его принято считать тоническим. Отдельные попытки реконструировать его изначально силлабический склад носят гипотетический и потому недоказательный характер. С XVII в. фольклор начинают у нас записывать, в результате чего народный стих становится фактом литературы.

В первой половине XVII в. утверждается и лидирует стих, который часто называют ***досиллабическим,*** — с произвольным количеством слогов в строке и регулярной рифмой в соседних строках попарно. Во второй половине того же века ведущей становится *силлабическая* система стихосложения — под непосредственным польским влия-

[1] *Шапир М. И.* «Versus» vs «prosa»: пространство-время поэтического текста// Philologica. 1995. Т. 2. N 3—4.

нием: учтенное число слогов в строках и регулярная парная рифмовка. У истоков этой системы стоит Симеон Полоцкий. Впрочем, исследователи находили древнейшие предыстоки нашей силлабики — не польского, а византийского образца — в рукописях XI—XIII вв. (переводы с греческого на старославянский)[1], составители которых сами не понимали, что они переписывают стихи, переведенные в Болгарии. То были безрифменные тексты, но с установкой на слогоучет. Настоящую же жизнь силлабический стих обрел ряд столетий спустя и преобладал вплоть до 30-х годов XVIII в.

К XVII в. относится первая, неудавшаяся попытка ввести в литературу ***стопное стихосложение,*** которое век спустя станет главенствующим. Стопой является сочетание либо двух, либо трех слогов, расположенных в определенном порядке; в каком именно — это выяснится несколько ниже. Если в стихотворной строке насчитывается, допустим, шесть ямбических стоп, то, значит, это шестистопный ямб; если три дактилических — то трехстопный дактиль. Учение о такой метрике стиха было ориентировано на греческие образцы, с соответствующей терминологией: иамб (ямб), трохей (хорей) и пр. Стопа называлась «ногой». М. Смотрицкий, автор славянской «Грамматики», рассуждая о «степенех стихотворныя меры» (т. е. о стопах, «ногах»), приводит 12 их разновидностей — четыре двусложных и восемь трехсложных[2].

Двусложные:	Трехсложные:
спондей — —	дактиль — ∪ ∪
пиррихий ∪ ∪	анапест ∪ ∪ —
трохей (хорей) — ∪	амфибрахий ∪ — ∪
ямб ∪ —	амфимакр — ∪ —
	бакхий ∪ — —
	палимбакхий — — ∪
	трибрахий ∪ ∪ ∪
	тримакр — — —

Знаком «—» Смотрицкий обозначал долгий слог, знаком «∪» помечал краткий слог, не приняв во внимание, что в славянском, в отличие от древнегреческого языка, гласные и, следовательно, слоги не противопоставлены по признаку долготы/краткости. Долгие слоги в его понимании — совсем не то, что ударные: на них может падать и может не падать ударение. Таким образом, у Смотрицкого получились фиктивные стопы, псевдостопы: в них не было реального порядка в расположении слогов, «различаемых» по несуществующему признаку.

[1] См.: *Соболевский А. И.* Церковнославянские стихотворения конца IX — начала X века//Библиограф. 1892. № 12.

[2] См.: *Смотрицкий М.* Грамматика. Київ, 1979.

Следующий, гораздо более решительный шаг сделали в XVIII в. реформаторы русского стиха В. К. Тредиаковский и М. В. Ломоносов. Им не пришлось для этого доказывать, что в российском языке слоги вообще не делятся на долгие и краткие. Все оказалось проще. Был поставлен знак равенства между долготой и ударностью: долгими предлагалось считать только ударные слоги, краткими — безударные. Тем самым вопрос о долготе и краткости был фактически снят, и определяющим для стиха стало понятие ударности/безударности.

Реформа стиха, оттеснившая силлабику и утвердившая ***силлаботонику***, началась, казалось бы, с мелочи, с маленького акцентного сдвига в одной силлабической строке. Первый стих Сатиры I («К уму своему») А. Кантемира в ранней редакции: «Уме слабый, плод трудов недолгой науки!» — 13-сложник. Тредиаковский почувствовал, что если чуть подредактировать этот стих, то может получиться ритмичнее: «Ум толь слабый, плод трудов/Краткия науки!» А ведь это уже модель хорея, это метрический прообраз таких стихов (они будут написаны в XIX в.), как «Колокольчики мои,/Цветики степные!» (А. К. Толстой). Так родился настоящий русский хорей. Тредиаковский скорее всего удовлетворился бы этим и не пошел бы дальше, но «подключившийся» к реформе стиха Ломоносов дал блестящие образцы некоторых других стихотворных размеров.

Вновь обратимся к таблице, в которой указаны двусложные и трехсложные стопы по системе Смотрицкого. Из них складываются стихи соответствующих размеров, из размеров же в теории и практике силлабо-тонического стиха используются лишь *ямб, хорей, дактиль, амфибрахий* и *анапест*. Чем стопы этих размеров отличаются от остальных — видно из той же таблицы: в них по одному «долгому» слогу. В остальных — либо по два (спондей, амфимакр, бакхий, палимбакхий), либо целых три (тримакр), либо вообще ни одного (пиррихий, трибрахий). Ясно, что из одних пиррихиев и трибрахиев, равно как из спондеев и тримакров, стиха не составишь, если понимать стих как сочетание «долгих» и «кратких» (ударных и безударных) слогов. Немалые трудности, связанные с избыточной ударностью, представили бы для регулярного стопосложения амфимакр, бакхий и палимбакхий. Вот почему из двенадцати размеров, рекомендованных Смотрицким, практическое значение имеют только пять.

Если бы в начале XVII в. Смотрицкий догадался заменить псевдооппозицию «долгота/краткость слога» на реальную оппозицию «ударность/безударность» и положил ее в основу конструирования ямбов, трохеев (хореев), дактилей и т. д. и уже тогда утвердилась бы силлаботоника, то она скорее всего сильно отличалась бы принципами стопосложения от той, которая возникла у нас в XVIII в. в результате реформы Тредиаковского — Ломоносова. Преобладали бы, судя по предлагавшимся рецептам, стихи, состоящие из раз-

ных стоп,— смешенные размеры, а чистый ямб имел бы второстепенное значение, прозябая на поэтической периферии. Ломоносов же распорядился иначе: возобладали и прочно заняли центральное место именно чистые размеры, особенно четырех- и шестистопные ямбы, а смешенные были оттеснены в сторону, продуктивность их оказалась весьма скромной (смешенные — от слова *смесить:* так, в строке русского гекзаметра должны «смеситься» дактилические стопы с хореическими; если же избежать последних, то получится «чистый» шестистопный дактиль).

Казалось бы, налаженная нашими реформаторами система стихосложения классически ясна, свободна от темнот и недоговоренностей и должна бы усваиваться нами, как таблица умножения, и даже того легче. Но дело обстоит несколько сложнее, и можно поверить, что неглупому пушкинскому герою не удавалось отличить ямб от хорея, не говоря уж о решениях более затрудненных задач. Стиховедческая диагностика нередко оказывается ошибочной, а теоретические пояснения к тем или иным вопросам версификации — запутанными и неопределенными. Между тем пояснений здесь требуется больше — и более изощренно-тонких, нежели применительно к каким бы то ни было другим русским версификационным системам.

Опознать, в каком стихотворном размере выдержан тот или иной стихотворный текст, значительно легче, чем дать этому размеру точное определение. «Когда школьнику или студенту предлагается определение: "Ямб — это стихи, в которых на четных слогах стоят ударения, а на нечетных отсутствуют»,— а потом перед такими строками, как «Бой барабанный, клики, скрежет», делается оговорка, что на четных слогах ударения иной раз пропускаются, а на нечетных иной раз появляются, то после этого трудно не почувствовать себя перед лицом хаоса"»[1]. В самом деле, словами «Бой барабанный...», кажется, естественнее было бы начать не ямбическую, а дактилическую строку, с ударными первым и четвертым слогами и безударными вторым и третьим, что-нибудь вроде «Бой барабанный, и клики, и скрежет». Возможное наличие в ямбе четных неударных и нечетных ударных слогов приводит к мысли о том, что в версификации нет непреложных, строгих правил, а есть тенденции, предпочтения, что допустимы исключения из правил. Но станет ли точнее формулировка, если мы подправим ее следующим образом: «в ямбе на четных слогах *предпочтительно* стоят ударения, а на нечетных «*предпочтительно* отсутствуют»? Выручило ли нас добавленное слово «предпочтительно»? По-видимому, нет. Например, в четырехстопных ямбах XIX в. шестой слог слишком часто неударен: в пушкинском «Я помню чудное мгновенье...» —

[1] *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993, С. 3.

17 таких строк из 24! О «предпочтительной» ударности шестого слога в подобных случаях говорить не приходится[1].

Что касается загадки нечетных ударных слогов в ямбе, то тут замечено следующее: только тогда нечетный слог вправе быть ударным, когда на него приходится односложное слово. Таков и вышеприведенный пример: «Бой...» — один слог. В соответствии с этим стих «Вещай, злодей, мной увенчанный» может быть признан правильным ямбом, а «Вещай, злодей, мною венчанный» (А. Н. Радищев) — нет, ибо «мной» односложное слово, а «мною» двусложное. Учитывая все это, приходим к осторожной и неуязвимой формулировке: ямб — размер, где четному слогу позволено быть ударным, а нечетному это позволено лишь при условии, что он занят односложным словом. Потом уже можно уточнять: последний четный слог в ямбической строке — почти обязательно ударный (и то не «обязательно», а «почти обязательно»). И еще: какие-то или какой-то из предшествующих четных слогов — если не один, то другой — тоже «почти обязательно» ударный.

Для некоторых дальнейших построений нам понадобится понятие ***сильного и слабого слога*** в стихе. Сильный — это такой, который может быть ударным без каких бы то ни было ограничений. Слабый — с ограничениями и условиями (типа того, что в ямбе слабому слогу допустимо быть ударным лишь тогда, когда этот слог образован односложным словом). В соответствии с этим можно сказать и так: в ямбе сильный слог четный, а слабый нечетный; в хорее наоборот; в дактиле сильные слоги — первый, четвертый и т. д. с такими же интервалами; в амфибрахии — второй, пятый и т. д. с такими же интервалами; в анапесте — третий, шестой и т. д. с такими же интервалами. Естественно, что в дактиле, амфибрахии и анапесте сильные слоги гораздо реже бывают безударными, чем в ямбе и хорее: иначе ожидание ударной силы в анапестических стихах типа «русокудрая, *го*лубоокая» (Н. А. Некрасов) оказывалось бы слишком длительным. Сказанное, впрочем, не относится к первому слогу дактилической строки, который довольно часто безударен, что не приводит к долгому ожиданию первоочередной ударной силы: «*Об* осужденных в изгнание вечное» (Н. А. Некрасов).

Стиховедов не мог не интересовать вопрос: почему именно односложные слова, и только они, позволяют себе делать ударными нечетные, т. е. слабые, слоги ямбического стиха? Было найдено такое объяснение: ударение в односложном слове якобы не несет фонологической, т. е. смыслоразличительной, функции (так, двусложные слова *му́ка* и *мука́* различаются по смыслу благодаря ударению, а односложная форма родительного падежа множественного числа — *мук* — одинаково неразличимо входит в парадигму как му́ки,

[1] См.: *Шапир М. И.* Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец//Русский стих. М., 1996. С. 280—284.

так и мукú), и поэтому односложные безударные слова можно приравнять к безударным слогам[1] (на самом деле это не так). Подобное объяснение представляется неубедительным. Во-первых, не могут же быть отнесены к безударным все слоги в состоящей из односложных слов державинской строке «Я царь — я раб — я червь — я Бог!» («Бог»). Во-вторых, вот некрасовский анапест: «Церковь старая чудится мне». В анапесте первое ударение должно приходиться на третий слог стиха, а здесь ударен первый, причем слово «церковь» двусложное, и, следовательно, ударение несет так называемую фонологическую функцию. Почему же в анапесте возможно то, что невозможно в ямбе?

По-видимому, фонологический аспект ударности в данном случае просто ни при чем: дело тут в *фонике,* или *фонетике,* а не в фонологии (в звуках, а не в фонемах)[2]. Разгадка же кроется в особом законе «поведения» поэтического слова — именно *слова,* а не слога. Оно может единожды нарушить заданную метрическую схему, но не должно нарушать ее дважды. В ямбической поэме К. Ф. Рылеева «Войнаровский» есть один неправильный стих: «Почто, почто в битве кровавой». Неправильный потому, что в слове «в битве», занимающем пятый и шестой (четный и нечетный) слоги строки, ударным оказался слабый, а безударным сильный, т. е. это слово выступило дважды, а не единожды нарушителем метрического правила, в отличие от «Бой барабанный...», где «Бой» — единожды нарушитель, если иметь в виду ударность слабого слога. В дактилическом стихотворении Лермонтова «Я, Мáтерь Божия, ныне с молитвою...» первая строка должна быть признана правильною, поскольку слово «Матерь» лишь однажды нарушило схему дактиля, в результате чего второй, слабый слог в строке оказался ударным (между тем слово-то не односложное, а двусложное!), а строка «Окружи́ счастием душу достойную» — неправильный дактиль, ибо «окружи» — дважды нарушитель дактилической схемы: первый, сильный слог — безударный, а третий, слабый — ударный. Теперь должно быть понятно, почему двусложное слово с «не тем» ударением обречено быть дважды нарушителем в ямбе и хорее, но может остаться единожды нарушителем в анапесте или дактиле.

Поэтическое слово в классических размерах силлабо-тоники (позволим себе такое сравнение) ведет себя, как человек, которому предписано стоять на ногах, но разрешено время от времени ложиться, причем из положения лежа он всякий раз обязан подниматься обратно на ноги и ни в коем случае не должен становиться на голову (двойное нарушение: мало того, что лег, да еще затем на голову встал!).

---

[1] См.: *Панов М. В.* Современный русский язык. Фонетика. М., 1979. С. 166.

[2] Ср.: *Холшевников В. Е.* К спорам о русской силлабо-тонике//Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 168—173.

Впрочем, если слово настолько длинное, что заполняет подряд три стопы, то в первой и третьей стопах возможны пропуски метрического ударения. «Адриатические волны...» (двойное, но в подобных случаях допустимое нарушение: сильные слоги «дри» и «ски» безударны).

Разумеется, было бы наивно полагать, что нечаянные или намеренные искажения классических размеров допустимо третировать как поэтические просчеты или недостатки. Речь идет не о хороших или плохих стихах, а о соблюденных или деформированных метрах, а это совсем разные вещи. Далеко не всякое отклонение от заданной нормы есть оплошность, и у нас не может быть уверенности в том, что Рылеев или Лермонтов согласились бы исправить свои «неправильные» стихи, если бы критика в свое время указала на эти «ошибки» (а что если это вовсе и не ошибки, а осознанные метрические эксперименты или же сознательно допущенные вольности?).

Допустимость ударных слабых и, напротив, неударных сильных слогов — залог ритмического разнообразия, свойственного силлабо-тоническому стиху. В этом смысле гибкий ***ритм*** противостоит жесткому ***метру***. Метр — сочетание сильных и слабых слогов, и оно константно, унифицированно. Ритм — сочетание ударных и неударных слогов, и оно почти непредсказуемо, особенно в ямбах и хореях. Учтем к тому же, что кроме ударных и неударных есть еще слоги неполноударные (с такового, к примеру, начинается «Евгений Онегин»: «Мой дядя...»). Это добавочно увеличивает количество возможных ритмических вариаций. Если бы ритм во всем совпадал с метром, стихи были бы монотонны, и слагать их было бы намного трудней, чем на самом деле. Наиболее это касается ямбов и хореев: пришлось бы «ударять» всякий раз через один слог, а это слишком густо для русского языка, это наложило бы запрет на употребление четырех- (и более) сложных слов и сделало бы стих скорее экспериментальным, чем, так сказать, задушевным.

Ритмические отклонения от метра создают известные сложности в опознании стихотворного размера. Отдельно взятая строка легко введет нас в заблуждение относительно этого. «Преследуя свой идеал» — чем не амфибрахий? (Представим себе возможные контаминации: «Летят перелетные птицы,/Преследуя свой идеал», или «Преследуя свой идеал,/На зимушку хлеб запасал».) В действительности же это никакой не амфибрахий, а ямб с безударным сильным слогом «-я» и ударным слабым «свой». Чтобы не ошибиться, надо вернуть данный стих в его реальный контекст и тогда уже убедиться в том, что перед нами действительно ямб. Но и ближайшего узкого контекста порой бывает недостаточно: «<...> Внимательным иль равнодушным!/Как томно был он молчалив,/Как пламенно красноречив/<...>». Здесь три подряд стиха, которые опять-таки легко принять за амфибрахии, но которые суть ямбы! Значит,

необходим более широкий контекст, который позволил бы поставить правильный стиховедческий диагноз.

Однако бывает и такое, что контекста нет. *Моностих* (одностишие) Карамзина: «Покойся, милый прах, до радостного утра». Не сомневаемся, что это шестистопный ямб, но где гарантии? Почему, скажем, не силлабический 13-сложник, совпавший, что в принципе возможно, с ямбическим метром, или какой-нибудь причудливый смешенный размер, совмещающий амфибрахий («Покойся») с хореями («милый» и пр.)? Оставаясь все-таки при убеждении, что это тем не менее шестистопный ямб и ничто иное, имеем в виду постоянную обращенность автора и современной ему поэзии именно к ямбическим формам стиха и необращенность к силлабике и иным «экзотическим» формам. Это тоже своего рода апелляция к контексту, но не данного стихотворения, а к контексту эпохи, «стилю эпохи». Излишне сомневаться в том, что *авторская воля* Карамзина, будь она выражена им и известна нам, была бы однозначна: ямб! А с авторской волей, если она вменяема и не вступает в явное противоречие с формальными данными текста, необходимо считаться (более того: подчиниться ей).

Загадочны также короткие, малосложные стихи. Распознать метр некоторых из них — задача, решаемая непросто, если вообще решаемая. Таковы трех- и четырехсложники. «Бесприютный/Странник в мире» (А. Полежаев. «Песнь погибающего пловца»): первая строка похожа на анапест, вторая — на хорей, но ясно, что обе — либо анапесты, либо хореи. Если первое, то «Странник в мире» имеет внеметрическое ударение на первом, слабом слоге. Если второе, то «Бесприютный» потерял ударение на первом, сильном слоге. И то и другое равно допустимо (однократное нарушение метрического правила). Но все-таки: одностопный анапест или двустопный хорей? Потребовалось бы тщательнейшее, сложное доказательство того, что это «все-таки» хорей, а не анапест, но и оно не оказалось бы абсолютно убедительным, а с долей гипотетичности. Справедливее признать, что в нашем стихосложении возможна биметрия — когда стихотворный размер определяется альтернативно: либо хорей, либо анапест.

К метрическому репертуару силлабо-тоники примыкает особый стихотворный размер — ***дольник***. В нем сильные слоги располагаются таким образом, что между ними могут разместиться и один, и два слабых. Старейшая разновидность дольника — русский ***гекзаметр***, «дактило-хореический» стих. Строка гекзаметра может либо совпасть с метром правильного шестистопного дактиля («Смилуйся, слыша сие таково злоключение наше!»), либо, оставаясь шестистопною, укоротиться за счет того, что в таком-то ее месте или в таких-то местах между ударными ближайшими сильными слогами наличествует не два слога, как в дактиле, а один, как в хорее («Много Богиня к сим словам приложила вещаний»). Оба примера взяты из

«Тилемахиды» Тредиаковского. Ритмическая гибкость дольника обусловлена тем, что вариации типа приведенных трудноисчислимы, чередуемость их неспланированна. К тому же в некоторых разновидностях дольника допускаются *«скользящие анакрузы»*, т. е. метрически разные зачины строк. У В. Брюсова: «На нас ордой опьянелой/ Рухнете с темных становий —/Оживить одряхлевшее тело/Волной пылающей крови» («Грядущие гунны»). Здесь начальный ударный слог то второй, то первый, то третий по счету в стихе.

От гибкого дольника нужно отличать четкий ***логаэд***. Это такой стих, в котором тоже сосуществуют двусложные и трехсложные стопы, но в строгом, константно-зафиксированном порядке. Допустим, две подряд хореические стопы, за ними одна стопа дактиля и две опять хорея: «Ты клялася *верною* быть вовеки,/Мне богиню *нощи да*ла порукой;/Север хладный *дунул о*дин раз крепче...» (А. Н. Радищев. «Сафические строфы»; курсивом выделены дактили внутри хореев). Ритмическая вариативность логаэда сведена к минимуму, чередуемость сильных и слабых слогов непреложно предопределена и поэтому легко предсказуема; постоянство — «добродетель» логаэда, не в пример изменчивому дольнику. Озадачить могут разве что ударные слабые слоги: «Жизнь прерви, о рок! рок суровый, лютый» (А. Н. Радищев) — здесь мерещится не логаэдическая строка, подобная показанным выше, а сдвоенный хорей (два трехстопника), однако это иллюзия, поскольку второе слово «рок» приходится не на сильный, а на слабый слог.

Силлабо-тонику, одержавшую в XVIII в. победу, сопровождает альтернативный стих — несиллабо-тонический. Это и рецидивы предшествующих систем стихосложения, и книжные имитации народного дисметрического стиха, и эксперименты литературные чистой тоники, и — начиная с XIX в. (особенно же в XX в.) — верлибры. Силлабо-тоника создает для всех этих версификационных феноменов широкий и мощный фон, они же, в свою очередь, посягают на ее засилье-владычество, оправдывая себя стремлением смело преодолеть привычную инерцию стопного стиха. Многое при этом остается на уровне малоубедительных, хотя и эпатирующе-дерзких экспериментов, но были и значительнейшие свершения на этом пути: например, новаторская тоника Маяковского, демонстративно не признававшего ямбов и хореев. Однако характерно, что, отвергая традиционные классические размеры ради нетрадиционных форм, поэт тем не менее сам довольно много писал и ямбами, и хореями, так что о полном разрыве с силлабо-тоникой в данном случае говорить нельзя.

Теоретиков стиха издавна интересовал вопрос о связи версификационных форм с *жанром, эмоциональным строем,* смыслом, содержанием стихотворного текста. Имеются ли, например, предпочтительные стихотворные размеры для оды, элегии, басни, песни? Для грустных или, напротив, веселых стихотворений? Для стихов

о дороге, о застольях, о женской неверности? Или же любой размер равно годится для любых стихов независимо от их жанровой природы, чувственного накала, образности, мотивов, смысла? Обо всем этом немало спорили. В последнее время особо пристальное внимание уделялось тому, что обозначается термином ***«семантический ореол метра»***[1]. Глубокие разработки ряда соответствующих тем даны в трудах М. Л. Гаспарова, который полагает, что такая связь есть, но она носит не органический характер (т. е. в самой по себе природе пятистопного хорея как такового нет ничего, что предрасполагало бы данный размер для стихотворений с мотивом пути-дороги), а исторический (т. е. нужен убедительный изначальный образец — такой, как лермонтовское «Выхожу один я на дорогу...»), чтобы потом появилось множество пятистопно-хореических стихов о дороге.

Разумеется, семантический ореол может окружать не только метр и неразрывно связанный с ним ритм, но и другие важнейшие компоненты, в первую очередь ***рифму***. В некоторых случаях очевидна смысловая соотнесенность рифмующихся слов: *день — тень* (ночная тень); здесь налицо антонимичность, такое созвучие семантизировано, в отличие, например, от *день — пень*. Или: она *лицемерит,* а он ей *верит;* грянули *морозы,* и увяли *розы; любовь* волнует *кровь.* Тут не менее дает о себе знать несколько даже навязчивая, «избитая» смысловая соотнесенность. Но возьмем, к примеру, совершенно нестандартную рифму: *высморкал — Бисмарка;* ясно, что она допустима лишь при определенном (язвительном) отношении к этому историческому деятелю, т. е. и она семантизирована.

Слово *рифма* — того же происхождения, что и *ритм* (корень единый, греческий), но значения разные. «Стройность», «соразмерность» — такому значению соответствует слово *«ритм»*. Рифму же Тредиаковский определял как согласие конечных между собой в стихе слогов — *клаузул*. Имеется в виду созвучие или совпадение стиховых концовок, начиная с последнего ударного гласного в строках. Кантемир делил рифмы на односложные, двусложные и трехсложные, или на «тупые», «простые» и «скользкие»[2].

Тупые (односложны):	Простые (двусложны):	Скользкие (трехсложны):
блоха — соха *поклон — звон*	*рубашка — Ивашка* *летаю — встретаю*	*сколзают — ползают*

Сам он пользовался исключительно «простыми».

«Тупые» рифмы теперь называют мужскими, «простые» — женскими, «скользкие» — дактилическими, а с ударениями далее чем

[1] *Шапир М. И.* «Семантический ореол метра»: термин и понятие (Историко-стиховедческая ретроспекция)//Лит. обозрение. 1991. № 12.

[2] См.: *Кантемир А.* Собр. стихотворений. Л., 1956. С. 410—411.

на третьем от конца слоге — гипердактилическими: *выселится — виселица.*

Мужская рифма и рифма односложная — не совсем одно и то же, так же как женская рифма и рифма двусложная. На материале XVII в. это особенно ясно. У А. Белобоцкого (поэт-силлабист) рифма принципиально односложная — обязательно совпадение в последнем слоге, а в предпоследнем — необязательно, но мужская встречается редко *(дела — была)*, чаще же соседствуют женские, дактилические, иногда и гипердактилические клаузулы *(страшным — смелым, небеснаго — другаго, ярости — жестокости, каменныя — вечныя)*, что впоследствии вообще перестало считаться рифмой. У Симеона Полоцкого рифма принципиально двусложная, но не обязательно женская, может быть и мужской *(ему — своему, еси — принеси)*, и дактилической *(стяжание — исчезание)*, и разноударной *(тебе — в небе)*.

В поэзии XX в. тоже были эксперименты с разноударной рифмой. Предпочтение отдавалось созвучиям с мужской и дактилической клаузулами: рифмовка типа *бьют об двери лбы — не поверил бы* употребительнее, чем, скажем, созвучие *выйдет — дед.* Впрочем, Вяземский в шуточных стихах ухитрялся рифмовать: *Кассандра — хандра, пишется — придется, треснуть — блеснуть.* Но особое распространение век спустя получили не разноударные, а разносложные рифмы: *врезываясь — трезвость* (В. Маяковский), *Антибукашкину — промокашки* (А. Вознесенский).

Звуковая неточность рифмовки в разные эпохи понималась по-разному, и по-разному определялись мера и норма ее допустимости. Невозможно представить себе пуриста, который осудил бы грибоедовскую рифму *Скалозуб — глуп* за то, что тут не совпадают конечные буквы *б* и *п*. Вполне понятно, что *б* оглушилось в *п* и соответствие звуков получилось полное. Но у того же Грибоедова рифма *выем — стихиям* могла показаться современникам неожиданной и дерзкой из-за несовпадения заударных гласных, хотя ведь и они, редуцируясь, сближаются по звучанию. Что рифмуется у Пушкина с *Латынь из моды вышла ныне?* Многие вспомнят: *«Он знал довольно по-латы...»* Но здесь стоило бы остановиться. Нельзя верить популярным современным изданиям «Онегина», где напечатано *полатыни.* В академическом издании — *по-латыне,* это и оправдывает рифму с *ныне,* хотя, с другой стороны, и *по-латыне,* и *по-латыни* произносятся одинаково. Лишь начиная с Лермонтова рифма типа *ныне — латыни* была, по существу, узаконена.

Особую разновидность неточных рифм составили так называемые усеченные, т. е. такие, которые стали бы точными, если бы у одного из рифмующихся слов «усечь» часть концовки, недостающую у другого. Прежде всего это касается «лишнего» звука *й*. В мужских рифмах: *красы — сый, высоты — святый;* в женских: *волны — полный;* в дактилических: *спаленке — маленький.* Реже в этой роли выступали другие звуки: *Потемкин — потемки, ровесник — песни.*

Значительно расширил круг усеченных рифм Маяковский: *рассказ — тоска, развихрь — живых, орлами — парламент* и др. «Запретных» усечений для него не было.

Звуковое обогащение и углубление рифмы традиционно мыслилось как тенденция к тождеству или подобию звуков слева от ударного гласного, начинающего рифму. В XX в. стали обращать меньше внимания на заударную часть рифмы, правую, позволяя в ней всякие неточности,— только бы в рифме перекликались левые, опорные и предопорные звуки. Брюсов отмечал заслуги футуристов в этом отношении, называл Маяковского, Пастернака, Асеева, приводил в пример пастернаковские рифмы *продолжая — лужаек, померанцем — мараться, кормов — кормой, чердак — чехарда, подле вас — подливал,* но при этом утверждал, что «левизна» рифмы была свойственна Пушкину, предвосхитившему современные поиски в этой области[1]: Пушкин был строг и точен в заударной части рифмы, но, как и многие его современники, проявлял внимание и к опорным, и к предопорным звукам.

Представляют интерес вопросы, связанные с грамматикой рифмы. Какие части речи с какими рифмуются и могут рифмоваться? Очевидно то, что существительное легко рифмуется с существительным, прилагательное — с прилагательным, глагол — с глаголом и т. д. (особенно если рифмующиеся слова в одинаковых грамматических формах — падежа, лица, числа). Это явление грамматически однородной или просто грамматической рифмы: *кольцом — лицом, заменил — благословил.* Но, разумеется, рифму способны составить и разные части речи — существительное с глаголом, прилагательное с наречием: *кристалл — различал, больного — снова.* Подобные созвучия требуют от стихотворца несколько (порою намного) большей изобретательности. Бывают и специфические, редкие ситуации, когда в рифмовке участвуют служебные части речи, казалось бы, совершенно непригодные для рифмования — например, союз с кратким причастием: *суждено — но;* союз с существительным: *и — любви;* предлог с наречием и существительными: *для — издаля — рубля — тля.*

Служебным частям речи более свойственно образовывать составную рифму, примыкая к знаменательным словам. Некоторые композиции такого рода давно стали привычными: *что же — боже, могли бы — рыбы, ты ли — заныли.* Но встречаются и уникальные случаи, когда член рифмованной пары состоит не из двух, а из большего числа слов. У Бенедиктова наречие плюс две частицы рифмуются с существительным: *почему ж бы — службы* (в его переводе «Пана Тадеуша» А. Мицкевича). У Маяковского личное местоимение плюс усилительная частица плюс предлог рифмуются с собственным именем: *я ни на... — Северянина* («Облако в штанах»). А. П. Квятковский привел, правда, в качестве примера неудачной, рекордной по числу

[1] См.: *Брюсов В. Я.* Избр. соч.: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 499—514.

составляющих ее слов рифму Брюсова: *невыговариваемые — товар, и вы, и мы, и я!*[1] В самом деле, это почти «невыговариваемая» составная рифма. (Разумеется, составная рифма может складываться и без помощи служебных слов — из знаменательных частей речи: *где вы? — девы, ведет река торги — каторги, нем он — демон.* Вообще составная рифмовка таит в себе поистине неисчерпаемые ресурсы новых, неопробованных в поэзии созвучий.)

Самый больной и щепетильный для рифмы вопрос — это вопрос о том, насколько необходимо ее присутствие в русском стихе. Мировая литература дала замечательные образцы безрифменного — *белого стиха.* Имеются они и в нашей поэзии. Раздавались голоса против рифмы, ее «засилья» в культуре стиха. Выступали и ее ревностные защитники, отводившие безрифменному стиху скромное место в стороне от основной линии развития нашей стиховой культуры. Явный перевес был, как правило, на стороне защитников рифмы.

Характеристика рифмования связана также с вопросом о порядке расположения концевых созвучий стихов друг относительно друга — о конфигурации рифм. В этой связи отмечено, что рифмы бывают *парные,* или *смежные,* т. е. располагающиеся в последовательности *аабб, перекрестные — абаб* и опоясывающие — *абба.* Культивируются также трехкратно и многократно повторяющиеся рифмы в самых различных вариантах и сочетаниях. Из простейших сочетаний (парной, перекрестной, опоясывающей рифмовки) складываются более сложные образования. Но это уже проблемы *строфики,* поскольку конфигурация рифм в стихотворном тексте — именно строфическая (или астрофическая) конфигурация.

Строфа — это нечто вроде абзаца в стихотворном тексте, причем классическим следует считать такой случай, когда эти «абзацы» сравнительно невелики (приблизительный максимум — полтора десятка строк, минимум — двустишие) и идентичны друг другу по расположению рифмованных или нерифмованных клаузул. Удобнее, когда строфы выделяются *графически* (отступ, нумерация). Самый термин взят из греческого, буквально означает «поворот»: колесо сделало оборот — и последуют другие такие же обороты (именно такие же: вот почему строфам подобает быть взаимоподобными по конфигурации рифм). В русской классической лирике преобладают четырехстишные строфы — *катрены,* чаще других используется разновидность *абаб.*

Небесспорным является вопрос о том, корректно ли считать одной и той же строфической формой абзацы с одинаковой конфигурацией рифм. К примеру, тот же катрен *абаб:* ведь он может быть написан и двустопным амфибрахием, и, допустим, пятистопным хореем. Разные ли это будут строфы или одинаковые? Несходство, вопреки идентичному порядку рифмовки, слишком очевидно. Но можно настаивать и на том, что строфы все-таки одинаковые.

[1] См.: *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 278.

Если мы строфику изучаем отдельно от метрики и наряду с ней, то собственно строфические характеристики вправе быть независимыми от метрических. Все упирается в то, как мы условимся: включать или не включать в понятие строфы метрические показатели. Настаивать исключительно на одном или на другом решении вопроса нет достаточных оснований. Допустимо считать все разновидности *абаб* одной строфой, не принимая во внимание метрические несходства между ними, хотя здесь возможно и другое решение.

И еще один спорный момент. Как быть, если отрезки стихотворного текста графически не выделены? Пушкинское «Я вас любил: любовь еще, быть может...» записано как восьмистишие *абабвгвг*. То ли это в самом деле восьмистишие, то ли два катрена. Имеются аргументы в пользу и того и другого решения. Хочется выделить *абаб* как самостоятельный катрен хотя бы потому, что в оставшемся тексте (втором катрене?) *вгвг* нет ни *а*, ни *б*, т. е. как первое, так и второе четверостишия имеют замкнутую в себе систему рифмовки. Но, с другой стороны, пушкинский «Утопленник» сознательно графически расчленен на восьмистишия типа *абабвгвг*, между ними (а не между четверостишиями) имеются отступы, так что вопрос усложняется. И подобных спорных случаев в русской поэзии немало. Например, двустишия типа *аа*, *бб* и т. д. (наверное, ввиду малого их объема) часто графически не выделяются, а записываются сплошным текстом. А бывает, напротив, и такое: поэт расчленяет текст на строфы, но организует его таким образом, что стихи одной строфы рифмуются со стихами другой строфы, как это сделано Лермонтовым в стихотворении «На севере диком стоит одиноко...». Тоже случай, когда авторская воля поэта расходится с нашими представлениями о негласных законах строфики.

Следует иметь в виду и возможность интонационной незамкнутости строфы — при том, что, как правило, строфы интонационно замкнуты. В таких сравнительно редких случаях мы говорим о явлении ***строфического переноса.*** Классический пример — пушкинское «...на скамью/Упала» в «Онегине», где *на скамью* завершает одну строфу, а *упала* начинает следующую. Из поэтов XX в. особую склонность к технике строфических переносов проявила Цветаева.

Заслуживает внимания вопрос о содержательности строфических форм. Дело в том, что многие из них вызывают определенные ассоциации, связывающие с ними ту или иную смысловую нагрузку. Отсюда представления об уместности или неуместности данной строфики в разработке определенных жанров, тем, мотивов и пр. Допустим, строфы *рубаи* и *газели* годятся для воссоздания восточного колорита, *сонет* и *секстина* несут на себе некий отпечаток европейской образованности, опоясывающая рифмовка несколько изысканнее перекрестной, а перекрестная изысканнее парной, поэтому опоясывающая противопоказана стилизациям под народные русские песни, и пр.

Более того, с некоторыми строфами связываются представления об одном поэте, если он изобрел или облюбовал ту или иную строфическую форму. Согласно этому, возникали обозначения типа «сапфическая строфа», «спенсерова строфа», «онегинская строфа». Все написанное онегинской строфой непременно ориентировано на образец пушкинского романа в стихах («Пишу Онегина размером» — одна из начальных строк в «Тамбовской казначейше» Лермонтова). Почти все написанное терцинами вызывает ассоциации с «Божественной Комедией» Данте. Катрен *хбхб* (иксами обозначаются незарифмованные строки — явление полурифмовки) чаще всего выступает знаком гейневской традиции. Уместно говорить о *семантическом ореоле* некоторых строфических образований. Иначе трудно объяснить, например, то, почему предсмертно-прощальные стихотворения ряда русских поэтов (среди них Державин, Добролюбов, Есенин) складываются из двух катренов перекрестной рифмовки, образуя восьмистрочную лебединую песнь.

До сих пор речь шла о строфах, одинаковых по объему и конфигурации рифм (в составе каждого данного стихотворного произведения). Это наиболее упорядоченная строфическая форма, и, конечно, она соблюдается далеко не всегда. В пределах одного текста, даже небольшого, возможны переходы от одних строф к другим, например у Некрасова: «В полном разгаре страда деревенская...» Сначала следуют один за другим отрезки *ааб ввб ггд еед* и т. д., а в конце — два катрена перекрестной рифмовки. Бывают и стихи, вовсе не членимые на строфы. Их называют ***астрофическими***. В беспорядке смешиваются парные, перекрестные и опоясывающие рифмы, двойные и тройные и т. д. В таких текстах тоже обычно имеются отступы, но они означают членение не на строфы, а — как в прозе — на неравные абзацы. Вот конфигурация рифм в первом «абзаце» пушкинской поэмы «Медный Всадник»: *аабабввгвгдедежжзввз* — от стиха «На берегу пустынных волн» до «И запируем на просторе». Здесь нет никакой упорядоченности в расположении рифм, ибо строф в поэме нет, как и в некоторых других пушкинских, лермонтовских, некрасовских поэмах. Читая астрофические стихи, интересно следить, не промелькнут ли в них где-то хотя бы случайно знакомые очертания какой-нибудь сложной строфической формы — будь то сонет или онегинская строфа (последнюю можно найти в «Руслане и Людмиле»). Иногда ожидание оправдывается, и можно убедиться в том, что астрофия подчас таит в себе возможности вычленения тех или иных фигур строфики.

Богатейший строфический репертуар русского стиха формировался в основном в XVIII—XIX вв.[1] Вырабатывались самобытные, осваивались чужеземные формы. Имея в виду, что развитие шло от

[1] См.: *Вишневский К. Д.* Архитектоника русского стиха XVIII — первой половины XIX века//Исследования по теории стиха. Л., 1978.

простого к сложному (а простейшие строфические образования показаны выше), имеет смысл, завершая обзор строфики, показать рифменные конфигурации некоторых сложных и наиболее «знаменитых» строф. Самый распространенный вариант одического десятистишия (децимы): *абабввгддг* (оды Ломоносова, Державина, поэтов-декабристов). Одна из возможных форм сонета: *абба абба ввг дгд* (безукоризненно строгая форма; практиковались и облегченные варианты). Подарок из Италии всей Европе — октава: *абабабвв* (Феофан Прокопович, Пушкин, Шевырев). Цепь терцин: *аба бвб вгв ...юяю я* (дантовская традиция в русской поэзии). Онегинская строфа: *абабввггдееджж*. А эту строфу назовем «лермонтовской»: *абабаввггдд* (поэмы «Сашка», «Сказка для детей», стихотворение памяти А. Одоевского; эту же строфу пробовал модифицировать Тургенев в поэме «Параша», ее же широко использовал Пальмин). Восточная газель *аабавагада .... яа* (в русской поэзии впервые у Фета, в переводе: «Гафиз убит...»; первые четыре строки в газели *ааба* полностью совпадают со строфическим рисунком восточного катрена рубаи, введенного у нас в употребление позже — лишь в XX в.).

Мы обошли вниманием некоторые сверхсложные строфические образования — такие, как *венок сонетов* или *секстина* строгой формы. В практике русской поэзии попытки обращения к этим раритетам серьезных результатов не дали, оставшись чисто экспериментальными изысками. Справки о подобных строфических образованиях можно найти в упоминавшемся «Поэтическом словаре» А. Квятковского.

Литература

Белый А. Символизм. М., 1910.

Бонди С. М. Черновики Пушкина. Статьи 1930—1970-х гг. 2-е изд. М., 1978.

Брюсов В. Я. Основы стиховедения. Общее введение. Метрика и ритмика. М., 1924.

Винокур Г. О. Слово и стих в «Евгении Онегине»//*Винокур Г. О.* Филологические исследования. М., 1990.

Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974.

Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 2002.

Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989.

Жирмунский В. М. Введение в метрику. Теория стиха; Рифма, ее история и теория//*Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975.

Жовтис А. Л. Стихи нужны...: Статьи. Алма-Ата, 1968.

Илюшин А. А. Русское стихосложение. М., 1988.

Исследования по теории стиха/Отв. ред. В. Е. Холшевников. Л., 1978.

Кенигсберг М. М. Из стихологических этюдов. 1. Анализ понятия «стих»//Philologica. 1994. Т. 1. N 1/2.

Кормилов С. И. Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995.

Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха/Сост., автор ст. и примеч. В. Е. Холшевников. 2-е изд., доп. Л., 1987.

Проблемы теории стиха/Отв. ред. В. Е. Холшевников. Л., 1984.

Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов/Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М., 1979.

Теория стиха/Отв. ред. В. Е. Холшевников. Л., 1968.

Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.
Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Л., 1959.
Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка//*Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965.
Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Метрика и ритмика. М., 1997.
Харлап М. Г. О стихе. М., 1966.
Шапир М. И. Universum versus. Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII — XX веков. М., 2000. Кн. 1.
Шенгели Г. А. Техника стиха. 2-е изд. М., 1960.
Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха//*Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969.
Якобсон Р. О. Избранные работы. М., 1985.

Словари и библиографические указатели:

Беляев В. Ф. Основная терминология метрики и поэтики//*Ахманова О. С.* Словарь литературоведческих терминов. 2-е изд. М., 1969.
Семенов В. Б., Чернец Л. В. Стиховедение//*Чернец Л. В., Семенов В. Б., Скиба В. А.* Школьный словарь литературоведческих терминов. Иносказательность в художественной речи. Тропы. Стиховедение. М., 2002.
Гиндин С. И. Общее и русское стиховедение: Систематический указатель литературы, изданной в СССР на рус. яз. с 1958 по 1974 гг.//Исследования по теории стиха. Л., 1978.
Гиндин С. И. Структура стихотворной речи: Систематический указатель литературы, изданной в СССР на рус. яз. Ч. 2. С 1974 по 1980 гг.: В 3 вып. М., 1982.
Лилли И. К., Шерр Б. П. Зарубежная литература по русскому стиховедению, изданная с 1975 г.//Проблемы теории стиха. М., 1984.
Штокмар М. П. Библиография работ по стихосложению. М., 1934.
Штокмар М. П., Руднев П. А. Общее и русское стиховедение: Систематический указатель литературы, изданной в СССР на рус. яз. с 1936 по 1957 гг.//Проблемы теории стиха. М., 1984.

ПРОЗА

Рус.: *проза;* англ.: *prose;* нем.: *Prosa;* франц.: *prose.*

Разные значения слова «проза».— Формирование художественной прозы.— Особенности ритма прозы.— Разноречие и разноязычие в прозе.— Прозаическая изобразительность, единство «пластики» и «музыки».— Художественное время в прозе, ее интонационное своеобразие и многоголосие.— Эстетическое единство прозаической и стихотворной речи, формы их взаимодействия.

Проза (от лат.: *prorsa, proversa oratio* — речь, прямо направленная и устремленная вперед, в отличие от стиха, лат.: *versus* и — речи, возвращающейся к началу) — тип художественной речи, сопротивопоставленный стиху. Понятие «художественная проза» следует отличать от более широкого значения слова «проза», представленного, например, у А. Н. Веселовского: «Исторически поэзия и проза, как стиль, могли и должны были появиться одновременно: иное пелось, другое сказывалось. Сказка так же древня, как песня; песенный склад не есть непременный признак эпического предания; северные саги, этот эпос в прозе, не представляют собою единич-

ный факт»[1]. Проза здесь, во-первых, еще не имеет отчетливой художественной специфики, она объединяет впоследствии разграничивающиеся жанры и виды речи. Во-вторых, проза противостоит на ранних этапах развития литературы не стихотворной поэзии, а тому, «что пелось»,— опять-таки синкретическим формам «мусических искусств», из которых затем выделяются музыка и поэзия. Причем, выделяясь и обособляясь, элементы синкретического единства своеобразно удерживают в себе все целое, что особенно ярко проявляется в роли интонации: она, по глубокому замечанию М. Г. Харлапа, представляет «музыку» в речи и «речь» в музыке[2].

Но и поэзия, которая выделилась из синкретизма «мусических искусств» (того, «что пелось»), в свою очередь, была во многом синкретическим образованием; впоследствии из нее выделились стихотворная поэзия и художественная проза. При этом на протяжении длительного исторического периода (в русской литературе до 20—30-х годов XIX в.) искусство слова обозначается именно как «поэзия», а стих воспринимается если не как единственно возможная, то по крайней мере наиболее адекватная ее форма. По словам В. К. Кюхельбекера, разделять поэзию и стихотворство так же невозможно, как «отделить идеал Аполлона Бельведерского от его проявления в мраморе»[3]. В этой исторической ситуации противопоставление «стих — проза» есть отграничение художественной речи от нехудожественной, искусства от неискусства.

Анализируя изменения семантики соответствующих терминов в начале XIX в., Ю. С. Сорокин отмечает, что «поэзия как «мир идеальный», область творческого воображения, противопоставляется прозе как миру действительности, практической жизни и т. д.»[4]. Теоретически осмыслил и четко сформулировал именно такое противопоставление прозы и поэзии А. А. Потебня. Он писал, что «проза есть прямая речь... в смысле речи, имеющей в виду или только практические цели, или служащей выражением науки. Прозаичны — слово, означающее нечто непосредственно, без представления, и речь, в целом не дающая образа, хотя бы отдельные слова и выражения, в нее входящие, были образны»[5]. В таком значении проза является речевой формой передачи информации и научных истин в противовес поэтическому творчеству, которое осуществляется «во всяком словесном произведении, где определенность образа порождает текучесть значения, то есть *настроение* за немногими чертами образа и при посредстве их *видеть* многое в них незаключенное,

---

[1] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 296.

[2] См.: *Харлап М. Г.* О стихе. М., 1966. С. 13.

[3] *Кюхельбекер В. Г.* Поэзия и проза//Литературное наследство. М., 1953. Т. 59. С. 393.

[4] *Сорокин Ю. С.* Развитие словарного состава русского литературного языка 30—90-х гг. XIX в. М.; Л., 1965. С. 463.

[5] *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 152.

где даже без умысла автора или наперекор ему появляется иносказание»[1].

Посттрадиционалистский этап литературной эволюции, связанный прежде всего с развитием романтизма и реализма, трансформирует это противопоставление, выдвигая на первый план «поэзию действительности». «Итак, вот другая сторона поэзии, вот поэзия *реальная,* поэзия жизни, поэзия действительности, наконец, истинная и настоящая поэзия нашего времени»,— писал В. Г. Белинский в статье о повестях, т. е. художественной прозе Гоголя[2]. С другой стороны, в это же время все более отчетливо проясняется связь стиховой формы с *лирикой* и лирическим содержанием. В качестве первоочередной задачи выдвигается развитие прозы как специфического художественного мира и художественного слова. При этом формированию художественной прозы способствовал стихотворный эпос, особенно пушкинский роман в стихах — «Евгений Онегин». Именно в творчестве А. С. Пушкина можно отчетливо увидеть, как из первоначального единства поэзии развиваются и все более отчетливо разделяются две ее разновидности: ***стихотворная*** и ***прозаическая***. Актуальными для становления прозаической поэзии являются также традиции фольклорного повествования-сказывания и разнообразный опыт многочисленных устных и письменных жанров речи нехудожественной — опыт, отчасти освоенный не поэтикой, а риторикой.

Одной из фундаментальных характеристик художественной речи является ***ритм***, поэтому именно со специфики ритма художественной прозы уместно начать ее анализ. В стихе ритмическая закономерность выступает как единый исходный принцип развертывания речи, который изначально задан и вновь и вновь возвращается в каждой следующей вариации. В прозе же ритмическое единство — итог, результат речевого развертывания, а предпосылки и исходные установки этого итога не получают отчетливого речевого выражения. В прозе — единство, кристаллизующееся из многообразия. В стихе, напротив,— многообразие, развивающееся из ясно провозглашенного и непосредственно выраженного единства[3].

Интересна в этом отношении характеристика прозы с поэтической точки зрения в заметках О. Мандельштама: «Для прозы важно содержание и место, а не содержание — форма. Прозаическая форма — синтез. Смысловые словарные частицы, разбегающиеся по местам. Неокончательность этого места перебежки. Свобода расстановок. В прозе — всегда "Юрьев день"»[4]. Действительно, в прозе

---

[1] *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 156.

[2] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М. Т. 1. С. 267.

[3] См. об этом подробнее: *Гиршман М. М.* Ритм художественной прозы. М., 1982. С. 263—327.

[4] *Мандельштам О.* Записные книжки 1931—1932 годов//Вопр. литературы. 1968. № 4. С. 194.

каждый следующий шаг ритмического движения не предопределяется предыдущим, а заново формируется на каждом новом этапе этого движения. В итоге же в художественной прозе обнаруживается объединяющий структурный принцип, скрытый в глубинах обычного речевого развертывания. Непредсказуемость очередного шага на основании предыдущего входит в сам этот принцип. Однако отдельные моменты ритмического движения более или менее вероятны в свете закономерности развивающегося целого, системы складывающихся речевых связей. Так что «Юрьев день» существует в пределах этой системы.

А вот ***свободный стих*** именно потому является стихом и даже очень ярко демонстрирует специфику стиха, что при минимальном сходстве сопоставляемых речевых единиц в нем с максимальной отчетливостью проявляется структурообразующий принцип их приравнивания и двойной сегментации: *ритмического* деления на стихи-строки и *синтаксического* — на предложения и синтагмы. ***Ритмическая проза,*** напротив, воспринимается как особая разновидность именно прозы, так как, сколь бы ни были многочисленны различного рода повторы, синтаксические параллелизмы, в ней отсутствуют *двойное* членение и заданная равномерность ритмических членов. В ритмической прозе единообразие и повторяемость даны как определенным образом мотивированные особенности, но не заданы как общий закон речевого устройства. Законами же художественной прозы являются речевое многообразие с проясняющимися границами и внутренними центрами и единая сегментация: первичные ритмические единицы — ***ко́лоны*** (гр. *kōlon* — часть тела; отрезок периода) являются одновременно и синтаксическими единствами — *синтагмами.*

Под ***синтагмой*** (гр.: syntagma — вместе построенное, соединенное) в лингвистике понимается первичная ритмико-интонационная и в то же время семантико-синтаксическая единица речи. Понимание речи неотрывно от выделения синтагм в предложениях (фразах) и фразовых компонентах (предикативных единицах, простых предложениях в составе сложного). Например, в нижеследующем простом предложении выделяются две синтагмы: «Появление Дуни/ произвело обыкновенное свое действие» («Станционный смотритель» А. С. Пушкина). По определению Л. В. Щербы, введшего данный термин, «"синтагма" — это фонетическое единство, выражающее единое смысловое целое в процессе речи-мысли...»[1].

Анализ синтагматического членения *художественной прозы* (по сравнению с научными, научно-публицистическими текстами) выявил некоторые закономерности: сравнительную устойчивость слогового объема синтагм (7—8 слогов), определенные границы отклонений от этой средней величины, ритмическую соотнесенность зачи-

[1] *Щерба Л. В.* Фонетика французского языка. М. С. 26.

нов и окончаний синтагм и особенно фраз и фразовых компонентов. Своеобразие ритма художественной прозы мотивирует применение для обозначения ее первичной ритмической единицы вышеупомянутого термина *колон,* восходящего к античной поэтике и риторике.

Связи и взаимоотношения колонов во фразовых компонентах и фразах, фраз — в сверхфразовых единствах, прежде всего абзацах, могут быть очень разными. Сравним, например, два отрывка из рассказов:

А. П. Чехов. «Человек в футляре»

Когда в лунную ночь видишь широкую сельскую улицу с ее избами, стогами, уснувшими ивами, то на душе становится тихо; в этом своем покое, укрывшись в ночных тенях от трудов, забот и горя, она кротка, печальна, прекрасна, и кажется, что и звезды смотрят на нее ласково и с умилением и что зла уже нет на земле и все благополучно.

М. Горький. «Едут»

Дует порывами мощный ветер из Хивы, бьётся в чёрные горы Дагестана, отражённый, падает на холодную воду Каспия, развёл у берега острую, короткую волну.

Тысячи белых холмов высоко вздулись на море, кружатся, пляшут, точно расплавленное стекло буйно кипит в огромном котле, рыбаки называют эту игру моря и ветра — толчея.

Ощутимые различия в ритмическом движении этих фраз связаны с целым комплексом ритмико-синтаксических признаков. Это, во-первых, разный характер взаимодействия и объединения колонов: бессоюзная связь, «столкновение» относительно самостоятельных колонов, присоединяемых друг к другу, у Горького, и цельность плавно и последовательно развертывающегося союзного синтаксического единства у Чехова. Во-вторых, у Горького отсутствует ритмико-синтаксическая симметрия в строении и объединении колонов и фраз. У Чехова же ритмико-синтаксическое построение симметрично (трехчленно). Наконец, в-третьих, у Горького преобладают ударные зачины («Ду́ет порывами...») и окончания («волну́», «толчея́»), у Чехова — безударные («Когда в лу́нную ночь...», «благополу́чно»).

Специфика прозаического ритма проявляется в двойной системе отношений. Во-первых, этот ритм противостоит стихотворному (где единство задано, где приравнены друг к другу отдельные отрезки речи), отталкивается от него. Во-вторых, ритм художественной прозы соотносится с многообразием и изменчивостью естественного ритма речи в ее различных функциональных стилях.

Формирование искусства прозы связывается с художественным освоением реально существующего в языке «разноречия», особой выразительности множества составляющих язык речевых разновидностей. Один из активных участников процесса становления прозаической художественности в русской литературе, А. Марлинский, так описывал это разноречие: «Всякое звание имеет у нас свое

наречие. В большом кругу подделываются под Jargon de Paris, у помещиков всякому своя кличка. Судьи еще не бросили понеже и поелику. У журналистов воровская латынь. У романтиков особый словарь туманных выражений; даже у писателей и солдат свой прозаический язык. В каждом классе, в каждом звании отличная тарабарщина: никто сразу не поймет другого»[1].

Особенно глубоко осознает не только многослойность языка, но и необходимость художественно-творческого взаимодействия и претворения различных типов речи в прозаическом произведении А. С. Пушкин: «Может ли письменный быть язык совершенно подобным разговорному? Нет, так же, как разговорный язык никогда не может быть совершенно подобным письменному... Чем богаче язык выражениями и оборотами, тем лучше для искусного читателя. Письменный язык оживляется поминутно выражениями, рождающимися в разговоре, но не должен отрекаться от приобретенного им в течение веков. Писать единственно языком разговорным — значит не знать языка»[2].

Формируя классическую границу между стихом и художественной прозой, Пушкин создает прозаическую целостность, в которой одновременно проясняются единство, разделение и взаимообращенность друг к другу различных речевых целых, книжных и разговорных, письменных и устных. Здесь исток того особого качества искусства художественной прозы, которое было глубоко истолковано М. М. Бахтиным: «Прозаик-романист (и вообще почти всякий прозаик) <...> принимает разноречие и разноязычие литературного и внелитературного языка в свое произведение, не ослабляя его и даже содействуя его углублению. <...> Прозаик не очищает слов от чужих ему интенций и тонов, не умерщвляет заложенные в них задатки социального разноречия, не устраняет те языковые лица и речевые манеры (потенциальные персонажи-рассказчики), которые просвечивают за словами и формами языка,— но он располагает все эти слова и формы на разных дистанциях от последнего смыслового ядра своего произведения, от своего собственного интенционального центра»[3].

Ритмическое многообразие, разноязычие и разноречие соотносятся с еще одной общей отличительной особенностью художественной прозы сравнительно со стихом — переносом центра тяжести с высказываемого в слове субъективного состояния на *изображаемую* словом и в слове действительность в ее объективной и субъективной многоплановости.

Такая объективно-изобразительная доминанта по-разному про-

---

[1] *Бестужев-Марлинский А. А.* Новый русский язык//*Бестужев-Марлинский А. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1839. Т. 11. С. 74.

[2] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1936. Т. 5. С. 254—255.

[3] *Бахтин М. М.* Слово в романе//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 111.

является в различных прозаических жанрах и стилях, но в любом случае конкретный характер отношений между описанием и повествованием, показом и рассказом является одной из основных формообразующих проблем художественной прозы. «Пластика» словесного изображения и «музыка» речевого строя образуют в художественной прозе эстетическую целостность: они глубинно едины, ощутимо разделены и внутренне проникают, пронизывают друг друга в постоянно идущем общении созерцателя события, о котором рассказывается, и слушателя в событии рассказа[1].

Меняется по сравнению со стиховым и ***художественное время***, формируемое прозаическим текстом. Чем более стих в посттрадиционалистскую эпоху тяготеет к лирике и становится основной ее формой, тем отчетливее в стихе «субъективное время» извлекается из общего потока, напряженно выделяется и утверждает себя как всеобщий закон поэтической художественной организации. Специфическое стиховое строение заключает в свои границы, содержит в себе время «я», прямо и непосредственно соотносимое с вечностью. В прозе же всегда актуальна дистанция между временем рассказываемого события и временем рассказывания. Это одна из форм изображения, «раскрытия» объективного временно́го процесса в его внутренней сложности и многоплановости, и даже вневременное, вечное открывается прежде всего через объективно развертывающуюся связь времен.

Акцент на изображающее повествование накладывает особый отпечаток и на *интонационное* своеобразие художественной прозы. И в стихе, и в прозе интонация может быть рассмотрена как объединяющее выражение ритмико-синтаксических отношений в становлении и развертывании художественного текста. Однако речевая интонация всегда соотносится с более или менее конкретной внеречевой ситуацией, и вот это отношение радикально меняется в прозаической системе сравнительно со стиховой. В стихе любое предметно-изобразительное значение подчинено доминирующей интонации, в единстве которой непосредственно выражается единство субъекта, сосредоточивающего в себе весь мир. В прозе же закрепляемая в слове интонация становится компонентом изображаемой ситуации, входит в мир художественного изображения, и здесь возникают специфичные для прозаического произведения напряженные отношения между изображающей и изображаемой интонациями.

В изображаемое включаются не только действия, но и действующие лица с их чувствами, взглядами и голосами, не только рассказываемое, но — в той или иной степени — рассказчики, и тем самым возникает необходимость словесного воссоздания в художественном целом многих различных и разнонаправленных интонаций, образующих определенную систему, изоморфную объективному миру с

[1] См.: *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 403—404.

его субъектной многоплановостью и многоголосием. Характерный пример стремления к такой объективности приводил А. Н. Толстой: «...степь, закат, грязная дорога. Едут — счастливый, несчастный и пьяный. Три восприятия, совершенно различных по словарю, по ритмике, по размеру. Вот задача: объективировать жест. Пусть предметы говорят сами за себя. Пусть вы, читатель, глядите не моими глазами на дорогу и трех людей, а идете по ней и с пьяным, и со счастливым, и с несчастным»[1].

В единство прозаического художественного произведения вмещаются не только разные стили и жанры речи, но и разные интонации, разные голоса. Потому, по определению М. М. Бахтина, «центральной проблемой теории художественной прозы является проблема двуголосого, внутренне-диалогизированного слова во всех его многообразных типах и разновидностях»[2].

Стих и проза могут продуктивно взаимодействовать в рамках художественной целостности. Например, интересную и принципиальную для своего времени (40-е годы XIX в.) попытку развить и «дополнить» лирико-поэтическое целое представляет собой произведение К. Павловой «Двойная жизнь», где проза чередуется со стихами. И у каждого из этих типов речи — своя функция: фрагментам прозаического «очерка» светских нравов и происшествий противостоят стихи, непосредственно воссоздающие душевную жизнь героини, ее скрытое от всех и даже от нее самой — в прозе — истинное «я».

При всех многочисленных национально-исторических различиях и особенностях можно утверждать, что становление художественной прозы связано прежде всего с эволюцией ***эпических жанров***, с формированием эпоса нового времени, с развитием романа и «романизацией» других литературных форм. И стихотворная, и прозаическая речь становится художественной только в том случае, если она говорит не о чем-то, а что-то, если ею и в ней выстраивается художественный мир, проявляется эстетическая доминанта.

Взаимодействие стиха и прозы в литературном процессе, сложные связи этих типов речи с различными родами и жанрами литературы, различные формы сочетания стиха и прозы в произведении (одно дело — ритмическая проза с проясняющейся лирико-поэтической доминантой целого, другое — включение стиховых форм в принципиально прозаический тип художественной целостности) — круг проблем, недостаточно проясненных и потому особенно актуальных.

---

[1] *Толстой А. Н.* Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 13. С. 569.

[2] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 143.

Литература

Античные теории языка и стиля/Под ред. О. М. Фрейденберг. Л., 1936.

Бахтин М. М. Слово в романе//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин М. М. Слово у Достоевского//*Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1973.

Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1989. (Гл. 4: «Стиль прозы Гоголя».)

Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989.

Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980.

Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. М., 1982.

Жирмунский В. М. О ритмической прозе//Русская литература. 1964. № 4.

Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002.

Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М., 1990. (Гл.: «Поэзия и проза, их дифференцирование».)

Смирнов И. П. Смысл как таковой. СПб., 2001. (Гл.: «Поэзия и проза».)

Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка//*Тынянов Ю. Н.* Литературный факт. М., 1993. (С. 46—54.)

Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1968.

Шапир М. И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. М., 2000. (Гл.: «versus» vs «prosa».)

Шатин Ю. В. Стих и проза в «Египетских ночах» А. С. Пушкина//Гуманитарные исследования. Ежегодник. Вып. 3. Ч. 1. Омск, 1998.

ПОЭТИЧЕСКИЙ СИНТАКСИС. ФИГУРЫ

Рус.: *поэтический синтаксис;* англ.: *poetic syntax;* нем.: *Syntax der Poesie;* франц.: *formes syntaxique.*

О литературоведческом анализе синтаксиса произведения.— Роль синтаксиса в индивидуализации речи персонажей.— Синтаксис в стихотворном тексте.— Понятие фигуры.— Фигуры нестандартной логической и грамматической связи синтаксических элементов.— Фигуры необычной композиции частей синтаксической конструкции.— Фигуры интонационной разметки текста.

Литературоведческое изучение синтаксических особенностей художественного произведения, подобно анализу лексики («поэтического словаря»), призвано выявить *эстетическую* функцию синтаксических приемов, их роль в формировании стиля в его разных объемах (авторского, жанрового, национального и т. д.).

Как и при изучении лексики, здесь значимы факты отступлений от литературной нормы, знание которой дает лингвистика. В сфере синтаксиса, как и в сфере лексики, возможны варваризмы, архаизмы, диалектизмы и пр., потому что две эти сферы взаимосвязаны: по словам Б. В. Томашевского, «каждая лексическая среда обладает своими специфическими синтаксическими оборотами»[1]. В русской литературе наиболее распространены синтаксические варваризмы, архаизмы, просторечия.

[1] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 73.

Варваризм в синтаксисе возникает, если фраза построена по правилам иностранного языка. В прозе синтаксические варваризмы чаще опознаются как речевые ошибки: «*Подъезжая* к сией станцыи и *глядя* на природу в окно, у меня *слетела шляпа*» в рассказе А. П. Чехова «Жалобная книга» — этот галлицизм настолько явный, что возникает комический эффект. В русских стихах синтаксические варваризмы иногда использовались как приметы высокого стиля. Например, в балладе А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» строка «Он имел одно виденье...» — образец такого варваризма: связка «он *имел виденье*» появляется вместо сочетания «ему *было виденье*». Здесь встречаем и синтаксический архаизм с традиционной функцией повышения стилевой высоты: «Несть мольбы *Отцу, ни Сыну,*/Ни святому Духу ввек/Не случалось паладину...» (следовало бы: «ни Отцу, ни Сыну»). Синтаксические просторечия, как правило, присутствуют в эпических и драматических произведениях в языке персонажей для реалистического отражения индивидуального речевого стиля, для автохарактеристики героев. С этой целью к просторечиям прибегал Чехов: «Ваш *папаша говорили* мне, что *оне надворный советник,* а оказывается теперь, *оне* всего только *титулярный*» («Перед свадьбой»), «Это вы про каких Туркиных? Это про тех, *что* дочка играет на фортепьянах?» («Ионыч»).

Анализируя художественный текст, необходимо уделять внимание авторскому отбору типов синтаксических конструкций, потому что этот отбор может быть продиктован содержанием произведения (мотивирован темой, обусловлен задачей речевого выражения «точек зрения» персонажей, и т. п.). Обратимся к примерам, которыми послужат фрагменты двух переводов «Баллады повешенных» Ф. Вийона.

Нас пять повешенных, а может, шесть.
А плоть, немало знавшая услад,
Давно обожрана и стала смрад.
Костями стали — станем прах и гнилость.
Кто усмехнется, будет сам не рад.
Молите Бога, чтоб нам всё простилось.

(А. Парин, «Баллада повешенных»)

Нас было пятеро. Мы жить хотели.
И нас повесили. Мы почернели.
Мы жили, как и ты. Нас больше нет.
Не вздумай осуждать — безумны люди.
Мы ничего не возразим в ответ.
Взглянул и помолись, а бог рассудит.

(И. Эренбург, «Эпитафия, написанная Вийоном для него и его товарищей в ожидании виселицы»)

Первый перевод более точно отражает композицию и синтаксис источника, но его автор в полной мере проявил свою поэтическую индивидуальность в отборе *лексических* средств: словесные ряды

построены на стилистических антитезах (так, высокое слово «услады» сталкивается в пределах одной фразы с низким «обожрана»). С точки зрения стилистического многообразия лексики второй перевод видится обедненным. К тому же Эренбург наполнил текст перевода короткими, «рубленными» фразами. Действительно, минимальная длина фраз переводчика Парина равна стиховой строке, и ей же равна максимальная длина фраз Эренбурга в приведенном отрывке. Случайно ли это?

По-видимому, автор второго перевода стремился к достижению предельной выразительности за счет использования исключительно *синтаксических* средств. Такое решение представляется мотивированным: ведь Вийон наделил правом повествующего голоса не живых людей, а бездушных мертвецов, обращающихся к живым. Поэт-переводчик лишил речь повешенных эмоциональности, и потому в его тексте так много нераспространенных, неопределенно-личных предложений: голые фразы сообщают голые факты («И нас повесили. Мы почернели...»). В этом переводе отсутствие оценочной лексики, вообще эпитетов — своеобразный «минус-прием».

Синтаксическим своеобразием обладают не только переводы одного и того же иноязычного текста, оно есть у любого художественного произведения. Но синтаксическая автономность авторского стиля ясно видна читателю в тех случаях, когда индивидуальная речь писателя может быть оценена на фоне другой речи (например, речи другого писателя). Каждый автор по-своему облекает в синтаксические речевые формы повествование о каком-либо стандартном для эпических сюжетов событии. Так, Пушкин-прозаик лаконичен при описании путешествия героя его повести «Метель»:

«Наконец в стороне что-то стало чернеть. Владимир поворотил туда. Приближаясь, увидел он рощу. Слава богу, подумал он, теперь близко».

А Л. Н. Толстой, используя в «Войне и мире» (т. 2, ч. 4, гл. 1) тот же сюжетный мотив, о возвращении Николая Ростова в Отрадное повествует многословно:

«До половины дороги, как это всегда бывает, от Кременчуга до Киева, все мысли Ростова были еще назади — в эскадроне; но перевалившись за половину, уже он начал забывать тройку саврасых, своего вахмистра и панну Боржозовску и беспокойно начал спрашивать себя о том, что и как он найдет в Отрадном. Чем ближе он подъезжал, тем сильнее, гораздо сильнее (как будто нравственное чувство было подчинено тому же закону притяжения обратно квадратам расстояний), он думал о своем доме; на последней перед Отрадным станции дал ямщику три рубля на водку и, как мальчик, задыхаясь, вбежал на крыльцо дома».

Поскольку в произведениях обычно представлена система говорящих персонажей, синтаксис способствует индивидуализации их речи в той же мере, в какой индивидуализирует речь автора-по-

вествователя. Это относится не только к эпическим, но и к драматическим сочинениям. Так, А. С. Грибоедов в «Горе от ума» наделяет каждого из персонажей определенной речевой манерой, и в результате одни действующие лица его комедии не допускают в речи ошибок (таков образованный Чацкий), а другие эти ошибки делают (как Скалозуб в реплике «Мне совестно, как честный офицер»).

Синтаксический строй речи персонажа позволяет читателям судить о его отношении к определенной социальной группе, о чертах его характера и даже о том, показывает ли автор его испытывающим эмоциональный подъем или спад в конкретной сюжетной ситуации. Вот Епиходов, персонаж пьесы Чехова «Вишневый сад», произносит: «Собственно говоря, не касаясь других предметов, я должен выразиться о себе, между прочим, что судьба относится ко мне без сожаления, как буря к небольшому кораблю». Уже по этой отдельной фразе можно судить о персонаже. Синтаксическая конструкция могла быть значительно короче («Судьба меня не жалеет»), но содержит четыре вводных оборота, а также сравнение. Характер сравнительного оборота показывает, что персонаж при бытовом общении разыгрывает роль героя романтической драмы. В то же время избыточность оборотов вводных (по существу — тавтологических) говорит и о недостаточном уровне образования Епиходова, и о желании выглядеть образованным человеком. Так с помощью синтаксиса автор уточняет для читателя социальный статус персонажа. В целом в речи персонажей допускается гораздо больше «вольностей», отступлений от литературной нормы, чем в речи автора (напомним, что в эпосе и лирике субъект речи и субъект сознания могут не совпадать).

Есть свои особенности в восприятии *синтаксиса стихотворного произведения*. В частности, в таких произведениях по-иному ощущается долгота фразы. Если обилие длинных прозаических *периодов* в сочинениях романного типа способно утомить отдельных читателей, то в стихах вторичное интонационное членение[1], т. е. деление текста на стиховые ряды (на письме — строки), сглаживает ощущение долготы звучания фраз. Упорядоченные межстиховые паузы помогают воспринимать длинную синтаксическую конструкцию, распространившуюся на несколько строк, как совокупность коротких ритмических отрезков. В этом убеждает пример из творчества А. А. Фета — стихотворение «Графу Л. Н. Толстому»:

Как ястребу, который просидел
На жердочке суконной зиму в клетке,
Питаяся настрелянною птицей,
Весной охотник голубя несет
С надломленным крылом — и, оглядев

[1] Первичным является членение всего текста на *периоды* (на письме, как правило, соответствующие абзацам), а периодов — на *колоны* (словосочетания или простые предложения).

Живую пищу, старый ловчий щурит
Зрачок прилежный, поджимает перья
И вдруг нежданно, быстро, как стрела,
Вонзается в трепещущую жертву,
Кривым и острым клювом ей взрезает
Мгновенно грудь и, весело раскинув
На воздух перья, с алчностью забытой
Рвет и глотает трепетное мясо,—
Так бросил мне кавказские ты песни,
В которых бьется и кипит та кровь,
Что мы зовем поэзией.— Спасибо.
Полакомил ты старого ловца!

Как видим, в семнадцатистрочном тексте — всего три предложения, причем первое — сверхдлинное, занимает едва ли не шестнадцать строк. Однако стиховое членение текста значительно облегчает его чтение.

Кроме того, обратим внимание на использование Фетом специального ритмико-синтаксического приема — *анжанбемана* (франц. *enjambement* — перешагивание, перескок). Он заключается в нарочитом рассогласовании прозаических *колонов* (первичное членение) и *стихотворных строк* (вторичное членение) и опознается как прием именно потому, что в поэзии конец колона обычно совпадает с концом строки. В тексте Фета, например, образцами применения анжанбемана являются два деепричастных оборота («оглядев//Живую пищу» и «весело раскинув//На воздух перья»), которые не заканчиваются на концах соответствующих строк, а «перескакивают» на следующие за ними строки. Часто следствием применения стихотворцем анжанбеманов является интонационное выделение наиболее значимых для него лексических элементов.

* * *

Особую важность для выявления специфики художественной речи имеет изучение *стилистических фигур* (также их именуют *риторическими* — по отношению к риторике, в рамках которой теория тропов и фигур была впервые разработана; *синтаксическими* — по отношению к синтаксису как к одному из речевых аспектов любого художественного текста)[1].

Учение о фигурах складывалось уже в те времена, когда складывалось учение о стиле,— в эпоху античности; развивалось и дополнялось — в средние века; наконец, окончательно превратилось в постоянный раздел нормативных «поэтик» (учебников по поэтике) — в Новое время. Первые опыты описания и систематизации фигур представлены в античных латинских трактатах по поэтике и

[1] В зарубежных «риториках» понятие «фигура» трактуется широко. Существует традиционное деление на «фигуры мысли» (к их числу относятся прежде всего *тропы*) и «фигуры речи» (собственно *синтаксические* фигуры).

риторике (более полно — в «Воспитании оратора» Квинтилиана). Античная теория, по словам М. Л. Гаспарова, «предполагала, что есть некоторое простейшее, «естественное» словесное выражение всякой мысли (как бы дистиллированный язык без стилистического цвета и вкуса), а когда реальная речь как-нибудь отклоняется от этого трудновообразимого эталона, то каждое отдельное отклонение может быть отдельно и учтено как «фигура»[1].

Тропы и фигуры были предметом единого учения: если «троп» — изменение «естественного» значения слова, то «фигура» — изменение «естественного» порядка слов в синтаксической конструкции (перестановка слов, пропуск необходимых или использование «лишних» — с точки зрения «естественной» речи — лексических элементов). В обыденной речи обнаруживаемые «фигуры» часто рассматриваются как речевые ошибки, но в пределах художественной речи те же фигуры обычно выделяются как действенные средства поэтического синтаксиса.

В настоящее время существует множество классификаций стилистических фигур, в основу которых положен тот или иной — количественный или качественный — дифференцирующий признак: словесный состав фразы, логическое или психологическое соотношение ее частей и т. д. Перечислим особо значимые фигуры, учитывая три фактора: 1) необычную логическую или грамматическую связь элементов синтаксических конструкций; 2) необычное взаиморасположение слов во фразе или фраз в тексте, а также элементов, входящих в состав разных (смежных) синтаксических и ритмико-синтаксических конструкций (стихов, колонов), но обладающих грамматическим подобием; 3) необычные способы интонационной разметки текста с помощью синтаксических средств. Следует иметь в виду, что в пределах одного и того же отрезка речи могут совмещаться не только разные тропы, но и разные фигуры.

К группе приемов ***нестандартной связи слов в синтаксические единства*** относятся *эллипс, анаколуф, силлепс, алогизм, амфиболия* (фигуры, отличающиеся необычной грамматической связью), а также *гендиадис* и *эналлага* (фигуры с необычной семантической связью элементов).

Одним из самых распространенных не только в художественной, но и в обыденной речи синтаксических приемов является ***эллипс*** (гр. *elleipsis* — оставление). Это имитация разрыва грамматической связи, заключающаяся в пропуске слова или ряда слов в предложении, при котором смысл пропущенных членов легко восстанавливается из общего речевого контекста. Данный прием чаще всего используется в эпических и драматических сочинениях при

---

[1] *Гаспаров М. Л.* Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики//*Гаспаров М. Л.* Избранные труды: В 3 т. Т. 1: О поэтах. М., 1997. С. 629. Ср.: *Гаспаров М. Л.* Античная риторика как система//Там же. С. 570.

построении диалогов персонажей: с его помощью авторы придают жизнеподобие сценам общения своих героев.

Эллиптическая речь в художественном тексте производит впечатление достоверной, потому что в жизненной ситуации разговора эллипс является одним из основных средств композиции фраз: при обмене репликами он позволяет пропускать ранее прозвучавшие слова. Следовательно, в разговорной речи за эллипсами закреплена исключительно *практическая* функция: говорящий передает собеседнику информацию в необходимом объеме, используя при этом минимальный лексический запас.

Между тем использование эллипса как выразительного средства в речи художественной может быть мотивировано и установкой автора на *психологизм* повествования. Писатель, желая изобразить различные психические состояния своего героя, может от сцены к сцене менять его индивидуальный речевой стиль. Так, в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» Раскольников часто изъясняется эллиптическими фразами. В его разговоре с кухаркой Настасьей (ч. I, гл. 3) эллипсы служат дополнительным средством выражения его отчужденного состояния:

«— ...Прежде, говоришь, детей учить ходил, а теперь пошто ничего не делаешь?
— Я [*кое-что*] делаю...— нехотя и сурово проговорил Раскольников.
— Что [*ты*] делаешь?
— [*Я делаю*] Работу...
— Каку работу [*ты делаешь*]?
— [*Я*] Думаю,— серьезно отвечал он помолчав».

Здесь мы видим, что пропуск *одних* слов подчеркивает особую смысловую нагрузку оставшихся *других*.

Часто эллипсы обозначают и стремительную смену состояний или действий. Такова, например, их функция в пятой главе «Евгения Онегина», в повествовании о сне Татьяны Лариной: «Татьяна [ ] *ах!* а он [ ] реветь...», «Татьяна [ ] в лес, медведь [ ] за нею...»

И в быту, и в литературе речевой ошибкой признается ***анаколуф*** (гр. *anakoluthos* — непоследовательный) — неверное использование грамматических форм при согласовании и управлении: «Чувствуемый оттуда *запах* махорк*и* и как*ими*-то прокисл*ыми* щ*ами* делал почти невыносим*ым жизнь* в этом месте» (А. Ф. Писемский, «Старческий грех»). Однако его применение может быть оправдано в тех случаях, когда писатель подчеркивает экспрессию речи персонажа: «*Стой,* братцы, *стой!* Ведь вы не так сидите!» (в басне Крылова «Квартет»).

Напротив, скорее сознательно примененным приемом, чем случайной ошибкой, оказывается в литературе ***силлепс*** (гр. *syllepsis* — сопряжение, захват), заключающийся в синтаксическом оформлении семантически неоднородных элементов в виде ряда однородных

членов предложения: «Половой этот носил под мышкой салфетку и множество угрей на щеках» (И. С. Тургенев, «Странная история»).

Европейские писатели XX в., особенно представители «литературы абсурда», регулярно обращались к ***алогизму*** (гр. *a* — отрицательная частица, *logismos* — разум). Эта фигура представляет собой синтаксическое соотнесение семантически несоотносимых частей фразы с помощью ее служебных элементов, выражающих определенный тип логической связи (причинно-следственные, родо-видовые отношения и пр.): «Автомобиль быстро ездит, *зато* кухарка лучше готовит» (Э. Ионеско, «Лысая певица»), «*Как* чуден Днепр при тихой погоде, *так* ты, Ненцов, здесь зачем?» (А. Введенский, «Минин и Пожарский»).

Если анаколуф чаще видится ошибкой, чем художественным приемом, а силлепс и алогизм — чаще приемом, чем ошибкой, то ***амфиболия*** (гр. *amphibolia* — двусмысленность, неясность) всегда воспринимается двояко. Двойственность — в самой ее природе, так как амфиболия — это синтаксическая неразличимость подлежащего и прямого дополнения, выраженных именами существительными в сходных грамматических формах. «*Слух* чуткий *парус* напрягает...» в одноименном стихотворении О. Э. Мандельштама — ошибка или прием? Можно понять так: «Чуткий слух при желании его обладателя уловить шорох ветра в парусах волшебным образом действует на парус, заставляя его напрягаться»,— или так: «Раздутый ветром (т. е. напряженный) парус привлекает внимание, и человек напрягает слух». Амфиболия оправданна только тогда, когда оказывается *композиционно* значимой. Так, в миниатюре Д. Хармса «Сундук» герой проверяет возможность существования жизни после смерти самоудушением в запертом сундуке. Финал для читателя, как и планировал автор, неясен: либо герой не задохнулся, либо задохнулся и воскрес,— так как герой двусмысленно резюмирует: «Значит, *жизнь* победила *смерть* неизвестным для меня способом».

К числу редких в русской литературе и потому особенно заметных фигур относится ***гендиадис*** (от гр. *hen dia dyoin* — одно через два), при котором сложные прилагательные разделяются на исходные составляющие части: «тоска *дорожная, железная*» (А. А. Блок, «На железной дороге»). Здесь расщеплению подверглось слово «железнодорожная», в результате чего три слова вступили во взаимодействие — и стих приобрел дополнительный смысл. Е. Г. Эткинд, касаясь вопроса о семантике эпитетов «железная», «железный» в поэтическом словаре Блока, заметил: «Железная тоска» — это словосочетание бросает отсвет и на другое, на сочетание «железная дорога», тем более что рядом поставлены два определения, устремленные друг к другу <...>, как бы и образующие одно слово «железнодорожная», и в то же время отталкивающиеся от этого слова — оно обладает совсем иным значением. «Железная тоска» — это

отчаяние, вызванное мертвым, механическим миром современной — «железной» — цивилизации»[1].

Особую семантическую связь получают слова в колоне или стихе в том случае, когда писатель применяет ***эналлагу*** (гр. *enallage* — перемещение) — перенос определения на слово, смежное с определяемым. Так, в строке «Сквозь мяса жирные траншеи...» из стихотворения Н. А. Заболоцкого «Свадьба» определение «жирные» стало ярким эпитетом после перенесения с «мяса» на «траншеи». Эналлага — примета *многословной* поэтической речи. Применение этой фигуры в *эллиптической* конструкции приводит к плачевному результату: стих «*Знакомый труп* лежал в долине той...» в балладе М. Ю. Лермонтова «Сон» — пример логической ошибки. Сочетание «знакомый труп» должно было означать «труп знакомого [человека]», но для читателя фактически означает: «Этот человек давно знаком героине именно как труп».

К числу фигур с ***необычным взаиморасположением частей*** *синтаксических конструкций* относятся различные виды *параллелизма* и *инверсии*.

Параллелизм (от гр. *parallelos* — идущий рядом) предполагает композиционную соотнесенность *смежных* синтаксических отрезков текста (строк в стихотворном произведении, предложений в тексте, частей в предложении). Виды параллелизма обычно выделяют на основании какого-либо признака, которым обладает первая из соотносимых конструкций, служащая для автора образцом при создании второй.

Так, проецируя порядок слов одного синтаксического отрезка на другой, различают параллелизм *прямой* («Спит животное Собака,/Дремлет птица Воробей» в стихотворении Заболоцкого «Меркнут знаки Зодиака...») и *обращенный* («Играют волны, ветер свищет» в «Парусе» Лермонтова). Мы можем записать колоны лермонтовской строки вертикально:

играют	волны
ветер	свищет

И увидим, что во втором колоне подлежащее и сказуемое даны в обратном порядке относительно расположения слов в первом. Если теперь графически соединить существительные и — отдельно — глаголы, можно получить образ греческой буквы «χ». Поэтому обращенный параллелизм также именуют ***хиазмом*** (гр. *chiasmos* — χ-образность, крестообразность).

При сличении количества слов в парных синтаксических отрезках выделяют также параллелизм *полный* и *неполный*. Полный параллелизм (его распространенное название — ***изоколон;*** гр. *isokolon* — равночленность) — в двухсловных строках Ф. И. Тютчева «Опорожнены

[1] *Эткинд Е. Г.* Проза о стихах. СПб., 2001. С. 61.

амфоры,/Опрокинуты корзины» (стихотворение «Кончен пир, умолкли хоры...»), неполный — в его неравнословных строках «Помедли, помедли, вечерний день,/Продлись, продлись, очарованье» (стихотворение «Последняя любовь»). Существуют и другие виды параллелизма.

К той же группе фигур относится такой распространенный прием, как ***инверсия*** (лат. *inversio* — перестановка). Она проявляется в расположении слов в словосочетании или предложении в порядке, отличном от естественного. В русском языке естественным является, к примеру, порядок «подлежащее + сказуемое», «определение + определяемое слово» или «предлог + имя существительное в падежной форме», а неестественным — обратный порядок.

«Эрота выспренних и стремных крыльях на...» — так начинается пародия известного сатирика начала XX в. А. Измайлова на стихи Вяч. Иванова. Пародист заподозрил поэта-символиста в злоупотреблении инверсиями, поэтому перенасытил ими строки своего текста. «Эрота крыльях на» — порядок неправильный. Но если отдельная инверсия «Эрота крылья» вполне допустима, более того — ощущается как традиционная для русской поэзии, то «крыльях на» осознается как признак не художественности речи, а косноязычия.

Инвертированные слова могут располагаться во фразе по-разному. При *контактной* инверсии сохраняется смежность слов («Как трагик в провинции *драму Шекспирову*...» в «Марбурге» Б. Л. Пастернака), при *дистантной* — между ними вклиниваются другие слова («Покорный *Перуну* старик *одному*...» в балладе Пушкина «Песнь о вещем Олеге»). И в том, и в другом случае необычная позиция отдельного слова влияет на его интонационное выделение. В инвертированных конструкциях, как отмечал Томашевский, «слова звучат более выразительно, более веско»[1].

К группе фигур, маркирующих ***необычную интонационную композицию текста или его отдельных частей,*** относятся разные виды *синтаксического повтора,* а также *тавтология, анноминация* и *градация, полисиндетон* и *асиндетон.*

Различают две подгруппы приемов ***повтора.*** К первой относятся приемы повтора отдельных частей внутри предложения. С их помощью авторы обычно подчеркивают семантически напряженное место во фразе, так как любой повтор есть интонационное выделение. Подобно инверсии, повтор может быть *контактным* («*Пора, пора,* рога трубят...» в поэме Пушкина «Граф Нулин») или *дистантным* («*Пора,* мой друг, *пора!* покоя сердце просит...» в одноименном пушкинском стихотворении).

Простой повтор применяют к разным единицам текста — и к слову (как в вышеприведенных примерах), и к словосочетанию («Вечерний звон, вечерний звон!» в переводе И. Козлова из Т. Мура). Повтор одного слова в разных падежных формах при сохранении

[1] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. С. 75.

его значения с античных времен опознают как особую фигуру — ***полиптотон*** (гр. *polyptoton* — многопадежие): «Но *человека человек*/ Послал к анчару властным взглядом...» (Пушкин, «Анчар»). На полиптотоне, по наблюдению Р. Якобсона, построена «Сказка о красной шапочке» Маяковского, в которой представлена полная парадигма падежных форм слова «кадет»[1]. Столь же древней фигурой является ***антанакласис*** (гр. *antanaklasis* — отражение) — повтор слова в исходной грамматической форме, но с переменой значения. «Последний филин сломан и распилен./И, кнопкой канцелярскою пришпилен/К осенней ветке книзу *головой*,//Висит и размышляет *головой*...» (А. В. Еременко, «В густых металлургических лесах...») — здесь слово «головой» используется в прямом, а затем в метонимическом значении.

Ко второй подгруппе относятся фигуры повтора, распространяемые не на предложение, а на более крупную часть текста (строфу, синтаксический период), иногда на все произведение. Такие фигуры маркируют интонационное уравнивание тех частей текста, на которые они были распространены. Эти виды повтора различают по позиции в тексте. Так, ***анафора*** (гр. *anaphora* — вынесение; русский термин — ***единоначатие***) — это скрепление речевых отрезков (колонов, стихотворных строк) с помощью повтора слова или словосочетания в начальной позиции: «*Это* — круто налившийся свист,/ *Это* — щелканье сдавленных льдинок,/*Это* — ночь, леденящая лист,/ *Это* — двух соловьев поединок» (Пастернак, «Определение поэзии»). ***Эпифора*** (гр. *epiphora* — добавка; русский термин — ***единоконечие***), напротив, соединяет лексическим повтором концы речевых рядов: «Потому что обратили в лошадь *добродетельного человека* <...>; потому что изморили *добродетельного человека* <...>; потому что лицемерно призывают *добродетельного человека;* потому что не уважают *добродетельного человека*» (Гоголь, «Мертвые души», гл. 11). Спроецировав принцип эпифоры на цельный поэтический текст, мы увидим ее развитие в явлении ***рефрена*** (например, в классической французской балладе).

Анадиплосис (гр. *anadiplosis* — сдваивание; русский термин — ***стык***) — это контактный повтор, связующий конец речевого ряда с началом следующего. Так связаны стихи Блока «О, весна *без конца и без краю* —/*Без конца и без краю* мечта». Анафора и эпифора часто выступают в малых лирических жанрах в роли структурообразующего приема. Но и анадиплосис может приобрести функцию композиционного стержня, вокруг которого выстраивается речь. Из длинных цепей анадиплосисов сложены, например, лучшие образцы ранней ирландской лирики. Среди них едва ли не древнейшим является анонимное «Заклинание Амергина», датируемое предположительно

[1] *Якобсон Р.* Основы сравнительного славянского литературоведения//*Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 32.

V—VI в. н. э. (ниже приведен его фрагмент в синтаксически точном переводе В. Тихомирова):

Эрин кличу я *зычно*
Зычное море *тучно*
Тучны на взгорье *травы*
Травы в дубравах *сочны*
Сочна в озерах *влага*
Влагой богат *источник*
Источник племен *единый*
Единый владыка Темры...

Анадиплосису противоположен ***прозаподосис*** (гр. *prosapodosis* — прибавление; русский термин — ***кольцо, охват***), дистантный повтор, при котором начальный элемент синтаксической конструкции воспроизводится в конце следующей: «*Мутно* небо, ночь *мутна*...» в «Бесах» Пушкина. Также прозаподосис может охватывать строфу (на кольцевых повторах построено стихотворение С. А. Есенина «Шаганэ ты моя, Шаганэ...») и даже весь текст произведения («Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...» А. Блока).

К этой подгруппе относится и сложная фигура, образованная сочетанием анафоры и эпифоры в пределах одного и того же отрезка текста,— ***симплока*** (гр. *symploce* — сплетение): «*Я* не хочу *Фалалея,* | *я* ненавижу *Фалалея,* | *я* плюю на *Фалалея,* | *я* раздавлю *Фалалея,* | <...> *я* полюблю скорее Асмодея, | чем *Фалалея!*» (Достоевский, «Село Степанчиково и его обитатели», ч. 2, гл. 5) — этот пример из монолога Фомы Опискина служит наглядным свидетельством того, что интонационно подчеркнутыми бывают не только повторяющиеся элементы: при симплоке в каждом колоне выделяются слова, обрамленные анафорой и эпифорой.

Воспроизвести при повторе можно не только слово как единый знак, но и оторванное от знака значение. ***Тавтология*** (гр. *tauto* — то же самое, *logos* — слово), или ***плеоназм*** (гр. *pleonasmos* — излишек),— фигура, при использовании которой не обязательно повторяется слово, но обязательно дублируется значение какого-либо лексического элемента. Для этого авторы подбирают либо слова-синонимы, либо перифрастические обороты. Нарочитое применение писателем тавтологии создает у читателя ощущение словесного избытка, нерационального многословия, заставляет его обратить внимание на соответствующий отрезок речи, а декламатора — интонационно обособить весь этот отрезок. Так, в стихотворении А. Еременко «Покрышкин» двойная тавтология интонационно выделяет на фоне общего потока речи колон «*злая* пуля *бандитского зла*».

С целью интонационного выделения семантически значимого речевого отрезка используют также ***анноминацию*** (лат. *annominatio* — подобословие) — контактный повтор однокоренных слов: «*Думаю думу* свою...» в «Железной дороге» Н. А. Некрасова. Эта фигура распространена в песенном фольклоре и в произведениях поэтов, в творчестве которых сказалось их увлечение стилизацией речи.

К фигурам повтора близка ***градация*** (лат. *qradatio* — изменение степени), при которой слова, сгруппированные в ряд однородных членов, имеют общее семантическое значение (признака или действия), но их расположением выражено последовательное изменение этого значения. Проявление объединяющего признака может постепенно усиливаться или ослабевать: «Клянусь небом, *несомненно,* что ты *прекрасна, неоспоримо,* что ты *красива, истинно,* <...> что ты *привлекательна*» («Бесплодные усилия любви» Шекспира в пер. Ю. Корнеева). В этой фразе рядом «несомненно-неоспоримо-истинно» представлено усиление одного признака, а рядом «прекрасна-красива-привлекательна» — ослабление другого. Вне зависимости от того, усиливается или ослабевает признак, градуированную фразу произносят с нарастающей *эмфазой* (интонационной выразительностью): «*Прозвучало* над ясной рекою,/*Прозвенело* в померкшем лугу,//*Прокатилось* над рощей немою...» (Фет, «Вечер»).

Кроме того, к группе средств ***интонационной разметки*** относятся ***полисиндетон*** (гр. *polysyndeton* — многосоюзие) и ***асиндетон*** (гр. *asyndeton* — бессоюзие). Как и градация, которой обе фигуры часто сопутствуют, они предполагают эмфатическое выделение соответствующей им части текста в звучащей речи. Полисиндетон по существу является не только многосоюзием («И жизнь, и слезы, и любовь» у Пушкина), но и многопредложием («О доблестях, о подвигах, о славе» у Блока). Его функция — или маркировать логическую последовательность действий («Осень» Пушкина: «*И* мысли в голове волнуются в отваге, *И* рифмы легкие навстречу им бегут,/*И* пальцы просятся к перу...»), или побуждать читателя к обобщению, к восприятию ряда деталей как цельного образа («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» Пушкина: видовое «*И* гордый внук славян, *и* финн, *и* ныне дикой/Тунгус, *и* друг степей калмык» складывается при восприятии в родовое «народы Российской империи»). А с помощью асиндетона подчеркивается либо одновременность действий («Швед, русский колет, рубит, режет...» в пушкинской «Полтаве»), либо дробность явлений изображенного мира («Шепот, робкое дыханье,/Трели соловья,/Серебро и колыханье/Сонного ручья» у Фета).

Использование писателем синтаксических фигур накладывает отпечаток индивидуальности на его авторский стиль. К середине XX в., к тому времени, когда понятие «творческая индивидуальность» существенно обесценилось, изучение фигур перестало быть актуальным, что зафиксировано А. Квятковским в его «Словаре поэтических терминов» 1940 г. издания: «В настоящее время названия риторических фигур сохранились за тремя наиболее устойчивыми явлениями стиля, как то: 1) риторический вопрос <...>, 2) риторическое восклицание <...>, 3) риторическое обращение...»[1] Сегодня возрож-

[1] *Квятковский А. П.* Словарь поэтических терминов. М., 1940. С. 176.

дается интерес к изучению синтаксических приемов как средств художественной стилистики. Исследование поэтического синтаксиса получило новое направление: современная наука все чаще анализирует явления, находящиеся на стыке разных сторон художественного текста, например ритма и синтаксиса, стихового метра и синтаксиса, лексики и синтаксиса, и т. д.[1]

Литература

Античные риторики/Под общ. ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1978.

Античные теории языка и стиля/Под общ. ред. О. М. Фрейденберг. М.; Л., 1936.

Горнфельд А. Г. Фигура в поэтике и риторике//Вопросы теории и психологии творчества. 2-е изд. Харьков, 1911. Т. 1.

Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкенберг Ж. М. и др. Общая риторика. М., 1986.

Жирмунский В. М. Композиция и синтаксис//*Жирмунский В. М.* Композиция лирических стихотворений. Пб., 1921.

Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М., 1986.

Корольков В. И. К теории фигур//Сб. науч. трудов Моск. гос. пед. ин-та иностр. языков. Вып. 78. М., 1974.

Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста. М., 1993.

Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Курс лекций. Л., 1959.

Якобсон Р. Грамматический параллелизм и его русские аспекты//*Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.

Lausberg H. Handbuch der literaturischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Bd 1—2. München, 1960.

Todorov T. Tropes et figures//To honor R. Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday. The Hague; P., 1967. Vol. 3.

ФОНИКА

Рус.: *поэтическая фонетика;* англ.: *sounds effects, phonetic devices;* нем.: *Phonetik der Poesie;* франц.: *phonetique poetique.*

Понятие о фонике. Задачи и этапы фонетического исследования художественного текста.— Эвфония количественная и качественная.— Запретительные правила использования звуков.— Липограмма и звукопись.— Звуковые повторы как следствие грамматического параллелизма в античной поэзии.— Аллитерация, консонанс и ассонанс.— О классификации звуковых повторов.— Звук и смысл. Ономатопея как звукоподражание в бытовой речи и как семантизация звукового повтора в художественном тексте.— Парономазия.— Анафония как семантизация комплекса звуковых повторов.

Фоника (от гр. *phone* — звук), или *поэтическая фонетика,*— особый раздел поэтики, учение об эстетическом использовании звуков как речевого материала в художественном тексте. Такое понимание предмета фоники основано на концепции лингвиста Л. П. Якубин-

[1] См., например, статьи М. Тарлинской, Т. В. Скулачевой, М. Л. Гаспарова, Н. А. Кожевниковой в изд.: Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика/Под ред. М. Л. Гаспарова, А. В. Прохорова, Т. В. Скулачевой. М., 2001.

ского, отделявшего язык «стихотворный» (шире — язык художественной литературы) от языка «практического» (языка бытового общения): «Звуки речи при языковом мышлении *практическом* не являются ценными сами по себе, не сосредотачивают на себе внимания, не всплывают в светлое поле сознания. При языковом мышлении *стихотворном* звуки являются предметом внимания, обнаруживают свою самоценность, всплывают в светлое поле сознания»[1].

Фонетический анализ художественного текста прежде всего выявляет особенности его звукового состава как в соотнесении с общенациональными речевыми нормами, так и с особенностями речи в других художественных текстах (произведений определенной эпохи, конкретного литературного направления, наконец, в прочих сочинениях данного автора). Затем нужно выяснить, свидетельствуют ли обнаруженные фонетические отклонения от речевых норм о преднамеренных действиях автора, об использовании им специальных приемов. Если на этот вопрос можно ответить утвердительно, анализ переходит в фазу интерпретации: нужно определить, *что именно* выражает данное *выразительное средство*.

Основная эстетическая функция звуков в художественном тексте — ***гармонизирующая.*** В рамках цельного литературного текста нарочито выделенные звуки служат для интонационной разметки. Разнообразные звуковые повторы, как и паузы, упорядочивают ритм произведения, а любое проявление порядка в художественной речи традиционно опознается как проявление ее гармонии. Многовековая история европейской литературы показывает, насколько внимательны были авторы и читатели предшествующих эпох к ***благозвучию*** художественной речи. Это свойство речи с античных времен именуют ***эвфонией*** (гр. *euphonia*, от *eu* — благо и *phone* — звук). Н. В. Гоголь отмечал благозвучие как особую черту русской поэзии[2].

«Благозвучие/не так пустое дело,/ как думают те,/*которые* незнакомы с поэзией.//Под благозвучие,/как под колыбельную,/прекрасную песню матери,/убаюкивается народ-младенец/*еще прежде,/чем* может входить/в значение слов самой песни,/и нечувствительно/сами собою/стихают и умиряются его дикие страсти.//Оно так же бывает нужно,/как во храме курение кадильное,/*которое* уже невидимо настрояет душу/к слышанию чего-то лучшего/*еще прежде,/чем* началось само служение»[3].

---

[1] *Якубинский Л. П.* О звуках стихотворного языка//Русская словесность: от теории словесности к структуре текста. Антология/Под ред. В. П. Нерознака. М., 1997. С. 139.

[2] В приведенном ниже фрагменте интонационное членение прозаического текста на колоны и периоды графически отражено знаками «/» и «//», разнообразные звуковые повторы набраны полужирным шрифтом, а «следы» интонационно-синтаксического параллелизма — курсивом. В совокупности эти интонационные средства сообщают гоголевскому тексту эвфонический характер.

[3] *Гоголь Н. В.* В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность//*Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1967. Т. 6. С. 409.

Б. В. Томашевский предложил расширительную трактовку эвфонии, выделив ее ***количественную*** и ***качественную*** разновидности: «Если организованы *количественные* моменты произношения, то мы получаем ритмическую речь; совокупность приемов организации ритмической речи составляет *эвритмию*. Если внимание направлено на качество звуков, то мы имеем эвфонию в узком смысле этого слова»[1]. Он отождествил с «количественной» эвфонией случаи деления фраз на соизмеримые *колоны*, отрезки, которые мы получаем в результате разбивки отдельного предложения на своеобразные интонационные группы, напоминающие словосочетания. Подобная разбивка в живой интонированной речи происходит всегда, ибо она как облегчает произнесение, так и оживляет его.

Однако традиционно эвфонию связывают только с *качеством* звуков, которое регулируется ***запретительными правилами*** их использования, а также ***инструментовкой,*** т. е. совокупностью приемов организации звуковых единиц текста. Запретительные правила для русских писателей сформулировал еще М. В. Ломоносов в «Кратком руководстве к красноречию» (1747), и два из них в дальнейшем получили широкое распространение в отечественной литературе: 1) «обегать непристойного и слуху противного стечения согласных, например *всех чувств взор есть благороднее*, ибо шесть согласных, рядом положенные,— *вств-вз* — язык весьма запинают»; 2) «удаляться от стечения письмен гласных, а особливо то же или подобное произношение имеющих»[2]. Общепринятый термин для обозначения «стечения гласных» — ***хиатус*** (лат. *hiatus* — зияние). Стечение гласных, имеющих «то же произношение»,— это непрерывный многократный повтор одного и того же звука: *встреча Марии и Иисуса* (5 [и] подряд). Так же «смазываются» при артикуляции следующие один за другим «подобные» гласные *«Япония и её иероглифы* (7 гласных подряд).

Инструментовка текста включает в себя два основных способа его фонетической организации. Во-первых, по той или иной причине автор может избегать использования в собственной речи определенных звуков. Во-вторых, автор может перенасытить строку, предложение, текст определенными фонемами до такого предела, на котором слушатель или читатель уловит, начнет осознавать, что количество каких-либо отдельных звуков в тексте в его отношении к общему количеству звуков данного текста значительно больше, нежели в обычной речи. Допустим, в речи на тысячу звуков, следующих подряд, приходится некоторое сравнительно устойчивое число звуков [ц]. И если мы замечаем, что коэффициент использования [ц] в каком-либо сочинении заметно превышает коэффициент частотности этого звука в обычной речи или оказывается зна-

---

[1] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 86.

[2] *Ломоносов М. В.* Краткое руководство к красноречию//Русская литература XVIII века. 1700—1775. М., 1979. С. 102.

чительно ниже (а в обычной речи — коэффициент приблизительно 0,004[1], т. е. 4 [ц] на 1000 звуков) скорее всего это означает применение писателем приемов инструментовки.

Первый способ инструментовки сегодня почти не пользуется авторским спросом, хотя прежде был известен как средство демонстрации сочинителем своего профессионального мастерства. В разные времена писатели европейских стран «изгоняли» из своих произведений наиболее часто используемые в национальной устной речи фонемы, а в письменной — буквы. В древнегреческом языке такой фонемой была [с], поэтому Пиндар в одной из од отказался от нее, подобно своему предшественнику Ласию, сложившему без [с] гимн в честь богини Деметры. Испанским стихотворцам было трудно обойтись без [а] — и поэт XVII в. Алонсо де Алькало-и-Геррера создал несколько стихотворений без этого гласного. Распространенным в немецком языке звуком является согласный [р], поэтому в конце XVIII в. Готтлиб Вильгельм Бурман написал книгу стихов «Gedichte ohne Buchstaben R» («Стихи без буквы Р»), а в начале XIX в. его опыт повторил прозаик Франц Риттлер в романе «Die Zwillinge» («Близнецы»). Подобные произведения писали и авторы XX в., но это уже воспринималось как технические упражнения. В современных английском и французском языках одним из часто используемых звуков является [е]. В 1939 г. американец Эрнест Винсент Райт написал роман «Gadsby» («Гэдсби»), состоящий из 50 000 слов без [е], а спустя тридцать лет из романа французского авангардиста Жоржа Перека «La Disparition» («Исчезновение») исчезли буква *е* и соответствующая фонема.

Выпадение звука всегда было следствием отказа от определенной буквы, а потому этот прием получил имя ***липограммы*** (от гр. *leipo* — отсутствовать, *gramma* — буква). Термин был введен в начале XVII в. французским поэтом Соломоном Сертоном, активно использовавшим липограмму в своем творчестве. Позднее его стали применять и по отношению к тем сочинениям, в смежных частях которых по очереди исчезали все буквы. Таковы стихотворные пересказы эпических поэм Гомера, выполненные Нестором из Ларанды («Илиада», III—IV в.) и Трифиодором из Панаполиса («Одиссея», V в.). Начиная с эпохи барокко липограмматическая техника была усовершенствована до такой степени, что из произведений стали исчезать целые группы звуков, чаще всего — гласные, за исключением какого-либо одного. Так возникло явление ***унивокализма*** (от лат. *unus* — один, *vocalis* — гласный звук):

Стержень мне — прегрешенье телес.
Ежель ересь, лень, грех не пресечь,

[1] См. таблицу «Частотность звукобукв в речи», в которой представлены результаты исследований по использованию фонем русского языка, в изд.: *Журавлев А. П.* Звук и смысл. М., 1991. С. 159.

Мне презренье с бесчестьем терпеть,
Ей же ей, мне в геенне век тлеть.
Вемь: везде се веленье небес.

(Янош Варьяш, пер. С. Солодовник[1])

Существовала липограмматическая форма и в русской литературе. Образцы мы встречаем в стихотворениях Г. Р. Державина («Соловей во сне», «Бабочка», «Свобода», «Тишина» и др.). Как правило, поэт для воплощения темы покоя, для создания идиллической или интимной атмосферы избегал использовать в речи звук [р]. Такова, например, функция липограммы в его стихотворении «Желание»:

К богам земным сближаться
Ничуть я не ищу,
И больше возвышаться
Никак я не хощу.

Души моей покою
Желаю только я:
Лишь будь всегда со мною
Ты, Дашенька моя!

Часто один прием инструментовки (липограмма) сочетается с другим. Так, Державин в приведенном стихотворении не только изгнал из речи сонорные [р] и [р'], но и насытил звуковую ткань повторами шипящих [ж], [ш], [щ], имитирующими шепот, воплощающими тему покоя.

Это более распространенный способ инструментовки — применение звуковых повторов, или ***звукопись.*** Существуют ***повторы конвенциональные*** и ***окказиональные***[2]. Первую группу составляют разные типы *рифм,* т. е. повторы, занимающие *определенное* положение в колонах или стихах. Они являются конвенциональными (т. е. «договорными») повторами, потому что удовлетворяют рифменное ожидание, возникающее у читателя: его опыт подсказывает, что рифма скорее появится, чем нет, в каждой новой строке. К группе *окказиональных* («случайных») относятся все прочие фонетические повторы. Они «случайны» только потому, что мы, приступая к чтению текста, изначально их не ожидаем. Если повторяющиеся фонемы не подверглись семантизации, звуковые повторы ощущаются как необязательные. В таком случае их именуют ***орнаментальными.***

В европейской литературе звуковые повторы существовали уже в античную эпоху, но они не всегда являлись следствием намеренных авторских действий. Часто они возникали в результате грамматического совпадения слов, параллелизма словосочетаний. Так, греческая и римская поэтические традиции не знали регулярной риф-

[1] Цит. по изд.: *Рат-Вег И.* Комедия книги. М., 1982. С. 452.

[2] См. схему дерева повторов в изд.: *Любимова Н. А., Пинежанинова Н. П., Сомова Е. Г.* Звуковая метафора в поэтическом тексте. СПб., 1996. С. 12.

мы, однако в античных стихах вместо привычной для поздних эпох концевой рифмы нередко появлялся ***гомеоптотон*** (гр. *homoioptoton*, буквально — подобие падежных форм) — повтор грамматических форм в конце слов, относящихся к одной части речи. Это характерно, например, для творчества Квинта Энния, создателя стихотворной эпической традиции в ранней римской поэзии, одним из первых среди латиноязычных авторов осознавшего широкие возможности применения звукописи: «Restit***ant*** occurunt obst***ant*** obstringill***ant*** obagit***ant***» (в пер. М. Л. Гаспарова: «Встанут, бросятся, обступят, не пускают, теребят...»)[1]. Многочисленные примеры грамматического уподобления слов — явления, вызванного к жизни самой природой языка — позволили в дальнейшем опознать как специальный прием и уподобление фонетическое: с точки зрения звуковой организации речи результатом гомеоптотона являлся ***гомеотелевтон*** (гр. *homoioteleuton* — подобие окончаний) — повторение в абсолютном конце двух и более смежных слов общих для них согласных звуков или целого слога[2]. В начальной и средней частях слов повторы встречались значительно реже (впрочем, в процитированном стихе Энния система повторов охватывает все части слов).

В отличие от античной поэзии европейского Юга средневековая поэзия европейского Севера строилась на обязательных фонетических повторах. Так, ***аллитерированным стихом***[3] были написаны самые ранние эпические поэмы средневековья, в числе которых немецкая «Песнь о Хильдебранте» (дошла в рукописи начала IX в.): ***«Hiltibrant enti Hadubrant/undar herium tuem»*** (***Хильдебрант и Хадубрант/меж двух храбрых войск***[4]). Ту же форму мы встречаем и в англосаксонском эпосе «Беовульф» (в рукописи X в., предположительно — VIII в.): ***«Bruc ðisses beages,/Beowulf leofa,//hyse, mid hæle,/ ond pisses hrægles neot»*** (***Прими эти перстни,/Беовульф преславный,// Дарим тебе, достойный,/добрый наряд).*** Повторы согласных характерны также для древнеисландских саг и малых жанров скальдической поэзии, комбинированные повторы гласных и согласных — для

---

[1] Хрестоматия по ранней римской литературе/Сост.: К. П. Полонская, Л. П. Поняева. М., 2000. С. 168—169.

[2] В цитате из Энния курсивом выделен гомеоптотон, полужирным шрифтом — гомеотелевтон.

[3] В. М. Жирмунский описал форму древних немецких, исландских и англосаксонских памятников эпической поэзии так: «Древнегерманский аллитерационный стих есть стих чисто тонический, строение которого определяется четырьмя главенствующими ударениями — по два на каждое полустишие. Из четырех ударных слов три или по крайней мере два соединены аллитерацией начального согласного ударного слога (обычно по законам германского ударения — первого согласного слога); на первом ударении второго полустишия присутствие аллитерации обязательно, остальные аллитерирующие ударения (одно или два) находятся в первом полустишии. Допускается также объединение в аллитерации гласных, притом различных, если они открывают собой ударный слог». См.: *Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975. С. 173—174.

[4] Здесь и далее цитируемым фрагментам сопутствует перевод автора данной главы.

древнеирландской лирики. В отдельных европейских странах аллитерированный стих существовал и в зрелом средневековье. Например, в английской поэзии XIV в.— в поэме Ленгленда «Видение Петра Пахаря» и в анонимном стихотворном романе «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь», в котором, по мнению Х. Л. Борхеса, сохранилась «первобытная музыка саксонской речи»[1].

Подобная форма фонетической организации текста существовала и в древнерусской литературе, но повторы начальных звуков или слогов распространялись не на целые стихи, а на отдельные словосочетания. В тексте «Слова о полку Игореве», на что еще в 1877 г. обратил внимание П. П. Вяземский[2], часто встречаются пары слов, начинающихся с **по-** (***по-ле по-ловецкое, по-роси по-ля, по-лозие по-лзаша;*** есть и отдельные примеры более распространенных повторов: ***по-топташа по-ганыя по-лкы по-ловецкыя***[3]). Т. М. Николаева, обнаружив в «Слове...» не только 176 сочетаний с **по-**, но и примеры повтора в словосочетаниях других начальных элементов ***(конец ко-пия, ст-язи, ст-оят, к-ают к-нязя, с-ребрено с-тружие, И-горя и-же и-стягну)***, предложила этот вид нерегулярной контактной аллитерации именовать ***инициалями*** или ***началами***[4].

Современная наука осмыслила ***аллитерацию*** (лат. *alliteratio* — созвучие) как повтор «нажимного»[5] согласного, т. е. начального в слове или предшествующего ударному гласному. В известном стихе из пушкинской «Полтавы» «Швед, русский колет, рубит, режет...» аллитерация *[р] — [р']* охватила слова ***русский — рубит — режет***. Здесь же обнаруживаем и ***консонанс*** (лат. consonantis — согласный звук) — повтор согласного, заканчивающего слово[6]: ***шве[т]***[7] ***— коле[т] — руби[т] — реже[т]***. Кроме повторов разных согласных звуков в этом стихе присутствуют и повторы ударных гласных: ***швед*** и ***режет, русский*** и ***рубит***. Концентрированный в отдельном отрезке текста повтор ударных гласных получил имя ***ассонанса*** (франц. *assonance* — созвучие).

---

[1] *Борхес Х. Л.* Проза разных лет. М., 1989. С. 280.

[2] *Вяземский П. П.* «Слово о полку Игореве». Исследования о вариантах. СПб., 1877.

[3] Здесь и далее цитаты из «Слова о полку Игореве» приведены в орфографии, приближенной к современной.

[4] *Николаева Т. М.* «Слово о полку Игореве». Поэтика и лингвистика текста; «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. М., 1997. С. 109—111.

[5] Деление согласных звуков на «нажимные» и «ненажимные» ввел в русскую науку О. М. Брик. См.: *Брик О. М.* Звуковые повторы: анализ звуковой структуры стиха//Русская словесность: от теории словесности к структуре текста. Антология/Под ред. В. П. Нерознака. М., 1997. С. 119. (Статья впервые была опубликована в 1919 г.)

[6] Заметим, что смысловой объем термина «консонанс» не вполне совпадает с объемом термина «гомеотелевтон»: иногда консонансом называют повтор тех согласных в заударных слогах, что не имеют в них фиксированной позиции.

[7] Правильное чтение начала строки «Швед, русский...»: *шве[т]* — (пауза) — *[р]усский*. Интонационный вариант *шве[др]усский* возможен в речи только при чтении фраз с иным синтаксическим построением, например: «Да, он швед, но швед русский».

Сплошную аллитерацию цельной части текста (строки или строфы в стихотворном произведении, фразы или периода в прозе) именуют ***паромеоном*** (от гр. *para* — около, *homoios* — подобие), а звуковой повтор, при котором автор все слова в тексте, от первого до последнего, начинает с одного и того же звука, гласного или согласного,— ***тавтограммой*** (от гр. *tauto* — то же самое). К паромеону как к средству подтверждения поэтического мастерства обращались уже ранние латиноязычные версификаторы. Его образец — знаменитый стих из «Анналов» Энния *«O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti!»* ***(К себе ты, Тит Татий, тиран, тревожные тяготы тянешь!).*** Европейская тавтограмма родилась в период средневековья в поэзии ученых монахов, писавших на латыни, однако до сих пор примеры тавтограммированных произведений немногочисленны.

Писатели XX в. использовали эту форму для подражания древним текстам, но чаще — как комический прием или как знак литературного эксперимента. С этой целью встроил тавтограмму на *п*- в финал мистерии «Скуфья скифа» В. Хлебников: «Но плавал плот пленных палачей на пламени полого поля — пустыне пузыристых пазух и пуз на пенистом пазе пещерного прага пустот — пружинистой пяткой полуночных песен и плясок. Пищали пены пестропегой пастью и пули пузырей пучины печи пламенеющей». С этой целью обратился к тавтограмме на *г*- поэт Н. И. Ладыгин в стихотворном послании «Николаю Глазкову» (при этом фамилия адресата определила выбор повторяемого звука):

Глазкова горние глаголы
Гармонией гремят,
И гордые глаза на годы
Грядущего глядят.

Кроме общего деления звуковых повторов на аллитерации, консонансы и ассонансы, современное литературоведение активно использует и другие классификации. Некоторые из них были введены в научный обиход О. М. Бриком[1]. Анализируя только случаи аллитерации в стихотворных текстах, он разделил повторы: 1) по количеству повторяемых звуков — на *двузвучные* (**упал на пол**[2]), *трезвучные* (**паланкин полинял**) и *многозвучные* (**посланник в спаленке**); 2) по количеству самих повторов — на *простые* (**плененный исполин**) и *многократные* (**полено упало на палец Наполеона**); 3) по расстановке звуков внутри повторяющейся группы при каждом новом повторе (при этом Брик рекомендовал пользоваться «алгебраическим» алфавитом) — на *АВ* (**спал на полу**), *ВА* (**купил лупу**), *АВС* (**поляна полна ягод**), *АСВ* (**футболист выполнил пенальти**), *ВАС* (**спилен ли пень**), *ВСА* (**Полине лень петь**), и т. д.; наконец, 4) по расположе-

[1] См.: *Брик О. М.* Звуковые повторы. С. 117—119.

[2] Сопутствующие упомянутым в настоящем разделе типам звуковых повторов примеры принадлежат автору раздела.

нию созвучий в началах и концах смежных ритмических отрезков — на *скреп, концовку, стык* и *кольцо*. Последняя классификация приведена Бриком в параллель с традиционным делением риторических фигур словесного повтора на *анафору, эпифору, анадиплосис* и *прозаподосис*[1].

Кроме структурной, гармонизирующей функции, звуковые повторы в поэтическом тексте могут быть наделены функцией ***выражения смысла, или семантической.*** В нехудожественной речи выбор отдельного звука обычно не мотивирован общим смыслом фразы или лексическим значением слова, в фонетический состав которого он входит. Это особенно заметно в образцах бытового ***звукоподражания,*** которое нередко — и не вполне справедливо — отождествляют с явлением ***ономатопеи*** (гр. *onomatopoeia,* от *onomos* — имя, *poein* — создавать). Ономатопею в таком случае трактуют как использование слова, которое и называет некий предмет (лицо), и вместе с тем имитирует звуки, характерные для его действия. Прибегая к этому приему, человек с помощью групп звуков национального языка передает ***иллитераты*** (лат. *illiteratus* — неписаный), т. е. звуки, к осмысленной человеческой речи не относящиеся. Так появляются слова «бултых», «апчхи», «пиликать» и пр., однако фонемы, входящие в состав этих слов, только в совокупности передают звуки, сопутствующие определенным человеческим действиям, а между тем каждая отдельная из них не имеет прямой связи с этими действиями и не способна их «озвучить».

Для всех образцов речи поэтической связь обособленного повторяемого звука со смыслом также не является общим законом, однако «с того момента, как звуковые повторы становятся предметом внимания поэта, возникает стремление приписать им некоторое объективное значение»[2]. Поэтические декларации, провозглашающие связь звука со смыслом, либо попытки реализовать эту связь в художественной практике обнаруживаются практически на любом этапе историко-литературного процесса.

Уже в «Слове о полку Игореве» есть примеры ***звукового символизма,*** или *ономатопеи* (в современном, узком значении термина) как семантически окрашенного звукового повтора, создающего «слуховой» образ явления. В обращении автора «Слова...» к князьям Рюрику и Давыду: *храбрая дружина рыкают акы тури ранены ([р] — [р']* как фонетическое выражение темы войны, ярости и пр.). В плаче русских жен: *милых лад ни мыслию смыслити, ни думою сдумати, ни очима соглядати ([м] — [м'], [л] — [л']* как выражение темы любви, ласки и т. п.). Если примеры ономатопеи, присутствующие в «Слове...» и в современных ему европейских литературных памятниках, можно отнести к разряду случайных эффектов, возникающих в

[1] См. гл. «Поэтический синтаксис. Фигуры».

[2] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 136.

восприятии читателя в момент чтения, или к непредвиденным результатам творчества поэтов древности, то в намеренном использовании этого приема Ж. Расином, автором «Андромахи», усомниться трудно. Ему удался опыт звуковой семантизации, и фраза *«Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?» (Для кого предназначены эти змеи, что свистят у вас на головах?)* приобрела статус хрестоматийной.

В начале XVIII в. А. Поуп в стихотворном «Опыте о критике» провозгласил: «Казаться эхом смысла должен звук». В середине XIX в. Ш. Бодлер в сонете «Соответствия» обратил внимание на то, что восприятие звука, цвета и запаха в их единстве способствует постижению скрытого смысла явления. Под влиянием идеи синестетического восприятия мира А. Рембо создал известный сонет «Гласные», в свою очередь оказав воздействие на идеи и творчество русских поэтов начала XX в., в том числе — на Д. Бурлюка как автора стихотворения «Звуки на ***а*** широки и просторны...». К. Бальмонт («Поэзия как волшебство»), А. Белый («Символизм», «Глоссолалия») и В. Хлебников («Учитель и ученик»[1], «Перечень. Азбука ума» и др.) в своих трактатах и манифестах развивают индивидуальные теории звукосимволизма, которые они многократно подтверждают своей поэтической практикой.

В этот период русская поэзия переживает и увлечение ***парономазией***[2] (от гр. *para* — около, близко; *onomazo* — называю), т. е. соединением в одном речевом отрезке слов, сходных по звучанию, но разных по значению. Прием построения фраз на основе паронимов активно используют В. Хлебников («Кол из будущего»: *И если люди — **соль, не должна ли солонка идти посолонь?***), В. Маяковский («Про это»: ***мясом дымясь, раструба трубки разинув, звенящий мячище,*** и т. д.), М. Цветаева («Ты запрокидываешь голову»: ***проходим городом родным, доведу ...видавшей***). Паронимические каламбуры оказались удобным выразительным средством: они позволяли поддерживать «музыку» стиха, и в то же время соответствующие звуковые повторы не превращали произведения искусства в произведения искусственные. В дальнейшем исследования древнерусских литературных памятников показали, что парономазия входила и в арсенал приемов отечественных писателей прошлого (например, в «Слове о полку Игореве»: ***Святослав изрони злато слово***).

В XX в. было положено начало изучению одного из самых древних в мировой литературе и едва ли не самого сложного приема

---

[1] В этом диалоге Хлебников впервые подробно изложил свое учение о «внутреннем склонении слов», которое он также назовет «скорнением».

[2] *Парономазия* — термин традиционный, по сей день распространенный в европейских трудах по фонологии и поэтике. В русской науке существуют его эквиваленты: «поэтическая этимология» (Р. Якобсон, А. Квятковский, Е. Эткинд), «звуковая метафора» (Ю. Тынянов, Б. Томашевский, О. Брик), «паронимическая аттракция» (В. Григорьев).

фонетической инструментовки текста, применяемого прежде всего в поэтических произведениях,— ***анафонии***[1] (от гр. *ana* — пере- и *phone* — звук). Сущность ее как художественного явления — в многократном повторении в тексте или его части разрозненных звуков (чаще всего — только согласных), которые в совокупности образуют какое-либо слово, определяющее смысл, тему данного произведения или его фрагмента.

Как правило, такое слово в тексте есть, и оно влияет на смысловую композицию. Если отдельный лексический элемент оказывается для автора важнее всех прочих, а при этом его *семантическое поле* распространяется на значительную часть текста, то и фонетическая форма такого слова начинает определять мелодику всего текста. Следовательно, значение отдельного слова, когда это необходимо писателю, способно подчинять себе выразительные, в том числе и фонетические, средства ближайшего контекста. В этом случае слово, звуки которого подверглись анафоническому дублированию, становится одним из ключей к смыслу произведения, а система причудливых звуковых повторов приобретает сигнальную функцию: даже если *слово-ключ* не помещено автором в текст, а лишь подразумевается, анафония на него точно укажет.

Анафонию провоцирует слово-ключ[2] в его начальной форме (глагол в инфинитиве, существительное в именительном падеже), но непосредственно в тексте это слово может присутствовать в любой из свойственных ему форм. Например, автор зашифровывает отглагольное имя существительное, а в качестве ключа использует в тексте глагол. Так, Пушкин в романе «Евгений Онегин» для описания дуэльного поединка Евгения с Ленским применил ряд аллитераций и консонансов, которые при суммарном воздействии подсказывают читателю слово «выстрел» (в неогласованном виде: ***в-ст-р-л***). Между тем слова с анафоническим узором замыкает глагол «выстрелил»:

Свой пистолет тогда Евгений,
Не преставая наступать,
Стал первый тихо подымать.

---

[1] В современном русском литературоведении это явление часто называют «анаграммой», апеллируя к теории Ф. де Соссюра, к так называемым «записным книжкам по анаграммам». Швейцарский лингвист, исследуя древнеримские произведения, написанные сатурнийским стихом, обратил внимание на то, что проходящие сквозь смежные строки комплексы аллитераций подчеркивают те согласные звуки, из которых легко складывается слово, выражающее тему соответствующего фрагмента. В процессе терминологического описания этого явления Соссюр неоднократно использовал слово «анаграмма», а также неологизмы «параграмма» (этот термин сегодня все чаще применяют западные филологи, описывая данное явление), «гипограмма», «анафон». Мы использовали последний из указанных терминов (но в измененном виде) как наиболее точно передающий суть явления. К тому же необходимо отличать подобную «звуковую анаграмму» от анаграммы как традиционного графического приема.

[2] В терминологии Ф. де Соссюра — «слово-тема».

Вот пять шагов еще ступили,
И Ленский, жмуря левый глаз,
Стал также целить — но как раз
Онегин *выстрелил*...

Чаще других ключевыми словами оказываются имена собственные. Ключевое имя обычно обнаруживается в *сильных позициях текста* — в начале или в конце целого произведения, а также главы, строфы (если произведение стихотворное), фрагмента. Вот как имя Петра, появляющееся в одной из частей поэмы Пушкина «Полтава», определяет фонетическую ткань следующих строк:

Выходит *Петр*. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен.
Он весь, как божия гроза.
Идет. К нему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом,
Гордясь могущим седоком.

Поэт тщательным подбором слов пытается связать словесный образ действий Петра с его именем. Например, энергичное и жесткое сочетание согласных ***-тр-*** в имени «Петр» многократно воспроизводится с помощью аналогичных сочетаний: *быс-**тр**-ы, **пр**-е-**кр**-асен, **гр**-оза, **др**-ожит, в **пр**-а*хе.

Имя шведского императора также превращается в регулярный звуковой фон в отведенных его описанию фрагментах поэмы. В первом из приведенных ниже примеров анафония намекает на неогласованное имя ***К-р-л,*** во втором — на огласованное ***К-а-р-л,*** так как появляется ассонанс:

1) ...Отважный *Карл* скользил над бездной.
Он шел на древнюю Москву,
Взметая русские дружины,
Как вихорь гонит прах долины
И клонит пыльную траву.

2) Казалось, *Карла* приводил
Желанный бой в недоуменье...
Вдруг слабым манием руки
На русских двинул он полки.

Здесь гармоничное, единое действие лексических и фонетических приемов вызывает к жизни яркие образы.

Внимание к фонике способствует более глубокому восприятию индивидуального авторского стиля, позволяет определить свойственную творчеству писателя меру искусности и меру естественности, их соотношение.

Литература

Бирюков С. Е. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994.

Брик О. М. Звуковые повторы: анализ звуковой структуры стиха//Русская словесность: от теории словесности к структуре текста. Антология/Под ред. В. П. Нерознака. М., 1997.

Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973.

Григорьев В. П. Скорнение//Актуальные проблемы русского словообразования. Ташкент, 1982.

Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986.

Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979.

Журавлев А. П. Фонетическое значение. Л., 1974.

Журавлев А. П. Звук и смысл. М., 1991.

Степанов Ю. С. Семантика «цветного сонета» Артюра Рембо//Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1984. Т. 43. № 4.

Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы)//Исследования по структуре текста. М., 1987.

Эткинд Е. Г. Материя стиха. СПб., 1998.

Якубинский Л. П. О звуках стихотворного языка//*Якубинский Л. П.* Избр. работы. Язык и его функционирование. М., 1986.

Grammont M. Traite de Phonetique. P. 1946.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ГРАФИКА

Рус.: *поэтическая графика, визуальные формы текста;* англ.: *forms of visualization;* нем.: *Grafik der Poesie;* франц.: *forms visuelles.*

Цели изучения поэтической графики.— Функции графических средств.— Пунктуационные приемы.— Перемена шрифта и начертания букв. Курсив.— Индивидуальные авторские знаки.— «Говорящие пустоты»: от пропуска слова к белой странице.— Традиционные и нетрадиционные приемы оформления прозаического и стихотворного текстов.— Графический образ документа и его роль в произведении.— Твердые графические формы и современные опыты визуальной литературы.

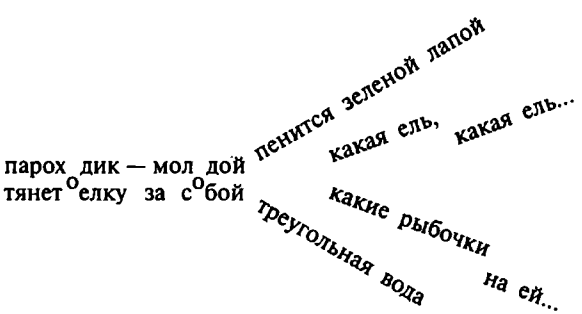
Литературное произведение представляет собой художественную речь, материализованную в письменных знаках. Изучение состава этих знаков, их функций и способов их применения, т. е. ***поэтической графики,*** является одним из условий научного анализа художественного текста. Графические знаки (к числу которых относятся не только буквы и пунктуационные знаки, но, к примеру, и междустрофные пробелы в стихотворных произведениях) в совокупности представляют его графическую форму, созданию которой автор мог уделить особое внимание. Поэтому при анализе художественного произведения необходимо учитывать *возможность* сознательного, преднамеренного отбора графических средств и приемов их композиции.

Использование разных элементов графической формы текста обычно подчинено существующей традиции. Например, совокупность букв, составляющих письменное слово, соответствует сово-

купности звуков, составляющих слово устное. Знаки пунктуации помогают распознать интонационное и синтаксическое строение речи. Однако, во-первых, в художественной литературе совокупность и порядок традиционных графических знаков могут иметь дополнительные функции. А во-вторых, авторы литературных произведений вправе прибегать к *любым* графическим средствам, в том числе и нетрадиционным. Так, графической форме текста может быть придан особый семантический статус. Семантика элементов графического уровня в структуре текста может вступать в разные отношения с семантикой элементов других уровней: дублировать ее, корректировать ее, противопоставляться ей, даже ее отменять. Последнее встречается в *твердых графических формах.*

Э. По в сонете «Загадка», приводя чужое мнение, писал о бессмысленности сочинения произведений в этом жанре, однако намекал, что этот его сонет все же имеет смысл: он хранит «милые имена». И внимательный читатель обнаружит, что стихотворение Э. По является не только сонетом, но и ***лабиринтом*** (так называют жанр визуальной поэзии, в образцах которого буквы разных горизонтальных строк складываются в дополнительную строку, имеющую вид причудливой линии или геометрической фигуры). Первая буква первой строки, вторая буква второй, и т. д.— образуют имя адресата *Sarah Anna Lewis.* Авторы, таким образом, могут вносить в произведение дополнительный смысл с помощью графических средств, и иногда этот смысл — главный.

Традиция закрепляет в литературе за каждым письменным знаком определенную функцию, но поэтический эксперимент способен их разъединить. Так, функцию интонационной разметки текста иногда приобретают оригинальные авторские знаки (таков выражающий долготу тактовых пауз повторяющийся знак «Л» в стихотворении «Лето в Белоруссии» у поэта-конструктивиста А. П. Квятковского[1]). И наоборот, привычные для читателей знаки, случается, приобретают необычную функцию, например изобразительную:



[1] См.: *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 20.

Эта словесно-визуальная композиция была представлена в поэтическом сборнике А. Вознесенского «Тень звука», в цикле «Изопы». В предисловии к циклу его создатель расшифровал «изопы» как «изобразительную поэзию» и указал причину обращения к визуальной форме: «Поэт мыслит образами. И, не оформясь еще в слова, в сознании возникают изообразы стиха. <...> Мне тоже захотелось порисовать словами, превратить словесную метафору в графически зримую. Я попытался графически дать некоторые стихи, которые в этой книжке набраны и обычным способом. Может, читателю будет интересно увидеть, как создавались они в авторском сознании...»[1]

Анализ графической формы текста — не только установление факта следования традиции или отступления от нее. Он предполагает описание состава графических элементов (буквы, цифры, знаки пунктуации и др.), которые использовал писатель, а также определение границ визуального приема (оригинальная графическая форма может быть заключена в отдельную строку, в абзац или строфу, может охватывать главу произведения или весь его текст).

Общепринятые графические символы по разным причинам могут не использоваться. Так, С. А. Есенин иногда избегал использовать знаки препинания в текстах стихотворений. А М. Горький часто придавал пунктуационным знакам неожиданные функции. В повести «В людях» он применяет дефис, сопутствующий повтору букв, для передачи интонационного растяжения звуков («Ро-обэр», «ш-што», «му-учители», «аз-зияты»), а также апостроф — для указания на дефект дикции персонажа, пропуск сонорного согласного («Смотри, я помо'юсь богу, так он сде'ает тебе очень п'охо», гл. X). (В «Войне и мире» Толстого — такое же графическое представление речи Денисова.) В повести Горького есть и другая примета индивидуального стиля — использование знака тире после служебных слов в тех случаях, когда фраза отклоняется от нормы синтаксически (эллипс) или интонационно (долгая пауза перед переменой тона): «Попьем чайку, а то — жарко...» (гл. III); «Привяжутся, как клопы, и — шабаш! Даже — куда там клопы?» (гл. VI); «Измазалась я вся, а — в гости одета!» (гл. X).

В произведениях XX в. можно наблюдать и *отсутствие* пунктуации как графический сигнал особой формы психологического анализа. Это характерно как для лирической поэзии, так и для образцов прозы, в которых в чистом виде представлен «поток сознания» персонажа. Одним из первых прозаиков, использовавших отсутствие пунктуации как прием, был Джеймс Джойс, автор романа «Улисс»: «Рука его искавшая куда же я девал нащупала в заднем кармане мыло надо зайти за лосьоном теплое приставшее к бумаге» (гл. 8, пер. Н. Л. Дарузес).

---

[1] *Вознесенский А. А.* Тень звука. М., 1970. С. 156—157.

Строя текст из стандартных графических знаков, писатели нередко применяют дополнительные приемы для визуального выделения некоторых его составляющих, от букв и слов до целых глав. В числе этих приемов — игра со шрифтами, со способами начертания букв. Русские футуристы (А. Е. Крученых, В. В. Каменский, И. М. Зданевич и др.) часто прибегали к перемене шрифта в отдельном тексте, а также к цветовому выделению букв и слов. Современный прозаик Б. Акунин в детективном романе «Смерть Ахиллеса» использовал перемену шрифта в качестве средства композиционной маркировки: первая часть романа, в которой описаны действия сыщика Фандорина, набрана одним шрифтом, вторая часть, повествующая о жизни наемного убийцы Ахимаса,— другим. А третья, начинающаяся со сцены встречи этих персонажей,— двумя шрифтами попеременно (так как попеременно следуют абзацы, посвященные описанию действий и мыслей сыщика и убийцы).

Традиционным средством выделения слов, фрагментов текста является ***курсив.*** Например, Пушкин в «Евгении Онегине» часто обозначает им отношение слова к определенной стилистической сфере, реже — к речи определенного персонажа. В стихе «Когда *простой продукт* имеет...» курсив выделяет экономический термин, а в стихе «В салазки *жучку* посадив...» — просторечие. В строках «Но *панталоны, фрак, жилет,*//Всех этих *слов* на русском нет...» — подчеркивает те варваризмы, которые невозможно продублировать словами родного языка. «*Monsieur* прогнали со двора...» — и воспроизведение «иноплеменного слова (из числа тех, которые можно продублировать), и намек на французское произношение слова.

Нередко в литературе встречаются ***индивидуальные авторские знаки.*** К ним относят и стандартные знаки с необычной функцией, и нововведенные графические символы. В ряду первых — упомянутый выше знак тире после служебных слов в текстах Горького. К тому же ряду относятся многие пушкинские знаки: это, например, и римские цифры для обозначения «пропущенных» строф в «Евгении Онегине», и ряды точек (не многоточия!) в конце элегии «Осень», которые провоцируют читателя к самостоятельному развитию темы.

К числу оригинальных авторских символов относятся знаки с *иероглифической* функцией, которыми так богата литература авангарда. В 1971 г. английский поэт Д. Дж. Энрайт создает стихотворение «The Typewriter Revolution» («Революция пишущей машинки»), стиль которого во многом предопределил графические приемы выражения англоязычного молодежного сленга, а затем и сленга компьютерного. При наборе текста на машинке автор превращал привычные слова в неологизмы, но главное — использовал большинство клавиш с дополнительными знаками, и его строки приобрели такой вид: «U 2 can b a//Tepot» («Ты тоже можешь быть//Поэтом»), «C! *** stares and///strips» («Гляди-ка, три звезды и три нашивки»), «All nem r =» («Все люди равны»). В этом стихотворении широко

представлены средства омонимии, графические каламбуры. Слова устной речи отображены не только буквами английского алфавита («u» означает «you», «b» означает «be», «c» — «see», а «r» — «are»), но также цифрами («2» читается [tu:], но означает не «two» — *два*, а «too» — *тоже*), математическими знаками («=» означает «equal» — *равны*) и прочими символами (знаки «***» и «///» проясняют значение следующих за ними слов: «stares» — это «stars», т. е. *звезды*, а «strips» — это «stripes», не просто *полоски*, а *нашивки* на военной униформе).

В XX ве. поэты-авангардисты в ряд графических символов ввели *пустое* пространство печатного листа. Прежде всего ***говорящие пустоты*** осознавались как пропуски определенных слов. Пушкин, еще раз напомним, завершил «Осень» рядами точек, и этот факт можно трактовать по-разному. А Маяковский завершил вводную главку поэмы «Про это» так: «Имя/этой/теме://.....!» Слово «любовь» подсказано, помимо общего содержания произведения, необходимостью подбора рифмы, так как вышеприведенные строки следовало зарифмовать с двумя предшествующими: «Эта тема день истемнила, в темень//колотись — велела — строчками лбов». В этой поэме автор использовал еще один графический прием: внутри каждой главки на полях страниц он поместил своеобразный комментарий (ср. с аналогичным приемом в «Балладе о старом мореходе» С. Т. Колриджа).

Еще дальше по пути эксперимента с пропуском слов зашел Велемир Хлебников, создав *моностих* из одних знаков препинания. До логического предела использование «пустот» еще в 1915 г. довел эгофутурист Василиск Гнедов. Он создал «Поэму конца», в тексте которой, кроме единственного рамочного элемента (самого заглавия), ничего не было. Чистое пространство листа оказалось предельно многозначным: каждый читатель поэмы может самостоятельно заполнять ее пустоту смыслом и формами. Итальянский литературовед У. Эко отметил в подобных действиях авангардистов разрушительное начало: «Авангард не останавливается: разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до безобразности, до чистого холста, до дырки в холсте, до сожженного холста; в архитектуре требования минимализма приводят <...> к параллелепипеду; в литературе — <...> к немоте, к белой странице»[1]. «Поэма конца» В. Гнедова показывает, что областью применения графического приема могут быть не только отдельные слова или фразы, но и текст в целом.

Некоторые традиционные графические формы подчиняют себе внешнюю организацию *всех* литературных произведений. Любой прозаический текст поделен на *абзацы*. Во многих стихотворных произведениях мы встречаем *строфическую* организацию текста. Прочие формы внешнего упорядочивания прозаического или стихотворно-

[1] *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы»//*Эко У.* Имя розы. М., 1989. С. 461.

го текста — отступления от соответствующей традиции: поэтесса начала XX века М. М. Шкапская придавала своим стихам графический вид прозы (таковы, например, многие произведения, вошедшие в состав ее книги стихов «Mater dolorosa»), а символист А. Белый часто оформлял прозаические тексты или отдельные их части так, как оформляют стихи (это проявляется в его ранних «симфониях», в которых прозаические абзацы стремятся уравняться в объеме, стать «строфоподобными»). Знаменитая «лесенка» Маяковского относится к числу таких авангардных приемов: графическим членением одного стиха на несколько строк поэт указывал на его конкретный, не поддающийся произволу чтеца интонационный узор.

К особым визуальным формам относят отдельные образцы ***текста в тексте.*** Этот композиционно-речевой прием, с помощью которого автор отделяет от текста (речи) повествователя текст (речь) одного из персонажей, бывает графически подчеркнут в том случае, если, по словам Б. В. Томашевского, «сообщая о документе, автор хочет дать и зрительное представление о нем»[1]. К приему создания *графического образа* документа регулярно прибегают авторы приключенческих романов. В романе Ж. Верна «Дети капитана Гранта» представлены обрывки разноязычных вариантов послания исчезнувшего капитана, на поиски которого отправляются герои. Графическое представление читателю этих обрывочных записей оказывается для автора чрезвычайно важным, потому что вокруг толкований этого послания строится сюжет произведения.

Наконец, исследованию подлежат факты использования писателями рисунков и прочих форм художественной графики в собственных сочинениях. В «Войне и мире» (т. 3, ч. 2, гл. XIX) Л. Н. Толстой, не удовлетворяясь словесным описанием того, где в действительности располагались русские и французские войска к началу сражения при Бородине, дублирует это описание собственноручно нарисованным планом сражения. А. Конан-Дойль в новелле «Пляшущие человечки» изображает символические фигурки людей в причудливых позах, чтобы читатель поверил в возможность применения этих символов в качестве секретного кода. В повести А. Сент-Экзюпери «Маленький принц», с одной стороны, авторские рисунки иллюстрируют текст, с другой — в тексте даны комментарии к отдельным авторским рисункам (рисунок шляпы, или удава, проглотившего слона). В каждом из этих примеров художественная графика является неотъемлемой частью литературного текста. Очень часто графическую форму будущей книги определяют не только авторы, но и издатели. Графика текста представляет интерес не только для литературоведения, но и для *книговедения.*

Из единичных отступлений от установившихся традиций постепенно вырастают новые традиции, формируются новые жанры

[1] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1995. С. 100.

визуальной литературы. В эпоху поздней античности и в средние века так образовывались ***твердые графические формы.*** К их числу относятся *акростих, анаграмма, полиндром, фигурный стих.*

Акростих (гр. *akrostichis* — краестишие, устаревшие русские термины — началострочие, краеграние) — это графический композиционный прием, распространяющийся на весь стихотворный текст, при котором начальные буквы строк (реже слоги или слова) складываются в осмысленную фразу. Складывающиеся из вертикального ряда букв слова могут либо являться сентенцией, не имеющей прямого отношения к смыслу горизонтального текста, либо указывать на автора или адресата произведения, наконец, служить смысловым дополнением к тексту. В последнем случае горизонталь и вертикаль могут соотноситься как загадка и отгадка. Примеры такого соотношения встречаются в творчестве Г. Р. Державина:

Родясь от пламени, на небо возвышаюсь;
Оттуда на землю водою возвращаюсь!
С земли меня влечет планет всех князь к звездам;
А без меня тоска смертельная цветам.

Некоторые акростихи по сути являются литературными безделушками. Но отдельные примеры словесного трюкачества не умаляют важности жанра в целом, ведь с помощью формы акростиха многие поэты тайно указывали на свое авторское право или прятали острую мысль от цензурных нападок. Изобретателем этого жанра считают древнего сицилийского поэта Эпихарма (VI—V вв. до н. э.). Акростих пережил несколько пиков популярности, в том числе в эпоху поздней античности, а затем Возрождения. В русской литературе к жанру часто обращались стихотворцы XVIII века, позднее — символисты и другие поэты Серебряного века. Кроме традиционной формы акростиха, в европейской поэзии существуют и другие, родственные ей формы: *акростих «обращенный»* (читаемый по вертикали, но снизу вверх), *мезостих* (зашифрованные слова складываются из срединных букв каждой строки), *телестих* (слова складываются из последних букв строк) и *лабиринт* (вышеупомянутый сонет Э. По «Загадка»). Встречаются также — но значительно реже — образцы *акропрозы* (таков последний абзац англоязычного рассказа В. Набокова «The Vane Sisters» («Сестры Вэйн»); в нем упомянуты акростихи, что служит подсказкой: начальные буквы слов абзаца складываются в послание героини).

Анаграмма (от гр. *anagrammatismos* — перестановка букв) — прием подбора словесной конструкции (слова, словосочетания, фразы), которая при перестановке составляющих ее букв превращается в другую, *подразумеваемую* автором словесную конструкцию. Историческая традиция приписывает изобретение анаграммы античному поэту Ликофрону Халкидскому (III в. до н. э.), который, по словам Иштвана Рат-Вега, прославился тем, что «из имени царя Птолемея

(Ptolemaios) <...> составил слова Apo Melitos (из меда), а буквы царицыного имени Арсиноя (Arsinoe) переставил таким образом, что получилось Ion Eras (фиалка Геры)».[1] В отличие от акростиха анаграмма до сих пор не оформилась как самостоятельный литературный жанр, прежде всего потому, что примеры распространения ее как графического приема на весь текст произведения единичны. Но это и придает им особую ценность. Так, изящный образец стихотворения-анаграммы создал современный поэт Д. Авалиани. В его четверостишии четные строки являются анаграммами предшествующих нечетных:

Аз есмь строка, живу я, мерой остр.
За семь морей ростка я вижу рост.
Я в мире — сирота.
Я в Риме — Ариост.

Чаще анаграммы используются литераторами в качестве авторских псевдонимов: Харитон Макентин — Антиох Кантемир, Alcofribas Nasier — Francois Rabelais (Алькофрибас Назье — Франсуа Рабле), Pierre de Ronsard — Rose de Pindare (Пьер де Ронсар — Роза Пиндара).

Одним из видов анаграммы является ***палиндром*** (гр. *palindromos* — назад бегущий, русский термин — ***перевертень***). Это прием подбора словесной конструкции, допускающей одновременно и традиционное «прямое» (в европейской литературе — слева направо), и «обращенное» (справа налево) прочтение одной и той же осмысленной фразы. Например, одинаково с начала и с конца читается моностих А. Вознесенского «А луна канула», заглавие его книги стихов «Аксиома самоиска» (1990). Палиндром — это абсолютное проявление симметрии в литературе. Симметрия не только придает палиндрому гармоничный графический вид, но и определяет его благозвучие: из-за удвоения букв возникают звуковые повторы при чтении. Большинство палиндромов — моностихи, поэтому многим образцам жанра свойственна афористичность. Существуют и многострочные опыты палиндромов, однако редкие из них содержат осмысленные фразы и не содержат при этом «случайных» неологизмов (образовавшихся вследствие несовершенства техники поэта-палиндромиста). Таким исключением является палиндром В. В. Набокова «Казак», но и в нем все-таки ощущается искусственность представленного микросюжета:

Я ел мясо лося, млея.
Рвал Эол алоэ, лавр.
Те ему: «Шш — Ишь, умеет
Рвать!» Он им: «Я — Минотавр!»

К известным образцам стихотворений-палиндромов относятся менее удачные «Перевертень» Вел. Хлебникова, «Город энергий в игре

[1] *Рат-Вег И.* Король анаграмм//*Рат-Вег И.* Комедия книги. М., 1982. С. 441.

не дорог...» И. Сельвинского, палиндромы В. Брюсова. Хлебникову принадлежит и первая русская палиндромическая поэма «Разин» (1920).

Палиндром приобрел в европейской литературе широкую популярность в эпоху барокко, хотя был изобретен римским поэтом Порфирием Оптацианом в IV в. н. э. и регулярно использовался уже в текстах латинского средневековья. В XVII веке «рачий стих» (так его тогда называли) восприняла как «книжный» жанр русская поэзия. Но расцвет русских палиндромов пришелся на период модернизма. На протяжении XX века отечественная поэзия опробовала разные формы палиндромов. Кроме распространенного *буквенного* палиндрома существуют: *слоговой, словесный* и *строчный* (с начала и с конца читаются соответствующие единицы текста). Существует также форма, приближающаяся к фигурному стиху,— *«магический квадрат»,* или *суперпалиндром.* Так в средние века называли прием размещения слов палиндромической фразы в виде квадрата, в результате применения которого линейная симметрия превращалась в плоскостную, а фразу можно было читать, двигаясь уже не в двух, а в четырех направлениях (из левого верхнего угла — вниз или вправо, из правого нижнего — вверх или влево):

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Этой искусственной фразе («Сеятель Арепо держит в деле колеса») придавался особый магический смысл, и знахари пользовались ею как заговором от различных недугов.

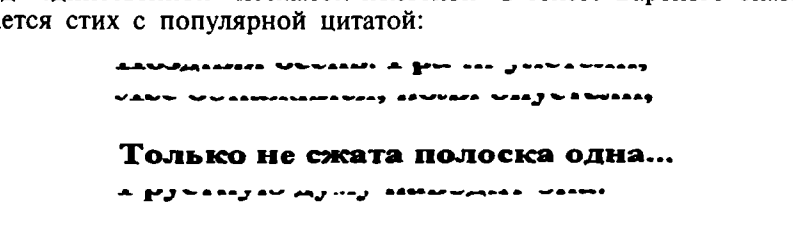
Если акростиху, анаграмме и палиндрому на ранних этапах европейской истории приписывали магические свойства, то ***фигурный стих*** изначально осознавался как жанр «книжной» поэзии, поскольку мог быть правильно воспринят только визуально. Жанр возник в эпоху античности в александрийской поэзии, представители которой пытались складывать стихи в различные геометрические фигуры, воспроизводить текстом форму какого-либо предмета. Позднее к фигурному стиху обращались поэты эпохи барокко, а затем и поэты-модернисты (те и другие отдавали дань *формальному* совершенству текста). Первые образцы фигурных стихов в русской поэзии создал Симеон Полоцкий. В лирике XVIII—XIX вв. обращения к этому жанру единичны (А. Сумароков, Г. Державин, А. Апухтин). Фигурные стихи популяризируют поэты Серебряного века (Э. Мартов, В. Брюсов), а потом их активно используют стихотворцы, в творчестве которых сказалось влияние модернистских и авангардистских традиций (С. Третьяков, С. Кирсанов, А. Вознесенский). В XX в. к фигурному стиху обращаются видные представители поэзии европейского модернизма (Г. Аполлинер, К. Моргенштерн и др.).

Фигурный стих дает наглядное представление о том предмете,

который описан в тексте словами, можно сказать, предлагает читателю-зрителю графический дубликат словесного образа. Например, поэт начала XX в. И. С. Рукавишников текст собственного стихотворения о звезде и оформил в виде звезды:

и
кто
придя
в твои
запретныя
где б не был до того никто
найдет безмолвныя твои
и тайны света низведя
в тьмы безответныя
родит тебе мечты
тот светлый ты
твоя звезда живая
твой гений двойника
его смиренно призывая
смутясь молись издалека
а ты а ты вечерняя звезда
тебе туда
глядеть
где я
я

Если в этом фигурном стихе и в подобных ему произведениях функция графического образа вторична, то в авангардистских образцах визуальной поэзии — в творчестве поэтов первой половины XX в. В. Каменского[1], К. Моргенштерна, Э. Э. Каммингса, в немецкоязычной «конкрет-поэзии» 1950-х гг., в экспериментальном творчестве современных авангардистов В. Барского, Д. Авалиани, А. Горнона, Р. Никоновой, С. Сигея — формы графической композиции самоценны. Они уже не принадлежат исключительно литературе, а представляют новый вид творчества, в котором словесный ряд литературы равен предметному ряду изобразительного искусства. Такова, например, визуальная композиция Вилена Барского «Несжатая полоса», фрагмент которой приведен ниже. Известное стихотворение Некрасова подвергнуто графической коррекции: поэт-авангардист (с художественным образованием) имитирует брак при типографском наборе текста и тем самым меняет смысл произведения, ведь единственной «несжатой полоской» в тексте Барского оказывается стих с популярной цитатой:



[1] См. разбор визуальной композиции Каменского «Константинополь» в кн.: *Гаспаров М. Л.* Указ. соч. С. 28—29.

Очевидно, что рассматривать произведение Барского вне его графической формы не имеет смысла. Этот пример, как и все прочие образцы «литературы для глаз», показывает, что при использовании писателем любого средства визуализации текста его графические элементы получают дополнительную конструктивную функцию. Особенно важным оказывается изучение поэтической графики в тех случаях, когда знаки текста приобретают семантическую двойственность.

Литература

Бирюков С. Е. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994.

Бубнов А. В. Палиндромия с точки зрения...: Самая объемная книга о русском палиндроме. Курск, СПб., 1998.

Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. М., 1972.

Рат-Вег И. Комедия книги/Пер. с венг. М., 1982.

Сумаруков Г. В. Затаенное имя: Тайнопись в «Слове о полку Игореве». М., 1997.

Шульговский Н. Прикладное стихосложение. Л., 1929.

Bergeson H. W. Palindromes and Anagrams. N.-Y., 1973.

Janecek J. The Look of Russian Literature: avant-garde visual experiments, 1900—1930. Princeton, 1984.

ЦИТАТА

Рус.: *цитата;* англ.: *quotation;* нем.: *Zitat;* франц.: *citation.*

Об узком и широком значениях термина.— Аллюзия и реминисценция как виды цитирования.— Главная функция цитаты.— Неточное воспроизведение текста-источника и его цели.— Цитаты метрические, строфические, фонические.— Об источниках цитат.— Центон.— О понятии «интертекстуальность».— Место цитаты в художественном тексте. «Сильные позиции».— Цитирование в авторском цикле.— Сборная цитата.

Одно из своих стихотворений Б. Л. Пастернак назвал «Гамлет». «Свободы сеятель пустынный...» А. С. Пушкина предваряется эпиграфом «Изыде сеятель сеяти семена своя», а «Милый сон» В. Я. Брюсова — строкой из Ф. И. Тютчева «Продлись, продлись, очарованье». Еще не прочитав стихотворения, не зная даже первой его строки, читатель уже совершил большую внутреннюю работу, потому что память (и эмоциональная память тоже) сразу же заставила вспомнить все, что связано для каждого из нас с Гамлетом, стихом Евангелия и хрестоматийным стихотворением Тютчева «Последняя любовь». Цитаты подготовили тот фон, на котором будет прочитано теперь каждое стихотворение.

В обиходе, как и в лингвистике, под ***цитатой*** (лат. *cito* — вызываю, привожу) понимают точное воспроизведение какого-нибудь фрагмента «чужого» текста. С этой точки зрения цитатой можно назвать лишь фрагмент тютчевского стихотворения, буквально воспроизведенный Брюсовым. Пушкин приводит стих из Евангелия

неточно, а Пастернак вообще только называет имя шекспировского персонажа. Однако в любом случае у читателя возникают ассоциации с «Гамлетом», Новым Заветом, Тютчевым, которые становятся частью того, что он прочтет дальше.

В литературоведении понятие «цитата» нередко употребляется как общее, родовое. Оно включает в себя собственно ***цитату*** — точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста, ***аллюзию*** (лат. *allusio* — шутка, намек) — намек на историческое событие, бытовой и литературный факт, предположительно известный читателю[1], и ***реминисценцию*** (лат. *reminiscentia* — воспоминание) — не буквальное воспроизведение, невольное или намеренное, чужих структур, слов, которое наводит на воспоминания о другом произведении (подобными отзвуками, отголосками, например, богаты пушкинская проза, романы Ф. М. Достоевского[2]). Таким образом, цитатой — в широком смысле — можно считать любой элемент чужого текста, включенный в авторский («свой») текст[3]. Нужно лишь, чтобы читатель узнал этот фрагмент независимо от степени точности его воспроизведения как чужой. Только в этом случае у него возникнут ассоциации, которые и обогатят авторский текст смыслами текста-источника.

Преобразование и формирование смыслов авторского текста и есть главная функция цитаты. Если читатель не узнал чужой голос, у него не возникнет ассоциаций, соответственно ему не откроются никакие дополнительные смыслы. Цитата останется «мертвой», а следовательно, не произойдет никакого преобразования авторского текста. Вот почему можно сказать, что важна не сама цитата, а ее *функция,* та роль, которую она играет, будя читательские ассоциации.

Самый простой и очевидный случай цитирования — воспроизведение хорошо известного читателю фрагмента. Никаких кавычек при этом автор не ставит, потому что уверен: читатель обязательно узнает цитату.

---

[1] См.: *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 20—21; Речник на литературните термини. София, 1969. С. 57—58.

[2] См.: *Петрунина Н. Н., Фридлендер Г. М.* Над страницами Пушкина. Л., 1974. С. 100—117; *Хализев В. Е., Шешунова С. В.* Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989; *Шатин Ю. В.* «Капитанская дочка» А. С. Пушкина в русской исторической беллетристике первой половины XIX века. Новосибирск, 1987; *Бочаров С. Г.* Кубок жизни и клейкие листочки//*Бочаров С. Г.* О художественных мирах. М., 1985.

[3] См.: *Левинтон Г.* Заметки о фольклоризме Блока//Миф. Фольклор. Литература. Л., 1978; *Он же.* К проблеме литературной цитации//Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971; *Минц З. Г.* Блок и Пушкин//Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1970; *Она же.* Функции реминисценций в поэтике А. Блока//Труды по знаковым системам. Тарту, 1973; *Смирнов И. П.* Цитирование как историко-литературная проблема//Блоковский сборник. IV. Тарту, 1980; *Тименчик Р. Д.* Принципы цитирования у Ахматовой в сопоставлении с Блоком//Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975; *Он же.* Чужое слово у Ахматовой//Русская речь. 1989. № 3.

Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале
Или все это было сном?

— пишет А. А. Ахматова. И если уж человек готов к чтению «Поэмы без героя»; одной из самых сложных и зашифрованных ее вещей, то не узнать строку А. А. Блока он просто не может. Но читатель сразу же увидит, что Ахматова цитирует неточно: Блок — «Я послал тебе черную розу в бокале», Ахматова — «...Он.../Слал ту черную розу в бокале». Это не может быть небрежностью или недосмотром: Ахматова понимала, что читатель знает блоковское стихотворение «В ресторане».

Пушкин тоже не мог сомневаться, что его читатель знает Евангелие, но в эпиграфе к стихотворению «Свободы сеятель пустынный...» цитирует его тоже неточно.

У Пушкина:	*В Евангелиях:*
Изыде сеятель сеяти семена своя	Се изыде сеяй, да сеет (Матф. 13, 3). Се изыде сеяй сеяти (Марк 4, 3). Изыде сеяй сеяти семене своего (Лука 8, 5).

Это не может быть случайной ошибкой, ведь цитата нужна автору не для того, чтобы продемонстрировать свои знания или точно выразить свою мысль чужими словами. Цитата — это возможность *диалога*[1] с другими текстами, диалога, который обогащает авторское высказывание за счет цитируемого текста. Стоило назвать стихотворение — «Гамлет», и одно это слово, подключив авторский текст к тексту-источнику, заставило заработать ассоциации и мгновенно актуализировать все, связанное для читателя с этим персонажем, этой трагедией, с тем, что потом стало называться *гамлетизмом,* и т. д. Так любая цитата обогащает авторский текст за счет текста цитируемого. Поэтому, неточно процитировав Евангелие, Пушкин подключил свое стихотворение не к индивидуальному высказыванию одного из евангелистов, но ко *всему* Четвероевангелию как Новому Завету: эпиграф как бы моделирует саму суть евангельской формулы.

Неточность ахматовской цитаты играет похожую, но несколько иную роль.

Блок:	*Ахматова:*
Я сидел у окна в переполненном зале. Где-то пели смычки о любви. Я послал тебе черную розу в бокале...	Это он в переполненном зале Слал ту черную розу в бокале...

[1] Теория диалога была создана М. М. Бахтиным. В его эстетике диалог — фундаментальное понятие, без которого невозможно говорить о специфике искусства. Именно на теории диалога построена известная работа Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского».

Как видим, Ахматова объединяет часть первого стиха («в переполненном зале») со слегка видоизмененным третьим. И это не просто неточность. Это уже другая *точка зрения*. Она заменяет «я» на «он», и субъект действия («я сидел...», «я послал...») становится объектом наблюдения, становится тем, кого видят со стороны. Вместо блоковского «послал» у Ахматовой «слал». Внешне это мелочь, но замена совершенного вида на несовершенный лишает действие «одноразовости» и законченности, рождает ощущение длительности, постоянства и нескончаемости: не однажды послал, а слал все время, всегда. Опущенное «тебе» («я послал тебе...») лишает высказывание конкретного адресата, но зато роза становится (чего не было у Блока) «той» («слал ту черную розу...»), единственной, отличной от всех других, запомнившейся навсегда, розой-символом. И все это вместе оказывается теперь *образом-портретом* самого Блока, увиденного как бы со стороны:

Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале...

Итак, важна не точность цитирования, но *узнаваемость* цитаты. Важно, чтобы читатель услышал чужой голос, и тогда не только сама цитата будет восприниматься в обобщенно-символическом значении, но и весь авторский текст обогатится за счет текста-источника. Цитата становится как бы представителем чужого текста, запускающим механизм ассоциаций.

Вот начало стихотворения, открывающего ахматовский цикл «В сороковом году», который посвящен гибели Европы, порабощенной фашизмом:

Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит,
Крапиве, чертополоху,
Украсить ее предстоит.
И только могильщики лихо
Работают. Дело не ждет!

Когда читатель узнает в этом шестистишии реминисценцию похорон Офелии (а он должен к этому прийти хотя бы ретроспективно: ведь в следующем стихотворении цикла есть прямая отсылка к шекспировским трагедиям: «Двадцать четвертую драму Шекспира/ Пишет время своею рукой»), оккупация Парижа, о которой говорит Ахматова, соотнесется для него с трагедией беззащитной любви. А потому и зло, торжествующее в Европе, оставаясь конкретно-историческим (заголовком точно обозначена вторая мировая война — «В сороковом году»), оказывается одновременно и общечеловеческим.

Но и в самой этой реминисценции есть скрытая цитата. Она представлена только одним словом — «чертополох». В сценах, связанных с Офелией, среди многих трав и цветов есть крапива, упомянутая

Ахматовой, но нет чертополоха. С одной стороны, реминисценция и не должна точно представлять цитируемый текст, тем более что ситуативно все точно: могила, заросшая крапивой и чертополохом,— символ заброшенности, забытости, небытия. Поэтому «чертополох» — это прежде всего *предметная деталь,* знак беспамятства, одичания. Но, с другой стороны, в стихах Ахматовой, написанных до этого цикла, слово «чертополох» упоминается только однажды и в сходном контексте — в стихотворении «Поэт (Борис Пастернак)», где она создает портрет Пастернака, широко используя цитаты из его стихов. Поэт, считает Ахматова, «награжден каким-то вечным детством», в частности за то, что «кладбищенский воспел чертополох». Эта цитата отчетливо отсылала к «Высокой болезни» — пастернаковскому реквиему культуре и интеллигенции, гибнущим в революции. И вот теперь эта же по сути цитата (кладбищенский чертополох) подключает к теме гибели Европы трагическое мироощущение «Высокой болезни» как символ гибели культуры в социальных потрясениях, чем бы ни были они вызваны: войнами или революциями.

Это ахматовское шестистишие как бы демонстрирует одну из важных особенностей цитирования: автор может обращаться сразу к *нескольким* текстам-источникам, никак непосредственно не связанным между собой. В этом случае в самом авторском тексте возникает *многоголосие,* сложная перекличка чужих голосов, беспредельно расширяющая границы авторского текста. Так, в «Белой гвардии» М. А. Булгакова есть цитаты из «Капитанской дочки» А. С. Пушкина, «Господина из Сан-Франциско» И. А. Бунина, гимна «Боже, царя храни», написанного В. А. Жуковским, пьесы Д. С. Мережковского «Павел I», «Бесов» Ф. М. Достоевского, из Апокалипсиса, произведений М. Ю. Лермонтова, В. В. Маяковского. В каждом отдельном фрагменте цитата мотивирована сюжетом, но одновременно она становится и *знаком*[1] определенной концепции жизни, к которой адресуются автор или герои. А в своей совокупности они представляют тот духовный опыт человечества, на фоне которого автор разворачивает свой сюжет[2].

До сих пор речь шла о ***лексических*** цитатах. Однако в стихотворных текстах цитаты могут быть не только лексическими, но и ***метрическими, строфическими, фоническими.*** Связано это с тем, что ритм в поэзии играет не менее важную роль, чем слово, а потому определенные строфические, фонические или метрические формы

[1] «Знак», «знаковая система» — основополагающие понятия семиотики. В русское литературоведение понятие «знак» (мельчайший элемент смысла, его «молекула», соединяющая в себе означаемое и означающее) было введено тартуско-московской школой, и в частности Ю. М. Лотманом. См.: Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 59—65.

[2] См.: *Фоменко Л. П.* Цитаты в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия»//О жанре и стиле советской литературы. Калинин, 1980.

закрепляются в сознании читателя как *знак* определенного поэта. Можно, скажем, не знать, что в метрике Пушкина на долю ямбов приходится 83,4% всех строк, а из них четырехстопным ямбом написано 65,7%[1]. Но интуитивно именно четырехстопный ямб ощущается как знак пушкинского метра. Пушкинский четырехстопный ямб и цитирует Маяковский в «Юбилейном», уговаривая классика участвовать в новой жизни, предлагая новый предмет для поэзии — рекламу:

Я дал бы вам
жиркость
и сукна,
в рекламу б
выдал
гумских дам.

И тут же признается, уличая себя в подхалимаже, обнажая цитату:

(Я даже
ямбом подсюсюкнул,
чтоб только
быть
приятней вам.)

Так поэт вступает в диалог, противопоставляя ямбу иные размеры, к которым, как кажется ему, взывает современность («Вам теперь пришлось бы бросить ямб картавый»). Ямб оказывается цитатой, адресующей не только к Пушкину. Классический четырехстопный ямб — знак целой культуры, с которой Маяковский ведет диалог[2].

Итак, цитируя, писатель вступает в диалог с отдельным произведением, творчеством определенного автора и даже культурой. Возникает вопрос: что вообще может быть процитировано, что может выступать в роли текста-источника? Ответ, вероятно, таков: *любой* текст, известный определенному кругу людей и имеющий культурное значение.

Достаточно часто цитируются *священные* книги (Библия, Коран, Талмуд), сочинения, связанные с язычеством и расколом.

Это могут быть тексты, играющие важную роль в становлении *национальной культуры, истории нации* (например, «Слово о полку Игореве», «Задонщина», «Сказание о Мамаевом побоище», которые цитирует Блок в своем цикле «На поле Куликовом»).

Текстом-источником может быть отдельное *произведение,* или *твор-*

---

[1] См.: *Лотман М. Ю., Шахвердов С. А.* Метрика и строфика А. С. Пушкина// Русское стихосложение XIX в. М., 1979. С. 149—150.

[2] О «ритмическом диалоге» Ахматовой с Блоком см.: *Жирмунский В. М.* Анна Ахматова и Александр Блок//*Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 326—328.

чество писателя, осмысленное как единое целое. Так, например, соотнесенные между собой пушкинские цитаты из цикла М. И. Цветаевой «Стихи к Пушкину» могут стать основой реконструкции того, что Цветаева называла «мой Пушкин». Каждая отдельная цитата в этом случае может быть прочитана как одна из граней образа Поэта, а их соположение позволит представить его многомерность. Частным случаем обращения к творчеству как к тексту-источнику можно, вероятно, считать и ***автоцитирование***. Цитируя свои собственные стихи, поэт вступает в диалог с самим собой, воспринимает собственное творчество как бы со стороны. Но возможен и другой вариант. Пример тому — творчество Лермонтова: обильно цитируя самого себя, он не раз возвращается к одним и тем же автоцитатам. Если внимательно проанализировать, какие именно автоцитаты наиболее частотны у него, можно с достаточной степенью достоверности утверждать, что каждая из них — формула постоянно и всегда волнующей поэта проблемы. «Вставляя» эту формулу в разные контексты, он ищет разные возможности, варианты, способы ее решения. Эти автоцитаты как бы маркируют опорные точки мироощущения поэта.

Как к цитируемому тексту художник может обращаться и к определенному *типу культуры,* если он видит в ней другую, оппозиционную той, к которой принадлежит сам. Например, Пушкин в восьми из девяти стихотворений цикла «<Подражания Корану>» достаточно точно цитирует Коран, который, в сущности, был почти неизвестен русскому читателю. И поэтому цитаты выступают здесь в роли знака достоверности цитируемого текста. Апеллируя к Корану как к типу мировосприятия, цитата становится знаком определенной культуры. Коран как источник играет здесь роль представителя культуры. Однако возможно и прямое цитирование культуры как текста, без посредников. Пример тому — творчество русских постмодернистов, которые часто «монтируют» свои тексты из *цитат-знаков,* тех штампов, в которых реализовалась социалистическая культура (так называемый *соцарт*) и обыденное сознание советского человека. Вот фрагмент стихотворения Д. А. Пригова, построенного на цитатах-клише:

Течет красавица Ока
Среди красавицы Калуги
Народ-красавец ноги-руки
Под солнцем греет здесь с утра
Днем на работу он уходит
К красавцу черному станку
А к вечеру опять приходит
Жить на красавицу Оку

Весь этот текст представляет собой по сути комбинацию штампов. Поэтому многие стихотворения постмодернистов внешне напоминают ***центоны*** — стихотворения, составленные из строк одного

или нескольких поэтов (лат. *cento* — одежда или одеяло из разноцветных лоскутов)[1].

Итак, подключая авторский текст к чужому, адресуя читателя ко всему тексту-источнику или какой-то его грани, цитата остается элементом сразу двух текстов: чужого и авторского.

В литературе *постмодернизма* культивируется зыбкость границ между *своим* и *чужим* текстом. В современном литературоведении, в особенности во французском *постструктурализме*, широко применяется предложенный Ю. Кристевой в 1967 г. термин ***интертекстуальность***, трактуемый по-разному: как типы взаимодействия своего и чужого слова (развернутая классификация этих типов предложена, в частности, Ж. Женеттом[2]); как растворение индивидуального текста в цитатах, что может не осознаваться самим автором вследствие «цитатности», клишированности его сознания. Р. Барт, сторонник последней, расширительной трактовки интертекстуальности, пишет: «Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д.— все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных и автоматических цитат, даваемых без кавычек»[3]. Как бы ни относиться к этой концепции (принимаемой далеко не всеми западными литературоведами), необходимо отличать ее от более узкого понимания интертекстуальности — как цитирования в его разнообразных вариантах, к которому сознательно обращаются писатели[4].

Создавая на малой площади авторского текста огромное смысловое напряжение, цитата становится одним из «нервных узлов» произведения. Поэтому важно, в какой именно *позиции* находится цитата в тексте.

Условно можно обозначить три основные позиции: начало, финал, «между началом и финалом». Начало и финал — это *сильные позиции*[5]. Под началом мы будем понимать заглавие, эпиграф, посвящение и первую строку стихотворного или первый абзац проза-

---

[1] См.: *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. С. 332.

[2] См.: *Genette G.* Palimpsestes: la littérature au second degré. P., 1982.

[3] Цит. по: *Ильин И. П.* Интертекстуальность//Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М., 1996. С. 218. См. также: *Барт Р.* Смерть автора//*Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика/Пер. с франц. М., 1989.

[4] О концепции интертекстуальности литературы см. более подробно: *Ильин И. П.* Указ. соч.

[5] См.: *Арнольд И. В.* Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста//Иностр. яз. в школе. 1978. № 4. С. 24—27.

ического текста, под финалом — последнюю строку стихотворного или последний абзац прозаического текста.

Цитата в *начале* подключает весь авторский текст к источнику и сразу же определяет установку на восприятие: понимание всего последующего под определенным углом зрения. Так, заглавие блоковского цикла «Пляски смерти» — это цитата, подключающая цикл одновременно к целому ряду текстов. Прежде всего это цикл Брюсова «Пляска смерти», в котором поэт воссоздает мироощущение средневекового немца: в подзаголовке стояло — «Немецкая гравюра XVI в.». Ханс Гольбейн Младший, «словесный портрет» рисунков которого воспроизвел Брюсов, не был первым в воплощении этой темы. Его «Образы смерти» — переосмысление танца, возникшего из старинного немецкого обряда: после погребения исполнялся особый танец, символизирующий победу жизни над смертью. Одновременно заглавие подключает блоковский цикл к мощной традиции немецкого романтизма (Э. Т. А. Гофман, Г. Гейне, И. В. Гёте) и целому пласту немецкой литературы, известному как поэзия «плясок смерти», к традиции европейской и русской музыкальной культуры («Пляска смерти» Ф. Листа и К. Сен-Сенса, «Песни и пляски смерти» М. П. Мусоргского). А для современного читателя блоковское заглавие вступит в диалог еще и с теми текстами, которые появились в послеблоковское время: симфонической пьесой А. Онеггера «Пляска смерти» и его же ораторией «Пляска мертвецов», созданных под впечатлением тех самых гравюр, что вдохновили и Брюсова на его цикл, «Пляской мертвецов» У. Диснея, гравюрами «Танец смерти» Ф. Мазереля и романом Б. Келлермана «Пляска смерти»[1].

Так *цитата-название* предопределяет понимание цикла Блока как реплики в диалоге. Разумеется, уровень подготовленности читателя определит и степень узнаваемости цитаты, т. е. того многоголосия, которое он здесь услышит.

Цитата в *финале* тоже оказывается в сильной позиции. Финал — это своего рода кода, поэтому финальная цитата заставляет читателя, как правило, ретроспективно переосмыслить весь текст. Такова, например, роль русской народной пословицы, завершающей стихотворение Пастернака «Гамлет»,— «Жизнь прожить — не поле перейти».

В любом другом месте текста (мы обозначили эту позицию «между началом и финалом») цитата играет не конструктивную, а обычную, основную свою роль: на малой площади текста создает смысловое напряжение.

Особую роль цитата играет в ***авторском цикле***, ансамбле про-

---

[1] См.: *Фоменко И. В.* Цикл стихотворений А. Блока «Пляски смерти». Заметки к интерпретации//Вопросы романтического миропонимания, метода, жанра и стиля. Калинин, 1986.

изведений, единство которого обусловлено авторским замыслом[2]. Содержание такого цикла не является суммой содержаний отдельных произведений, его составляющих. Не менее важны для понимания целого и те дополнительные смыслы, которые образуются из взаимодействия отдельных произведений. Поэтому так важны *циклообразующие связи,* которые не только организуют отдельные произведения в ансамбль, но и порождают важные смыслы, которых нет в отдельных произведениях. Одной из таких цикло- (а следовательно, и смысло-) образующих связей может быть цитирование. В схеме это выглядит так. В ряде стихотворений цикла есть цитаты из одного текста. И, следовательно, отсылая к одному источнику, они связывают с ним каждое стихотворение. Это — связь *по вертикали.* Но одновременно устанавливается связь и между самими цитатами (*по горизонтали,* непосредственно между стихотворениями). И это, в свою очередь порождая новые смыслы, создает ощущение *единства* всего ансамбля. Такова роль цитат из Пушкина в цикле Цветаевой «Стихи к Пушкину», из Библии и Шекспира — в цикле Ахматовой «В сороковом году» (о которых уже шла речь).

Нередко в циклах используется и так называемая ***сборная цитата*** — знак-символ определенного источника[2], например вынесенное в заглавие пастернаковского цикла слово *ветер:* «Ветер (Четыре отрывка о Блоке)». «Ветер» — это символ мироощущения Блока, каким видел его Пастернак. Вынесенное в заглавие, это слово становится затем *лейтобразом* всего цикла. Сначала эта сборная цитата воплощает личную судьбу Блока, его юность, жизнь, поэзию: «ветреник внук», «он ветрен, как ветер,/Шумевший в имении...», «тот ветер, проникший под ребра/И в душу, в течение лет/Недоброю славой и доброй/Помянут в стихах и воспет», «Тот ветер повсюду. Он — дома,/В деревьях, в деревне, в дожде,/В поэзии третьего тома,/В «Двенадцати», в смерти, везде». В следующем стихотворении цитата реализует другое свое значение: оставаясь символом личной судьбы Блока, олицетворенный «жестокий не к сроку» ветер становится одновременно и символом сверхличной его судьбы. В последнем стихотворении цикла цитата объединяет оба эти значения, ветер превращается в «ураган», «великую бурю», «циклон», надвигающийся на Россию, и Блок теперь оказывается одним из их воплощений. Так сборная цитата становится для Пастернака одним из способов воплотить свое мироощущение, обратившись к Блоку как глобальной фигуре русской поэзии рубежа веков.

---

[1] См.: *Дарвин М. Н.* Русский лирический цикл: Проблемы теории и истории. Красноярск, 1988; *Сапогов В. А.* К проблеме стихотворной стилистики лирического цикла//Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969; *Фоменко И. В.* Лирический цикл: Становление жанра, поэтика. Тверь, 1992.

[2] Понятие «сборная цитата» принадлежит, по-видимому, А. Белому: «Рассказывают, что Андрей Белый мысленно представлял себе каждого поэта в виде некой "сборной цитаты"» (*Жолковский А. К.* К описанию смысла связного текста. М., 1974. С. 5).

Литература

Арнольд И. В. Проблема диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста). СПб., 1995.

Жолковский А. К. Чужое как свое//*Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.

Западов В. А. Функции цитат в художественной системе «Горя от ума»//А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции/Отв. ред. С. А. Фомичев. Л., 1977.

Ильин И. П. Интертекстуальность//Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник/Науч. ред. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М., 1996.

Караулов Ю. Н. Из опыта реконструкции языковой личности//Литература, язык, культура/Отв. ред. Г. В. Степанов. М., 1986.

Квятковский А. П. Аллюзия; Пародия; Реминисценция; Центон//*Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966.

Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман/Пер. с фр.//Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 4.

Левинтон Г. Заметки о фольклоризме Блока//Миф — фольклор — литература/Ред. кол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др. Л., 1978.

Левинтон Г. К проблеме литературной цитации//Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971.

Минц З. Г. Блок и Пушкин//Труды по русской и славянской филологии/Ред. кол.: Б. Ф. Егоров (отв. ред.) и др. Тарту, 1970.

Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока//Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973.

Петрунина Н. Н., Фриндлендер Г. М. Над страницами Пушкина. Л., 1974.

Семенова Н. В. Цитата в художественной прозе (на материале произведений В. В. Набокова). Тверь, 2002.

Смирнов И. П. Цитирование как историко-литературная проблема//Блоковский сборник.VI. Тарту, 1980.

Ранчин А. М. Иосиф Бродский: Поэтика цитаты//Русская словесность. 1998. № 1.

Тименчик Р. Д. Чужое слово у Ахматовой//Русская речь. 1989. № 3.

Тороп Г. Х. Проблема интекста//Труды по знаковым системам. Вып. XIV: Текст в тексте. Тарту, 1991.

Хализев В. Е., Шешунова С. В. Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989. (Гл. IV: Литературные реминисценции.)

Цивьян Т. В. Материалы к поэтике Анны Ахматовой//Труды по знаковым системам. III. Тарту, 1967.

Hebel U. J. Towards a Descriptive Poetics of Allusion — Intertextuality/Ed. by Heinrich F. Plett. Research in Text Theory. Vol. 15. Berlin; New York. 1991.

Meyer H. The Poetics of Quotation in the European Novel. New Jersey, 1968.

Taranovsky K. Essays on Mandelstam//Harvard Slavic Studies. Vol. 6. Harvard Univ. Press, 1976.

Словари

Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова: Литературные цитаты. Образные выражения. 2-е изд. М., 1960.

Матвеева Н. П. Библеизмы в русской словесности//Русская словесность (А — П)// Русская словесность. 1993. № 2—5; 1994. № 1—5; 1995. № 2—6; 1996. № 1—2.

Словарь латинских крылатых слов/Под ред. Я. М. Боровского. М., 1982.

And J. M. The Penguin Dictionary of Quotations. London, 1967.

Dichter — und Denkerworte: 12000 Zitate und Sentenzen aus der Weltliteratur/Gesam. W. A. Krüger. Basel, 1945.

Dupré P. Encyclopédie des citations/Réd. sous la présidence de F. Keller. Paris, 1959.

6. СТИЛЬ

Рус.: *стиль;* англ.: *style;* нем.: *Stil;* франц.: *style.*

О различных значениях слова «стиль» в истории эстетики, лингвистики, искусствознания и литературоведения.— Современное литературоведческое понимание стиля. Стиль как свойство художественной формы.— Стилевые доминанты изображения предметного мира, речевой и композиционной сторон художественной формы.— Стиль как содержательная форма.— Стиль и манера.— О применении понятия «стиль» к литературным направлениям, национальным и региональным литературам, эпохам.

Термин ***стиль*** (гр. *stylos* — палочка для письма на восковой дощечке) используется в разных науках — лингвистике, искусствознании, эстетике, литературоведении — в разных значениях, которые к тому же исторически изменчивы[1]. Уже в античную эпоху это слово стало пониматься в переносном смысле, обозначая почерк, особенности письма. Это значение в большой мере сохранилось и в современном термине.

До середины XVII в. слово «стиль» использовалось прежде всего для характеристики выразительно-изобразительных особенностей ***речи*** (теория «трех стилей» и пр.)[2]. Во второй половине XVII в. (в России — много позже, около середины XVIII в.) в эстетической системе классицизма и в конкретных нормативных поэтиках[3] это значение было закреплено.

Эстетика конца XVIII — начала XIX в. наделила понятие стиля искусствоведческим значением. Стиль начал рассматриваться как принадлежность не только словесного, но и любого другого искусства: живописи, скульптуры, музыки и т. д. Такой подход очень ясно обозначен в работах И. Винкельмана[4], И. В. Гёте[5] и Г. В. Ф. Гегеля[6]. Они же подчеркивали в стиле момент индивидуального своеобразия и эстетического совершенства. Стиль мыслился как художественная индивидуальность, базирующаяся на смысловой оригинальности. Таким образом, стиль понимался как свойство ***художественной формы*** произведения, причем, говоря современным языком, формы содержательной.

---

[1] О разных значениях слова «стиль» и эволюции этой категории см.: *Соколов А. Н.* Теория стиля. М., 1968. С. 5—26; *Поспелов Г. Н.* Проблема литературного стиля. М., 1970. С. 3—9.

[2] См.: Античные риторики. М., 1978; *Безменова Н. А.* Очерки по теории и истории риторики. М., 1991.

[3] См.: *Буало Н.* Поэтическое искусство. М., 1957; *Ломоносов М. В.* Предисловие о пользе книг церковных в российском языке//*Ломоносов М. В.* Соч. М.; Л., 1961.

[4] См.: *Винкельман И.* История искусства древности. М., 1933.

[5] См.: *Гёте И. В.* Простое подражание природе, манера, стиль//*Гёте И. В.* Об искусстве. М., 1975.

[6] См.: *Гегель Г. В. Ф.* Манера, стиль и оригинальность//*Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. М., 1968. Т. 1.

В течение XIX в. термин употребляли и искусствоведы, и литераторы: последние — для обозначения индивидуальной манеры литературного письма, выраженной в речевой форме. В русской традиции синонимом стиля часто выступало слово «слог».

В конце XIX — начале XX в. категория стиля становится центральной в трудах представителей формальной школы в искусствоведении, прежде всего Г. Вельфлина[1] и О. Вальцеля[2]. Вельфлин, наследуя традицию эстетического понимания стиля, существенно расширил, а в чем-то и переосмыслил эту категорию. Во-первых, для него стиль стал обозначать не индивидуальное своеобразие отдельного художника, а эстетическое мышление определенных направлений и эпох в искусстве. Во-вторых, понятие стиля перестало характеризовать только своеобразие формы и стало обозначать еще свойственную данной эпохе концепцию мира и человека, воплощаемую в искусстве. Это позволило сопоставить в рамках одной художественной эпохи произведения разных искусств и вычленить в них общие стилевые начала. Все это, наконец, придало термину «стиль» отчетливо культурологический смысл.

В течение XX в., вплоть до современности, термин приобретал разные оттенки значений, сохраняя неизменным лишь признак своеобразия, непохожести, отличительной черты. Так, сформировалось чисто лингвистическое понимание стиля как функциональной разновидности языка[3]. Еще раньше была попытка совместить литературоведческое и лингвистическое понимание стиля применительно к литературе как искусству слова[4]. Наконец, в работах отечественных литературоведов — А. Н. Соколова[5], Г. Н. Поспелова[6], Я. Е. Эльсберга[7], П. В. Палиевского[8] и др.[9] — сложилось и собственно литературоведческое значение термина «стиль», которое опирается в большей степени на общеэстетическую, чем на лингвистическую, концепцию, но с существенными коррективами применительно к литературе как искусству слова. Для современного понимания литературно-художественного стиля существенно следующее: во-первых, стиль

---

[1] См.: *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994 (1-е изд.— 1915).

[2] См.: *Вальцель О.* Проблема формы в поэзии. Пг., 1923.

[3] См.: *Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. М., 1966. С. 453.

[4] См.: *Виноградов В. В.* Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.

[5] См.: *Соколов А. Н.* Теория стиля.

[6] См.: *Поспелов Г. Н.* Проблемы литературного стиля.

[7] См.: *Эльсберг Я. Е.* Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., 1965.

[8] См.: *Палиевский П. В.* Постановка проблемы стиля//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие.

[9] См., в частности, коллективную монографию: Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М., 1982.

является выражением глубокой оригинальности, во-вторых, он обладает эстетическим совершенством, в-третьих, он представляет собой содержательную форму и, наконец, является свойством *всей* художественной формы произведения, а не только его речевой стороны, которая, впрочем, имеет для *литературного* стиля важнейшее значение.

Итак, можно дать такое самое общее определение стиля: это ***эстетическое единство всех сторон и элементов художественной формы, обладающее определенной оригинальностью и выражающее некое содержание.*** Стиль в таком понимании противопоставлен, с одной стороны, бесстильности (эстетической невыразительности), а с другой — эпигонской стилизации или эклектике (неумению найти свой стиль), т. е. простому и не открывающему нового содержания использованию уже найденных приемов.

Художественная форма представляет собой не набор или конгломерат отдельных приемов, а содержательно обусловленную целостность; ее выражением и является категория стиля. Слагаясь в стиль, все элементы формы подчиняются единой художественной закономерности, обнаруживают наличие организующего принципа. Он как бы пронизывает структуру формы, определяя характер и функции любого ее элемента.

Так, в «Войне и мире» Л. Н. Толстого главным стилевым принципом, закономерностью стиля становится *контраст,* отчетливое и резкое противопоставление, которое реализуется в каждой «клеточке» произведения. Заявленный уже в заглавии, контраст затем выступает организующим принципом композиции изображенного мира и речевой формы. *Композиционно* этот принцип воплощается в постоянной парности образов: в противопоставлении войны и мира, русских и французов, Наташи и Сони, Наташи и Элен, Платона Каратаева и Тихона Щербатого, Кутузова и Наполеона, Пьера и Андрея, Москвы и Петербурга, естественного и искусственного, внешнего и внутреннего и т. п. В области *психологизма* стилевая закономерность воплощается в форме постоянной внутренней борьбы, контрастного соединения в сознании героев противоположных жизненных впечатлений, в противопоставлении сознания и подсознания. В области *предметной изобразительности* стилевой принцип проявляется в ярких, четких портретах с выделением ведущей черты, что позволяет и на этом уровне противопоставить героев (например, некрасивая княжна Марья и красивая Элен), в несоответствии внешнего облика и душевных движений; в контрастных пейзажах (например, два описания дуба). *Речевые формы* также подчиняются принципу контраста, либо в речи героев соединяются разнородные стилистические пласты (так, для речи Пьера, Наташи, отчасти князя Андрея характерно сочетание возвышенной и разговорной лексики), либо различные речевые манеры противопоставляются друг другу (русский и французский языки, «разговорная машина» в салоне

Шерер и естественная речь Пьера); речь повествователя отчетливо отделена от речи героев.

Поскольку стиль является не элементом, а ***свойством*** художественной формы, он не локализован (как, например, элементы сюжета или художественные детали), а как бы разлит во всей структуре формы. Поэтому организующий принцип стиля обнаруживается практически в любом фрагменте текста, каждая текстовая «точка» несет на себе отпечаток целого. Благодаря этому стиль опознаваем по отдельному фрагменту: искушенному читателю достаточно прочитать небольшой отрывок, чтобы с уверенностью назвать автора.

В то же время в тексте произведения всегда есть некоторые точки, в которых, по мысли П. В. Палиевского, стиль «проступает наружу»[1]. Такие точки служат своеобразным стилевым камертоном, настраивают читателя на определенную эстетическую «волну».

Целостность стиля с наибольшей отчетливостью проявляется в системе ***стилевых доминант*** — качественных характеристик стиля, в которых выражается художественное своеобразие. Издавна литературная критика, эстетика, искусствоведение пытались дать подобные характеристики, употребляя для определения того или иного стиля такие эмоционально насыщенные тропы, как «легкий», «тяжелый», «строгий», «свободный», «простой», «сложный», «монументальный», «камерный» и т. п., вплоть до совершенно метафорических определений типа «сладостный». Одной из наиболее интересных и обоснованных попыток систематизировать стилевые свойства является типология «категорий стиля», предложенная А. Н. Соколовым. Считая, что «стилевые категории выступают как явления художественного стиля, охватывающего все элементы формы»[2], и опираясь на предшественников, прежде всего Г. Вельфлина, Соколов в качестве стилевых категорий рассматривает: *субъективность/объективность; изображение/экспрессию; тип художественной условности; монументальность/камерность* и т. д. (перечень носит открытый характер)[3]. Данная типология — общеэстетическая; автор подчеркивает необходимость ее конкретизации, а отчасти и изменения применительно к литературе. Нижеследующий набор стилевых доминант как раз и учитывает это обстоятельство.

Художественный мир произведения может строиться по-разному. Прежде всего это касается изображения ***динамики и статики, внешнего и внутреннего.*** Если писатель обращает преимущественное внимание на статические моменты бытия, то это свойство стиля можно назвать ***описательностью.*** Для нее характерно подробное воспроизведение внешнего мира — наружности героев, пейзажей, городских видов, интерьеров, вещей и т. п. Изображенный мир

---

[1] См.: *Палиевский П. В.* Постановка проблемы стиля. С. 7.

[2] *Соколов А. Н.* Теория стиля. С. 93.

[3] См. там же. С. 94—100.

при описательности подробно детализирован, а те или иные действия и события раскрывают в первую очередь устойчивый уклад жизни, т. е. не то, что происходит однократно, а то, что постоянно бывает. Описательность свойственна, в частности, таким произведениям, как «Старосветские помещики» и «Мертвые души» Н. В. Гоголя, «Кому на Руси жить хорошо» и «Современники» Н. А. Некрасова, очерки М. Е. Салтыкова-Щедрина, Г. И. Успенского.

Концентрацию автора на воспроизведении внешней (а отчасти и внутренней) динамики будем называть ***сюжетностью*** (В. В. Кожинов, подробно рассматривая это свойство и его специфику, употребляет термин «фабульность»[1]). Сюжетность выражается обыкновенно в большом количестве перипетий, в напряженности действия, в его преобладании над статическими моментами и, главное, в том, что характеры героев и авторская позиция проявляются в первую очередь через сюжет. Это свойство является доминантой стиля в таких, например, произведениях, как «Нос» Н. В. Гоголя, «Бешеные деньги» А. Н. Островского, «Очарованный странник» Н. С. Лескова.

Наконец, писатель может концентрировать внимание на внутреннем мире персонажа или лирического героя — его чувствах, мыслях, переживаниях, желаниях и т. п.,— такое свойство стиля называется *психологизмом*. Его мы наблюдаем в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова, «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского, «Анне Карениной» Л. Н. Толстого, «Даме с собачкой» А. П. Чехова.

В каждом конкретном произведении *сюжетность, описательность* или ***психологизм*** составляют его существенный стилевой признак. Однако эти категории могут сочетаться друг с другом: например, психологизм и сюжетность — в романах Достоевского, описательность и психологизм — в поздних рассказах и пьесах Чехова.

В зависимости от типа художественной ***условности*** можно выделить две противоположные стилевые доминанты: ***жизнеподобие*** и ***фантастику***. Жизнеподобие предполагает соблюдение известных нам физических, психологических, причинно-следственных и иных закономерностей. Жизнеподобны по характеру образности «Евгений Онегин» Пушкина, романы Тургенева, Гончарова, Толстого, рассказы и пьесы Чехова. Фантастика же нарушает эти закономерности, изображает мир подчеркнуто условным. Фантастическая образность неоднородна: она может осуществляться в формах *гиперболы* («Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле), *литоты* («Дюймовочка» Г. Х. Андерсена), *гротеска* (нарочитая смесь фантастического с пошлым и обыденным, например в сказках Щедрина «Медведь на воеводстве», «Здравомысленный заяц» и др.), *алогизма* («Нос» Гоголя). Границы между фантастикой и жизнеподобием достаточно подвижны как

[1] См.: *Кожинов В. В.* Сюжет, фабула, композиция//Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры в литературе. М., 1964. С. 435.

исторически («волшебный» или «любовный напиток» средневековых сказаний представляется нам явлением фантастическим, хотя в свое время он как таковой не воспринимался), так и в пределах одного художественного целого (например, в «Пиковой даме» Пушкина). Однако в целом жизнеподобная и условно-фантастическая образность разграничиваются довольно четко и являются отличительными чертами стиля.

В области художественной *речи* можно выделить три пары стилевых доминант: *стих* и *прозу; номинативность* и *риторичность; монологизм* и *разноречие.*

Стих и ***проза*** как стилевые качества характеризуют степень ритмической упорядоченности художественной речи, а также ее темповую организацию. Они играют существенную роль в формировании эмоционального рисунка стиля, так как тот или иной темпоритм изначально связан с определенным настроением. Между стихом и прозой также возможны промежуточные формы *(ритмическая проза, верлибр),* что, однако, не лишает эти стилевые доминанты качественного своеобразия.

Другая пара типологических характеристик стиля связана с мерой использования средств языковой изобразительности и выразительности, тропов и фигур (*сравнений, метафор, градаций, повторов* и т. п.), а также пассивной лексики и лексики ограниченной сферы употребления (*архаизмов, неологизмов, варваризмов* и др.). Эти приемы могут составлять существенную особенность стилистики произведения, но могут и почти не использоваться. В последнем случае важно прямое значение слова, функция которого — точное обозначение деталей изображенного мира. Это свойство художественной речи Г. Н. Поспелов, следуя традиции, предложил называть ***номинативностью***[1]. Мы продолжим эту терминологическую традицию, оговорив лишь, что номинативность подразумевает также достаточно простой и естественный синтаксис. Противоположную тенденцию, связанную с косвенным или описательным обозначением предметов и созданием словесно-речевого образа, назовем ***риторичностью.*** Отчетливое господство номинативности можно наблюдать в поздних стихотворениях и прозе Пушкина, в романах Тургенева, рассказах и повестях Чехова, поэзии и прозе Бунина. Риторичность присуща, например, лирике романтиков, прозе Лескова, раннего Горького, Л. Андреева. Возможно и относительное равновесие между этими началами: например, в романах Толстого и Достоевского, причем стилистика первого более склоняется к номинативности, а второго — к риторичности.

С точки зрения освоения в произведении речевой разнокачественности можно выделить такие доминанты, как ***монологизм*** и ***разноречие.*** Монологизм предполагает единую речевую манеру для всех

[1] См.: *Поспелов Г. Н.* Проблемы литературного стиля. С. 56.

персонажей, совпадающую, как правило, с речевой манерой повествователя (в эпических произведениях; лирика же, как правило, целиком монологична). При разноречии реальный речевой мир становится *объектом изображения*[1]. Разноречие представлено в литературе двумя вариантами: в одном случае речевые манеры разных персонажей воспроизводятся как взаимно изолированные («Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Мертвые души» Н. В. Гоголя, «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова), в другом речевые манеры персонажей и повествователя взаимодействуют, «проникают» друг в друга (романы Ф. М. Достоевского, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова). Второй тип в работах М. М. Бахтина получил название *полифонии*[2].

Характер художественной ***композиции*** также может становиться стилевой доминантой. В самом общем виде можно выделить два типа: ***простую*** и ***сложную*** композиции. В первом случае функция композиции сводится к объединению частей и элементов произведения в одно целое, которое осуществляется всегда самым простым и естественным способом: в области сюжета это будет прямая хронологическая последовательность, в области повествования — единый повествовательный тип на протяжении всего произведения, в области хронотопа — единство места и времени и т. п. При сложной композиции в самом построении произведения, в порядке сочетания его частей и элементов воплощается особый художественный смысл и достигается эстетический эффект. Такова, например, смена повествователей и нарушенная хронологическая последовательность в «Герое нашего времени» Лермонтова, система пересечений разных сюжетных линий в «Войне и мире» Толстого, повторяющиеся детали-символы в романах Достоевского, пространственно-временна́я организация «Мастера и Маргариты» Булгакова и т. п.

Наконец, существенным свойством стиля является ***объем*** произведения, что очень хорошо ощущают и писатели, и читатели и что зачастую самым непосредственным образом сказывается на всем стиле произведения. «Расчет на большую форму не тот, что на малую,— писал Ю. Н. Тынянов,— каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка»[3]. О большом и малом объеме как о важных стилевых качествах говорил и А. Н. Соколов, употребляя, правда, при этом не совсем подходящие к литературе категории «монументальности» и «камерности»[4].

---

[1] См. об этом: *Хализев В. Е.* Речь как предмет художественного изображения// Литературные направления и стили. М., 1976.

[2] См.: *Бахтин М. М.* Проблема поэтики Достоевского. 3-е изд., М., 1972. С. 5—77, 309—349.

[3] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 256.

[4] См.: *Соколов А. Н.* Теория стиля. С. 97.

При анализе произведения обыкновенно выявляются от одной до трех доминант. При этом следует учитывать, что доминанты стиля проявляют себя как ***тенденции*** стилеобразования и не носят абсолютного характера: так, при общей номинативности не исключено появление тропов и фигур; элементы психологического изображения могут появляться и в тех произведениях, где психологизм не является доминантой, и т. п. Подчинение доминанте всех элементов и приемов и есть принцип стилевой организации произведения. Так, в поэме Гоголя «Мертвые души» стилевой доминантой является ярко выраженная описательность. Среди художественных деталей преобладают детали портрета и особенно вещного мира; психологическое же изображение сведено к минимуму. Характер образности жизнеподобный, что важно для создания общего впечатления достоверности. Резко (насколько это только возможно в эпическом произведении) ослаблена сюжетность; соответственно возрастает значение внесюжетных элементов — авторских отступлений, вставных эпизодов и особенно описаний. В соответствии с доминантой строится и композиция системы персонажей: во-первых, их в гоголевской поэме чрезвычайно много, а во-вторых, они в своей сути равноправны и равно интересны автору, будь то Чичиков или, к примеру, Иван Антонович кувшинное рыло, так что разделение персонажей на главных, второстепенных и эпизодических весьма условно. Среди композиционных приемов особое значение приобретают повтор и усиление, нагнетание однотипных деталей, впечатлений, персонажей и т. п., что также способствует описательности. Важным свойством является разноречие, причем разные речевые манеры противопоставлены друг другу абсолютно, не проникая друг в друга: это также «работает» на описательность, создавая речевой образ различных жизненных укладов.

Другой пример — своеобразие стиля в романах Достоевского. Стилевыми доминантами в них являются психологизм и разноречие в форме полифонии. Естественно, что «внутренние» художественные детали преобладают над «внешними», а последние так или иначе психологизируются — либо становятся эмоциональным впечатлением героя, либо отражают изменения во внутреннем мире, душевное состояние (например, детали портрета). Используются в основном не детали-подробности, а детали-символы (например, топор, кровь, крест в «Преступлении и наказании»), способные в большей степени психологизироваться. Интересна роль сюжета в формировании стиля. Он не ослабляется, как можно было бы ожидать, наоборот, сюжет у Достоевского всегда стремителен и напряжен, изобилует перипетиями. Но он не имеет самодовлеющего значения, а «работает» на психологизм: острые, экстремальные ситуации, то и дело возникающие по ходу сюжета, призваны прежде всего провоцировать идейно-эмоциональную реакцию героев, стимулировать их идеологическую и речевую активность, служить поводом для

размышлений и переживаний. В композиции романов очень большое место занимает прямая речь героев, как внешняя, так и внутренняя. Принцип полифонии реализуется и в характере повествования: слово повествователя так же активно и напряжено, как и слово героя, и так же открыто для чужой речи, показателем чего может служить, в частности, активное использование несобственно-прямой речи. Таким образом, доминантные свойства определяют те законы, по которым отдельные элементы художественной формы складываются в эстетическое единство — стиль.

Однако целостность стиля создается не только наличием доминант, управляющих строением формы. В конечном итоге эта целостность, как и само появление той или иной стилевой доминанты, диктуется принципом функциональности стиля, т. е. его способностью адекватно выражать то или иное содержание. Таким образом, стиль — это содержательная форма[1]. Здесь, однако, важно уточнить, что под содержанием произведения необходимо понимать весьма широкий спектр явлений — от концепции мира и человека, присущей всему творчеству писателя (например, романтическое понимание личности в творчестве Лермонтова) до тончайшего переживания (например, в отдельном лирическом стихотворении).

Те, а не иные стилевые доминанты, стилевые тенденции возникают в произведении прежде всего потому, что их появления требуют конкретные содержательные задачи. Так, принцип контраста в стиле «Войны и мира» обусловлен стремлением Толстого четко противопоставить истинное и ложное, духовное и животное, добро и зло. Это стержень как проблематики, так и аксиоматики Толстого, сущность идейно-эмоциональной направленности его произведения, выражение этической бескомпромиссности автора.

Описательность как стилевая доминанта «Мертвых душ» вызвана тем, что Гоголь ставил своей задачей нарисовать, по его словам, «образ многого»; в своем произведении он занят не отдельными лицами и судьбами, а образом России, ее исторической судьбой, национальным характером, особенностями культурно-бытового уклада.

Психологизм и разноречие как стилевые доминанты романов Достоевского обусловлены их философской и идейно-нравственной проблематикой, которая предполагает поиск личностной истины, своего «слова о мире», оформляющегося в постоянном внутреннем напряжении и во взаимодействии с иными точками зрения на мир.

Целостность стиля во многом обусловливает и его восприятие. Часто уже в первом чтении ощущается некоторая общая «эстетическая тональность» произведения, в котором проявляется и оригинальность стиля, и его известная содержательность (прежде всего

[1] На содержательной обусловленности стиля особенно настаивала отечественная литературоведческая школа; см., в частности: *Соколов А. Н.* Теория стиля. С. 42; *Поспелов Г. Н.* Проблемы литературного стиля. С. 61—62.

эмоциональный настрой). Это синтетическое впечатление может быть затем подтверждено и объяснено средствами литературоведческого анализа.[1]

Оригинальность является существенным свойством стиля, но в то же время стиль к ней не сводится, и не всякая оригинальность может быть названа стилем. Еще на рубеже XVIII—XIX вв. в эстетике почувствовалась необходимость разделить категории стиля и ***манеры***. Одним из первых это сделал И. В. Гёте. По его мысли, стиль — это высшая ступень развития искусства: «Стиль покоится на глубочайших твердынях познания, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознать в зримых и осязаемых образах»[2]. Манера, с точки зрения Гёте, есть более низкая ступень искусства. Она либо может достигать известного эстетического совершенства, либо, отходя от «природы» и тем самым от «твердыни познания», может становиться все более пустой и незначительной.

Г. В. Ф. Гегель, младший современник Гёте, не находил вообще никакого эстетического оправдания манере. В его концепции стиль стоит выше манеры, а выше стиля — оригинальность как синтез субъективного и объективного. Но если стиль как выражение объективного имеет высокую эстетическую ценность, то манера представляется Гегелю чисто субъективным, а потому поверхностным оригинальничанием[3].

Очевидно, различение стиля и манеры актуально для любой эпохи, так как писатели и поэты, поражающие нас, по выражению Е. А. Баратынского, «лица необщим выраженьем», всегда делятся более или менее четко на две группы: одни оригинальны и по форме, и по содержанию («не вливают новое вино в мехи старые»), другие — в основном по форме. У первых оригинальность стиля вызывается к жизни новаторской, не вмещающейся в «старые мехи» концепцией мира и человека, у вторых — потребностью быть ни на кого не похожим. Легко опознаваемы не только Пушкин, Толстой, Достоевский и другие гении, но и Загоскин, Надсон, Гиппиус; в первом случае это собственно стиль, во втором же уместнее говорить о манере.

Категория стиля в современном литературоведении и искусствознании прилагается не только к творчеству того или иного художника или к отдельному произведению, но и к более широким объемам. Так, говорят о *стилях направления* и *течения*, о *национальных и региональных стилях*, о *«стилях эпох»* (барокко, классицизм, романтизм и т. п.)[4]. Такое употребление термина небезосно-

---

[1] См.: *Есин А. Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения. 3-е изд. М., 2000. С. 182—188.

[2] *Гёте И. В.* Простое подражание природе, манера, стиль. С. 94—95.

[3] *Гегель Г. В. Ф.* Манера, стиль и оригинальность. С. 302—309.

[4] Подробнее о проблемах, связанных с такой трактовкой термина, см.: Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 420—422.

вательно, однако здесь следует учесть два обстоятельства. Во-первых, с течением времени усиливается значимость индивидуально-авторских стилей[1]. Во-вторых, чем крупнее объем стиля, тем более абстрактными выглядят его признаки (так, стиль, например, Жуковского гораздо более целен и эстетически реален, чем стиль русского и тем более европейского романтизма).

С этой точки зрения даже индивидуально-авторский стиль всегда есть в большей или меньшей степени абстракция, потому что на его реализацию в конкретном произведении оказывают влияние такие факторы, как род и жанр произведения, творческий возраст писателя, конкретные особенности художественного содержания. Кроме того, если одни писатели творят в более или менее едином стиле (Лермонтов, Достоевский, Чехов), то другие обнаруживают в разных произведениях неодинаковые стилевые тенденции (Пушкин, Л. Толстой, Горький).

С другой стороны, в современном литературоведении высказывается мысль, что в особом стиле может быть выдержана часть произведения. Так, Ю. Б. Борев пишет: «В XX в. возник новый стиль стилистической общности — *стиль элемента произведения*. Некоторые произведения строятся по принципу коллажа, так что одни его части имеют свой стиль, другие — другой»[2]. Однако эта точка зрения не представляется верной прежде всего потому, что игнорирует фундаментальные признаки стиля — целостность и содержательность. Дело в том, что, даже если произведение представляет собой коллаж, его части входят в новое художественное единство, подчиняясь, таким образом, новым, характерным именно для данного произведения содержательно-стилевым закономерностям.

Из сказанного ясно, что наиболее реален и конкретен стиль отдельно взятого произведения, что и делает его анализ первостепенной задачей.

Литература

Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А. Категории поэтики в смене литературных эпох//Историческая поэтика/Отв. ред. Гринцер П. А. М., 1994.

Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве/Пер. с нем. М.; СПб., 1994. (Введение.)

Винкельман И. И. История искусства древности. Л., 1933.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. (С. 302—309.)

Гей Н. К. Художественность литературы. Стиль. Поэтика. М., 1975.

Гёте И. В. Простое подражание природе, манера, стиль//*Гёте И. В.* Об искусстве. М., 1975.

[1] Применительно к русской литературе эту закономерность убедительно доказал Д. С. Лихачев. См.: *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973. С. 180.

[2] *Борев Ю. Б.* Художественный стиль, метод, направление//Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 84.

Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 1998. (С. 177—190.)

Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Курилов В. В. Основные проблемы стиля//Вестник Моск. ун-та. Сер. 10. Филология. 1968. № 5.

Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973.

Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994.

Литературные направления и стили/Под ред. П. А. Николаева, Е. Г. Рудневой. М., 1976.

Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970.

Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX—XX вв./Отв. ред. В. В. Кожинов. М., 1974.

Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968.

Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения/Ред. кол.: Н. К. Гей и др. М., 1982.

Теория литературных стилей. Типология стилевого развития XIX века/Отв. ред. Н. К. Гей. М., 1977.

Теория литературных стилей. Типология стилевого развития Нового времени/Отв. ред. Я. Е. Эльсберг. М., 1976.

Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие//Ред. кол.: Г. Л. Абрамович и др. М., 1965.

Чичерин А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. 2-е изд. М., 1968.

Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk//2 Aufl. Bern, 1965.

7. ГЕНЕЗИС ПРОИЗВЕДЕНИЯ

АДРЕСАТ

Рус.: *адресат, воображаемый читатель;* англ.: *addresse, imaginary reader;* нем.: *Adressat, imaginär Leser;* франц.: *destinataire, lecteur imaginaire.*

Читатель воображаемый (адресат творчества) и реальный. Образ читателя.— Произведение как воплощение «программы» воздействия на читателя. Аналогия с ораторским искусством.— Высказывания писателей о своем адресате. Смена адресата.— Проблема соответствия произведения горизонту ожидания читателя.

Трудно переоценить роль читающей публики в литературном процессе: ведь от ее одобрения (пусть молчаливого), возмущения или полного безразличия зависит судьба книги. Споры читателей о характере героя, убедительности развязки, символике пейзажа и пр.— вот лучшее свидетельство о «жизни» художественного сочинения. «Что касается до моего последнего произведения: «Отцы и дети», я могу только сказать, что стою сам изумленный перед его действием»,— пишет И. С. Тургенев П. В. Анненкову[1].

Но читатель заявляет о себе не только тогда, когда произведение завершено и предложено ему. Он присутствует в сознании (или

[1] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. М., 1988. Т. 5. С. 91.

подсознании) писателя в самом акте творчества, влияя на результат. Иногда же мысль о читателе оформляется как художественный образ.

Для обозначения участия читателя в процессах творчества и восприятия используют различные термины: в первом случае — ***адресат (воображаемый, имплицитный, внутренний читатель);*** во втором — ***реальный читатель (публика, реципиент).*** Кроме того, выделяют ***образ читателя*** в произведении[1]. Здесь речь пойдет о читателе-адресате творчества, некоторых смежных проблемах (в основном на материале русской литературы XIX—XX вв.).

Это понятие введено в литературоведческий аппарат в 1920-е годы; в работах А. И. Белецкого, В. Н. Волошинова «воображаемый читатель» (слушатель) противопоставлен «реальному». В 1922 г. А. И. Белецкий предложил классификацию читательских групп, в которой первыми идут «фиктивные», или «воображаемые», собеседники писателя (чаще всего не совпадающие с реально существующими современниками). При этом «воображаемый читатель» осознавался ученым не как факультативный (характерный, например, для творчества А. С. Пушкина, Н. А. Некрасова, О. Э. Мандельштама, у которых есть стихи, суждения о своем читателе), но как неизбежный соучастник создания произведения, влияющий на его стиль. «Изучая поэтов, мы редко учитываем этих воображаемых собеседников; а между тем именно они помогли бы нам часто в наших усилиях понять и приемы творчества, и всю поэтику поэта; в каждом художественном произведении... скрыт более или менее искусно императив; всякая речь всегда имеет в виду воздействие»[2].

В 1926 г. В. Н. Волошинов (М. М. Бахтин), рассматривая «высказывание» (к которому отнес и художественное произведение) как социальное общение, подчеркнул стилеобразующую функцию «того слушателя, который учитывается самим автором...»[3].

Выделение «воображаемого читателя» («адресата») в качестве предмета специального изучения подчеркивает ***диалогическое*** начало творчества, его направленность на читателя. Художественный текст предстает как воплощение определенной программы ***воздействия*** (воздействие произведения следует отличать от его ***восприятия***, где активной стороной выступает читатель).

Здесь уместна аналогия с ораторской речью, главная цель которой — убедить слушателя. По Аристотелю, «речь слагается из трех

---

[1] См.: *Науман М.* Введение в основные теоретические и методологические проблемы//Общество. Литература. Чтение/Пер. с нем. М., 1978. С. 56—57; *Jauss H.-R.* Literaturgechichte als Provocation. Frankfurt a. M., 1970; *Прозоров В. В.* Читатель и литературный процесс. Саратов. 1975. С. 36—44; Художественное восприятие: основные термины и понятия: Словарь-справочник/Ред.-сост. М. В. Строганов. Тверь, 1991.

[2] *Белецкий А. И.* Об одной из очередных задач историко-литературной науки: Изучение истории читателя//*Белецкий А. И.* Избр. труды по теории литературы. М., 1964. С. 31.

[3] *Волошинов В. Н.* Слово в жизни и слово в поэзии//Звезда. 1926. № 6. С. 258.

элементов: из самого оратора, из предмета, о котором он говорит, и из лица, к которому он обращается; оно-то и есть конечная цель всего (я разумею слушателя)». Поскольку обсуждаемые вопросы допускают «возможность двоякого решения», нужно воздействовать и на ум, и на чувства слушателя. Отсюда вытекает важность для оратора знания человеческой природы (страсти, нравы, добродетели и пороки) и особенностей *данного* слушателя. Так, следует поразному говорить с людьми разного возраста: юноши «живут более сердцем, чем расчетом», старики «более руководятся расчетом, чем сердцем», в зрелые же годы во всем держатся «надлежащей меры». Мощное средство воздействия — стиль, в частности выбор эпитета, метафоры: «...можно создавать эпитеты на основании дурного или постыдного, например, [эпитет] «матереубийца», но можно также создавать их на основании хорошего, например, «мститель за отца»[1].

Всякое сравнение хромает: оратор твердо знает, чего хочет, писатель — сравнительно редко («Хотел ли я обругать Базарова или его превознести? Я этого сам не знаю»[2],— признается Тургенев А. А. Фету). В художественной литературе, в отличие от риторической практики, адресат обычно резко не совпадает с реальным читателем. Эти различия усугубляются различиями каналов коммуникации, огромной ролью посредников (издателей, редакторов, книготорговцев и т. п.) в мире печатного слова. Е. А. Баратынский противопоставлял древнегреческим ораторам и «питомцам муз», выступающим непосредственно перед слушателями, современных авторов, вверяющих судьбу своего сочинения печатному станку:

Но нашей мысли торжищ нет,
Но нашей мысли нет форума!..
Меж нас не ведает поэт,
Высок полет его иль нет,
Велика ль творческая дума.

(«Рифма»)

И все-таки сходство между этими двумя искусствами слова есть: обдумывая предмет речи *(inventio)*, ее построение *(dispositio)* и стилистику *(elocutio)*[3], и оратор, и художественный писатель добиваются воздействия речи.

Ценный материал для уяснения «воображаемых читателей» — высказывания на эту тему самих писателей (в письмах и дневни-

---

[1] *Аристотель.* Риторика//Античные риторики. М., 1978. С. 24, 21, 97—98, 132.

[2] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 5. С. 48.

[3] Выделение этих трех задач сочинения традиционно объединяло «поэтики» и «риторики». Комментатор «Поэтики» Ю. Ц. Скалигера (1561) М. Л. Андреев отмечает: «...процесс создания литературного произведения расчленяется на inventio» (у ритора — разбор материала, у поэта — выбор темы), «dispositio» (композиционная организация темы), «elocutio» (словесное выражение — отбор и сочетание слов, поэтических фигур и тропов). (Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 512.)

ках, статьях, а также в составе произведений). В совокупности они дают очень пеструю картину, свидетельствуют о широте диапазона адресатов. Так, Л. Н. Толстой любил называть свои романы «всеобщими», или «совокупными письмами», следуя понравившемуся ему выражению: «Une composition est une lettre, qu'on écrit à tous ses amis inconnus» (фр.: Сочинение — это письмо, обращенное ко всем неизвестным друзьям)[1]. Но в 1887 г., в период написания «Народных рассказов», адресатом Толстого был «не литератор, редактор, чиновник, студент и т. п., а 50-летний хорошо грамотный крестьянин», перед которым «не станешь говорить пустого и лишнего, а будешь говорить ясно, сжато и содержательно»[2]. «Für Wenige» (нем.: «Для немногих») — так назвал один из своих сборников стихотворных переводов В. А. Жуковский; в круг этих «немногих» входили родственные женские души — «очень привлекательный адрес творчества»[3]. К. И. Чуковский «никогда не дерзнул бы приступить к сочинению... «Мойдодыров», если бы не попытался дознаться заранее, каковы потребности и вкусы малолетних «читателей»; в результате он вырабатывает «шесть заповедей» для детских поэтов (первая из них — словесная пластика: «в каждой строфе, а порою и в каждом двустишии должен быть материал для художника»)»[4].

Гипотетическим читателем может стать (обычно в ситуации конфликта писателей с публикой) *потомок*, как у Е. А. Баратынского: «И как нашел я друга в поколеньи,/Читателя найду в потомстве я» («Мой дар убог, и голос мой не громок...»). Или у М. Цветаевой:

> Разбросанным в пыли по магазинам
> (Где их никто не брал и не берет!),
> Моим стихам, как драгоценным винам,
> Настанет свой черед.
>
> *(«Моим стихам, написанным так рано...»)*

Однако мысль или мечта о своем читателе (пусть будущем) не всегда сопутствуют творчеству. В высказываниях писателей можно встретить противоположные суждения на этот счет. Литературную деятельность без уверенности в восприимчивости читателя М. Е. Салтыков-Щедрин сравнивал с «беспредельным полем, поросшим волчецом, на обнаженном пространстве которого бесцельно раздается голос, вопиющий в пустыне» (цикл «Мелочи жизни»). Тем более он ценил редкого «читателя-друга», сильно теснимого «читателем-ненавистником», «солидным» и «простецом» (такова предложенная в этом же цикле классификация). После закрытия «Отечественных запи-

---

[1] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 17—18. С. 649.

[2] *Толстой Л. Н.* Собр. соч. Т. 19—20. С. 138.

[3] *Касаткина В. Н.* «Верь утешениям сердца» (Поэзия В. А. Жуковского в оценках женщин, его современниц)//Русская словесность. 1994. № 2. С. 21.

[4] *Чуковский К. И.* От двух до пяти//*Чуковский К. И.* Собр. соч. М., 1964. Т. 1. С. 703—704.

сок» (1884) сатирик с великой болью писал: «Вижу, что связь моя с читателем прервана, а я, признаться, только и любил, что эту полуотвлеченную персону, которая называется "читателем"»[1].

Совсем другое умонастроение у Оскара Уайльда, писавшего примерно в то же время (в 1890 г.) в связи с нападками критики на роман «Портрет Дориана Грея» (будто бы развращающий публику) следующее: «Художник работает, целиком сосредоточась на изображаемом предмете. Ничто другое его не интересует. О том, что скажут люди, он не думает, ему это и в голову не приходит! Он поглощен своей работой. К мнению других он равнодушен. Я пишу потому, что писать для меня — величайшее артистическое удовольствие. Если мое творчество нравится немногим избранным, я этому рад. Если нет, я не огорчаюсь. А что до толпы, то я и не желаю быть популярным романистом. Это слишком легко»[2].

Но декларируемое Уайльдом безразличие к реальному читателю не есть безразличие к художественной структуре и ее воздействию, силу которого автор — *первый* читатель своего текста — проверяет на себе. «Добывайте золото просеиванием,— советует Л. Н. Толстой А. А. Фету, сочинившему рассказ «Семейство Гольц».— Просто сядьте и весь рассказ сначала перепишите, критикуя сами себя...»[3] По словам И. А. Бунина, «написание каждого слова в «Войне и мире» есть в то же время и строжайшее взвешивание, тончайшая оценка этого слова»[4].

Установка на самовыражение par excellence обычно сочетается с представлением о некоем ***идеальном читателе*** — alter ego автора. А. С. Грибоедов поясняет П. А. Катенину, пенявшему — исходя из норм классицизма — на произвольную связь сцен в «Горе от ума»: «Пишу для подобных себе, а я, когда по первой сцене угадываю десятую: раззеваюсь и вон бегу из театра»[5]. Л. Н. Толстой, работая над «Детством», готовился к самому строгому суду: «Всякий писатель для своего сочинения имеет в виду особенный разряд идеальных читателей. Нужно ясно определить себе требования этих идеальных читателей, и ежели в действительности есть хотя во всем мире два таких читателя — писать *только для них*»[6].

Наличие адресата вытекает уже из *коммуникативной* функции высказывания, письма. «От авторов непосредственно не зависит, кто прочтет написанное ими. Однако отношение к читателю, опосредованное адресатом, имманентно акту письма»[7],— подчеркивает

---

[1] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1977. Т. 20. С. 28.

[2] *Уайльд О.* Письма разных лет//Иностр. лит. 1993. № 11. С. 111.

[3] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. Т. 17—18. С. 686.

[4] *Бунин И. А.* Окаянные дни. М., 1990. С. 90.

[5] *Грибоедов А. С.* Соч. М., 1985. С. 403.

[6] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. Т. 21. С. 56.

[7] *Науман М.* Введение в основные теоретические и методологические проблемы. С. 57.

М. Науман в своей критике *монологической* концепции творчества. Невозможность публикации обычно переживается автором как трагедия (Н. Г. Чернышевский, М. А. Булгаков, А. И. Солженицын).

Суждения писателей о предполагаемом читателе — источник авторитетный и важный; сбор и систематизация подобных материалов — необходимый этап литературоведческого исследования. Но этот источник достоверен скорее в *психологическом,* чем в фактическом отношении. Разве не адресуется Баратынский в своих стихах, помимо неизвестного «далекого моего потомка», к хорошо известной ему поэтической братии, и прежде всего к А. С. Пушкину, его внимательнейшему читателю и почитателю? В письмах Пушкина — россыпь замечаний о друге-поэте; вот одно из них: «Баратынский — прелесть и чудо, «Признание» — совершенство. После него никогда не стану печатать моих элегий...» (из письма к А. А. Бестужеву от 12 января 1824 г.)[1]. А в «Евгении Онегине» автор вспоминает именно «певца Пиров и грусти нежной», когда мечтает об идеальном переводе на русский язык «иноплеменных слов» письма Татьяны (гл. 3, строфа XXX).

Залогом будущего широкого признания творчества писателя, тех или иных его произведений, недооцененных современниками, и звучат одинокие дружественные голоса. То, что Баратынский «ржет и бьется» при чтении «Повестей Белкина», придает Пушкину решимости публиковать их[2].

Изучение ближайшего литературного окружения (микросреды) писателя, его первых читателей, мнением которых он особенно дорожил (как Пушкин — судом П. А. Вяземского, Тургенев — П. В. Анненкова, Толстой — Н. Н. Страхова), позволяет конкретизировать черты *адресата,* так или иначе всегда соотносимого с ***реальным читателем.***

Эволюция мировоззрения и творчества обычно сопровождается изменениями микросреды и — как следствие — «переадресовкой» произведений. По выводам А. И. Белецкого, для Н. А. Некрасова в 1840—1850-е годы воображаемый читатель — «это некое собирательное лицо, с отдельными чертами Тургенева, Боткина, Дружинина, Анненкова — идеалист, эстет и сибарит; при всем желании быть самостоятельным Некрасов его боится. <...> Но с 50-х и 60-х годов рядом с этим собеседником в воображении Некрасова начинает вырисовываться другой, уже воплощенный однажды в фигуре гражданина в известном стихотворении; это тоже строгий критик, но в то же время учитель, указующий путь; опять образ, сотканный из реальных элементов — из образов Чернышевского, Добролюбова, революционной молодежи 60-х гг., Тиртеем которой Некрасову хотелось быть во что бы то ни стало. А за этими двумя собеседниками встает

[1] *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 9. С. 87—88.

[2] См. там же. С. 376.

грандиозная фигура третьего, отношения с которым у Некрасова один критик характеризовал как роман; этот Третий — народ, образ трогательный и загадочный, гораздо менее реальный, чем предыдущие: тот далекий неизвестный друг, мысль о котором окрыляет музу Некрасова для самых энергических ее взлетов»[1].

Идейные искания поэта, известные по биографическим и прочим материалам, непосредственно запечатлены в *художественных текстах;* анализ воплощенной в них программы определенного, адресного воздействия — главный аргумент при реконструкции гипотетического читателя. «Программа» воздействия произведения заведомо уже его *потенциала восприятия,* в раскрытии которого участвует многоликий и неожиданный реальный читатель — «все неизвестные друзья» (по любимому выражению Толстого): и современники, и потомки. Произведение же создается *здесь* и *теперь* и ориентировано на читателя, способного его понять. Уже начало (*заглавие, жанровое обозначение,* первый абзац) создает определенный *горизонт ожидания,* который может соответствовать или не соответствовать объему культурной памяти, эстетическим нормам, привычным ассоциациям, наконец, жизненному опыту читателя[2]. Важнейшим регулятором эстетической коммуникации выступает *жанровое обозначение* произведения; французский исследователь П. Колер даже сравнил жанры с «контрактами между производителями и потребителями искусства»[3]. Многие жанровые концепции сосредоточены на *коммуникативной,* «прагматической» функции жанров, на том, как писатели учитывают ожидания, которые вызывают у публики слова «роман», «комедия», «мелодрама» и пр.[4]

Используемые в произведении *«коды»* (в частности, система иносказаний, *цитаты, твердые формы* стиха) могут быть не поняты или просто не замечены недостаточно подготовленным читателем. Так, запах конопли в «Асе» или в «Бежином луге» Тургенева пробуждает чувство родины именно в русском сердце. Мотив бледности в портретных характеристиках главных героев повести Пушкина

---

[1] *Белецкий А. И.* Об одной из очередных задач историко-литературной науки. С. 32.

[2] Понятие «горизонт ожидания» (нем.: Erwartungshorizont) используется в «рецептивной эстетике» Х.-Р. Яусса с целью подчеркнуть исторически конкретный и нормативный характер восприятия, свойственный публике, определенным ее категориям в тот или иной период. В формировании горизонта ожидания участвуют, по Яуссу, жанровые нормы, литературный опыт читателя в целом, его жизненный опыт. См.: *Jauss H.-R.* Literaturgeschichte als Provocation; *Дранов А. В.* Горизонт ожидания//Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. М., 1996.

[3] *Kohler P.* Contribution à une philosophie des genres//Helicon. Amsterdam; Leipzig, 1940. P. 142.

[4] См.: *Hernadi P.* Beyond Genre. New Directions in Literary Classification. Ithaca; London, 1972; см. также: *Чернец Л. В.* Литературные жанры: Проблемы типологии и поэтики. М., 1982. (Гл. «К проблеме жанра в современном зарубежном литературоведении».)

«Метель» предполагает в читателе ироническое отношение к романтическим штампам. Сонет, терцины, октава адресованы знатокам *строфики,* чутким к *семантическому ореолу твердых форм;* не узнанная читателем *метрическая цитата* может обернуться непониманием общего замысла стихотворения (ср. «На смерть Жукова» И. А. Бродского и «Снигирь» Г. Р. Державина). «Urbi et orbi» (лат.: Городу и миру) — само название этой книги стихов В. Брюсова ограничивает число его гипотетических читателей. Обилие *реминисценций* в «Улиссе» Дж. Джойса отсылает к «Одиссее» Гомера. А семантику цвета у символистов поймет только посвященный, знающий соответствующий код («Нельзя путать *красное с пурпурным.* Здесь срываются. <...> Пурпурный цвет ноуменален, а красный феноменален»,— пародировал А. Белый беседу двух теософов[1]).

Но самое серьезное препятствие на пути к пониманию авторской концепции — не семиотического, а *идейного, экзистенциального* свойства. Это различие системы нравственных ценностей, мировоззрения в целом, жизненного опыта и пр., очень ярко и бурно проявляющееся обычно в читательских дискуссиях, например в неприятии многими группами читателей «безнравственных» романов («Герой нашего времени», «Госпожа Бовари», «Портрет Дориана Грея», «Улисс»)[2].

Соответствие произведения типическим горизонтам ожидания публики, конечно, способствует его успешному *функционированию,* однако одновременно грозит быстрым забвением сочинения, где все слишком привычно и узнаваемо (использование *жанрово-тематических канонов* — в эпоху господства индивидуальных стилей — особенно характерно для *массовой литературы*). Художественные открытия, как правило, на первых порах осложняют восприятие: влекут за собой смену и расширение читательского горизонта, развивают и воспитывают вкус. Так было, например, с «Повестями Белкина» Пушкина, полемичными по отношению к господствовавшим в 1830 г. романтическим и иным стереотипам (Белкин, как сказано в предисловии «От издателя», страдал «недостатком воображения»).

Желая быть понятыми, писатели нередко прибегают к ***автоинтерпретациям, автокритике*** (в особенности если произведение остропроблемное, экспериментальное в жанрово-стилевом отношении). Они пишут статьи, выступают с докладами: «По поводу «Отцов и детей» Тургенева», «Несколько слов по поводу книги «Война и мир» Толстого, «Введение к «Волшебной горе». Доклад для студентов Принстонского университета» Т. Манна. Этой же цели служат вводимые в текст произведения *отступления* на литературные

---

[1] *Белый А.* Симфония (2-я, драматическая)//*Белый А.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 358.

[2] См.: *Грация Э. де.* Девушки оголяют колени везде и всюду. Закон о непристойности и подавление творческого гения//Иностр. литература. 1993. № 7.

темы, создание ***образа читателя*** («История Тома Джонса, найденыша» Г. Филдинга, «Евгений Онегин» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя, «Что делать?» Чернышевского, «Господа ташкентцы» Салтыкова-Щедрина, «За далью — даль» Твардовского). Традиционная зона автоинтерпретации — *рамочные компоненты текста: заглавия* и *подзаголовки, эпиграфы* и *посвящения, авторские предисловия, послесловия* и даже *примечания* («Дон Жуан» Байрона, «Евгений Онегин» Пушкина). Часто эти предисловия, послесловия, примечания лукавы и двусмысленны, и именно в этом качестве они компоненты художественного целого (таково, например, предисловие Сервантеса к «Дон Кихоту»). Иногда же это прямая мистификация: так, В. Набоков предпослал «Лолите» предисловие за подписью некоего Джона Рэя, доктора философии. С этим подставным рецензентом, озабоченным вопросами нравственности и их трактовкой в романе, автор вступает в полемику в послесловии к «Лолите» (изд. 1958 г.). Суждения Джона Рэя, введенные в структуру книги,— это предвосхищение типической читательской реакции, скорее положительной, чем отрицательной (рецензент подчеркивает в «Лолите» «нравственное ее воздействие на серьезного читателя»), но нимало не радующей автора: «...что бы ни плел милый Джон Рэй, «Лолита» вовсе не буксир, тащащий за собой барку морали. Для меня рассказ или роман существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением...»

Все эти формы автоинтерпретации: прямые и косвенные, прямодушные и лукавые, изощренные — можно рассматривать как пути к реальному читателю, борьбу за него, за его приближение к желанному адресату.

Литература

Асмус В. Ф. Чтение как труд и творчество//*Асмус В. Ф.* Вопросы теории и истории эстетики: Сб. ст. М., 1968.

Бахтин М. М. Проблема речевых жанров//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986.

Белецкий А. И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя)//*Белецкий А. И.* Избранные труды по теории литературы. М., 1964.

Берман Б. И. Читатель жития: Агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия//Художественный язык средневековья. М., 1982.

Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968. (Разд.: Анализ эстетической реакции.)

Гадамер Г. Г. О круге понимания//*Гадамер Г. Г.* Актуальность прекрасного/Пер. с нем. М., 1991.

Гофман В. А. Язык символистов//Литературное наследство. М., 1937. Т. 27—28.

Ингарден Р. Литературное произведение и его конкретизация//*Ингарден Р.* Исследования по эстетике/Пер. с пол. М., 1962.

Ищук Г. Н. Лев Толстой: Диалог с читателем. М., 1984.

Кедрова М. М. «Лишь слову жизнь дана...»: Литература как диалог. Тверь, 1997.

Кривонос В. Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя. Воронеж, 1981.

Науман М. Введение в основные теоретические и методологические проблемы//

Общество. Чтение. Литература. Восприятие литературы в теоретическом аспекте/Пер. с нем. М., 1978.

Прозоров В. В. Читатель и литературный процесс. Саратов, 1975.

Чернец Л. В. «Как слово наше отзовется...»: Судьбы литературных произведений. М., 1995. (Введение. Разд. 1: Произведение как потенциал восприятия.)

Эко У. Заметки на полях «Имени розы»//*Эко У.* Имя розы/Пер. с ит. М., 1989.

Iser W. Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München, 1976.

Jauss H.-R. Literaturgeschichte als Provocation. Frankfurt a. M., 1970.

Словари

Художественное восприятие: Основные термины и понятия: Словарь-справочник/Ред.-сост. М. В. Строганов. Тверь, 1991.

Эстетические отношения искусства и действительности: Словарь-справочник/ Отв. ред. М. В. Строганов. Тверь, 1998.

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ

Рус.: *творческая история;* англ.: *history of the origin;* нем.: *Entstehungsgeschichte;* франц.: *genèse.*

Творческая история и методы литературоведения.— Обоснование понятия в работах Н. К. Пиксанова.— Творческая история и текстология.— Творческая история и интерпретация. Жанр литературоведческого исследования.— Творческая история в составе художественного произведения.

Процесс создания литературного произведения — от замысла к воплощению, к окончательному тексту, а также научное описание этого процесса называют по-разному: *генезисом текста, динамической поэтикой* и, более традиционно, ***творческой историей.***

Методы литературоведения, включающие в себя исторический подход к литературе, предполагают знание хотя бы некоторых, основных фактов творческой истории (время и место создания произведения, его автор, отраженный жизненный материал и др.) Биография писателя рассматривается при этом как факт истории, а создание произведения — как факт биографии. Знание исторического контекста помогает понять творчество писателя в целом и оценить достоинства данного произведения. Как отмечает Д. С. Лихачев, «Эсхил как драматург XX в. был бы не только непонятен, но и эстетически неудовлетворителен»[1].

Родословная произведений (изучение которой выходит за рамки реконструкции собственно творческой истории) — предмет многочисленных исследований литературоведческих школ XIX в., сосредоточенных по преимуществу на вопросах широко понимаемого *генезиса* произведений и эволюции литературы. Независимо от того,

[1] *Лихачев Д. С.* Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1996. С. 106.

возводилось ли произведение в конечном счете к мифу, историческому событию или легенде, мигрирующему сюжету,— в центре внимания *мифологической* (Я. и В. Гриммы, М. Миллер, Ф. И. Буслаев и др.), *культурно-исторической* (И. Тэн, А. Н. Пыпин, Н. С. Тихонравов и др.), *сравнительно-исторической* (Т. Бенфей, А. Н. Веселовский и др.) школ оставалась фольклорная, литературная *традиция,* а не творческая воля автора. Как подчеркивал Веселовский, задачей его «исторической поэтики» было «определить роль и границы предания в процессе личного творчества»[1]. Именно «предание» изучалось и другими учеными-медиевистами.

Для понимания своеобразия произведения важно знать традицию, в частности *жанровую.* Как подчеркивал М. М. Бахтин, считавший именно жанры «главным героем» литературы, «произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения литературы подготавливаются веками, в эпоху их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания»[2]. (Очевидно созвучие мыслей, самих интересов Бахтина и исканий Веселовского, с его исключительным вниманием к «преданию».) Творческая история — лишь *часть* генезиса произведения: работе автора над данным текстом предшествует работа Времени над многими его элементами, над жанром как неким типом целостности. Поэтому творческую историю произведения следует отграничивать от гораздо более широкого понятия его генезиса.

Интерес к «личному творчеству» (а не к «преданию» как таковому) выдвигает на первый план ***творческую индивидуальность*** автора и соответственно историю созданного им произведения, источники которого могли быть разнородными, часто заимствованными. Так, для воссоздания творческой истории многих произведений русской литературы XVIII в. («Езды в Остров Любви» В. К. Тредиаковского, некоторых пьес В. И. Лукина, императрицы Екатерины II, басен А. П. Сумарокова, И. И. Хемницера и т. д.) необходимо установление литературных источников и влияний.

Проблема остается актуальной и в дальнейшем. Показательна полемика по поводу «Истории села Горюхина» А. С. Пушкина. Н. Н. Страхов утверждал, что это *пародия* на «Историю государства Российского» Н. М. Карамзина. Утверждение было опровергнуто Н. И. Черняевым (1909), заявившим, что пародия Пушкина направлена не против Карамзина, а против историографов с такими приемами изложения, которые не нравились поэту, в частности против Н. А. Полевого. В. В. Сиповский же по-новому осветил смысл пушкинской повести, предположив, что ее источник не исторический, а литературный — сатира немецкого писателя Г. В. Рабенера, переведенная на русский язык в 1764 г. под названием «Сокращение, учиненное

[1] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 300.

[2] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 331.

из летописи деревни Кверлеквич»[1]. А установление литературных источников поэмы «Руслан и Людмила» показало, что в ней использованы расхожие в псевдонародных литературных сказках (М. Д. Чулков, В. А. Левшин, М. И. Попов и др.) сюжетные ходы и мотивы, в этом смысле поэма — «сплошное общее место»[2]. Однако талант Пушкина, его новаторство (сочетание жанра поэмы с элементами пародии, авторская ирония как прием не только стилистический, но и композиционный), виртуозное владение стихом обеспечили ей огромный читательский успех.

Различные литературоведческие подходы к произведению в разной степени признают необходимость изучения творческой истории.

Важное значение этому аспекту исследования придавала в XIX в. *психологическая* школа в российском литературоведении и *биографическое* направление в западном. Ш. Сент-Бев призывал найти «одно главное звено» в жизни писателя и его произведениях, являющееся ключом к их пониманию. Российской науке крайности этого метода не были свойственны, но материалы к биографиям Пушкина, Лермонтова, Гоголя и других великих современников кропотливо собирались, тщательно обрабатывались и публиковались как часть научного аппарата в собраниях сочинений этих классиков. А в конце XIX — начале XX в. появились биографические словари С. А. Венгерова: «Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала русской образованности до начала наших дней», 1886—1904) и «Русский биографический словарь» в 25 томах (1896—1918).

В XX в. под воздействием идей З. Фрейда, К. Юнга многие биографические исследования являются одновременно *психоаналитическими;* из русских писателей в этом ключе особенно часто писали о Достоевском.[3] Редукционизм другого рода был свойствен ученым *социологической* школы В. Ф. Переверзева, противопоставлявших «простому» пути от произведения к биографии писателя (к его «житию») «трудный» исследовательский путь «через поэтический текст» к «бытию» класса (классовой группы) и выраставшей на этой почве психологии[4]. Будучи носителем той или иной классовой психологии, писатель изображал ее различные варианты в своем произведении, и задачей исследователя было «в объекте поэтического изображения найти его субъект, в изображенном найти

---

[1] См.: *Сиповский В. В.* К литературной истории «Истории села Горюхина»// Пушкин и его современники. СПб., 1909. Вып. 4.

[2] *Сиповский В. В.* «Руслан и Людмила». К литературной истории поэмы//Пушкин и его современники. СПб., 1909. Вып. 4.

[3] См.: *Козлов А. С., Цурганова Е. А.* Психоаналитическая критика//Литературная энциклопедия терминов и понятий/Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001.

[4] См.: *Переверзев В. Ф.* Необходимые предпосылки марксистского литературоведения//Литературоведение. Сб. статей/Под ред. В. Ф. Переверзева. М., 1928.

изобразителя»[1]. Таким образом, познавательные возможности художественного творчества резко ограничивались: в этом контексте естественно безразличие к фактам биографии, в социологическом плане не представляющим интереса.

Согласно теории *формальной школы, структурализма,* произведение является автономным, независимым от биографии его создателя. Исследователи изучают имманентные свойства текста, оставляя в стороне историю его создания, биографию автора. Так, Б. М. Эйхенбаум писал в 1919 г.: «Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, придуманное — не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова; и потому *в нем нет и не может быть* места отражению душевной эмпирики»[2].

Вопросы, связанные с творческой историей классических произведений, так или иначе затрагиваются в работах современных западноевропейских ученых[3]. В англо-американском литературоведении выделяют *историческое* направление, представители которого «рассматривают произведение на фоне обстоятельств и фактов жизни его автора и времени»[4].

В советском литературоведении 1920-х годов творческая история произведения как ***тип научного исследования*** получила подробное обоснование в работах Н. К. Пиксанова «Новый путь литературной науки» и «Творческая история «Горя от ума»[5]. Считая воссоздание творческой истории основой генетического изучения литературы, Пиксанов подчеркивал: «Любой эстетический элемент, любая форма или конструкция могут быть научно осознаны наиболее четко, тонко и единственно верно только в полном изучении их зарождения, созревания и завершения» (с. 18). Литературоведы различных школ и направлений преимущественно опирались на данные окончательного текста. Пиксанов же считает это недостаточным и предлагает рассматривать еще и другие относящиеся к произведению материалы: письменные и устные автосвидетельства, зафиксированные в письмах, дневниках, мемуарах современников, а также планы, наброски, черновые и беловые автографы, списки, корректурные листы, прижизненные и печатные издания. Сравнивая первоначальные и последующие записи, отражающие ход работы над

---

[1] См.: *Переверзев В. Ф.* Необходимые предпосылки марксистского литературоведения//Литературоведение. Сб. статей/Под ред. В. Ф. Переверзева. М., 1928. С. 15.

[2] *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя//*Эйхенбаум Б.* О прозе. Л., 1969. С. 321.

[3] См.: *Wilpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur. 8. Auflage. Stuttgart, 2001; Grüne Heinrich (1. Fassung 1854—55). Entstehungsgeschichte und Selbstverständnis//*Selbmann R.* Gottfried Keller. Romane und Erzählungen. Berlin, 2001.

[4] *Holman C. H., Harmon W.* A handbook to literature. 6th ed. New York, 1992.

[5] См.: *Пиксанов Н. К.* Три века русской литературы. Новый путь литературной науки: Изучение творческой истории шедевра. Принципы и методы//Искусство. 1923. № 1. С. 94—114; *Пиксанов Н. К.* Творческая история «Горя от ума». М., 1928. (Изд. 2-е.— М., 1971; далее постраничные ссылки в тексте даны на 2-е изд.).

произведением, исследователь должен уловить телеологию мелких стилистических единиц, воссоздать эволюцию основного замысла, «общую конструктивную преднамеренность» (С. 21). Это главные, но не единственные критерии точности воссоздания творческой истории.

Методология творческой истории, по мнению Пиксанова, должна объединить приемы «старого» литературоведения, т. е. культурно-исторической школы, с методикой «нового», *формального* подхода. По сути речь шла об объединении историко-культурного истолкования литературы с формально-эстетическим анализом: рекомендовалось привлекать как биографию писателя, различные типы комментариев (литературный, реальный, исторический), так и исследовать эволюцию языка произведения, его *стиха, метрики, сюжета, композиции*. Другими словами, исследователь, отвечая на вопрос, о *чем* данное произведение, должен неизбежно коснуться и того, *как* оно «сделано», и наоборот.

Выдвижение Пиксановым нового, «телеогенетического» метода в 20-е годы XX в. объяснялось тем, что к этому времени в отечественном литературоведении наметился кризис: абсолютизация культурно-исторического метода приводила к тому, что литературе отводилась исключительно роль *иллюстрации* общественной жизни. Реакцией на такое принижение искусства, имеющего якобы только служебное значение, явился формальный метод. Объединение достижений историко-культурного исследования с формально-эстетическим анализом, по мысли Пиксанова, должно привести к наилучшим результатам. Кроме того, подлинный генезис поэтических явлений может обеспечить использование и социологического метода, понятого «правильно» (с. 14).

Таким образом, творческая история понималась широко, ее воссоздание требовало разнообразного методологического инструментария, обращения к разным сторонам творчества. «Все, что вторгается в творчество между возникшим замыслом и замыканием работ, имеет ближайшие права на включение в творческую историю» (с. 68).

«Телеогенетический метод» Пиксанова все же имел ограничения: он применялся к ближайшим, современным произведению факторам, повлиявшим на него. Но творческую историю можно рассматривать и в более широком контексте *генезиса* произведения вообще, в контексте *исторической поэтики*. В этом случае основой для реконструкции авторского творчества оказывается бесконечно протяженная родословная произведения. Речь идет уже не столько о *прототипах* (в жизни и в литературе, например: гоголевские герои в «Похождениях Чичикова» М. А. Булгакова), сколько об *архетипах*. Такой подход не может не опираться на достижения как научных школ XIX в. (названных выше), так и направлений XX в., сфокусированных на генетической проблематике (*социогенетическое,*

психоаналитическое направления, *постструктурализм,* с важным для него вопросом о межтекстовых связях, или интертекстуальности и др.)[1].

Для Пиксанова, которому принадлежит приоритет в обосновании самого типа исследования, творческая история была прежде всего *историей текста,* а также выявлением жизненных и литературных фактов, имевших *непосредственное* влияние на писателя и его произведение. Опыт такого толкования представлен им в книге «Творческая история «Горя от ума». Ученый показывает историю текста комедии от преданий о ранних редакциях до первопечатного текста. Так устанавливается *канонический текст* пьесы. В разделе, посвященном собственно творческой истории комедии, Пиксанов констатирует *динамику стиля* в ходе переработок от книжного языка к живой речи, прослеживает *эволюцию образов,* «эволюцию идейности пьесы». Учет редакций, предшествовавших окончательному тексту, «углубляет психологическое и бытовое понимание» характера Софьи (с. 232), вызывавшего противоречивые оценки у современников: Грибоедовым изначально было задумано соединить в ее характере наносную чувствительность с глубоким, настоящим чувством. Как считает Пиксанов, это не всегда удавалось драматургу.

В «сценарии» пьесы, который остался неизменным за всю творческую историю произведения, Пиксанов обнаружил «выпадение центрального стиха» из окончательного текста. Чацкий угрожает Софье: «О! Давешнее вам так даром не пройдет!» Эта угроза — главный мотив последующих действий героини: стараясь упредить огласку собственных неудач, она объявляет Чацкого сумасшедшим, которому нельзя верить. Выпадение же этого стиха «затемнило один из существенных моментов сценической схемы» (с. 288). Остается непонятной причина внезапного гнева Софьи и ее злой проделки.

Пиксанов прослеживает и «эволюцию идейности» пьесы: рассматривает «первое начертание» комедии, ее черновой набросок, комментирует реалии бытовые, исторические, излагает «состав идейности» по окончательному тексту. В результате он приходит к выводу, что идейный замысел сложился на ранней стадии работы, до встреч поэта с декабристами. Тема крепостного права прозвучала в комедии только дважды в монологе Чацкого «А судьи кто?», «философским темам совсем нет места» (с. 304). Исследователь подчеркнул независимость идеологического состава «Горя от ума» от цензуры: политические высказывания в раннем и окончательном текстах то смягчались, то обострялись, но ни один идеологический мотив в окончательном тексте не утрачен. Общее направление «эволюции идейности» — от конкретного, бытового к символизации, обобщению.

---

[1] См.: Возникновение русской науки о литературе/Под ред. П. А. Николаева. М., 1975; Академические школы в русском литературоведении/Под ред. П. А. Николаева. М., 1975; *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 2002. (Гл. VI.)

Появление в окончательном тексте новой по сравнению с предыдущими редакциями строки, устранение автором части текста, исправление или замена одного слова другим — это особые знаки развития, трансформации замысла, кристаллизации идеи автора.

Сравнение разных редакций и вариантов одного произведения, кроме того, проясняет отдельные сцены, эпизоды, действия героев, причины которых не всегда бывают очевидны из-за того, что автор в процессе доработки по каким-либо причинам устраняет в более позднем тексте отдельные реплики, действия. Пиксанов приводит пример из «Евгения Онегина» Пушкина (5-я гл., строфа XXX). Татьяна

[...] темнеющих очей
Не подымает: пышет бурно
В ней страстный жар; ей душно, дурно;
[...] уж готова
Бедняжка в обморок упасть;
Но воля и рассудка власть
Превозмогли.

Следующая строфа описывает впечатления Онегина:

Траги-нервических явлений,
Девичьих обмороков, слез
Давно терпеть не мог Евгений [...]
Чудак [...]
Уж был сердит.

Реакция героя кажется не совсем мотивированной, особенно с учетом последующих событий в романе (ссора, дуэль и смерть Ленского). Между тем существует черновой вариант этого эпизода, где встреча Татьяны и Онегина происходит более драматично: у Татьяны

...слезы из очей
Хотят уж хлынуть: вдруг упала
Бедняжка в обморок, смутясь,
Ее выносят, суетясь,
Толпа гостей залепетала,
Все на Онегина глядят,
И все в душе его винят.

Этот вариант проясняет и упоминание о «траги-нервических» явлениях, и раздражение и злость Онегина.

* * *

Воссоздание творческой истории тесно связано с *текстологией* и обязательно опирается на ее данные. Поэтому возникает вопрос о соотношении и разграничении задач творческой истории и текстологии, изучающей те же материалы. Текстология, прослеживая историю формирования текста, обосновывая основной текст и

сопровождая его необходимым реально-историческим комментарием, представляет его как образец, эталон для тиражирования. Творческая история, опираясь на историю текста, в идеале дает ***историю создания*** всего произведения в целом.

Порою трудно определить, что относится к творческой истории, а что к текстологии, атрибуции, лингвистической стилистике. Решающим здесь Пиксанов считал присутствие в труде, претендующем на творческую историю, «хотя бы элементов анализа и обобщения»[1]. Текстологические данные и описание рукописей не включаются в творческую историю, а служат для нее исходным материалом.

Текстологических изданий становится все больше по мере обнаружения новых материалов — рукописных вариантов, черновиков. Так, в 1930-е годы были изданы романы И. А. Гончарова «Обломов» и «Обрыв» (Харьков, 1927) с приложением неизданных вариантов, с неизвестными ранее главами. Это могут быть и отдельные книги (например, «Описание рукописей М. Горького». М., 1948), и специальные разделы в академических Полных собраниях сочинений Тургенева, Л. Толстого, Чехова, М. Горького и др. Одна из наиболее значительных работ последних лет — публикация черновых рукописей эпопеи «Тихий Дон» М. А. Шолохова[2]. Это рукописи, хранящиеся в Рукописном отделе Пушкинского Дома (ф. 814). Цель их публикации — не только расшифровка и введение в научный оборот нового материала. Главное — он дает возможность увидеть по многочисленным авторским пометам, замечаниям и вставкам «эволюцию авторского замысла, самого автора»[3], чья правка связана с ключевыми образами, сценами, эпизодами, пейзажными описаниями. Наблюдения над авторской правкой, считают публикаторы, позволяют «проследить рождение незабываемых шолоховских страниц, глубже понять особенности сюжетосложения, композиции, глубже почувствовать часто ускользающие при чтении тончайшие нюансы, столь необходимые для объективной интерпретации произведения»[4]. Публикуемые черновые рукописи в совокупности с другими известными материалами должны послужить основой для реконструкции творческой истории «Тихого Дона», что в свою очередь снимает время от времени поднимаемый в прессе вопрос об авторстве произведения.

---

[1] *Желтова Н. И., Колесникова М. И.* Творческая история произведений русских и советских писателей: Библиографический указатель/Под ред. Н. К. Пиксанова. М., 1968. С. 4.

[2] См.: Из творческого наследия русских писателей XX в.: М. Шолохов. А. Платонов, Л. Леонов. СПб., 1995. С. 23—309. А также: *Кузнецов Ф. Ф.* Шолохов и анти-Шолохов. Конец литературной мистификации века//Наш современник. 2000. №№ 5—7; 2001. №№ 4—5.

[3] Из творческого наследия русских писателей XX в. С. 18.

[4] Там же. С. 19.

В конце XX в. технический прогресс, в частности переход на компьютерный набор, снимает многие проблемы текстологии. Писатели, становясь издателями своих произведений, выполняют работу редактора, текстолога и комментатора. Так, А. И. Солженицын в каждом томе своего 20-томного Собрания сочинений (Вермонт; Париж, 1983) дает комментарии к текстам, объясняя диалектизмы и жаргонизмы в специальных словариках («Тюремные и лагерные выражения»), точно датирует каждое сочинение, кратко описывает историю его создания. Кроме того, издание снабжено специальной статьей, объясняющей авторскую орфографию и пунктуацию, которая отличается от общепринятой. В отдельном издании романа «Раковый корпус» (М., 2001) дано своеобразное приложение на отдельной страничке, где говорится о прототипах героев.

Знание творческой истории произведения является важнейшим критерием объективности прочтения и ориентиром во множестве толкований, которыми произведение «обрастает» в процессе своего функционирования. В работе автора над произведением выявляется его преднамеренность, творческая воля, тот аспект литературной деятельности, который активно воздействует на читателя[1]. Изучение творческой истории *классических* произведений, выдержавших испытание временем,— важнейшая задача литературоведения (в частности, одна из обязательных и ответственных целей комментария в академических изданиях классики).

Чем древнее памятник литературы, чем меньше достоверных свидетельств о нем и о его авторе, тем более гипотетична его творческая история. В этом случае «известную убедительность может придать гипотезе изложение [...] многочисленных ее подтверждений, аналогий с явлениями других культур»[2]. При изучении произведений средневековых литератур, в частности древнерусской, в большинстве случаев анонимных и создававшихся в соответствии со сложившимися жанрово-стилистическими канонами, неоценимым подспорьем являются данные *текстологии;* отсюда важность тщательного изучения рукописи, списков, вариантов, редакций памятников. *Заимствование,* варьирование, повторяемость же самих сюжетов, персонажей, словесных формул и т. д. было нормой творчества в эпоху *традиционализма.*

Для творческой истории произведений реалистической литературы, в большей степени основывающейся на реальных фактах, жизненных наблюдениях писателей, важны данные о *протосюжетах* и *прототипах* героев. Например, известно, что подлинные происшествия лежат в основе сюжетов «Дубровского» Пушкина, «Ревизора» Гоголя, «Рудина» Тургенева, «Бесов» Достоевского. В кон-

---

[1] См.: *Хализев В. Е.* Основы теории литературы. М., 1994. Ч. 1. С. 25—27.

[2] *Брагинская Н. В.* Генезис «Картин» Филострата Старшего//Поэтика дневнегреческой литературы. М., 1981. С. 235.

статации жизненных источников необходима точность и осторожность, от этого в значительной степени зависит адекватное понимание авторского замысла. Так, в «Литературных воспоминаниях» П. В. Анненков назвал «первой мыслью... чудной повести» Гоголя «Шинель» анекдот о бедном чиновнике, который экономией и неутомимым трудом приобрел ружье и потерял его на первой же охоте, от потрясения слег и был возвращен к жизни только благодаря заботе товарищей, подаривших ему новое ружье[1]. Однако это свидетельство мемуариста, услышавшего историю одновременно с Гоголем, оспаривают современные литературоведы: повесть была задумана писателем еще в Петербурге, до его отъезда за границу, первоначальное название ее: «Повесть о чиновнике, крадущем шинели». Версия, представляющая авторскую концепцию иной, отличной от традиционного прочтения[2].

Творческая история романа Достоевского «Идиот» — яркий пример того, как в самом ходе, даже разгаре творческой работы и исканий родилась и созрела идея, давшая творческому процессу направление и определившая содержание и художественную ценность произведения[3].

Прототипы и протосюжеты *эпических и драматических* произведений неизменно вызывают широкий интерес. В подобных исследованиях рассматриваются зарождение замысла, поиски темы, сюжета, когда писатель сам еще не знает, что должно получиться, превращение вымысла в высшую жизненность, вымысла в правду[4]. Однако в этих случаях исследуется уже скорее логика *творческого процесса,* сложного и неопределенного, а не фиксированная письменно творческая история конкретного произведения.

Очевидно значение «динамической поэтики» для понимания крупных эпических полотен, имеющих массу черновых вариантов и редакций, таких, как «Война и мир», «Братья Карамазовы». Но творческую историю имеют и многие *лирические миниатюры.* Известны случаи, когда они претерпевали значительные изменения при подготовке не только к первому, но и к позднейшим изданиям. Эти изменения могли способствовать наиболее полному и яркому воплощению намерений автора, но могли, наоборот, затемнять их под давлением различных обстоятельств (цензура, редактура, кардинальные изменения в мировоззрении самого поэта). Например, редакторское участие И. С. Тургенева в некоторых изданиях стихов его друзей-поэтов Ф. И. Тютчева (1854) и А. А. Фета (1856) в значительной степени исказило тексты, поэтому необходимо обращение к более ранним, *авторским* редакциям, выражающим музы-

[1] *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1989. С. 55.

[2] См.: *Кожинов В. В.* Художественный смысл «Шинели» Гоголя в свете ее творческой истории//Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. М., 1990. С. 65—72.

[3] См.: *Добин Е. С.* Сюжет и действительность. Л., 1981. С. 195.

[4] См.: Там же. С. 286.

кальный, эмоциональный характер лирики Фета, своеобразие стихосложения Тютчева[1].

Возможность и необходимость учета всех факторов в творческой истории зависит от конкретных особенностей изучаемого произведения. Здесь есть ряд трудностей, связанных с терминологической нечеткостью понятий *«влияние», «сходство»*. Кроме того, довольно условно определяется отражение социально-политической реальности в литературе. Вопросы, связанные с прототипами и протосюжетами, как указывал Пиксанов, решаются однозначно: если отсутствуют прямые авторские свидетельства о прототипах, этот вопрос исключается из творческой истории данного произведения. В то же время он может быть главным для исследований, стремящихся установить подлинные прототипы известных литературных героев, используя данные, косвенно подтверждающие ту или иную гипотезу.

По разным причинам творческая история художественных произведений не всегда устанавливается методом прямой документации (как, например, в случае с комедией «Горе от ума»). Бывает, что *замысел* художника вынашивается в голове и выливается на бумагу сразу в окончательном варианте. Так, по утверждению П. Н. Медведева, «Незнакомка» А. Блока, черновик которой остался почти без переработок, «не имеет истории»[2]. В. Гаршин о своей сказке «То, чего не было» писал: «Она вся была уже совсем готова, в голове, и написал я ее как под диктовку»[3]. Но большинство крупных произведений имеет богатую историю текста, переработок, вариантов, печатания. Это относится к произведениям Тургенева, который имел обыкновение составлять «формулярные списки» — условные биографии своих героев, развернутые планы романов (см., например, Подготовительные материалы к романам «Отцы и дети», «Новь» — Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1981. Т. 7; 1982. Т. 9).

Для понимания авторского замысла произведения могут иметь значение факты его внешней истории: т. е. история перепечаток, вмешательства цензуры, редакторов, отзывы автора и профессионалов-литераторов, связь с биографией писателя и др. Все они так или иначе рассматриваются в крупных литературоведческих исследованиях, посвященных творческому пути писателей, истолкованию их произведений.

Обобщающему исследованию Пиксанова предшествовали многие труды, близкие по кругу изучаемых проблем: «История создания «Мертвых душ» М. Марковского (1902), статьи Р. И. Иванова-Разумника о романе «Евгений Онегин» (1909), «Этюды об Островском» Н. П. Кашина (1912), «Пропущенные строфы «Онегина» М. Л. Гофмана (1922), книга «Драмы и поэмы Ал. Блока. Из истории

[1] См.: *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. СПб., 1996. С. 49—68.

[2] См.: *Медведев П. Н.* Драмы и поэмы Блока. Из истории их создания. Л., 1928. С. 42.

[3] Цит. по: *Пиксанов Н. К.* Творческая история «Горя от ума». М., 1971. С. 346.

их создания» П. Н. Медведева (1928). Эти работы для Пиксанова — предпосылки, «только материалы к творческой истории, но не сама она» (с. 24). Пиксановская концепция нового типа исследования была воспринята неоднозначно, ее много критиковали, указывая на «уязвимые места»[1]. В результате творческая история стала пониматься более широко и данный литературоведческий жанр стал весьма популярным. Так, уже в 1966 г. указатель работ по творческой истории произведений Л. Толстого содержал более 300 позиций[2]. Среди этих работ выделяются монографии о крупных классических произведениях, где рассматривается творческая история во всей полноте ее элементов: предыстория, язык и стиль, герои и их прототипы, влияния и традиции, сюжет, композиция, идейность, фольклорные, реальные, исторические, литературные и другие источники. Таково, например, исследование Э. Е. Зайденшнур «"Война и мир" Л. Н. Толстого. Создание великой книги» (1966), «Работа Л. Н. Толстого над рукописями «Войны и мира» Н. С. Родионовой (в составе Яснополянского сборника 1955 г.). Условно расчленяя творческий процесс на работу автора над образами героев, языком, «сценарием», композицией и т. д., литературоведы прослеживают основные этапы развития каждого элемента творческой истории. Так, Р. П. Маторина в статье «Из творческой истории образов «Грозы» Островского» доказывает изменение авторской трактовки характера героини путем фиксации по рукописным источникам поправок, связанных в основном с образами Катерины и Бориса[3].

Сложную творческую историю имеют многие произведения, написанные в советское время и имеющие автобиографическую основу. Факты биографии часто проясняют содержание многих произведений таких разных писателей XX века, как М. А. Булгаков, В. В. Набоков, И. С. Шмелев, В. П. Астафьев. Многие книги по идеологическим мотивам не могли быть полностью опубликованы на родине (например, роман Б. Пастернака «Доктор Живаго»), из-за цензуры выходили в неполном виде. Так, окончательная редакция романа Солженицына «В круге первом» (96 глав), завершенная в 1968 г., значительно отличается по объему от первоначальной редакции, написанной в 1957—1959 гг. Из книги «Царь-рыба» Астафьева в 1976 г. были изъяты главы «Дамка» и «Норильцы» (в окончательной редакции под названием «Не хватает сердца», опубл. в 1993 г.).

---

[1] См. подробнее: *Пиксанов Н. К.* Творческая история «Горя от ума». С. 370—371.

[2] См.: Л. Н. Толстой. М., 1966. Вып. 6.

[3] См.: Творческая история: Исследования по русской литературе. М., 1927. Как примеры работ, посвященных вопросам творческой истории, можно назвать: *Скафтымов А. П.* Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях//Уч. записки Саратовского пед. ин-та. Вып. 12. 1948; *Гольдинер В., Хализев В.* Работа Чехова над рассказом «Невеста»//Вопр. литературы. 1961. № 9; *Рейсер С.* Особенный человек Бахметев//Русская литература. 1963. № 1; *Ревякин А. И.* А. Н. Островский и Д. А. Горев: к спорам об авторстве комедии «Свои люди — сочтемся!»//Островский А. Н., Чехов А. П. и литературный процесс XIX—XX вв. М., 2003.

В XVIII в. авторы сами рассказывали об истории создания своих произведений. Таковы, например, «Объяснения на сочинения Державина...», написанные Г. Р. Державиным. В художественной литературе нередко используется в качестве обрамления мотив найденной или доставленной кем-то публикатору рукописи («Журнал Печорина» в составе «Героя нашего времени» Лермонтова, «Записки из Мертвого дома» Достоевского, «Имя розы» У. Эко). В XX—XXI вв. основой сюжета становятся и сами разыскания литературоведа, как, например, в романе Набокова «Бледное пламя» («Pale Fire», 1962). Роман включает поэму «Бледное пламя» вымышленного поэта Шейда и относящиеся к ней комментарии, указатель, предисловие, составленные вымышленным же ученым Кинботом. В ироническом тоне описывается и творческая история этой поэмы, якобы написанной Шейдом «в последние 20 дней его жизни у себя дома...». «Шейдовед» ссылается на письменное свидетельство жены поэта, утверждавшей, что он «никогда не намеревался выходить за пределы четырех частей» и т. д. Набоков изображает противостояние ученых, видящих в тексте разное содержание соответственно своим корыстным интересам. Для них примечания важнее самой поэмы: «Человеческой значимости такой поэмы [...] не на что опереться, кроме человеческой значимости самого автора, его среды, пристрастий и проч.,— а все это могут ей дать только мои примечания»[1]. Так писатель предостерегает от проведения прямых параллелей и соответствий между текстом произведения и реальной жизнью, образно развивая мысль, выраженную им афористически в одном из интервью: «Искусство в высших своих проявлениях фантастически сложно и обманчиво»[2].

Литература

Андроников И. Л. Я хочу рассказать вам... М., 1962.

Бабаев Э. Г. Кому нужны черновики?//Сюжет и время. К 70-летию Г. В. Краснова/ Ред. кол.: В. А. Викторович (отв. ред.) и др. Коломна, 1991.

Грифцов Б. А. Как работал Бальзак//*Грифцов Б. А.* Психология творчества. М., 1988.

Гришунин А. Л. Творческая история//Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1972. Т. 7.

Гудзий Н. К. Как работал Толстой. М., 1936.

Динамическая поэтика. От замысла к воплощению/Отв. ред. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая. М., 1990.

Добин Е. С. Жизненный материал и художественный сюжет. Л., 1956.

Елеонский С. Ф. Изучение творческой истории художественных произведений. М., 1962.

Жданов В. А. От «Анны Карениной» к «Воскресению». М., 1967.

Жданов В. А. Творческая история «Анны Карениной». Материалы и наблюдения. М., 1957.

Жирмунский В. М. Введение в литературоведение. СПб., 1996. (Лекции 3—5.)

[1] *Набоков В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 3. С. 308.

[2] Там же. С. 575.

Кашин Н. П. Этюды об Островском. М., 1912.

Мейлах Б. С. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.; Л., 1962.

Овчинников Р. В. Над «пугачевскими» страницами Пушкина. М., 1981.

Пиксанов Н. К. Три века русской литературы. Новый путь литературной науки: Изучение творческой истории шедевра. Принципы и методы//Искусство. 1923. № 1.

Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М., 1928. (Изд. 2-е — 1971.)

Повесть «Сипягин». К творческой истории произведения/Публ. В. Ю. Вьюгина// Михаил Зощенко. Материалы к творческой биографии. СПб., 2001.

Рейсер С. А. Основы текстологии. Изд. 2-е. Л., 1978. (С. 13—35.)

Сакулин П. Н. Проблема «творческой истории»//Известия АН СССР. Отделение гуманитарных наук. 1930. № 3.

Семанова М. Л. Творческая история произведений русских писателей. М., 1990.

Творческая история. Исследования по русской литературе//Под ред. Н. К. Пиксанова. М., 1927.

Библиографический указатель

Творческая история произведений русских и советских писателей. Библиографический указатель/Сост. Н. И. Желтова, М. И. Колесникова/Под ред. и с предисл. Н. К. Пиксанова. М., 1968.

КАНОНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

Рус.: *канонический текст;* англ.: *canonical text;* нем.: *kanonischer Text;* франц.: *texte canonique.*

Основное значение понятия «канонический текст».— Текстология как литературоведческая дисциплина.— Канонический текст и творческая история произведения.— Трудные случаи установления канонического текста.— Канонический текст и авторская воля.— Текстологический и реальный комментарии в научном издании текста.— Текстология произведений русской литературы XX в.— Профессиональные особенности работы текстолога.

Каноническим текстом называют текст произведения, принятый текстологами в качестве окончательного варианта для его публикации в различных изданиях. Сам термин «канонический текст» является в достаточной степени спорным. Так, С. А. Рейсер считает, что он внушает «неверное представление, будто бы текст можно установить раз и навсегда, т. е. канонизировать»[1]. Ведь, казалось бы, в тщательно выверенный текст могут быть в дальнейшем внесены изменения: будут найдены новые ***автографы***, предложены более убедительные ***конъектуры*** (исправления или расшифровка мест, не подлежащих прочтению, на основании догадки исследователя). Однако при всей спорности понятия оно существует как главный предмет текстологических интересов.

Текстология (от лат. *textus* — ткань, сплетение; гр. *logos* — слово, понятие) — филологическая дисциплина, изучающая рукописные и

[1] *Рейсер С. А.* Основы текстологии. 2-е изд. Л., 1978. С. 13.

печатные тексты художественных, литературно-критических, публицистических и других произведений для их издания и интерпретации. В научный обиход термин «текстология» ввел в конце 1920-х годов Б. В. Томашевский, видевший задачу текстолога в том, чтобы «внятно рассказать, каким способом получается тот текст, который мы читаем, открывая книгу писателя, не им изданную»[1]. Текстология рассматривает текст «под углом зрения его истории»[2]. В результате исследования текстолог предлагает научно выверенную аргументацию — при установлении канонического (истинного, основного) текста, принадлежащего перу данного писателя. Текстология развивается в содружестве всех филологических дисциплин и не мыслится вне связи с теорией и историей литературы, историей и теорией литературной критики, историей и методологией литературоведения. В работах С. А. Венгерова, Н. К. Пиксанова, П. Н. Беркова, С. А. Рейсера, Б. Я. Бухштаба, В. С. Нечаевой, Д. С. Лихачева, Е. И. Прохорова, А. Л. Гришунина и др. вырисовывается корпус текстологии как литературоведческой науки, определен ее понятийно-терминологический аппарат, сформулированы спорные вопросы, связанные с подготовкой изданий разных типов, реконструкцией текста, его различными аспектами: транскрипция, пунктуация, версификационное членение, разбивка на абзацы, иноязычные вкрапления (нетранслитерированные элементы) и т. д. Так, М. П. Алексеев при подготовке к изданию академического Полного собрания сочинений И. С. Тургенева (В 28 т. М.; Л., 1960—1968) столкнулся с необходимостью особых комментариев к франкоязычным текстам (в частности, ко многим письмам).

Хотя фольклор, древняя литература, литература нового времени имеют свои особенности, которые необходимо учитывать при текстологическом изучении, следует говорить о текстологии как о единой науке. Как считает С. А. Рейсер, «проблематика ее и основные понятия (автограф, список, черновик, беловик, копия, архетип, вариант и др.), общие методы и приемы (атрибуция, датировка, комментирование, конъектирование, изучение типичных ошибок копииста и др.) — все это позволяет говорить о науке, имеющей общую цель»[3]. Такой целью можно полагать изучение всех подробностей, связанных с работой писателя над текстом и теми изменениями, которые вносились в текст по воле или помимо воли автора. Текстолог, готовящий текст к публикации в авторитетном издании, фактически прослеживает весь ход движения от разных вариантов, черновиков, беловиков к каноническому тексту.

На этом пути важно уяснить ***последнюю творческую волю*** автора, во многих случаях наиболее полно выраженную в последнем при-

[1] *Томашевский Б. В.* Писатель и книга: Очерк текстологии. 2-е изд. М., 1959. С. 19.
[2] *Лихачев Д. С.* Текстология: Краткий очерк. М.; Л., 1964. С. 7.
[3] *Рейсер С. А.* Основы текстологии. С. 4.

жизненном издании; однако «механически ставить знак равенства между последним прижизненным и последним творческим изданиями — серьезная ошибка»[1]. Выражению творческой воли может препятствовать очень многое (вмешательство цензуры, редакторов, разного рода посредников, собственное равнодушие к переиздающимся текстам и пр.), вообще проблема эта — одна из самых дискуссионных.

В древней же литературе установить основной текст по большей части невозможно, поскольку «почти всегда отсутствует авторская рукопись, а существует сложная генеалогия дошедших и утраченных списков»[2]. В древней литературе гораздо чаще, чем в новой, встречаются анонимные тексты, хотя и здесь немало произведений, вопрос об авторстве которых, или об ***атрибуции*** текста, остается открытым.

Поскольку между оригиналом произведения и его печатно оформленным видом обязательно существует определенная временна́я дистанция, для установления канонического текста необходимо максимально учесть авторскую волю, все существующие варианты текста, сопоставить черновики, тщательно проверить порядок расположения глав, частей, абзацев и слов, расстановку знаков препинания, соотнести прежние и современные нормы орфографии, дать аргументированные пояснения к каждому принятому текстологическому решению. Таким образом, текстолог устанавливает канонический текст или сумму текстов, принадлежащих автору, организует эти тексты и сопровождает их необходимыми комментариями.

Текстолог, готовящий к изданию произведение новой русской литературы, в качестве канонического чаще всего берет текст прижизненного издания. В тех случаях, когда последний прижизненный текст несет в себе следы редакционных вмешательств или же искалечен цензурой, был издан в отсутствие автора или подвержен автоцензуре, за основу может приниматься более ранняя редакция текста или его рукопись. При установлении канонического текста в расчет принимаются его различные редакции. ***Редакцией текста*** следует считать специальную и целенаправленную переработку текста, которая может принадлежать самому автору или какому-либо другому лицу (примером могут служить правки, внесенные в стихотворения А. А. Фета И. С. Тургеневым в издании 1856 г.). Если сам автор вносит в текст изменения при разных его публикациях (например, «Петербург» А. Белого или «Вор» Л. М. Леонова), канонический текст должен учитывать все варианты.

Процесс восстановления (или установления) канонического текста имеет самое непосредственное отношение к *творческой истории* произведения. Однако одни и те же факты истории текста

---

[1] *Рейсер С. А.* Основы текстологии. С. 17.

[2] Там же. С. 4.

могут представлять разный интерес для историка литературы, исследующего становление замысла, творческой концепции, и текстолога, готовящего текст к изданию. Всем типам изданий художественных текстов предшествует (должна предшествовать!) кропотливая работа текстологов. Академическое полное собрание сочинений писателя обязательно сопровождается научным аппаратом и включает в себя ***варианты***, или разночтения («различия текстов... по отношению к принятому за основной»[1]), и *редакции* («если вариативность превышает основной текст, перед нами другая редакция[2]»), отрывки и наброски, письма, дневники, записные книжки, разного рода заметки, автографы, альбомные записи, детские опусы, а также раздел ***Dubia***, куда входят произведения, приписываемые автору. Массовое издание тех или иных произведений писателя, как правило, печатается на основе текста, подготовленного ранее исследователем-текстологом.

С помощью наиболее авторитетных изданий литературных сочинений читатель имеет уникальную возможность сравнить сохранившиеся варианты произведений самых разных жанров. Так, для наиболее плодотворного изучения рассказа А. П. Чехова «На святках» (1900) имеет смысл сравнить его варианты с окончательной редакцией. Как показали текстологические разыскания (подготовка текста рассказа в академическом Полном собрании сочинений и писем А. П. Чехова в 30 т., 1974—1983 гг., принадлежит А. С. Мелковой), писатель внес в текст около тридцати исправлений, большинство из которых вполне объяснимо. Чаще всего работа над словом связана у Чехова со склонностью к лаконизму. Героиня рассказа Василиса, диктуя письмо, перебирает в памяти события, случившиеся с того времени, как из деревни уехала ее дочь. В раннем варианте читаем: «А сколько за это время было в деревне всяких происшествий, сколько свадеб, смертей! Два года был голод, были пожары. Какие были длинные зимы!» Из окончательной редакции писатель убирает упоминание о двухлетнем голоде и пожарах. Из раннего варианта не была перенесена в текст подробность, касающаяся жизни Ефимьи и ее мужа-швейцара в городе. При авторедактировании исчезла фраза: «У Андрея Хрисанфыча было только трое детей, но доктор Б. О. Мозельвейзер всякий раз, проходя внизу по коридору, возмущался и кричал: «Что такое! У тебя, Андрей, тут шестнадцать детей! Я так не желаю! Нет, нет!» Недоговоренность, нарочитое отсутствие детализированных упоминаний оставляют возможность читателям самим «додумать» перечень происшествий. Вместе с тем в ряде мест Чехов, напротив, вписывает слово или фразу в текст. В сбивчивый монолог Ефимьи, прочитавшей первые строки полученного письма, продиктованные матерью (в основном

[1] *Рейсер С. А.* Основы текстологии. С. 37.
[2] Там же.

же оно было сочинено Егором), включаются слова «Царица небесная, святые угодники», передающие ее волнение. Воспоминания Ефимьи о жизни в деревне сопровождаются ремаркой: «обливаясь слезами». Душевное состояние женщины, загнанной в угол житейской безысходностью, Чехов подчеркивает еще одной деталью: в раннем варианте говорится, что Ефимья, боясь мужа, «трепетала от его шагов, от взгляда». В окончательной редакции: «трепетала, приходила в ужас от его шагов, от его взгляда». Писатель вносит правку в текст, стремясь придать фразе больший разговорный колорит (было: «Надо было бы послать письмо» — стало: «Надо бы послать письмо»), передать диалектные особенности речи (было: «Может, их и нет» — стало: «Может, их и нету»). В основную часть письма, сочиненную бывшим солдатом Егором по запомнившемуся ему образцу военных письмовников, Чехов вносит дополнительные (по сравнению с сохранившимися черновиками) орфографические ошибки (было: «Военное поприще» — стало: «Военное попрыще»; было: «через себя» — стало: «через себе»; было: «имя общее» — стало: «имя обчшее» и т. д.).

Весьма существенно менялись представления о текстологии и каноническом тексте в ходе подготовки академического Полного собрания сочинений А. С. Пушкина (В 17 т. 1937—1949, т. 17 — 1959 г.). Как свидетельствует В. Э. Вацуро, «авторская рукопись рассматривалась теперь как «стенограмма творческого процесса», подлежащая временно́му развертыванию; задача текстолога заключалась в последовательном восстановлении всех этапов процесса работы писателя над черновой рукописью и установлении соотношений между всем фондом автографов, относящихся к данному произведению; лишь в результате такого анализа, требующего всесторонних знаний биографии, индивидуальных творческих особенностей, литературной среды писателя, устанавливалась последняя редакция произведения и мотивировался выбор источника текста»[1]. Распространенное представление о том, что Пушкин творил легко и свободно, не совсем точно. Известные строки: «И мысли в голове волнуются в отваге,/И рифмы легкие навстречу им бегут,/И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,/Минута — и стихи свободно потекут» («Осень») — отражают кульминацию творческого процесса, включающего в себя и выбор нужного слова, и определение ритмического рисунка, и обращение к определенному жанру. Черновики рукописей свидетельствуют о том, что Пушкин был склонен к тщательной отработке все новых и новых вариантов.

Авторедактура романа в стихах «Евгений Онегин» проходила в несколько этапов. Так, в первом отдельном издании начальной главы романа (1825 г.) текст начинался прозаическим предисловием, некоторые строфы сопровождались пространными авторскими примечаниями. В последующих изданиях можно было встретить автор-

[1] Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 186.

ские примечания и к другим главам. В процессе работы над произведением Пушкин убрал целый ряд строф. Вычеркнутые цензурой места частично заменялись многоточиями, а в дальнейшем даже многоточия были запрещены. Появлялись, а потом исчезали эпиграфы к главам, упоминания литераторов и политиков, цитаты из известных пушкинским современникам сочинений. Некоторые поправки были связаны с продолжительностью работы над текстом, который создавался более семи лет, и обстоятельствами его появления в печати. Так, четвертая глава была издана вместе с пятой в 1828 г., и ей предшествовало посвящение П. А. Плетневу, затем перенесенное в начало романа. Проблема десятой главы, дошедшей до нас в виде отрывков и черновых набросков, до сего времени не имеет окончательного текстологического решения.

Стихотворение «19 октября» (1825) первоначально состояло из восьми строф, которые впоследствии были опущены или же существенно изменены. Ранние варианты связаны с детализацией лицейских воспоминаний («чтоб тридцать мест нас ожидали снова»; «пускай опять Вольховский сядет первый»; «они твердят томительный урок»). В стихотворении «Не пой, красавица, при мне...» не было третьей строфы, но после первой следовала затем отброшенная: «Напоминают мне оне/Кавказа гордые вершины,/Лихих чеченцев на коне/И закубанские равнины». Восьмистишие «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» вначале представляло собой четыре строфы, первая из которых звучала следующим образом: «Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла,/Восходят звезды надо мною./Мне грустно и легко —печаль моя светла,/Печаль моя полна тобою». Известны случаи, когда работа над текстом у Пушкина была связана не с заменой отдельных слов или строк, не с появлением новых фрагментов (абзацев, строф, глав), но с обозначением принципиально нового ритмического рисунка (заменой одного стихотворного размера другим) или другой строфики. Так, стихотворение «В начале жизни школу помню я...» было задумано не в терцинах, а в октавах. Авторская правка могла быть связана и с соображениями цензурной дипломатии. «Вослед Радищеву восславил я свободу/И милосердие воспел». В собраниях сочинений Пушкина после окончательного текста повести «Капитанская дочка» принято печатать так называемую «Пропущенную главу», сохранившуюся лишь в черновой редакции. Данная глава свидетельствует не только о поисках имени главного героя (Гринев в ней называется Буланиным, а Зурин — Гриневым) или об изменении фабулы, но и об изменении авторского отношения к пугачевскому бунту. Именно в «Пропущенной главе» осталась знаменитая пушкинская формула — определение возможных трагических поворотов отечественной истории: «Не приведи Бог видеть русский бунт — бессмысленный и беспощадный. Те, которые замышляют у нас невозможные повороты, или молоды, или не знают нашего народа, или уж люди жестокосердные,

коим чужая головушка — полушка, да и своя шейка — копейка». В окончательную же редакцию «Капитанской дочки» вошло лишь первое предложение из этого рассуждения (гл. XIII).

Существует немало художественных произведений, канонический текст которых установить трудно. Порой за него принимается тот или иной вариант, но по прошествии времени текстологи находят аргументы в пользу иного варианта. Так, различные авторитетные издания представляют разные варианты шекспировских текстов. Для русской литературы актуальным остается вопрос о каноническом тексте поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», которая печаталась в «Отечественных записках» по частям и осталась незаконченной. В Полном собрании сочинений и писем в пятнадцати томах (Л.: Наука, 1982. Т. 5) текстологи (О. Б. Алексеева, Т. А. Беседина, А. И. Груздев, И. Ю. Твердохлебов, Т. С. Царькова) решали вопрос о выборе источника текста и о расположении глав. Какой текст принять за канонический: оказавшийся в последнем прижизненном издании (1873—1874)? Но поэт продолжал работу над своим сочинением и написал новую главу «Пир на весь мир». Вопрос о порядке расположения глав возник, поскольку во внимание следовало принять и отдельное прижизненное издание новой главы (1877), и замечания автора на полях наборной рукописи, и, конечно, содержательно-поэтический смысл произведения. Ссылаясь на многолетние споры по этому поводу, авторы текстологического комментария привели убедительные доводы в пользу редакции, в которой порядок расположения глав соответствовал истории создания произведения.

Сложным с точки зрения «канонизации» текста является роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»; Б. М. Эйхенбаум, редактор тома в Полном собрании сочинений Лермонтова (М.; Л.: Academia, 1937. Т. 5), называет такой текст основным. Повести, вошедшие в роман, печатались в разные годы. Кроме того, сохранилось несколько вариантов беловых автографов (то есть текстов, переписанных лермонтовской рукой). Как пишет Б. М. Эйхенбаум, были найдены и достаточно авторитетные копии, написанные рукой А. П. Шан-Гирея и поправленные Лермонтовым. Эти рукописи необходимо было сопоставить с наборными листами. Естественно, каждый из вариантов имел свои особенности, отличия от других и нередко содержал ошибки. Текстолог должен взять на себя ответственность признать ошибку именно ошибкой (автора, переписчика, наборщика) или квалифицировать ее как авторскую волю. Лермонтоведам, например, приходилось уточнять некоторые слова, оказавшиеся в автографе, и решать, какое из них должно войти в канонический текст: «дорого» или «доброго», «прогнал» или «проклинал», «стройный» или «странный».

Работа текстолога, таким образом, усложняется, если произведение печаталось по частям, в разных изданиях, претерпевало из-

менения со стороны автора, редактировалось, цензурировалось, печаталось в разных редакциях при жизни автора. Трудность представляет и «перевод» журнального варианта текста в книжный. Если у текстолога нет возможности руководствоваться авторской волей, выбор канонического (основного, окончательного) текста остается за редакцией издания. Необычайно трудно устанавливается канонический текст таких произведений, как «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Петербург» А. Белого, «Тихий Дон» М. А. Шолохова.

Поиск канонического текста сопряжен с проблемой авторской воли, нарушение которой порой бывает вызвано необходимостью представить весь корпус произведений, созданных писателем. Например, известно, что в письме к П. В. Быкову от 15 апр. 1876 г. Ф. М. Достоевский «отрекся» от своих критических выступлений в журнале «Время», но ныне все они входят в собрания сочинений писателя. В комментариях к роману И. С. Тургенева «Отцы и дети», помещенных в Полном собрании сочинений и писем писателя в 30 т. (Соч.: В 12 т. М., 1981. Т. 7), названо 13 источников текста. Среди них беловой автограф, хранящийся в Национальной библиотеке (Париж), фотокопия которого имеется в Институте русской литературы РАН (Пушкинский Дом); беловой автограф XII и XIII глав, хранящийся там же; публикация романа в журнале «Русский вестник», а также прижизненные издания романа. Комментатор (А. И. Батюто) указывает, что текст печатается по изданию 1883 г., но в него внесены отдельные исправления в соответствии с другими источниками. А научно обоснованным текстом романа И. А. Гончарова «Обломов», несмотря на наличие нескольких собраний сочинений, претендующих на «академичность», следует признать издание этого произведения в серии «Литературные памятники» (1987). На основании полностью прочитанной рукописи «Обломова», сопоставления абсолютно всех вариантов с текстом существующих прижизненных публикаций, Л. С. Гейро, готовившая роман к серийному изданию, убедительно показала, что каноническим текстом произведения следует признать отдельное издание 1862 г., а не предыдущие и последующие.

Аргументация в пользу данного выбора источников текста, установления канонического текста является неотъемлемой частью научного издания художественного произведения. Научный аппарат издания содержит текстологические ***комментарии (примечания)*** **и** ***указатели.*** В комментариях читатель обнаруживает справки о месте и времени первой публикации, о перепечатках, о рукописях и их особенностях, получает необходимые сведения о значении произведения в творческом наследии писателя. Несомненна важность текстологического комментария и для восприятия художественного текста, и для понимания психологии писательского творчества.

В Полном собрании стихотворений А. А. Блока, выпущенном в Большой серии «Библиотеки поэта» (1946), примечания к произве-

дениям разделены: в конце первого тома помещены примечания преимущественно справочно-библиографического характера, во втором томе опубликованы важнейшие варианты стихотворений. Для понимания художественного произведения важны обстоятельства его создания, время первой публикации, издание или издательство, где впервые текст увидел свет, и сам процесс авторского творчества. Из комментариев В. Н. Орлова читатель узнает, например, что стихотворение «О, я хочу безумно жить...» впервые напечатано в газете «Русское слово» 22 марта 1915 г., затем вошло в третье издание «Стихотворений» А. Блока, выпущенное в 1921 г. издательством «Алконост». Уточняется датировка первоначального наброска, делается ссылка на блоковскую помету в сохранившейся рукописи стихотворения. Вся эта информация исключительно важна для восстановления истории создания произведения. Однако более глубокому его пониманию способствует знакомство с черновыми вариантами и набросками. В первой строфе принципиальной правке подверглась вторая строка. «Прошедшее увековечить» Блок меняет на: «Все сущее — увековечить». Таким образом как бы увеличивается семантический объем поэтического слова, которому оказывается подвластно не только «прошедшее», но все существующее в мире. Вторая строфа в черновом варианте включала строку «Но голос бодрый и веселый», вместо которой появилось: «Быть может, юноша веселый». Мысль о будущем читателе воплощается у Блока в образе веселого юноши, которому словно бы принадлежат слова из последней строфы. Третья строфа стихотворения начиналась стихом: «Пусть он живет иным — не это...», который впоследствии обретает совершенно иной смысл: «Простим угрюмство — разве это...» Уточнялся не только психологический портрет лирического героя, мысль поэта концентрировалась на одном, доминантном признаке его художественного мышления, и по сути определялось восприятие его личности и творчества теми, кто, вполне возможно, был слишком далек от переживаний автора. Сравнение белового варианта с черновым позволяет проследить эволюцию мысли Блока, более глубоко вчитаться в окончательный текст произведения.

В изданиях сочинений русских писателей XX столетия текстологический комментарий нередко являет собой обширную и глубокую исследовательскую работу, прежде всего историко-литературного характера. Так, в примечаниях к роману «Машенька», включенному в собрание сочинений В. В. Набокова (вышло в 1990 г. под редакцией В. В. Ерофеева), не только указывается, что строка «Воспомня прежних лет романы...» восходит к «Евгению Онегину» Пушкина, но и обращается внимание читателей на отличительные особенности стиля писателя. Говорится о несомненной склонности Набокова к литературным ассоциациям, о том, что «пушкинская» тема в «Машеньке» оказывается ведущей, о многозначности слова «роман» в понимании писателя, о явном сюжетном параллелизме «Машень-

ки» и «Евгения Онегина». По существу каждое такое примечание представляет собой своеобразное микроисследование, связанное с различными сторонами поэтики.

Текстологи составляют и ***реальный комментарий,*** необходимый в первую очередь для уточнения как существенных, так и менее значимых с точки зрения длительной исторической перспективы фактов общественного, культурологического, лингвистического, политологического характера. Текстолог должен указать на источники приведенных в произведении *цитат* и *реминисценций,* раскрыть *аллюзии.*

Между первой публикацией литературного произведения и началом текстологических исследований обычно проходит несколько десятилетий. Так, первые публикации практически всех шедевров русской литературной классики XIX в. приходятся именно на это столетие, а их текстологическое изучение и выход в свет научно комментированных изданий связаны с XX веком.

Беспрецедентный характер литературного процесса в советской России определил и специфику развития той области текстологии, которая занимается изучением текстов, созданных в советское время. Многие произведения этой поры либо не были опубликованы вскоре после их создания, либо после первой публикации были запрещены не только для переизданий, но и для выдачи читателям в библиотеках. На рубеже 1980—1990-х годов идет оживленный процесс «возвращения» многих текстов к массовому читателю. К нам приходят произведения, не напечатанные в свое время на родине, но опубликованные за границей (В. В. Набоков, И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, А. М. Ремизов, Е. И. Замятин, М. А. Алданов, В. Е. Максимов, А. И. Солженицын и др.). Ныне изданы те сочинения М. А. Булгакова, А. П. Платонова, А. А. Ахматовой, А. Т. Твардовского, Л. К. Чуковской и ряда других писателей, которые прежде всего в силу идеологических соображений не могли увидеть свет сразу после их создания. Текстологические проблемы, связанные с так называемыми «задержанными» произведениями, далеки от своего окончательного решения. Многие произведения этого ряда печатались впервые или после большого перерыва на страницах ежемесячных литературно-художественных журналов, как правило, без указания на необходимые источники, а авторская воля подменялась возможностями журнальной редакции.

Однако даже произведения с более удачной издательской судьбой, неоднократно публиковавшиеся в Советском Союзе и включенные в собрания сочинений писателей, далеко не всегда оказываются серьезно осмысленными текстологически. С теперешней точки зрения крайне бедные историко-литературный и реальный комментарии представлены в осуществленных наиболее полных собраниях сочинений М. Горького (в 30 т.), В. В. Маяковского (в 13 т.), А. Н. Толстого (в 15 т.), М. А. Шолохова (в 8 т.) и других изданиях классиков

советской литературы. Одна из главных причин неполноты текстологических объяснений кроется в сложившихся за годы советской власти историко-литературных идеологически зависимых концепциях биографии и творчества писателя. Порой история публикации того или иного произведения в советский период была столь прихотливой, что вопрос о каноническом тексте еще долго будет оставаться открытым. В 1966 году журнал «Москва» начал публикацию романа Булгакова «Мастер и Маргарита». Немногим было известно, что текст романа подвергся серьезным изъятиям. В 1973 году роман был полностью опубликован в однотомнике булгаковской прозы, но из-за ничтожности тиража многие поклонники Булгакова вынуждены были, сличая журнальный и книжный тексты, изготавливать самодельные «допечатки» купированных фрагментов. Лишь в 1990-е годы тиражи романа достигли удовлетворительных цифр, однако это обстоятельство не спасало от текстологического произвола в переизданиях. Кроме того, роман Булгакова создавался почти 12 лет, последние части писатель диктовал своей жене, Е. С. Булгаковой, меняя иногда отдельные фрагменты текста. Только в самое последнее время булгаковское произведение начинает получать достойные текстологические комментарии.

Постепенно по разным причинам «журнальный период» русской словесности теряет свою актуальность, появляются авторитетные издания произведений, созданных в XX веке, начинает осуществляться кропотливая текстологическая работа. В 1980—1990-е годы публикуются бесценные источники для воссоздания подлинной картины литературного процесса: такие, как «Дневники» К. И. Чуковского, дневники И. А. Бунина и М. М. Пришвина, письма М. А. Булгакова, В. Б. Шкловского, Б. Л. Пастернака, переписка Н. Р. Эрдмана, дневники и письма В. А. Каверина, документальные материалы, помещенные в «Ежегодниках Рукописного отдела Пушкинского Дома», в «Альманахе библиофила», в сборниках РГАЛИ «Встречи с прошлым», в альманахах «Минувшее» и «Лица», в ряде других изданий. Текстология литературы XX века должна быть создана в XXI веке.

Профессия текстолога требует энциклопедических познаний во многих научных областях. Ведь источниками для установления канонического текста и создания текстологических комментариев служат не только различные варианты текста и его черновики, но также дневники и переписка писателя и его современников, всевозможные справочно-энциклопедические издания, архивные документы и музейные экспонаты, отклики профессиональной, писательской и читательской критики. Текстолог должен детально представлять эпоху, в которую создавалось произведение, владеть информацией о личных и творческих связях писателя, свободно ориентироваться в особенностях языковой культуры определенного периода.

Качество работы текстолога зависит не только от его научной компетентности, но требует особой настойчивости и целеустрем-

ленности. Не случайно текстологов, наряду с библиографами, называют подвижниками науки. Дочь Л. Н. Толстого, «полномочный комиссар Ясной Поляны», хранитель музея-усадьбы, А. Л. Толстая в 1918 г. вместе с группой энтузиастов готовила для книгоиздательства «Задруга» первое полное собрание сочинений писателя. «В одной из больших зал Музея (Румянцевского.— *Е. Е., И. К.*), где мы меньше всего мешали стуком машинок, нам поставили несколько столов. Музей не отапливался,— вспоминала А. Л. Толстая.— Трубы лопались, как и везде. Мы работали в шубах, валенках, вязаных перчатках, изредка согреваясь гимнастическими упражнениями». Неизданные произведения Л. Н. Толстого были уложены в двенадцати желтых ящиках. Забывая про голод и холод, пытаясь согреться кипятком, настоянном на сушеной моркови и земляничном листе, группа упорно и плодотворно работала, разбирая рукописи, сопоставляя варианты и черновики. «Брат Сергей и я проверяли дневники,— пишет дочь Толстого.— Сначала он следил по тексту, затем я. Мы привыкли к почерку отца, но все же нам приходилось прочитывать одно и то же бесконечное число раз, находя все новые и новые ошибки. Мы особенно торжествовали, когда находили такие ошибки, как, напр., Банкет Платона, как было напечатано в дневниках издания Черткова, который оказался Биномом Ньютона»[1]. Впоследствии эти сверенные, перепечатанные на машинке и отредактированные рукописи послужили источниками многих текстов для 90-томного (Юбилейного) Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого.

Важную роль в установлении канонического текста играют исследовательская интуиция и литературный вкус. Именно эстетический критерий считал необходимым для текстологических штудий крупнейший специалист по пушкинским рукописям С. М. Бонди.

Образцовыми для филологов заслуженно считаются многие издания, подготовленные в сериях «Библиотека поэта», «Малая Библиотека поэта» и «Литературные памятники», отличающиеся тщательностью и полнотой текстологического исследования.

Литература

Бельчиков Н. Ф. Пути и навыки литературоведческого труда. 2-е изд. М., 1975.

Бонди С. М. Черновики Пушкина: Статьи 1930—1970-х гг. М., 1978.

Бурова С. Н. Проблемы текстологии и историко-литературный процесс. Тюмень, 1971.

Верли М. Общее литературоведение/Пер. с нем. М., 1956. (С. 46—55.)

Винокур Г. О. Критика поэтического текста. М., 1927. (То же: *Винокур Г. О.* О языке художественной литературы/Сост. Т. Г. Винокур. М., 1991.)

Гришунин А. Л. Текстология//Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1972. Т. 7.

Елина Е. Г., Книгин И. А., Пак Н. И. Текстология//Литературная энциклопедия терминов и понятий/Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001.

[1] *Толстая А. Л.* Дочь. М., 1992. С. 90.

Лихачев Д. С. Текстология: Краткий очерк. М.; Л., 1964.
Лихачев Д. С. Текстология: (На материале русской литературы X—XVII веков). Л., 1983.
Основы текстологии/Под ред. В. С. Нечаевой. М., 1962.
Писатели советуются, негодуют, благодарят: О чем думали и что переживали русские писатели XIX — начала XX вв. при издании своих произведений (по страницам переписки)/Сост. и автор вступ. текстов А. Э. Мильчин. М., 1990.
Прохоров Е. И. Текстология: Принципы издания классической литературы. М., 1966.
Рейсер С. А. Основы текстологии. Изд. 2-е. Л., 1978.
Рейсер С. А. Палеография и текстология Нового времени. М., 1970.
Томашевский Б. В. Писатель и книга: Очерк текстологии. М., 1959.
Чудакова М. О. Рукопись и книга: Рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей. М., 1986.

Библиографические указатели

Лебедева Е. Д. Текстология русской литературы XIX—XX веков: Указатель советских работ на рус. яз. 1917—1975/Науч. ред. Е. И. Прохоров. М., 1978.
Лебедева Е. Д. Текстология. Вопросы теории: Указатель советских работ 1917—1981/Науч. ред. Е. И. Прохоров. М., 1982.
Лебедева Е. Д. Текстология русской литературы XVIII—XX вв.: Указатель советских работ на рус. яз. 1976—1986/Науч. ред. А. А. Макаров. М., 1989.

АРХЕТИП

Рус.: *архетип;* англ.: *archetype;* нем.: *Archetyp;* франц.: *archétype.*

Обоснование понятия К. Юнгом.— Анима, анимус и другие архетипы. Бинарные оппозиции в психике.— Архетипические мотивы.— Мифы и ритуалы как кладовая архетипов.— Изучение мифологии в мифологической школе XIX в. Ритуально-мифологическая школа в современном литературоведении.— Архетипы в произведениях писателей XX—XXI вв.

Архетип (от гр. *archetypos* — первообраз, модель) — понятие, зародившееся и обоснованное в работах швейцарского ученого К. Г. Юнга, занимавшегося изучением психики, в особенности соотношения сознательной и бессознательной сфер. Руководствуясь идеей «открыть тайну человеческой личности»[1], Юнг пришел к мысли, что при изучении человека нельзя принимать во внимание только его сознание, считая его единственной формой психологического бытия[2]. Бессознательное — это объективное свойство психики. При этом различают *индивидуальное бессознательное,* которое открыто З. Фрейдом, чья концепция представлена в разных его работах, но наиболее целостно и систематизированно — во «Введении в психоанализ»[3], и *коллективное бессознательное,* обнаруженное К. Юнгом сначала

[1] *Юнг К. Г.* Воспоминания. Сновидения. Размышления. Киев, 1994. С. 206.
[2] *Юнг К. Г.* С. 341.
[3] *Фрейд З.* Введение в психоанализ: Лекции. М., 1991.

в процессе анализа сновидений («сон — сигнал из бессознательного»), а затем некоторых видов деятельности (обряд, ритуал) и художественного творчества (миф, легенда, сказка). Коллективное бессознательное как бы концентрирует в себе «реликты архаического опыта, что живут в бессознательном современного человека»[1]. Иначе говоря, коллективное бессознательное впитывает психологический опыт человека, длящийся многие века. «Наши души, как и тела, состоят из тех же элементов, что тела и души наших предков»[2]. Тем самым они хранят память о прошлом, т. е. архетипическую память.

В ходе анализа психики во всей ее полноте Юнг обосновал понятие «архетипа». Оно определялось им по-разному, но формулировки фактически дополняли и уточняли друг друга. Архетип — это находящиеся априори в основе индивидуальной психики инстинктивные формы, которые обнаруживаются тогда, когда входят в сознание и проступают в нем как образы, картины, фантазии, достаточно трудно определимые. «Следует отказаться,— писал ученый,— от мысли, что архетип можно объяснить. <...> Всякая попытка объяснить окажется не чем иным, как более или менее удачным переводом на другой язык»[3]. Между тем Юнг выделил несколько архетипов и дал им соответствующие имена. Наиболее известны архетипы ***анима*** (прообраз женского начала в мужской психике) и ***анимус*** (след мужчины в женской психике). Архетип ***тень*** — это бессознательная часть психики, которая символизирует темную сторону личности и персонифицирует все то, что человек отказывается принимать в самом себе и что он прямо или косвенно подавляет, как то: низменные черты характера, всякого рода неуместные тенденции и т. п. Поэтому тень оказывается источником двойничества. Весьма значительным является архетип под названием ***самость*** — индивидуальное начало, которое, по Юнгу, может редуцироваться под воздействием внешней жизни, но очень важно тем, что таит в себе «принцип определения себя в этом мире»[4]. Самость и служит предпосылкой и свидетельством целостности личности. Существенны архетипы *дитяти, матери, мудрого старика* или *старухи.*

Одновременно с открытием бессознательной сферы психики Юнгом была зафиксирована полярность психических структур, т. е. наличие противоположностей, противоречий, что с наибольшей отчетливостью проявляется в архетипе тени. Существование подобного рода противоречий было подтверждено исследованиями лингвистов, в частности Р. Якобсона, а также этнологов и антропологов, в особенности работами крупнейшего французского ученого Клода

[1] *Юнг К. Г.* Воспоминания. Сновидения. Размышления. С. 175.
[2] Там же. С. 233.
[3] Там же. С. 166.
[4] Там же. С. 380.

Леви-Стросса. Изучая бесписьменные культуры и характер мыслительных операций их носителей, Леви-Стросс отметил тенденцию к сопоставлению полярных качеств и признаков и выявил многочисленные ***бинарные оппозиции*** в ходе обобщающей работы мысли, такие, как: сухое/влажное, сырое/вареное, далекое/близкое, темное/светлое и т. д. Ученый изложил свои мысли в фундаментальном труде «Mythologiques» (т. 1—4), публиковавшемся во Франции (Париже) в 1964—1971 гг., а также в ряде других работ, таких, как «Печальные тропики», «Неприрученная мысль» и др.[1]

Архетипы, заложенные в психике, реализуются и обнажают себя в разных формах духовной деятельности, но более всего дают о себе знать в ***ритуале*** и ***мифе***. Важнейшими ритуалами (обрядами) являются: инициация, т. е. посвящение юноши во взрослое состояние; календарное обновление природы; умерщвление вождей-колдунов (этот ритуал описан Д. Фрэзером в книге «Золотая ветвь»[2]); свадебные обряды.

Как источник архетипов рассматривают мифы разных народов. В их числе космогонические мифы (о происхождении мира), антропогонические (о происхождении человека), теогонические (о происхождении богов), календарные (о смене времен года), эсхатологические (о конце света) и др.[3] При всем многообразии мифов основная направленность большинства из них — описание процесса творения мира. И важнейшая фигура здесь — творец, демиург, в качестве которого выступает так называемый первопредок, культурный герой. Он выполняет функции устроителя мира: добывает огонь, изобретает ремесла, защищает род и племя от демонических сил, борется с чудовищами, устанавливает обряды и обычаи, т. е. вносит организующее начало в жизнь рода или племени. Наиболее известным культурным героем в греческой мифологии является Прометей. Именно такой герой становится одним из важнейших ***архетипических образов,*** встречающихся в трансформированном виде в различных произведениях мировой литературы. Всемирная мифология рождает, конечно, множество других архетипов, выступающих и в виде героя, и в виде действия или предмета, например чудесного рождения, коня, меча и т. п.

При изучении архетипов и мифов используется целый ряд понятий и терминов: мифологема (содержание понятия близко архетипу), архетипическая (или архаическая) модель, архетипические черты, архетипические формулы, архетипические мотивы. Чаще всего архетип отождествляется или соотносится с ***мотивом.***

Понятие мотива было введено А. Н. Веселовским и определялось

---

[1] См.: *Леви-Стросс К.* Печальные тропики. М., 1984; *Он же.* Неприрученная мысль//*Леви-Стросс К.* Первобытное мышление. М., 1994. С. 111—337.

[2] См.: *Фрэзер Д.* Золотая ветвь. М., 1928. Т. 1—4.

[3] См.: Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1987.

как «простейшая повествовательная единица, образно ответившая на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения»[1]. В качестве примеров архаических мотивов он называет: представление солнца оком, солнца и луны братом и сестрой, молнии как действия птицы и т. д. На некоторые из них ссылается В. Пропп в известной работе «Морфология сказки»[2]. Е. М. Мелетинский считает, что под архетипическим мотивом следует подразумевать «некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный и достаточно глубинный смысл»[3]. «Полный сюжет» заключает в себе клубок мотивов. Ученый предлагает свою классификацию архетипических мотивов. В их числе — попадание во власть демонического существа, приобретение чудесного помощника, женитьба на царевне, путешествие и многие другие. По словам Е. Мелетинского, «миф, героический эпос, легенда и волшебная сказка чрезвычайно богаты архетипическим содержанием»[4]. При этом вновь отмечается парность или даже полярность мотивов, отражающая полярность мыслительных операций-обобщений. Например, двойник/близнец, действие/противодействие, похищение/обретение и т. п.

Архетипичность, имеющая мифологические корни и обнаруживающаяся на ранних этапах существования искусства, или, как сейчас говорят, в дорефлективный период, дает о себе знать и в более поздние сроки. При этом архаические мотивы классической мифологии расширяются, видоизменяются и, начиная со средних веков, нередко сочетаются с христианско-мифологическими, сформировавшимися в лоне библейской мифологии.

Пронизанность литературы и искусства в целом (живопись, скульптура, музыка) архаическими мотивами приводит к тому, что понятие архетипа становится необходимым инструментом исследования. Не используя данную терминологию, представители мифологической школы XIX в. (В. и Я. Гриммы, Ф. Буслаев, А. Афанасьев и др.), опиравшиеся на философские идеи Ф. Шеллинга и А. и Ф. Шлегелей в сущности исходили в своих исследованиях из идеи *архетипичности фольклора;* они объясняли многие явления в фольклоре разных народов древнейшей мифологией, а содержание самих мифов — обожествлением явлений природы, например светил (солярная теория) или грозы (метеорологическая теория), а также поклонением демоническим существам и силам.

Особенно активно понятием архетипа пользуются ученые, представляющие так называемую *ритуально-мифологическую* школу, сложившуюся еще в 30-е годы нашего века, пережившую расцвет

---

[1] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 305.

[2] *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928.

[3] *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. М., 1994. С. 50.

[4] Там же. С. 64.

в 50-е и входящую в научную парадигму и в настоящее время. К ученым данной ориентации относятся Г. Мэррей («Становление героического эпоса», 1907), М. Бодкин («Архетипические образы в поэзии», 1934), Н. Фрай («Анатомия критики», 1957), а также М. Кэмпбелл, Р. Карпентер, Ф. Фергюссон, В. Трой и др. Большинство из них придают особое значение работам Д. Фрэзера, в которых исследованы ритуалы, связанные с обновлением жизни, и стремятся возвести содержание самых различных произведений к ритуальным истокам. Например, изображение судьбы молодого человека в массе романов XIX—XX вв.— к обряду инициации; появление персонажей, наделенных противоречиями,— к архетипу бога и дьявола; отождествление героев трагедий Софокла и Шекспира (Эдипа и Гамлета) и даже романов Стендаля и Бальзака (Жюльена Сореля и Люсьена де Рюбампре) с козлами отпущения, приносившимися в жертву богам во время соответствующего ритуала.

Особенно активно архетипический подход проявляется при анализе творчества таких писателей, как Дж. Джойс, Т. Манн, Ф. Кафка. Ориентированность на поиски архетипических начал в романе XX в. связана с разочарованием в историзме, в идее прогресса и с желанием «выйти» за пределы конкретного исторического времени и доказать существование вечных, неизменных начал в бессознательных сферах человеческой психики, зарождающихся в праистории и повторяющихся в ходе ее в виде архетипических ситуаций, состояний, образов, мотивов. Что касается самих писателей, то они, сознательно или неосознанно, дают материал для подобной трактовки, представляя своих героев (Блум в «Улиссе» Джойса или Ганс Касторп в «Волшебной горе» Т. Манна) как ищущих ответы на вечные, метафизические вопросы и являющихся носителями как бы вечной и единой человеческой сущности, а также различных антиномических сил, таящихся в человеческой душе. Отсюда — отказ от внешнего действия, т. е. явной событийности, и сосредоточенность на действии внутреннем, размышлениях, медитации, порождающих так называемый «поток сознания». Интерес к глубинным слоям человеческой психики был присущ и русским писателям XIX—XX вв., в частности Ф. Достоевскому, И. Бунину, Л. Андрееву, А. Белому и др.

Серьезное внимание к архетипичности в искусстве характерно и для современных исследователей русской литературы прошлого и нынешнего веков. Архетипы находят в творчестве самых разных писателей, но, конечно, в трансформированном виде. Ю. Лотман выделяет ряд архетипов в произведениях Пушкина, например архетипический мотив стихии, метели, дома, кладбища, статуи, а кроме того, оппозицию образов разбойника — покровителя или погубителя — спасителя[1]. Особенно богато архетипическими мотивами творчество

[1] См.: *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.

Гоголя, Достоевского и Белого. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» очевиден архетип ритуально-праздничного веселья, иначе называемый карнавальностью; в «Тарасе Бульбе» можно увидеть архетип поединка отца с сыном и почувствовать атмосферу эпического времени, а в петербургских повестях — архетипическую оппозицию Севера и Юга[1]. В разных произведениях Достоевского явно проступают архетипы двойника, космоса и хаоса, своего и чужого, героя и антигероя, добра и зла и т. д. Их наличие отмечают М. Бахтин, Е. Мелетинский, В. Топоров, В. Ветловская[2]. Идеологемами пропитан роман А. Белого «Петербург»[3].

Присутствие архаических и мифологических мотивов несомненно в произведениях таких современных писателей, как Г. Маркес («Сто лет одиночества»), Ч. Айтматов («Белый пароход», «Пегий пес, бегущий краем моря», «Плаха» и др.), В. Распутин («Прощание с Матерой») и др. Их источником является в первую очередь народная культура и составляющие ее песни, легенды, сказания, мифы.

Примером глубоко мотивированного использования древних сказаний и иных архетипически значимых форм культуры и быта является роман Айтматова «И дольше века длится день». Роман начинается и завершается изображением похорон одного из героев, которые воспринимаются и автором, и героями как очень важная и священная церемония, полная глубокого человеческого и сакрального смысла. Ритуал начинается с определения места погребения, в качестве которого выбрано старинное кладбище Ана-Бейит. Здесь, согласно преданию, покоится прах Найман-Аны, чья судьба воссоздается в легенде о завоевании сарозекских земель племенем жуаньжуаней, о пленении ими ее сына Жоламана, о превращении его в манкурта и убийстве им собственной матери. Однако погребение, к глубокой скорби, происходит не на кладбище, а в сарозекской степи: на месте кладбища возник космодром.

Такое завершение сюжетного действия, а тем самым жизненного круга, пройденного Казангапом, подчеркивает нарушение естественного, соблюдавшегося веками обряда проводов человека в иной мир и вместе с тем трагичность судьбы человека, лишенного возможности найти последнее пристанище рядом со своими предками. Драматизм в настроениях другого героя, Едигея, глубоко переживающего смерть друга и печальные обстоятельства его похорон, подкрепляется ассоциацией с судьбой персонажей другой легенды,

---

[1] См.: *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1996.

[2] См.: *Бахтин М. М.* Проблема поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972; *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1995; *Он же.* Ф. Достоевский в свете исторической поэтики. М., 1996. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995; *Ветловская В.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.

[3] См.: *Долгополов Л. К.* Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург»//*Белый А.* Петербург. М., 1981.

записанной Куттыбаевым,— легенды о любви старого певца Раймалы-аги и молодой певицы Бегимай. Кроме того, жизнь героев протекает на фоне и в соприкосновении с жизнью природы и «братьев наших меньших», таких, как рыжая лисица, коршун-белохвост и, главное, верблюд Буранный Каранар. Олицетворение природного мира и его обитателей, подчеркивание общности судьбы людей и животных, выявление драматических и трагических моментов в восприятии окружающего — все это свидетельство единства мироздания, взаимосвязи всех его граней и пронизанности его архетипическими ситуациями, образами, мотивами.

Понятие «архетип» как инструмент исследования позволяет увидеть многие существенные стороны в содержании художественных произведений, прежде всего преемственность в жизни человеческого рода, неразрывную связь времен, сохранение памяти о прошлом, т. е. архетипической памяти, в чем бы она ни проявлялась.

Литература

Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1995.

Большакова А. Ю. Деревня как архетип: от Пушкина до Солженицына. М., 1998.

Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики; Поэтика сюжетов//*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989.

Гениева Е. Ю. Комментарии (к роману Дж. Джойса «Улисс»)//Иностранная литература. 1989. № 1—12.

Долгополов Л. К. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988.

Имя — сюжет — миф/Под ред. Н. М. Герасимовой. СПб., 1996.

Лотман Ю. М. Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина; Сюжетное пространство русского романа XX столетия//*Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.

Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1995.

Пропп В. Я. Морфология сказки. Л., 1928.

Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1996.

Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.

Фрай Н. Анатомия критики/Пер. с англ.//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе/Сост., общая ред. Г. К. Косикова. М., 1987.

Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции/Пер. с нем. М., 1991.

Ходанен Л. А. Миф в творчестве русских романтиков. Томск, 2000.

Юнг К. Г. Архетип и символ/Пер. с нем. М., 1991.

Юнг К. Г. Воспоминания. Сновидения. Размышления/Пер. с нем. Киев, 1994.

Юнг К. Г., Франц М. Л. фон, Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы/Пер. с нем. М., 1997.

Словари

Лапланш Ж., Понталис Ж. Б. Словарь по психоанализу/Пер. с фр. М., 1996.

Мифологический словарь/Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1990.

Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т./Отв. ред. С. А. Токарев. М., 1987—1988.

Словарь античности/Сост. Й. Ирмшер в сотрудничестве с Р. Йоне/Пер. с нем. М., 1989.

ТРАДИЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Рус.: *традиция;* англ.: *tradition;* нем.: *Tradition;* франц.: *tradition.*

Традиционализм.— Канон и вариативность в фольклоре.— Посттрадиционализм.— Выбор традиции.— Разрыв с традицией. Восстановление традиции.

Присутствие в произведении культурной памяти может быть определено как ***традиция*** (лат. *traditio* — передача, предание). Формы же присутствия различны в тех или иных жанрах, родах, стилях и дифференцируются в зависимости от эпохи создания произведения.

Фольклорное творчество как таковое зиждется на традиции. Однако и в письменной словесности вплоть до конца XVIII в. доминирует установка на «готовое слово» традиционной культуры[1], следствием которой и становится традиционализм — ориентация на готовые же сюжеты, жанры, типы повествования. Неправомерно понимать эту установку как помеху творческой деятельности: само художественное творчество мыслится как своего рода «состязание» в пределах риторической традиции и осваивает онтологические горизонты мира.

Неверно трактовать традиционалистскую установку и как своего рода нетворческое «клонирование» готовых художественных форм, как эпигонство. Так, по П. А. Флоренскому, в многоголосии русской песни «полная свобода всех голосов <...> Тут нет раз навсегда закрепленных, неизменных хоровых «партий». При каждом из повторений напева, на новые слова, появляются новые варианты, как у запевалы, так и у певцов хора. Мало того, нередко хор, при повторениях, вступает не на том месте, как ранее, и вступает не сразу, как там,— вразбивку; а то и вовсе не умолкает во время одного или нескольких запевов»[2]. Единство состязательности и, вместе с тем, творческого самораскрытия в песне прекрасно выражено в рассказе И. С. Тургенева «Певцы», о герое которого рассказчик замечает, что он «пел, совершенно позабыв и своего соперника, и всех нас». Однако творческая свобода самовыражения, не противостоящая традиционному «канону», и в целом характерна для фольклора. Современные исследователи пришли к выводу, что фольклору присуще «сочетание стабильности и пластичности в определении диапозона вариативности <...> Варьирование — исконная черта фольклора»[3].

Однако не только устное творчество, но и письменная словесность в традиционалистскую эпоху предполагает широкое варьиро-

---

[1] См.: *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи//Историческая поэтика. М., 1994. С. 326—391.

[2] *Флоренский П. А.* Соч. М., 1990. Т. 2. С. 30.

[3] *Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик С. Е.* Статус слова и понятие жанра в фольклоре//Историческая поэтика. С. 53—54.

вание в пределах системы инвариантов культуры не в виде исключения, а в качестве ***нормы***. Скажем, иконописный канон отнюдь не стесняет творческие устремления средневекового иконописца: *готовые* иконографические типы, по точной формулировке В. Н. Лазарева, «служили для художника своего рода руководящей нитью, напоминанием, намеком, отнюдь не стесняя его творческой фантазии, а лишь направляя ее в определенное русло»[1]. Да и в целом «высокий уровень канонизации художественной системы литератур древности и средневековья не превращал <...> автора традиционалистской эпохи в копииста, бездумного воспроизводителя заданных традицией образцов. Автор <...> не только следовал образцам, нормативным установлениям, но и, как правило, получал широкие возможности их изменения...»[2].

Таким образом, традиционализм не следует понимать как нечто противостоящее авторской индивидуальности: само создание произведения в эту эпоху предполагает творческую работу автора с готовым словом. Писателю предстоят такие онтологические универсалии, из следования которым с неизбежностью вытекают заданные предшествующей традицией стилистические, жанровые, сюжетные литературные модели[3]. «Раскрыть творческую индивидуальность» (если использовать расхожий речевой штамп последующей эпохи), *минуя* эти модели, невозможно отнюдь не по причине внешнего подавления традиционным каноном индивидуального начала, но в силу иного представления о самой внутренней сути творчества. Порвавшее с готовым словом произведение (будь оно создано) рассматривалось бы именно как нарушение освященного традицией состязания, свидетельствующее не об «оригинальности» автора-нарушителя, но о его культурной несостоятельности, попросту говоря, о его явном неумении писать. И напротив, творческая свобода автора находит свое воплощение именно в сфере бытования этого готового слова риторической культуры. «Предел, поставленный традиционным жанровым сознанием, не воспринимается как насильственное ограничение, как фактор несвободы <...> его наличие позволяет с тем большей остротой почувствовать универсальность эстетической деятельности как сумму творчески-личных усилий и свою причастность к ней как форму выражения своей субъективности»[4].

---

[1] *Лазарев В. Н.* Русская средневековая живопись. М., 1970. С. 303.

[2] *Куделин А. Б.* Автор и традиционалистский канон//Историческая поэтика. С. 225.

[3] Ср.: «художественная литература вписывается в рамки канонизированной модели мира и ориентирована на изображение высшего и вечного мира сквозь преходящий земной. Отсюда установка на нормативную каноничность всей системы литературных средств» (*Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох//Историческая поэтика. С. 20).

[4] Там же. С. 28.

Однако ***традиция*** шире ***традиционализма*** как исторически локализованного эпохой риторики культурного явления, верхними границами которого стали классицизм и барокко. В произведениях, созданных в рамках романтизма и реализма XIX в., «готовое слово» риторики сменяет избирательное наследование тех или иных культурных токов. Антитрадиционалистская установка в этот период, таким образом, отменяя заданность готовых моделей, не только не отменяет вместе с ними культурную память, но, напротив, по мысли В. Е. Хализева, «преодоление традиционализма <...> радикально расширило сферу традиции в литературном творчестве и тем самым укрепило ее значимость»[1]. В самосознании романтиков, несмотря на акцентирование ими ***индивидуально-личностного авторского начала, преемственность*** по отношению к культурной памяти отнюдь не является второстепенным фактором, но это уже не преемственность *буквы,* готового слова, но преемственность ***духа.***

В первом манифесте романтизма — «Гений христианства» Ф. Р. де Шатобриана (1802) — автор рассуждает о воздействии христианства на поэзию; о том, что влияние «духа» христианства «преобразило человеческую душу и создало в современной Европе народы, совершенно отличные от античных»[2], а потому решающим образом воздействовало на европейскую литературу и искусство. По мысли Шатобриана, «со времени провозглашения Евангелия моральные основы отношений между людьми изменились, по крайней мере среди христиан. У древних, например, смирение считалось низостью, а гордыня — величием; у христиан же, наоборот, гордыня — величайший грех, а смирение — одна из первых добродетелей. Одно это изменение показывает уже человеческую природу в ином свете...»[3]. Если ранее доминировало представление об абсолютном единстве человеческой природы, то со времени романтизма рефлексируется уже различие традиций, порождающее различные образы мира в литературе; тот же Шатобриан пытается описать не универсалистскую поэтику, но «поэтику христианства», ориентированную на определенную традицию и выражающую дух христианской эпохи. Если в христианстве «все являет нам внутреннего человека, все стремится рассеять мрак, которым он окутан»[4], то и «христианская поэтика» романтической эпохи обращается к истории человеческой души. В. Гюго, отвергая готовое слово («стертые обороты речи», «старые выражения»), призывает к верности «духу языка» и сокрушается, что «литература великого века Людовика Великого» поклонялась «языческим богам», энергично выражая готовность «исправить зло». Фраза Гюго «Истинный поэт никогда не будет эхом никакого

[1] Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1090.
[2] Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 392.
[3] Там же. С. 393.
[4] Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 112.

другого слова, кроме слова Божия» означает, с одной стороны, отказ от «готового» традиционализма; с другой стороны, ориентацию на евангельскую традицию: «христианство приводит поэзию к правде. Подобно ему, новая (т. е. романтическая.— *И. Е.*) муза будет смотреть на вещи более возвышенным и свободным взором»; для Гюго «поэзия нашего времени» — это «поэзия, рожденная христианством»[1].

Несмотря на усиленный интерес в эпоху романтизма к понятию ***национальная традиция***, для европейских литератур это «открытие христианства» весьма значимо. Так, немецкие романтики сходным образом разграничили искусство на классическое (античное, языческое) и романтическое (средневековое, христианское). Однако понимать романтическую интенцию как непосредственное восстановление христианской традиции неправомерно. Едва ли случайно «только после романтизма («демонические» образы Дж. Байрона, «Демон» М. Ю. Лермонтова и т. п.) в струе либерализма и антиклерикализма, образ сатаны как вольнолюбивого мятежника может стать однозначно положительным, обретая черты идеализированного греческого божества. Для А. Франса как наследника этой традиции уже аксиоматично, что сатана — идеал, и он играет с этой аксиомой в «Восстании ангелов», вывертывая ее наизнанку и доказывая, что даже сатана, придя к власти, перестает быть симпатичным. Параллельно с этим «сатанинские» мотивы разрабатывались декаденством конца XIX в. и его позднейшими вариациями»[2].

Таким образом, посттрадиционалистская эпоха в литературе уже предполагает не вариативность в пределах единой традиции, но ориентацию на существенно разные — с различными системами ценностей — линии культурного преемства, различные «предания» (национальные, религиозные, культурные), предполагает *личный выбор* автора: готовой универсальной традиции более не существует. Автор может следовать христианской традиции, не являясь при этом традиционалистом, но может, как А. Франс, следовать уже совсем противоположной — т. е. богоборческой — традиции. Иными словами, для литературы последних двух веков нельзя ограничиваться оппозицией «следование традиции» — «разрыв с ней». Необходимо определять, какой именно традиции «следует» тот или иной автор и «разрыв» с какой именно традицией он провозглашает или предполагает.

Обычно Ф. Ницше определяют как предтечу воинствующего антитрадиционализма XX в.[3], с чем трудно не согласиться. Однако следует при этом иметь в виду, что провозглашаемую немецким мыслителем глобальную переоценку ценностей он сам называл «бесцеремоннейшим покушением на Распятого; она завершается раска-

---

[1] Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 443, 448, 452.

[2] *Аверинцев С. С.* Сатана//Мифы народов мира. М., 1988. Т. 2. С. 415.

[3] См., например: *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 1999. С. 356.

тами грома и молний против всего, что есть христианского или христианско-заразного»[1]. Ф. Ницше выступал не против абстрактных «традиционных» ценностей, но против именно *христианской* традиции как таковой, находя для себя опору в культуре Ренессанса. Соглашаясь с Б. Гройсом, считающим, что Ницше «остается непревзойденным ориентиром для современной мысли»[2], следует учитывать антихристианскую интенцию немецкого автора, уже имеющую «свою традицию»[3]. Неприятие христианских ценностей, таким образом, не является внеположным традиции как таковой культурным явлением (об этом неприятии говорится уже в Евангелии и Посланиях апостолов), но для европейской культуры это актуализируемое Ф. Ницше антихристианское «предание» действительно до определенного времени было вполне маргинальным культурным фактором.

«Левые» (авангардистски ориентированные) литературные направления XX в. так или иначе декларируют разрыв с традицией (как правило, не уточняя — с какой именно). «Авангардизм разрушает прошлое»[4],— авторитетно заявляет У. Эко. Однако, анализируя как теорию, так и художественную практику авангарда, можно прийти к выводу, что «прошлое» здесь — это именно христианское прошлое (в данном случае лишь не манифестируемое), а «традиция» — это христианская традиция.

Совершенно закономерным представляется провозглашаемый авангардистами ***отказ от языка*** и — шире — отказ от ***слова*** как такового. Р. Барт подробно разработал концепцию неизбежной принудительности и тем самым тоталитарности языка, назвав последнего «фашистом», которого можно лишь «обмануть». Аннигиляция слова, как показывает на материале советского периода В. Паперный,— нечто большее, чем простой отказ от прошлого. «Культура 1 (так он называет авангардную культуру первых десятилетий советской власти.— *И. Е.*) особенно непримирима к литературности и к *слову*. В живописи борьбу со словом ведут Кандинский и Малевич. В театре — Мейерхольд и Таиров <...> В христианской традиции за Словом стоит «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» <...> Поэтому борьбу Культуры 1 со Словом можно рассматривать в одном ряду с другими ее антихристианскими акциями — разрушением церквей, икон, снятием крестов, вскрытием мощей — и т. д. <...> Борьба Культуры 1 со Словом — это еще борьба с Порядком во имя Хаоса. И потому борьбу Культуры 1 со Словом следует рассматривать в одном ряду с другими ее энтропийными устремлениями»[5]. Задолго до Р. Барта «обмануть» язык уже

---

[1] *Ницше Ф.* Сочинения. М., 1990. Т. 2. С. 825.

[2] *Гройс Б.* О новом (утопия и обман). М., 1993. С. 117.

[3] Там же.

[4] Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М., 1986. С. 227.

[5] *Паперный Вл.* Культура «Два». Ann Arbor, 1985. С. 173. Курсив автора.

пытались наши отечественные «будетляне». Так, ставшие хрестоматийными строки А. Крученых «дыр бул щыл/убещур» — весьма характерный пример освобождения от «общего» языка. Тот же автор взамен этого языка предлагает язык «свободный»: «лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восстановлена»[1].

Исходя из художественной практики «левых» движений, советская формальная школа попыталась теоретически обосновать отказ от самого понятия «традиция» в изучении литературы. Как утверждал в своей программной статье «О литературной эволюции» Ю. Н. Тынянов, «основное понятие старой истории литературы — «традиция» (характерны кавычки, подчеркивающие «чуждость» этого «понятия» самому автору.— *И. Е.*) оказывается неправомерной абстракцией». Для Тынянова «говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принцип которой — борьба и смена»[2].

Современный французский литературовед А. Компаньон, определяя основной формалистский термин «остранение» (авторское нарушение сложившихся читательских навыков восприятия) именно как «отклонение от традиции», справедливо указывает, что основой развития литературы для формалистов «становится уже не преемственность (традиция), а прерывность (остранение)», такая литературная история, которая «обращает преимущественное внимание на динамику разрыва, в соответствии с модернистской и авангардистской эстетикой тех произведений, которыми вдохновлялись формалисты»[3]. В этом случае центральными моментами любого развития провозглашаются, во-первых, *пародирование* сложившихся норм; а во-вторых, выдвижение *маргинальных* явлений в центр литературы. Прерывность при таком подходе всегда намного важнее преемственности. В итоге, поскольку динамика искусства понимается именно как разрыв с традицией, действительной *нормой* провозглашается именно *отклонение* (остранение) от нее. Отклонение, понимаемое отныне не только как «новаторство», но и своего рода эстетическая «норма», диктует негативное отношение к любой «стабильности», помнящей и уважающей свое собственное культурное прошлое.

Как формулирует М. О. Чудакова, «одним из несомненных, наиболее очевидных следствий работы Тынянова и его единомышленников стала дискредитация неопределенного понятия «традиция», которое после их критической оценки повисло в воздухе <...> Взамен ей явилась «цитата» (реминисценция) и «литературный под-

[1] *Крученых А.* Кукиш пошлякам. М.; Таллинн, 1992. С. 123.
[2] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 272, 258.
[3] *Компаньон А.* Демон теории. М., 2001. С. 242—243.

текст»[1]. В предлагаемой «замене» можно усмотреть парадоксальный возврат к «букве», готовому риторическому слову и отход от «духа», провозглашаемого когда-то романтиками. Однако тыняновское словосочетание «борьба и смена» характеризует скорее «революцию», нежели «эволюцию» (не случайно ведущие формалисты — Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум — в шутку называли себя «ревтройкой»). История литературы при этом сводится, прежде всего, к *борьбе* тех или иных направлений; а зачастую, по точному замечанию М. М. Бахтина, «к газетно-журнальной шумихе, не оказывавшей существенного влияния на большую, подлинную литературу эпохи»[2]. Линия развития литературы понимается как периодический выход на авансцену маргинальных сил (не сохранение культурной непрерывности, а скачкообразность, или, по Шкловскому, «ход конем»). Такого рода представления о художественном творчестве как о перманентных «культурных взрывах» (термин Ю. М. Лотмана) неразрывно связаны с революционной практикой.

Подобное же резко негативное отношение к культурной стабильности (той или иной упорядоченности мира) можно обнаружить во многих высказываниях теоретиков постмодернизма. Так, выдвигаемая М. Фуко категория эпистемологического разрыва базируется как раз на представлении о дискретности исторического процесса — в противоположность эволюционности и преемственности. Общее негативное отношение к константам национальных, религиозных, культурных традиций как будто бы заведомо «авторитарным» (т. е. авторитетным) и уже потому «нетворческим» — то, что сближает на первый взгляд столь непохожие направления XX в., как *формализм* и *постмодернизм*. И. П. Ильин выделяет следующий «набор» постмодернистских представлений, которые можно назвать также и последовательно антитрадиционалистскими: «понимание литературы как «революционной практики», как подрывной деятельности, направленной против идеологических институтов, против идеологического оправдания общественных институтов; и принцип «разрыва» культурной преемственности; и вытекающая отсюда необходимость «текстуального диалогизма» как постоянного, снова и снова возникающего «вечного» спора-контестации художников слова с предшествующей культурной (и разумеется идеологической) традицией; и, наконец, теоретическое оправдание модернизма как «законного» и наиболее последовательного выразителя этой «революционной практики» литературы»[3].

Однако сама же теория и практика «левых» течений свидетельствует о невозможности абсолютного отказа от той или иной пре-

[1] *Чудакова М. О.* К понятию генезиса//Revue des etudes slaves. Fascicule 3. Paris, 1983. P. 410—411.

[2] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 330.

[3] *Ильин И. П.* Постмодернизм: Словарь терминов. М., 2001. С. 351.

емственности (культурной передачи). Так, после радикального разрыва с «чужим» культурным прошлым, авторы, создающие «свою» художественную культуру, как правило, стремятся обосновать свою «линию» опорой на предшественников (например, М. Фуко опирается на тексты де Сада, Нерваля, Арто, Батая, декларируя как главный критерий «цивилизованности» общества его отношение к маргинальному меньшинству: безумцам, извращенцам и т. п.). В. Маяковский в одном из своих текстов заявляет

Мы
лета
исчисляем снова
не христовый считаем род.
Мы не знаем «двадцать седьмого»,
мы
десятый приветствуем год.

«Двадцать седьмому» (т. е. 1927 г. от Рождества Христова) противопоставлен «десятый» (десятилетний юбилей советской власти) и как «чужое» — «своему», и как старая (недолжная) традиция — традиции новой (должной). Отсюда и название стихотворения — «*Наше* новогодие». Поэтому за оппозицией «традиция» — «модернизм» у критиков «традиции» часто скрывается неприятие «чужого» в этой традиции и неявная претензия на «присвоение» и адаптацию того или иного ее близкого своим интенциям сегмента (будь то революционно-демократическая линия в русском «освободительном» движении или же становление «беспредметности» в мировом искусстве). В целом это тенденция интерпретировать культурные явления, маргинальные по отношению к магистральному вектору традиции, как подлинно новаторские и эпохальные — и, напротив, то, что питается корнями традиции, вытеснять на периферию культуры.

В литературе XX в. заметен нарастающий «негативизм» по отношению к преемственности культурной памяти (этим объясняется массовое сочувствие западных «левых» интеллектуалов и писателей к советскому «эксперименту» — Революции — и массовое же охлаждение интереса, когда «взрыв» сменился периодом стабилизации). Однако на этом фоне выделяются яркие сторонники именно культурной непрерывности (такие, как Т. Манн, У. Фолкнер, Т. С. Элиот, У. Х. Оден).

В программной статье «Традиция и индивидуальный талант» Т. С. Элиот подчеркивает творческую суть культурной традиции в генезисе каждого великого произведения. Прежде всего, традиция предполагает ответственное и широко понимаемое чувство истории; осознание автором «что прошлое не только прошло, но продолжается сегодня». Для создания истинно нового произведения, по Элиоту, необходима особая духовная согласованность с прошлым. Следование традиции — это отнюдь не «следование по стопам по-

коления, непосредственно нам предшествовавшего, и слепая, робкая приверженность к им достигнутому», но особого рода «постепенное и непрерывное самопожертвование» со стороны автора, который освобождается в своем творческом акте от присущей лишь ему эксцентрической «индивидуальности» и живет в своем произведении не «собственно сегодняшним», а «сегодняшним моментом прошлого, осознавая не то, что умерло, а то, что продолжает жить»[1]. К такого рода творческой интенции способен не всякий автор: «второразрядный художник не может позволить себе отдаться какому бы то ни было общему делу, ведь главное для него — подчеркнуть все те мелкие особенности, которые выделяют его среди других; служить общему делу, вносить в него свой вклад, отдавать свое в обмен на чужое — это по силам только тем, кто может дать столько, что способен в работе забыть о самом себе»[2].

В русской литературе XX в. такие интенции можно констатировать в своего рода творческом ядре постсимволизма — ***неотрадиционализме:*** у поэтов-акмеистов, а также у авторов, полемически акцентировавших культурную преемственность: И. Бунина, Б. Пастернака, А. Ремизова, И. Шмелева и Б. Зайцева, М. Булгакова, А. Платонова и других. В стихотворении «Нашедший подкову» О. Мандельштама читаем: «то, что я сейчас говорю, говорю не я/А вырыто из земли, подобно зернам окаменевшей пшеницы <...> И мне уже не хватает меня одного». В этом осознании недостаточности «меня одного» и проявляется опора на традицию — именно такая, о которой писал Элиот. Впрочем, и теоретические убеждения русского поэта вполне созвучны Элиоту: «Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху <...> Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла <...> Поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином». Если в художественном авангарде заметно, как уже подчеркивалось выше, разрастание индивидуального «я», предполагающее разрыв с культурной памятью, а соцреализм, выросший из авангарда, но, как и «положено» антитрадиционалистским направлениям, порвавший со своим ближайшим по времени культурным родственником, превозносит обезличенное «мы», то авторы, верные русской духовной традиции, акцентируют соборное «ты», культивируют в своем творчестве живую «память» прошлого.

---

[1] *Элиот Т. С.* Назначение поэзии. Киев, 1997. С. 158—166.

[2] Там же. С. 168.

Литература

Аверинцев С. С. Судьба европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью//Из истории средних веков и Возрождения. М., 1976.

Арсеньев Н. С. Из русской культурной и творческой традиции. Frankfurt/Main, 1959.

Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX вв. Петрозаводск, 1994—2001. Вып. 1—3.

Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995.

Лихачев Д. С. Искусство памяти и память искусства//Он же. Прошлое — будущему: Статьи и очерки. Л., 1985.

Мальчукова Т. Г. Античные и христианские традиции в поэзии А. С. Пушкина. Петрозаводск, 1997—2002. Кн. 1—3.

Постсимволизм как явление культуры. М., 1995—2003. Вып. 1—4.

Традиция в истории культуры. М., 1978.

Традиции в контексте русской культуры. Череповец, 1993.

Тынянов Ю. Н. Литературный факт. О литературной эволюции//*Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Хализев В. Е. Жизненный аналог художественной образности (опыт обоснования понятия)//Принципы анализа литературного произведения. М., 1984.

Христианство и русская литература. СПб., 1994—2002. Вып. 1—4.

Шацкий Е. Утопия и традиция. М., 1990.

Элиот Т. С. Назначение поэзии. Киев, 1997.

8. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ЧИТАТЕЛЬ

Рус.: *читатель;* англ.: *reader;* нем.: *Leser;* франц.: *lecteur.*

Адресат и реальный читатель (слушатель).— О книге и чтении в историческом аспекте.— Парадоксы судеб произведений.— Комплексное изучение читателя и литературоведческий подход.— Произведение как потенциал восприятия.— Ценностная шкала литературы.— Интерпретация произведения, ее субъекты и формы.— Жизнь классики во времени.— Образ читателя в литературе.

У любого литературного произведения есть своя творческая история (известная или не известная читателю). В создании произведения: от замысла к воплощению — читатель участвует опосредованно, как *адресат* творчества. Ведь «высказывание с самого начала строится с учетом возможных ответных реакций, ради которых оно, в сущности, и создается. Роль *других*, для которых строится высказывание, <...> исключительно велика»[1]. В современном литературоведении утвердилось положение о ***диалогичности*** литературного творчества вообще, независимо от того, насколько данный писатель озабочен

[1] *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 290.

судьбой своего детища, насколько конкретно он представляет себе своего будущего читателя. «...Теория, согласно которой художественное самовыражение по природе своей монологично, основана на мистификации,— полагает М. Науман, выражая господствующую точку зрения.— Коммуникативный характер письма отнюдь не результат волевого решения автора. Чем бы оно (письмо) ни было для автора (дьявольски серьезным делом, интенсивнейшим напряжением, самоосуществлением, обретением собственного я, смыслом бытия, удовольствием, шуткой, хобби и т. д.), оно представляет собой деятельность, которая уже благодаря своей цели (создание произведения) приобретает структуру, направленную на установление коммуникативных связей»[1].

Но вот произведение завершено. Оно издано или распространяется в рукописи. Теперь не от воображаемого, но от ***реального читателя*** зависит, будет ли оно вообще иметь историю своего *функционирования* или нет. По подсчетам французского социолога, «существует постоянный исторический отсев, заставляющий кануть в Лету 80% литературной продукции в следующий год и 99% литературной продукции в каждое двадцатилетие»[2]. В этом раскладе наиболее долговечными оказываются — суммарно — не художественные книги, а словари, справочники, учебники, хранящие насущную информацию, которую необходимо передавать от поколения к поколению. Но это — суммарно.

Чтение и книга имеют свои особенности на разных этапах истории общества. В течение многих веков книга была *рукописной* (материалом служил пергамент, папирус и др.) и для многих недоступной: слушатели явно преобладали над тонким слоем знатоков букв и правил риторики. В медленно развивающихся средневековых литературах намерения писателей и ожидания читателей, как правило, совпадали. Узнавание жанрово-стилистического канона, за которым стояла общепризнанная система религиозных, моральных ценностей, правовых норм, было залогом успешного функционирования произведения. При близости воззрений, вкусов автора и его публики долгое время в зачаточном состоянии оставался институт критики как регулятор литературного процесса. «Канонический характер феодальной культуры делал ненужным какое-либо самоуправление культуры художественной...»[3] Конечно, речь идет о господствующей тенденции традиционалистского этапа литературы, не исчерпывающей ее содержания (выразительная иллюстрация к теме книжных страстей в Средневековье — роман У. Эко «Имя розы»).

---

[1] *Науман М.* Введение в основные теоретические и методологические проблемы// Общество. Литература. Чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте/Пер. с нем. М., 1978. С. 61.

[2] *Эскарпи Р.* Революция в мире книг/Пер. с фр. М., 1972. С. 33.

[3] *Каган М. С.* Художественная критика и научное изучение искусства//Советское искусствознание-76. М., 1976. С. 322.

Темпы и характер литературной коммуникации существенно изменились с развитием буржуазных отношений, преобразовавших весь стиль общественной жизни, с изобретением (середина XV в.) и распространением ***книгопечатания.*** «Чтобы обойти Европу,— отмечает социолог чтения Р. Эскарпи,— «Божественной Комедии» понадобилось более четырех столетий. «Дон Кихоту» оказалось достаточно двадцати лет, а «Вертеру» — пяти лет».[1] Для Нового времени характерно расширение и одновременно расслоение читательской аудитории, появление так называемых ***посредников коммуникации*** (издатели, профессиональные критики, книготорговцы и т. п.), развитие ***журналистики,*** напрямую связанное с борьбой идейных течений, литературных направлений. Расслоение читающей публики актуализирует в сознании писателя вопрос об *адресате:* многие авторы пишут для определенной категории читателей, возникает оппозиция ***элитарной*** и ***массовой*** литературы. На рубеже XX—XXI вв. печатную книгу теснит ***электронная,*** что создает совершенно иные условия восприятия.

В рамках этой общей картины конкретные судьбы произведений складываются очень по-разному и таят в себе немало загадок и парадоксов. За громким успехом может скоро последовать равнодушие (как случилось, например, с нашумевшим в 1860-е годы романом «Подводный камень» М. В. Авдеева — «специалиста по бракоразводным делам»[2]; или в наши дни с романом А. Н. Рыбакова «Дети Арбата» — одной из первых ласточек художественного разоблачения сталинщины). Казалось бы, прочно забытые сочинения вновь пользуются широким спросом (историческая проза Е. А. Салиаса, Вс. С. Соловьева, Д. Л. Мордовцева, в изобилии предлагаемая российскому читателю 1990-х годов). Недооцененные современниками новаторские вещи впоследствии обретают статус *классики* («Повести Белкина» Пушкина, «Красное и черное» Стендаля). Книги, адресованные взрослым, переходят в детское чтение («Хижина дяди Тома» Г. Бичер-Стоу, «Алые паруса» А. С. Грина). Критики выводят различные, порой противоположные, идеи из одного текста: так, Ш. Сент-Бёв — один из немногих защитников Г. Флобера, привлеченного к суду за «Госпожу Бовари», якобы оскорбившую общественную мораль; М. А. Антонович, Д. И. Писарев, Н. Н. Страхов по-разному прочли роман «Отцы и дети» И. С. Тургенева. Рецензенты дружно разносят автора, но публика жадно читает и перечитывает хулимое («Обрыв» И. А. Гончарова, рассказы М. М. Зощенко), выстраивается в очередь за театральными билетами («Дни Турбиных» М. А. Булгакова в МХАТе после премьеры в 1926 г.). Писатель — подобно портному, шьющему новое платье из старых, но добротных лоскутов,— с успехом использует «бывшие в употреблении» сюжеты, лица,

[1] *Эскарпи Р.* Революция в мире книг/Пер. с франц. М., 1972. С. 25.
[2] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1970. Т. 9. С. 315.

детали, вплетает в свой текст *цитаты,* расцвечивает его *стилизациями* (тенденция, сближающая традиционализм и модернизм XX в., рассчитанный на литературных гурманов: «Улисс» Дж. Джойса, «Лолита» В. В. Набокова). Пишутся — и в шутку и всерьез — продолжения известных чужих произведений, в особенности незавершенных или имеющих открытый финал («Возврат Чацкого в Москву, или Встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки. Разговор в стихах» Е. П. Ростопчиной, «Египетские ночи» В. Брюсова)[1].

Пестрый калейдоскоп этих и подобных фактов, свидетельствующих о «работе» произведений, их вовлеченности в художественную жизнь общества,— конечно, лишь надводная, доступная взгляду, малая часть айсберга читательских сопереживаний и соразмышлений. Но и она огромна и привлекает внимание не только литературоведов. Homo legens — предмет заботы целого ряда наук: социологии, психологии, книго- и библиотековедения, педагогики, библиотерапии (часть психотерапии) и др.[2] Вопросы художественного восприятия, функционирования произведений можно считать областью пограничной, междисциплинарной, где данные наук взаимодополняют друг друга и необходим комплексный подход[3]. Но каждая наука при изучении совокупного читателя преследует *свои* цели и использует *свои* методы.

Познавательным центром литературоведческого исследования остается *само произведение* — заключенные в нем возможности *воздействия,* его ***потенциал восприятия,*** о котором можно судить по высказываниям читателей (понимаемым широко: от реплики до критического разбора). Понятия *воздействие* и *восприятие* дополняют друг друга; согласно немецкой рецептивной эстетике 1970—1990-х годов, «теория воздействия имеет свои корни в тексте, а теория восприятия вырастает из истории суждений читателей»[4]. С одной стороны, высказывания читателей — проверка авторской програм-

---

[1] См.: *Измайлов А.* Эпилоги к «Горю от ума» и «Ревизору»//Театр и искусство. СПб., 1899. № 12; *Колганова А. А.* Вослед чужому гению. М., 1989.

[2] См., в частности, современные работы: *Перов Ю. В.* Художественная жизнь общества как объект социологии искусства. Л., 1980; *Якобсон П. М.* Психология художественного восприятия. М., 1964; *Баренбаум И. Е.* История книги. М., 1984; *Банк Б. В.* Изучение читателей в России (XIX в.). М., 1969; *Рейтблат А. И.* От Бовы к Бальмонту: Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века. М., 1991; *Ильин Е. Н.* Путь к ученику: Раздумья учителя-словесника. М., 1988; *Карвасарский Б. Д.* Психотерапия. М., 1985. С. 129—131.

[3] См.: Проблемы комплексного изучения восприятия художественной литературы: Сб. научных трудов/Отв. ред. Г. Н. Ищук. Калинин, 1984; *Мейлах Б. С.* Процесс творчества и художественное восприятие. Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы. М., 1985; Художественное восприятие. Основные понятия и термины: Словарь-справочник/Ред.-сост. М. В. Строганов. Тверь, 1991.

[4] *Iser W.* Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München, 1976, S. 8. См. также: *Науман М.* Введение в основные теоретические и методологические проблемы// Общество. Литература. Чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте/Пер. с нем. М., 1978. С. 72.

мы воздействия; с другой — в них всегда обнаруживается некий *«избыток,* определяемый другостью»[1], вследствие самовыражения читателя (реципиента), ищущего в произведении ответ на *свои* вопросы, не пассивного приемника авторского «сообщения». Классическое произведение, выдержавшее испытание временем, в отраженном свете многочисленных читательских высказываний как бы наращивает свой потенциал восприятия (оказывающийся, таким образом, шире авторского замысла, программы воздействия). Как сказал поэт:

Только после того, как они пройдут долгий,
долгий путь,
Странствуя сотни лет, будут не раз
отвергнуты,
После того, как разные наслоения:
пробужденная любовь, радость, мысли,
Надежды, желания, стремления,
размышления, победы мириад читателей
Оденут их, охватят и покроют
инкрустациями веков и веков —
Только тогда эти стихи сделают все, на что
они способны.

(Уитмен У. «Много, много времени спустя». Пер. А. Старостина)

Своеобразие, даже парадоксальность литературоведческого исследования судеб произведений в том, что в фокусе внимания здесь — художественное ***восприятие,*** объективированное в читательских высказываниях, с их неизбежной *субъективностью,* которая отнюдь не оценивается как некая помеха, «шум» в канале коммуникации. Признание активной роли читателя, каждый раз участвующего в порождении смысла произведения, объединяет различные направления в литературоведении, органично тяготеющие к данной проблематике (отечественную *психологическую* школу во главе с А. А. Потебней; М. М. Бахтина и его последователей, развивших, в русле *герменевтической* традиции, концепцию творчества как диалога; немецкую рецептивную эстетику и др.). А. Г. Горнфельд (ученик А. А. Потебни), выдвинувший в 1912 г. задачу «изучения судьбы произведений после их создания», написания их «биографий», связывал эти биографии прежде всего с «творчеством воспринимающих»: «Завершенное, отрешенное от творца, оно (произведение.— *Л. Ч.*) свободно от его воздействия, оно стало игралищем исторической судьбы, ибо стало орудием чужого творчества: творчества воспринимающих. Произведение художника необходимо нам именно потому, что оно есть ответ на наши вопросы: *наши,* ибо художник не ставил их себе и не мог их предвидеть. И, как орган определяется функцией, которую он выполняет, так смысл художественного произведения зависит от тех вечно новых вопросов, которые

[1] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. С. 388.

ему предъявляют читатели или зрители. Каждое приближение к нему есть его воссоздание, каждый новый читатель Гамлета есть как бы его новый автор, каждое новое поколение есть новая страница в истории художественного произведения»[1].

И в то же время *не читатель как таковой* интересует литературоведение: в конечном счете высказывания о произведении соотносятся с его структурой, с воплощенной в ней — но никогда не исчерпывающей ее! — программой авторского воздействия. Так в объективной многозначности художественного изображения открываются новые перспективы, возможности прочтения, неожиданные смысловые грани и повороты; так творчество (или все-таки сотворчество?) читателей дополняет, домысливает то, что — сознательно или подсознательно — не договорено автором. В результате герменевтических усилий совокупного читателя произведение «растет» в своем содержании, для новых поколений оно почти неотделимо от толкований, ставших общекультурным достоянием. «Если бы мы и в самом деле могли полностью восстановить восприятие «Гамлета» современной Шекспиру публикой, мы лишь обеднили бы значение трагедии»[2].

Таким образом, высказывания читателей в литературоведческом исследовании оказываются как бы системой зеркал, отражающей, преломляющей художественные миры. Иначе обстоит дело в других, смежных науках: здесь само произведение выступает в роли зеркала, в котором читатель видит, узнает — или не узнает — себя. Здесь художественная литература — *средство* для постижения, формирования личности читателя, характеристики той или иной категории читателей. «...Социологов, психологов, книговедов в первую очередь занимает *человек* с книгой в руках, его запросы, интересы, потребности; филолога влечет к себе *книга* в руках человека, внутренние «готовности» произведения к воздействию на читателя»[3]. Так, внимание основателя специальной науки *библиопсихологии* Н. А. Рубакина при изучении детского чтения направлено на особенности возрастной психологии, мотивирующие тот или иной выбор книг: «Сделать из ребенка читателя — значит заинтересовать его чтением. А для этого необходимо: присмотреться к его индивидуальности, узнать во всех деталях его склад ума, темперамент, характер, особенности обстановки, в которой он живет, и т. д., выяснив, что же именно ему *уже интересно* в данную минуту, найти подходящую книгу...» Рубакин сравнивает книгу с фортепиано, а читателя — с пианистом, часто плохим, у которого многие клавиши, т. е. слова, не звучат; у юного читателя они *еще* не звучат. Между

[1] *Горнфельд А. Г.* О толковании художественного произведения//Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. 7. С. 8.

[2] *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы/Пер. с англ. М., 1978. С. 62.

[3] *Прозоров В. В.* О читательской направленности художественного произведения// Литературное произведение и читательское восприятие. Калинин, 1982. С. 4.

тем именно на этих немых для детей клавишах им предлагают играть многие хрестоматии, где преобладают «описания какого-нибудь сада, двора, времен года, вырванные, как мелкий и малопонятный осколок, из цельной, прекрасной картины; вместо интересного сюжета, дающего впечатление художественной иллюзии, для детей остаются здесь одни безжизненные детали неизвестного им целого...»[1]. Учителя-словесники иногда оказываются перед дилеммой: что важнее — их прекрасный предмет, русская классика во всей ее сложности, или лепка юных душ? (Совместить обе задачи удается не всегда.) Известный петербургский учитель Е. Н. Ильин на первый план ставит воспитание и сквозь литературу ищет путь к ученику: «...учебная роль художественной книги — нравственно (!) помочь школьнику средствами искусства»; «...только такая книга, которая зацепила, нужна и прочитывается»[2]. Хороший предметник не обязательно хороший педагог et vice versa.

Как же объясняются в литературоведении читательские судьбы произведений: шумный, но кратковременный успех одних, устойчивый авторитет классиков — «вечных спутников»[3], различный интерес к одному сочинению в разных кругах публики? Pro captu lectoris habent sua fata libelli[4] — это часто цитируемое изречение римского ритора I—II в. Теренциана Мавра заключает в себе лишь часть истины. Ведь восприятие произведения зависит от его *внутренних свойств,* что позволяет опытным издателям, редакторам, книготорговцам — *посредникам* художественной коммуникации — прогнозировать читательский спрос (и учиться на ошибках).

В литературоведении, установилась шкала литературных ценностей — ***классика, беллетристика, низовая (массовая) литература***[5]. (Конечно, границы между этими тремя рядами достаточно условны, а внутри каждого из рядов есть своя, также гибкая, иерархия.) По выводам исследователя беллетристики, составляющей самый большой корпус произведений, такая «градация по вертикали» тесно связана с профессионализацией писательского труда и одновременно с расслоением аудитории; в России она возникает «ближе к концу XVIII в.», в Западной Европе — «на рубеже Ренессанса (XV—XVI вв.)»[6]. Время нередко вносит сильные коррективы в определение статуса того или иного сочинения, в литературную репутацию писателя в целом. Так, Н. С. Лесков и А. Ф. Писемский, расценивае-

---

[1] *Рубакин Н. А.* Этюды по психологии читательства: Внеклассное чтение и его организация. Мариинск, 1919. С. 26, 30.

[2] *Ильин Е. Н.* Путь к ученику. С. 45—46.

[3] Так назвал Д. С. Мережковский свою книгу о величайших писателях всех времен. См.: *Мережковский Д. С.* Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. Пб., 1897.

[4] Книги имеют свою судьбу смотря по тому, как их принимает читатель (лат.).

[5] См.: *Гурвич И. А.* Беллетристика в русской литературе XIX века. М., 1991. С. 7—17; *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 1999. С. 122—137.

[6] *Гурвич И. А.* Беллетристика в русской литературе XIX века. С. 7.

мые их современниками приблизительно как равные литературные величины, сегодня воспринимаются по-разному: первый — несомненный классик, второй — скорее верхний уровень беллетристики[1]. У одного писателя могут быть вещи неравноценные: например, творческая эволюция молодого Тургенева — это «превращение беллетриста в классика» (решающий перелом — повесть «Дневник лишнего человека» 1850 г., где «контуры хорошо знакомого по 40-м годам литературного типа заполняются непривычным и даже парадоксальным, по меркам предшествующей эпохи, содержанием»[2]).

При всей пестроте общей картины и многочисленных казусах некое устойчивое соответствие между идейно-художественными ресурсами произведения, мерой эстетического достоинства и спецификой его функционирования все-таки прослеживается. В отличие от классики, обладающей поистине неисчерпаемым потенциалом восприятия, беллетристические сочинения не отличаются высокой художественностью и в той или иной степени грешат заданностью мысли, иллюстративностью, схематизмом изображения (при возможном изобилии подробностей, даже натурализме), что, безусловно, облегчает труд их толкования. В целом их *легче* читать, и, если автор поднимает острые, актуальные вопросы, обнаруживает конкретное знание темы, пишет живо и занимательно, благосклонное внимание широкого читателя можно предвидеть. Но автор и теряет публику почти столь же быстро, как находит. Упомянутый выше роман М. В. Авдеева «Подводный камень» (1860), отстаивающий право замужней женщины на свободную любовь, на страсть (название произведения — ее символ), вызвал, по свидетельству мемуариста, «такой шум и брань, какие на нашем литературном торжище слышатся редко»[3]. В повести Н. В. Успенского «Федор Петрович» (1866) скучающая помещица, желая «просветить» местного кабатчика (прикинувшегося книголюбом, чтобы войти в доверие), предлагает ему романы; при отборе книг происходит любопытный спор с мужем:

«— Вот еще, пожалуй, «Подводный камень».

— Нет! к чему же, мой друг, «Подводный камень»? Это немного неловко... для их семейного-то быта...

— А как же, по-вашему, их семейный быт должен оставаться в патриархальном состоянии?

— Там другие условия, mon ami!..

— Лучше скажите, там больше деспотизма, нежели у нас,— сказала по-французски барыня.

— Я не спорю... Пожалуй, я дам и «Подводный камень»...».

---

[1] См.: *Гурвич И. А.* Беллетристика в русской литературе XIX века. С. 17—18.

[2] *Маркович В. М.* К вопросу о различении понятий «классика» и «беллетристика»//Классика и современность/Под ред. П. А. Николаева и В. Е. Хализева. М., 1991. С. 57, 61.

[3] *Шелгунов Н. В.* Неоконченные вопросы//Дело. 1868. № 4. С. 33.

Кто сейчас, кроме специалистов по истории русской литературы XIX в., знает этот роман?

Разграничивая классику и беллетристику, исследователи указывают также на тяготение последней к «злобе дня», использование шаблонов, идейно-стилевую *вторичность* — в эпоху ярких *индивидуальных стилей.* Важнейший же признак классики — особый «тип отношений со временем, и прежде всего способность диалектически соединять злободневное с непреходящим и универсальным»[1], склонность к философскому осмыслению бытия. По мнению С. П. Залыгина, под пером «бытописателя» Ф. М. Решетникова Мармеладовы являли бы собой «ту же нищету, ту же трагедию, но — молчаливую <...> без диспутов и самоизлияний, которым подвержено это семейство, и уж, конечно, без той роли спасительницы мира, которую несет Сонечка»[2].

Однако беллетристика, быстро утрачивая художественную магию, может по истечении времени вновь привлечь к себе читателя (не только узкого специалиста) в качестве образного свидетельства об эпохе, о господствующих в обществе настроениях, идеях, о приемах литературного письма, очевидно, отвечающих *горизонту ожидания* тогдашней публики. (Для гения, приходящего с *новым словом,* характернее нарушение привычных эстетических норм.) Как правило, пользуются спросом исторические романы, повести, драмы (разного художественного достоинства), удовлетворяющие потребность публики побольше узнать о прошлом.

Если грань, отделяющая шедевры от верхнего уровня беллетристики, сплошь и рядом проблематична, то существование литературного *низа* (в XX в. его частые синонимы — *массовая литература, паралитература,* т. е. подобие литературы) — грустный показатель неблагополучия, культурной поляризации общества (не всегда совпадающей с социальной). В России XIX в. был огромный разрыв между кругом чтения народного (крестьянского, мещанского, рабочего) и «образованного» читателя; различны были и каналы распространения книг. Так, в 1880-е годы офени шли в деревню, неся в коробах следующее: «Кроме всем известного «Еруслана Лазаревича», «Бовы», в большом ходу «Арабские сказки» и «Конек-горбунок». Затем идут романы — «Гуак», «Битва русских с кабардинцами», «Параша-сибирячка», «Юрий Милославский». Теперь очень требуется «Князь Серебряный», «Анекдоты Балакирева», о Суворове, о Петре и др. Заканчивается все песенниками, письмовниками, сонниками и гаданием царя Соломона, которого ежегодно расходятся сотни тысяч»[3]. В этом винегрете (где, кстати, романы М. Н. Загоскина и

[1] *Маркович В. М.* К вопросу о различении понятий «классика» и «беллетристика». С. 56.

[2] *Залыгин С. П.* От составителя//*Решетников Ф. М.* Между людьми. М., 1985. С. 10.

[3] *Маракуев В. Н.* Что читал и читает русский народ. Публичное чтение 9 марта 1884 г. М., 1886. С. 34.

А. К. Толстого обычно предлагались в адаптированном виде: на то были свои мастера на Хитровом рынке в Москве[1]) преобладала низовая литература. Так, очень популярные «Повесть о приключении аглицкого милорда Георга...» (1782) М. Комарова, «Битва русских с кабардинцами, или Прекрасная астраханка, умирающая на гробе своего супруга» (1840) Н. И. Зряхова заманивали неискушенных читателей любовными авантюрами с историческим антуражем, мелодраматическими страстями, высокопарными речами очень добродетельных или очень порочных персонажей. Начиная с 1850-х годов от «милорда глупого» (Н. А. Некрасов. «Кому на Руси жить хорошо». Ч. 1) «отохочивали» народного читателя энтузиасты-просветители, несшие в эту аудиторию классику. Практиковалась читка произведений, и реплики слушателей открывали для их учителей «народную душу». Собранные высказывания — ценнейший источник для изучения и читателя, и самих произведений[2].

Низовая литература особенно пышным цветом расцветает в XX—XXI вв. Сначала на Западе, а сейчас и у нас налаживается целая индустрия развлекательного чтива. Формируются понятия *элитарной* и *массовой* культуры[3].

Помимо объективных свойств самих произведений, их функционирование зависит, конечно, от многочисленных ***субъективных*** предпосылок восприятия. Высказанное, закрепленное в какой-то *системе знаков,* т. е. ставшее *текстом,* восприятие переходит в ***интерпретацию.*** Это всегда *перевод:* «...либо в иную образную систему (деятельность переводчика; графические иллюстрации; сценические и экранные «толкования» литературных произведений; музыкальное или «чтецкое» исполнительство), либо на более «абстрактный язык»[4]. Литературоведение, естественно, изучает интерпретации в *слове* — понятийные в своей основе (критика читательская и профессиональная) и словесно-образные, художественные (например, повесть «Фауст» Тургенева как одна из версий творения Гёте). Истолкование произведения в целом следует отличать от использования в различных целях в литературном творчестве каких-то его элементов (*цитирование, заимствование персонажей, сюжетов, деталей* и пр.), т. е. наиболее явных форм *интертекстуальности.*

Один перевод предполагает возможность другого — не обязательно лучшего или худшего, но *другого,* подчеркивающего в ори-

---

[1] См.: *Сытин И. Д.* Жизнь для книги. М., 1960. С. 52.

[2] См.: Что читать народу? Критический указатель книг для народного и детского чтения: В 3 т. СПб., 1884—1906; *Ан-ский (Раппопорт) С. А.* Народ и книга: Опыт характеристики народного читателя. М., 1913; *Топоров А. М.* Крестьяне о писателях. М., 1982.

[3] См., например: *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства//*Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры/Пер. с исп. М., 1991.

[4] *Хализев В. Е.* Интерпретация и литературная критика//Проблемы теории литературной критики: Сб. ст. М., 1980. С. 52.

гинале определенные черты. Интерпретации, собранные вместе (подобно разным переводам с иностранного языка одного стихотворения, например «Ночной песни странника» Гёте, вдохновившей и Лермонтова, и И. Ф. Анненского), высвечивают разные грани смысла, разные — идейные, стилевые — тенденции произведения. Так, в «Отцах и детях» Тургенева М. А. Антонович увидел «желание автора во что бы то ни стало унизить героя, которого он считал своим противником...»[1]; Д. И. Писарев — утверждение автором, несмотря на «погрешности зеркала», «свежей силы и неподкупного ума» — в самих крайностях, увлечениях Базарова[2], Н. Н. Страхов — за «глубоким аскетизмом» героя и в особенности за его «враждой к искусству» приоритет для автора жизни над теорией: «...хотя Базаров головою выше всех других лиц <...>, есть, однако же, что-то, что в целом стоит выше Базарова. Что же это такое? Всматриваясь внимательнее, мы найдем, что это высшее не какие-нибудь лица, а та *жизнь,* которая их воодушевляет. Выше Базарова — тот страх, та любовь, те слезы, которые он внушает»[3].

По поводу писаревской статьи «Базаров» А. И. Герцен заметил: «В своей односторонности она вернее и замечательнее, чем об ней думали его противники. Верно ли понял Писарев тургеневского Базарова, до этого мне дела нет. Важно то, что он в Базарове узнал *себя* и *своих* и добавил, чего недоставало в книге»[4]. «Добавили» в тургеневский роман себя, свое понимание жизни, идейной и социальной коллизии все три критика, все они ввели обсуждение романа и его главного героя в контекст собственных, дорогих им идей. В той или иной степени критика, интерпретация — всегда *самовыражение;* в этом — ее односторонность, риск произвола, но в этом же — сила публицистического призыва.

При изучении читателя возможен *типологический* подход, при котором учитываются разные критерии. Между различными категориями читателя могут быть резкие расхождения в оценке произведения (так, роман Гончарова «Обломов» имел огромный читательский успех, хотя критика его дружно ругала).

Развитию интерпретационной деятельности в особенности благоприятствует многозначность, свойственная ***классическим*** творениям.

А. А. Григорьев, рискнувший в 1850 г. предложить читателю «сто двадцатую статью о "Гамлете"», где он оспаривал многие предшествующие трактовки шекспировской трагедии, писал: «История сознания критикою основной мысли «Гамлета» и разъяснения его подробностей сама по себе может быть предметом занимательной и поучительной статьи. В этом поучительном разъяснении сказа-

---

[1] Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике/Сост., автор вступит. ст. и коммент. И. Н. Сухих. Л., 1986. С. 48—49.

[2] Там же. С. 102, 156.

[3] Там же. С. 229, 233, 250.

[4] Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике. С. 271.

лись постепенные шаги мысли человеческой...»[1]. Сегодня воссоздание истории критических и художественных толкований вершин мировой и русской литературы, анализ этих прочтений в свете *диалогической* концепции творчества — это целая область литературоведения, интенсивно развивающаяся: книги о судьбах книг выходят регулярно[2].

Произведение-долгожитель окружено аурой критической рефлексии. Конечно, не все интерпретации отличаются глубиной и проницательностью, они неравноценны, но это уже другой разговор, новая большая тема. И все же: много полезных злаков — увы, вместе с плевелами! — растет лишь на хорошей почве.

* * *

Еще одна читателеведческая тема — ***образ читателя*** в художественной литературе. В истории европейской литературы стал последовательно вводить в романное повествование ***беседы с читателем*** Г. Филдинг («История Тома Джонса, найденыша», 1749); они — важный компонент художественной структуры романа Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», поэмы «Дон Жуан» Байрона, «Евгения Онегина» Пушкина, поэмы Гоголя «Мертвые души», романа «Что делать?» Чернышевского, поэмы Твардовского «За далью — даль», эссе «На воде» Мопассана, романа У. Эко «Имя розы». У многих поэтов есть циклы стихов о поэзии, где возникает образ читателя, друга или недруга. Эта тема остро переживается в ситуациях конфликта автора и его *реального читателя;* так, у романтиков устойчива оппозиция *поэт/толпа;* иногда автор провидит своего идеального читателя лишь в потомке («Мой дар убог, и голос мой негромок...» (Е. Баратынского).

Другой вариант образа — ***персонаж-читатель,*** участвующий в сюжете произведения (Макар Девушкин в «Бедных людях» Достоевского, главный герой романа Г. Гессе «Степной волк»). Будучи лаконичным, емким способом характеристики, изображение персонажей как читателей одновременно отражает эстетические, литературно-критические взгляды писателя: прямо (если герой передает мысли

---

[1] *Григорьев А. А.* Театральная критика. Л., 1985. С. 51—52.

[2] См.: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. (Гл. 1: Рабле в истории смеха.); Проблемы функционального изучения литературы/Отв. ред. Л. П. Егорова. Ставрополь, 1975; Русская литература в историко-функциональном освещении/Отв. ред. Н. В. Осьмаков. М., 1979; *Горная В. З.* Мир читает «Анну Каренину». М., 1979; Время и судьбы русских писателей/ Отв. ред. Н. В. Осьмаков. М., 1981; *Борев Ю. Б.* Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника». М., 1981; *Аннинский Л. А.* Лесковское ожерелье. М., 1982; «Столетья не сотрут...»: Русские классики и их читатели. М., 1989; «Что делать?» Н. Г. Чернышевского: Историко-функциональное исследование/Отв. ред. К. Н. Ломунов. М., 1990; Роман Л. Н. Толстого «Воскресение»: Историко-функциональное исследование/Отв. ред. К. Н. Ломунов. М., 1991 и др.

автора, как Райский в «Обрыве» Гончарова) или косвенно (литературные восторги комических персонажей, например Крутицкого в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты»). Существует пограничный — и художественный и литературно-критический — жанр *литературной дискуссии,* участники которой представлены в основном как читатели, зрители спектакля: «Критика «Школы жен» Мольера, «Театральный разъезд после представления новой комедии» Гоголя, «Литературный вечер» Гончарова, «Первая пьеса Фанни» Б. Шоу. Познавательная ценность таких сочинений (возрастающая со временем) — в передаче живой тенденциозности мнений, создании собирательного образа читателя своей эпохи.

Реальный читатель является той почвой, на которой формируется в творческом сознании писателя его адресат и, далее, создается образ читателя в произведениях. Литература готовит для себя читателя, приучая его к разным жанровым, стилевым языкам; потребности публики так или иначе учитываются писателями (в частности, провоцируя их на полемику с традиционалистами, на эпатаж).

Литература

Банк Б. В. Изучение читателей в России (XIX в.). М., 1969.

Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986.

Белецкий А. И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки//*Белецкий А. И.* Избранные труды по теории литературы. М., 1964.

Вершинина Н. Л. Русская беллетристика 1830-х — 1840-х годов: Проблемы жанра и стиля. Псков, 1997.

Геннекен Э. Опыт построения научной критики. Эстопсихология/Пер. с фр. СПб., 1892.

Горнфельд А. Г. О толковании художественного произведения//Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. 7.

Гудков Л. Д., Дубин Б. В. Литература как социальный институт. М., 1994.

Елина Е. Г. Литературная критика и общественное сознание в Советской России 1920-х годов. Саратов, 1994.

Катаев В. Б. Проза Чехова: Проблема интерпретации. М., 1979.

Науман М. Введение в основные теоретические и методологические проблемы// Общество. Литература. Чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте/Пер. с нем. М., 1978.

Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства; Восстание масс/*Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры/Пер.с исп. М., 1991.

Поспелов Г. Н. Литературоведение и литературная критика//Проблемы теории литературной критики. М., 1980.

Потебня А. А. Из записок по теории словесности//*Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976.

Прозоров В. В. Читатель и литературный процесс. Саратов, 1975.

Рейтблат А. И. От Бовы к Бальмонту: Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века. М., 1991.

Розанов И. Н. Литературные репутации. Работы разных лет. М., 1990. (Разд. 1.)

Рубакин Н. А. Этюды о русской читающей публике. СПб., 1895.

Топоров А. М. Крестьяне о писателях. М., 1982 (1-е изд.— 1930).
Хализев В. Е. Интерпретация и литературная критика//Проблемы теории литературной критики. М., 1980.
Человек читающий. Homo legens. Писатели XX в. о роли книги в жизни человека и общества/Сост. С. И. Бэлза. М., 1983.
Чернец Л. В. «Как слово наше отзовется...»: Судьбы литературных произведений. М., 1995.
Jauss H.-R. Literaturgeschichte als Provocation. Francfurt a. M., 1970.

Словари и библиографические указатели

Художественное восприятие: Основные термины и понятия: Словарь-справочник/Ред.-сост. М. В. Строганов. Тверь, 1991.
Книга, чтение, библиотека. Зарубежные исследования по социологии литературы: Аннотированный библиографический указатель за 1940—1980 гг./Сост. Л. Д. Гудков, Б. В. Дубин, А. И. Рейтблат. М., 1982.
Книга, чтение, библиотека. Советские исследования по социологии чтения, литературы, библиотечного дела. 1965—1985 гг.: Аннотированный библиографический указатель/Сост. А. И. Рейтблат, Т. М. Фролова. М., 1987.
Чтение в России в XIX — начале XX века: Аннотированный библиографический указатель/Сост. А. И. Рейтблат. М., 1992.

ПЕРЕВОД КАК ФОРМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУР

Рус.: *перевод;* англ.: *translation;* нем.: *Übersetzung;* франц.: *traduction.*

О роли перевода в диалоге культур.— Основные этапы развития теории перевода.— Цели и возможности перевода.— Процесс перевода как межъязыковая эстетическая (вторичная) коммуникация.— Художественное произведение, текст оригинала и текст перевода.— Модальность перевода.— Эквивалентность перевода.

Трудно переоценить роль художественного перевода в диалоге культур, в обмене культурными и духовными ценностями. История перевода насчитывает более двух тысячелетий, причем изначально перевод текста был связан с освоением новой культуры. С изобретением книгопечатания перевод художественных текстов по сути стал первым международным средством массовой коммуникации: ведь тиражи иноязычных изданий великих произведений литературы значительно превышают тираж оригинала.

Переводные произведения становятся частью национальной литературы, способствуют ее обогащению и развитию. В значительной степени благодаря переводам перенимаются и развиваются на новой национальной почве жанры, стили, приемы и т. п., разработанные в другой литературе. Именно поэтому, несмотря на стремление национальных литератур к самоидентификации и сохранению своей самобытности, происходит их ***сближение***, в известной мере предопределяющее унификацию литературного процесса в

странах, культурные контакты между которыми имеют давнюю традицию[1].

Под каким бы углом зрения ни рассматривался художественный перевод (лингвистическим или психолингвистическим, историко-литературным, культурологическим и др.), сегодня, неизбежен вывод о его ***диалектичности*** как явления и как процесса. Диалектическое единство литературного произведения и его перевода предполагает ***взаимодействие, взаимовлияние двух (или трех, в случае перевода с языка-посредника) языковых картин мира, двух языковых и художественных систем, двух концепций действительности (авторов оригинала и перевода).***

Процесс перевода представляет собой особый вид речевой коммуникации. Его возможности ограничены, с одной стороны, ***субъективным пониманием и оценкой*** переводчиком текста оригинала, с другой — ориентацией на *нового адресата* — читателя, воспитанного в иной литературной традиции.

Переводческая мысль со времен античности до наших дней, обобщая результаты практики, пытается разрешить диалектические противоречия, присущие переводу как особому виду человеческой деятельности: во-первых, между двумя языковыми системами и культурно-историческими традициями, во-вторых, между двумя личностями — автором оригинала и переводчиком, их идиолектами. Возможность ***эквивалентного*** перевода текста парадоксально сосуществует с невозможностью перевода идеального, или «окончательного».

Отечественная школа перевода внесла огромный вклад в его теорию и практику: именно в России в 20-е годы XX в. процесс перевода приобрел статус творческой деятельности, стал рассматриваться как особый вид искусства. Неслучайно так была названа первая серьезная работа в области теории перевода — книга К. И. Чуковского и А. В. Федорова «Искусство перевода» (1930). В ней *искусство* трактуется не только в традиционном понимании высшей степени мастерства, но и в философском — как духовно-практическое освоение мира.

Перевод — это творчество, но творчество ***вторичное:*** переводчик не создает, а воспроизводит уже существующую эстетическую ценность. Его задача — *отразить отраженное* в оригинале с возможной полнотой и без ощутимых потерь. Продукт его творчества может стать эстетической ценностью, но его новизна и оригинальность весьма относительны.

---

[1] И. Бехер утверждал, что «значительная национальная литература немыслима без хорошей переводной литературы. Создание высокой культуры перевода способствует росту данной национальной литературы и созданию ею своего национального характера» (*Бехер И. Р.* В защиту поэзии. М., 1959. С. 63); В. Я. Брюсов в предисловии к изданию своих переводов Эдгара По (1924) высказался весьма категорически: «Давно и убедительно доказано — подлинное влияние на литературу оказывают иностранные писатели только в переводах».

Что же воплощается в переводе: впечатление, полученное переводчиком от произведения-оригинала, некая информация, содержащаяся в нем, его смысл, действительность, отраженная писателем? В чем собственно заключается сущность творческого процесса перевода и каковы критерии оценки его результата? Существует много ответов на эти «вечные» вопросы, насчитывается более ста определений понятия «перевод».[1] Еще в 1953 г. А. В. Федоров во «Введении в теорию перевода» предложил следующую формулировку: «Перевести — значит выразить точно и полно средствами одного языка то, что уже выражено средствами другого языка в неразрывном единстве содержания и формы»[2]. Впоследствии, в начале 60-х годов, он уточнил это определение, введя понятие *«полноценного» (адекватного)* перевода, отразившее функционально-стилистический подход к этому виду деятельности: «Полноценность перевода означает исчерпывающую передачу смыслового содержания подлинника и полноценное функционально-стилистическое соответствие ему»[3].

Предложенный ***функциональный (лингвистический)*** подход к переводу основывался прежде всего на концепции чешских лингвистов В. Матезиуса и О. Фишера; в нашей стране он получил дальнейшее развитие в работах А. В. Федорова, Я. И. Рецкера, Л. С. Бархударова, А. Д. Швейцера, В. С. Виноградова и других[4]. Основой концепции стало понимание языка не как формы, воплощающей некое содержание, а как *функции,* а самого перевода — как *функционального подобия* оригиналу. Не менее важным для развития лингвистической концепции перевода стало то, что определение «поэтического» (а по сути — художественного) перевода, предложенное одним из основателей Пражского лингвистического кружка В. Матезиусом еще в 1913 г., в качестве основного критерия оценки перевода выдвигало *тождество художественного воздействия* перевода и оригинала на читателей: «Поэтический перевод должен оказывать на читателя такое же воздействие, какое оказывает подлинник, пусть даже иными художественными средствами, чем в оригинале <...> Тождество художественного воздействия важнее использования схожих художественных средств, и в особенности важно при переводе поэтических произведений»[5].

Плодотворными для постижения сути процесса перевода и

---

[1] При этом любопытно, что в «Лингвистическом энциклопедическом словаре» (М., 1990) отсутствует статья, содержащая определение перевода. Это тем более заметно, что в издание включена довольно большая статья об автоматическом (машинном) переводе.

[2] *Федоров А. В.* Введение в теорию перевода. М.; Л., 1955. С. 41.

[3] *Федоров А. В.* Основы общей теории перевода. Лингвистические проблемы. 4-е изд. 4-е. М., 1983. С. 127.

[4] *Mathesius V.* O problemech ceskevo precladatelstvi//Prehled. Praja, 1913. N 11. В Чехословакии наиболее полное развитие этот подход достигает в работах И. Левого. См.: *Левый И.* Искусство перевода/Пер. с чеш. М., 1974.

[5] *Mathesius V.* O problemech ceskevo precladatelstvi. S. 808.

оценки его результатов стали исследования середины 60-х годов, в которых перевод рассматривался в свете *теории коммуникации.* В частности, немецкий лингвист Отто Каде определил перевод «как специфическую форму общения между людьми средствами языка, особенность которой заключается в использовании двух языков в рамках коммуникации...»[1]. Коммуникативный подход привлек внимание исследователей к взаимоотношениям между *переводчиком* и *читателем,* а главное, определил их функцию в художественной коммуникации и тем самым позволил понять, в какой мере читатель своими представлениями о жанровых и литературных нормах влияет на переводческий процесс и насколько (и в чем именно) зависит от него конкретный результат коммуникации — текст перевода. Суждение, важное для дальнейшего развития лингвистической и *текстологической* концепции перевода, высказал французский лингвист Ж. Мунен: «Перевод — это языковой контакт и одновременно явление билингвизма»[2].

В свете современных исследований, сочетающих психолингвистический, этнопсихолингвистический, коммуникативный, текстологический, прагматический и семиотический подходы, становится ясно, что известная односторонность и ограниченность взятой отдельно той или другой дефиниции, концепции перевода объективно обусловлены многогранностью объекта, а также различием целеустановок исследователей.

Для уяснения диалектики взаимоотношений двух художественных миров — оригинала и перевода, как и взаимоотношений их создателей, необходимо различать понятия ***текст*** и ***художественное произведение*** (т. е. эстетическую ценность). Недифференцированный подход к этим понятиям, к сожалению, характерен для многих исследований в области художественного перевода и часто приводит к широко распространенному определению сути процесса перевода как «воссоздания оригинального произведения». Но переводчик не «воссоздает» оригинал: во-первых, потому что воссоздать можно лишь *утраченное* (по его фрагментам, воспоминаниям о нем и т. п.), а не *существующее* произведение искусства; кроме того, использование выражения «воссоздание оригинала» по отношению к художественному переводу отражает утопические представления о возможности *воссоздания* любого произведения искусства в *ином материале:* например, Венеры Милосской — в дереве или древнего храма — в железобетоне. Эдвард Сепир замечает по этому поводу: «Язык есть средство литературы в том же смысле, как мрамор, бронза или глина суть материалы, используемые скульптором. Поскольку у каждого языка есть свои различные особенности, по-

[1] Цит. по: Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. Сб. ст. М., 1978. С. 178.

[2] *Mounin G.* Les problemes theoriques de la traduction. Paris, 1963. P. 4—5.

стольку и присущие данной литературе формальные ограничения и возможности никогда не совпадают вполне с ограничениями и возможностями любой другой литературы. Писатель может вовсе не осознавать, в какой мере он ограничен, или стимулируется, или вообще зависит от той матрицы, но как только ставится вопрос о переводе его произведения на другой язык, природа оригинальной матрицы сразу дает себя почувствовать. Все его эффекты были рассчитаны или интуитивно обусловлены в зависимости от формального «гения» его родного языка; они не могут быть выражены средствами другого языка, не претерпев соответствующего ущерба или изменения»[1].

Художественное произведение — это уникальная эстетическая ценность, оно может быть воссоздано только его автором (в виде копии) и лишь *воспроизведено* другим субъектом, который, опираясь на собственный опыт и память, воспроизводит свое *собственное впечатление* от произведения, или, по определению психолингвистов, *проекцию оригинала*. Воспроизведение художественного текста, следовательно, заключается в реконструкции *его актуализированного содержания* в новой языковой форме.

Перевод — это ***интерпретация*** оригинала. Часто его сравнивают с актерской игрой, однако актерское исполнение рассчитано на зрительное восприятие, при котором иногда жест оказывается важнее слова. Более точной является аналогия перевода и исполнения музыкального произведения, единственная и неповторимая партитура которого неизменна и в то же время всегда открыта для нового *прочтения* (интерпретации) дирижером или исполнителем. И подобно дирижеру, который меняет состав оркестра или инструмент в руках исполнителя, переводчик *меняет инструмент*, он вынужден исполнить произведение на другом языке. Конечно, «Апассионату» можно сыграть и на скрипке, и эмоциональное воздействие такого исполнения на слушателя, возможно, будет столь же сильным, но неизбежно *иным*. Иной будет и концепция или трактовка исполняемого произведения, причем выдающийся исполнитель, возможно, выявит в нем новый смысл.

Это важнейшее качество перевода-интерпретации выявлять все новые смыслы, потенциально заложенные в оригинальном произведении и, возможно, даже не осознаваемые его автором, обуславливает существование «обратной связи» между переводом и оригиналом, значение которой подчеркивает английский исследователь Т. Сейвори: «Два перевода одного и того же произведения дают для его понимания даже не вдвое, а вчетверо больше»[2]. Л. Н. Толс-

---

[1] *Сепир Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии/Пер. с франц. М., 1993. С. 196.

[2] Актуальные проблемы теории художественного перевода. (Материалы Всесоюзного симпозиума 25 февр.— 5 марта 1966 г.). М., 1967. С. 326.

той, по свидетельству П. И. Бирюкова, отметил, что «он заново почувствовал всю силу поэтического гения Пушкина, лишь когда прочел его «Цыган» во французском поэтическом переводе»[1].

Однако эстетическая ценность перевода не может быть равна ценности оригинала, да и функции их различны: перевод представляет собой сообщение, пересказанное *другим субъектом другому адресату в другой ситуации,* то есть *новое* сообщение. Перевод следует оценивать либо как косвенную речь, либо как прямую речь «в кавычках», когда переводчик, как бывает в случаях буквалистского перевода, утешает себя иллюзией «невмешательства» в оригинальное сообщение и желанием сохранить «все как было». Однако обычно у автора нового сообщения есть своя точка зрения на изображенное.

Но ведь то, что непосредственно изображено в произведении, составляет лишь его часть. Испанский философ Х. Ортега-и-Гассет, размышляя о сходстве произведений изобразительного и поэтического искусства, заметил: «Из целого организма картины на холсте находится ее минимальная часть. Картина создается на основе неких условностей и предположений, осознанных художником. Строго говоря, из глубины сознания появляются на свет лишь самые фундаментальные данные, а именно эстетические и космические идеи, склонности, убеждения, то есть все то, в чем индивидуальное картины оказывается укорененным, как в своем родовом <...>. Художник делает очевидным как раз то, что не является таковым для его современников»[2]. По мнению Ортеги-и-Гассета, подлинное понимание художественного произведения доступно очень немногим, а «реконструкция скрытой системы предположений и убеждений, бывших для этих творений основой, составляет содержание тяжкого труда историка или филолога»[3]. Без такой реконструкции невозможен и труд переводчика.

С размышлениями испанского эстетика перекликаются суждения М. М. Бахтина: «Текст — печатный, написанный или устный = записанный — не равняется всему произведению в его целом (или «эстетическому объекту»). В произведение входит и необходимый внетекстовый контекст его. Произведение как бы окутано музыкой интонационно-ценностного контекста, в котором оно понимается и оценивается (конечно, контекст этот меняется по эпохам

---

[1] *Бирюков П. И.* Биография Льва Николаевича Толстого. Изд. 3-е. М.; Пб., 1923. С. 137.

[2] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры/Пер. с исп. М., 1990. С. 302—303. В работе «Комментарий к «Пиру» Платона» Ортега замечает, что «любой текст предстает перед нами в качестве всего лишь фрагмента некоего *целого* X, который следует реконструировать. Серьезное, подлинное чтение заключается в соотнесении явленных нам слов с этим сокрытым целым, внутри которого они обретают ясность...» (*Ortega y Gasset.* Obras completas. Madrid, 1983. T. IX. P. 752).

[3] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. С. 303.

восприятия, что создает новое звучание произведения)»[1]. Содержание великих произведений раскрывается постепенно: «Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в *большом времени,* притом часто (а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности. <...> В процессе своей посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания».[2]

Переводчик неизбежно сталкивается с основным и непреодолимым противоречием: классическое художественное произведение, являясь единой культурной и саморазвивающейся системой, преодолевает временны́е границы эпохи своего создания и оказывается наделенным неисчерпаемыми смысловыми возможностями, которые не могут быть в полной мере осознаны и востребованы эпохой создания перевода. Каждый перевод, раскрывая новый смысл шедевра, в какой-то мере определяет его судьбу в принимающей его культурной традиции. Однако, даже обогащая оригинал новыми смыслами, перевод представляет собой лишь новый текст, сосуществующий на *определенном временно́м отрезке* с оригиналом. Так, актуализируя смысл произведения прошлых эпох, переводчик одновременно «отрывает его от корней»; перенос произведения в новый культурно-исторический контекст лишает его собственного контекста эпохи, что неизбежно приводит к сужению смысла, а порой и обеднению оригинала.

Диалектическое противоречие между *вне-временностью* подлинно художественного произведения и *со-временностью* перевода объективно обусловлено и тем, что даже в едином культурно-историческом контексте невозможны абсолютно идентичные интерпретации одного произведения разными субъектами. Таким образом, то, что дает вечную жизнь и новизну великому произведению,— его всегда новая интерпретация читателем,— воплощаясь в конкретной форме текста перевода (исторически обусловленной, психологически детерминированной личностью переводчика), обрекает этот перевод на *временность* и *серийность.* Исключения — шедевры перевода (например, «Из Гёте» Лермонтова) — являются *самостоятельными* художественными ценностями, которым свойственны вневременность и открытость.

На особенности перевода оказывает огромное влияние его ***адресат.*** Обычно изложение оригинала в интерпретации переводчика ориентировано на некий обобщенный образ «среднего» читателя, возможно, незнакомого не только с творчеством данного писателя,

---

[1] *Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986. С. 390.

[2] *Бахтин М. М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира»//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 350.

но и вообще с данной инокультурной традицией. Стараясь сделать сообщение доступным пониманию читателя, переводчик пытается предугадать его запросы. Например, выбирая из двух возможных путей передачи оригинального сообщения: *новаторского* (его цель — передать новизну оригинала) и *адаптационного* (его цель — подогнать оригинал под вкусы и привычки читателя), переводчик довольно часто предпочитает последний из боязни быть неправильно понятым и обвиненным в нарушении норм родного языка.

Итак, переводчик предлагает читателю свою интерпретацию текста, по сути представляющую собой результат своих размышлений и переживаний, вызванных оригиналом. При этом изложение текста всегда предполагает большую или меньшую степень его *логизации,* дополнения и пояснения, что влечет за собой известное смысловое сужение, а в конечном счете — изменение и в значительной степени ослабление эмоционального и эстетического воздействия оригинала.

Границы перевода, по мнению большинства специалистов, определяются, прежде всего, различиями и возможностями двух языковых систем. Эти различия обычно усматриваются в лексике, морфологии и синтаксисе. Однако следует помнить, что возникшее новое речевое произведение открывает новые возможности для читательской интерпретации.

В ходе этой ***вторичной коммуникации*** при неизменности автора исходного сообщения (текста оригинала) претерпевают изменения все остальные факторы коммуникации: его адресат (т. е. переводчик) становится автором — отправителем нового сообщения (текста перевода), обращенного к новому адресату, а почти неизбежное несовпадение еще одного фактора коммуникации — культурно-исторических контекстов восприятия — еще более усложняет коммуникативный акт.

В связи с необходимостью уяснения закономерностей процесса перевода как вторичной коммуникации возникает вопрос: существует ли общая категория, характеризующая изменения исходного текста и способная стать критерием сопоставительного анализа оригинала и перевода? Такой категорией, по-видимому, является до сих пор не привлекшая внимание переводоведов ***модальность***, понимаемая «как комплексная и многоаспектная категория, активно взаимодействующая с целой системой других функционально-семантических категорий языка и тесно связанная с категориями прагматического уровня»[1]. При сравнении текстов оригинала и перевода, по-видимому, следует говорить прежде всего о различии *объективной* и *субъективной модальностей* двух этих текстов.

Сама образность художественного произведения всегда заключает в себе момент оценки (одобрения, неприятия, сомнения и т. д.),

[1] Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 304.

а многоплановость образа и вызываемые им ассоциативные связи обусловлены авторской ***концепцией*** действительности. Автор оригинала и переводчик — разные личности, поэтому созданные ими тексты обязательно заключают их личностные смыслы. Субъективная модальность определяется прежде всего ***коммуникативной установкой:*** автору оригинала важно высказать *свое* отношение к действительности и, познавая действительность, выразить себя; для писателя одинаково важно *что* и *как* сказать, однако его творческий поиск осуществляется зачастую интуитивно, подсознательно (в любом произведении искусства отражены и неосознанные автором представления). В отличие от автора оригинала у переводчика иная цель и коммуникативная позиция: он должен осознать и передать то, что волновало писателя, и так, чтобы его поняли правильно, поэтому основным в работе переводчика становится ответ на вопрос, *почему* у автора описано именно *это* и именно *так*. Переводчик вынужден искать *мотивы* поступков героев и сюжетных коллизий, *причины* использования автором того или иного языкового средства, и зачастую ему оказывается просто не по силам понять мотивированность художественного образа и логику его построения. При переводе несовременных текстов переводчик всегда оказывается в трудном положении «слуги двух господ»: конкретного автора прошлого века, замысел которого он пытается раскрыть, расшифровывая то, что осознанно и неосознанно воплощено в тексте оригинала, и современного читателя, с самыми разными запросами и опытом. Ведь одному читателю важно и интересно то, что Рабле писал не о том и не так, как Диккенс или Достоевский, а другой хочет понять, чем он отличается от других французских писателей.

По сути различия в установке, или коммуникативной позиции, авторов оригинала и перевода определяются различными *адресатами*. Любое художественное произведение как высказывание «имеет и автора и адресата». В многообразии авторских концепций адресата можно различать полюса адресата, соотнесенного с *реальным читателем,* хорошо известным писателю (например, с тем или иным критиком-современником), и *идеального*[1]. М. М. Бахтин называл его «высшим *нададресатом*», для художника им может быть Бог, абсолютная истина, суд совести или истории и т. п. Именно этот идеальный читатель и позволяет писателю «писать в стол», осознавать, что «рукописи не горят» и не слишком доверять оценкам реальных читателей, которые могут ошибаться.

При переводе текста этот *третий* участник коммуникации — *идеальный читатель-адресат* — исчезает. Он не важен переводчику, от него не зависит успех перевода (в том числе и коммерческий).

---

[1] См.: *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986. С. 290.

Переводчик живет в настоящем и для настоящего, становясь участником реальной коммуникации, он адресует текст перевода *реальному читателю* — своему современнику. Его сообщение должно быть услышано и понято сейчас, иначе он не достигнет коммуникативной цели — эмоционально-эстетического воздействия на *близкого* адресата. Воспроизводя эстетическую ценность, которой является произведение искусства, переводчик обычно не ищет ответного понимания некой высшей инстанции и уж никак не может поставить себя «над» участниками коммуникации.

Итак, *цель* художественного перевода — осуществление полноценной межъязыковой и межкультурной эстетической коммуникации путем интерпретации исходного текста, реализованной в новом тексте на другом языке. Предложенное определение цели перевода характеризует и сущность его как процесса, где важнейшими понятиями выступают ***интерпретация*** (***«истолковывающее понимание»,*** включающее в себя оценку оригинала) и ***реализация (актуализация)*** оригинала. При этом самое главное, ключевое понятие — *интерпретация* (истолкование) текста, в ней собственно и реализуется его понимание переводчиком, а затем осуществляется его *актуализация* (воспроизведение и перевыражение оригинала) в новой языковой форме. Эта форма обусловлена языковой картиной мира, свойственной культуре, принимающей перевод, и психологически детерминирована личностью переводчика. В свою очередь границы перевода обусловлены принципиальной открытостью интерпретации, которая никогда не может быть завершена.

Можно ли понять произведение так, как понимал его автор? Путь к такому пониманию лежит через глубокое научное изучение, через попытку *вжиться* в чужую культуру, проникнуться духом эпохи, отказавшись от своей индивидуальности, перевоплотиться в автора. Именно такое *перевоплощение* и *вживание,* по мнению большинства переводчиков — практиков и теоретиков, обеспечивает успешное решение переводческой задачи. Однако подобное представление не более чем самообман: во-первых, потому что автор понимает далеко не все в созданном им тексте, поскольку процесс художественного творчества, как уже говорилось, очень часто протекает неосознанно. Во-вторых, перевод — это прежде всего творчество конкретной личности, а ее *«творческое понимание* не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает. Великое дело для понимания — это *вненаходимость* понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет творчески понять»[1]. Представление о том, что «для лучшего понимания чужой культуры надо как бы переселиться в нее и, забыв свою, глядеть на мир глазами

[1] *Бахтин М. М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира»//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 353.

этой чужой культуры», Бахтин справедливо считает «односторонним и потому неверным»[1].

Естественно, что переводчик, выступая в роли посредника между двумя культурными традициями, воплощенными в личностях автора и читателя, понимает, истолковывает и оценивает оригинал не так, как автор, современник или соотечественник автора. Для читателя, находящегося *внутри* данной *языковой картины мира,* соотечественника и современника автора, содержание текста не только более прозрачно и открыто, но и всегда формально более информативно; для понимания аллюзий, подтекста, реконструкции реальных прототипов или подоплеки изображаемых событий ему не требуется исследовательская работа, подобная той, которую вынужден осуществить автор перевода или составитель комментария. Ведь роман Сервантеса или пьесы Шекспира были понятными, в этом отношении, его современникам без всяких комментариев, а для современного читателя (и особенно иностранного) большая часть стоящих за словами и ситуациями ассоциаций остается недоступной. *Изнутри* лингвистического социума, обладающего определенной языковой картиной мира, читатель без труда воспринимает имплицитно заключенную в тексте информацию о типическом, обычном, «само собой разумеющемся» для данной языковой общности.

Следовательно, переводческая интерпретация текста предполагает, что научное его *изучение* или, точнее, его *идентификация* (распознавание образов, их сопоставление, обобщение, анализ знаковой системы и т. п.) в процессе понимания должны быть неразрывно связаны с эмоциональным, эстетическим, художественным переживанием, тем особым видом понимания, который психологи называют *эмпатией* (постижением эмоционального состояния, проникновением в переживания другого человека). Кроме того, в тексте оригинала, как и в любом речевом произведении, может быть отражено и не до конца осознанное самим автором содержание, *подтекст,* реконструкцией которого приходится заниматься переводчику. В процессе же создания переводчиком нового текста, в свою очередь, возникает новый *подтекст,* возможно, не осознанный переводчиком, но понятный читателю перевода.

Этот новый подтекст, обусловленный личностью переводчика и «его обстоятельствами»[2], особенно ярко проявился в переводе «Гамлета» Шекспира. Сравним два перевода монолога Гамлета, выполненные М. Л. Лозинским и Б. Л. Пастернаком. В хрестоматийном переводе Лозинского:

---

[1] *Бахтин М. М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира»//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 353.

[2] Исходя из широко известного суждения Х. Ортеги-и-Гассета: «Я — это я и мои обстоятельства», можно утверждать, что и перевод — это перевод и его обстоятельства.

Быть или не быть — таков вопрос;
Что благородней духом — покоряться
Пращам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством?

В переводе Пастернака происходит не просто снижение образа в результате замены метафоры: *пращи и стрелы яростной судьбы* на сочетание: *удары и щелчки обидчицы судьбы*. Изменение в переводе субъективной модальности текста порождает новый подтекст, прозрачный для читателя-современника:

Быть или не быть, вот в чем вопрос. Достойно ль
Души терпеть удары и щелчки
Обидчицы судьбы, иль лучше встретить
С оружьем море бед и положить
Конец волненьям?

Широко распространенное в специальной литературе требование, предъявляемое к переводу,— вызывать впечатление, адекватное впечатлению, производимому текстом оригинала,— представляется достаточно спорным. Ведь даже один и тот же человек по-разному интерпретирует текст одного и того же произведения, читая его в разном возрасте, настроении, обстоятельствах. Так, выдающийся представитель английского романтизма и тонкий интепретатор Шекспира С. Т. Кольридж, рассказывая о том, что в течение пятидесяти лет он почти ежедневно читает Шекспира, остроумно заметил: «При всяком новом пополнении знаний, после всякого плодотворного размышления, всякого оригинального проявления жизни я неизменно обнаруживал соответствующее увеличение мудрости и чутья у Шекспира»[1].

Переводчик стремится воспроизвести содержание подлинника, со своей точки зрения, точно и *правильно* (кроме тех случаев, когда он сознательно идет на его искажение), но он может *неправильно,* с точки зрения автора оригинала (или любого его читателя), понять заключенный в оригинальном тексте смысл. Перевод неизбежно воплощает определенную — переводческую — оценку художественного произведения; а ведь на протяжении своей жизни оно «обрастает» многими смыслами[2].

Понятие ***эквивалента*** (от лат. *aequus* — равный, *valens (valentis)* —

[1] *Кольридж С. Т.* Избранные труды. М., 1987. С. 216.

[2] С. Я. Маршак как-то сравнил художественный перевод с искусством портретиста. Развивая это, действительно, точное сравнение, заметим также, что рисуя одну и ту же модель, но при этом всегда выбирая особый ракурс, освещение, разные художники выявляют в созданном им портрете неизвестные самой модели черты ее характера, а в равной мере раскрывают и свой собственный внутренний мир; ибо эти портреты отражают разное *отношение* к объекту изображения. Может ли быть портрет адекватен (соразмерен, торжествен) своему объекту? Естественный вопрос: с чьей точки зрения?

имеющий силу, значение, цену) и, соответственно, ***эквивалентности перевода*** как равноценности и равнозначности оригиналу при *определенных условиях,* в отличие от ***адекватности*** как соразмерности и равенства, на наш взгляд, вполне отвечает сущности перевода и может стать критерием его оценки. При этом нельзя забывать, что эквивалентность перевода неизбежно обусловлена современным ему состоянием языка, культуры и общества, того, что мы называем культурно-историческим контекстом эпохи. Оценка эквивалентности перевода должна опираться на национальную переводческую традицию в целом и традицию переводов конкретной национальной литературы или даже конкретного автора, традицию восприятия и оценки его творчества.

Литература

Актуальные проблемы теории художественного перевода. (Материалы Всесоюзного симпозиума 25 февр.— 5 марта 1966 г.). М., 1967. Т. 1—2.

Виноградов В. С. Введение в переводоведение. М., 2001.

Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М., 1980.

Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. Сб. ст. М., 1978.

Гачечиладзе Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М., 1972.

Левый И. Искусство перевода/Пер. с чеш. М., 1974.

Морозов М. М. Избранное. М., 1979.

Оболенская Ю. Л. Диалог культур и диалектика перевода. Судьбы произведений русских писателей XIX века в Испании и Латинской Америке. М., 1998.

Попович А. Проблемы художественного перевода/Пер. со словац. М., 1980.

Поэтика перевода. Сб. статей/Сост. С. Гончаренко. М., 1988.

Федоров А. В. Основы общей теории перевода. Лингвистические проблемы. 4-е изд. М., 1983.

Флорин С. Муки переводческие. М., 1983.

Чуковский К. И. Высокое искусство. М., 1988.

ИСКУССТВО ПЕРЕВОДА

Рус.: *искусство перевода;* англ.: *the art of translation;* нем.: *die Künst der Übersetzung;* франц.: *l'art de la traduction.*

Прагматика и артистизм перевода.— Межъязыковая парадигматизация художественного текста.— Переложения.— Проблема точности и буквализма в переводах.— «С русского на русский».— По поводу переводчика-«раба» и переводчика-«соперника» (Жуковский).— Специфика стихотворного перевода.

Сугубо прагматический подход к вопросу о том, зачем вообще нужны переводы художественной литературы с одних языков на другие, предполагает соответственно утилитаристское решение: для того, чтобы не знающий такого-то чужого языка читатель смог тем не менее ознакомиться с написанным на этом языке и переведенным на его родной произведением. Правда, представление читателя об этом произведении не окажется по-настоящему адекватным, поскольку перевод — неминуемое видоизменение оригинала, но с

известными потерями и издержками следует мириться, полагая, что в целом все-таки сделано весьма полезное дело.

«Артистический» взгляд на вещи определяет совершенно иное понимание вопроса. Перевод — ***искусство,*** высокая самодовлеющая ценность. В нем решаются не только практические задачи информационного, просветительского плана, но и (что самое важное) творческие сверхзадачи как историко-культурного, так и филологического порядка — в самых разных аспектах. Национальную литературу обогащает и приумножает не только оригинальная, но и переводная поэзия. К тому же «обогащенной» осознает себя и та, другая сторона, т. е. та национальная культура, чье художественное слово удостоено иноязычных перевоплощений.

Переводами осуществляется межъязыковая парадигматизация художественного текста. Сто́ит ли русскому поэту, чьи стихи, предположим, переводятся на белорусский, казахский и осетинский языки, так уж радоваться тому, что вот теперь его прочитают белорусы, казахи и осетины? Многие из них могли бы и в оригинале это прочесть, что обычно ценится выше — как приобщение к подлинности. Соблазнительная прелесть переводов в другом. Они создают межъязыковой парадигматический ряд поэтических текстов, престижно возглавляемый текстом оригинала. Быть вне этого ряда — как-то одиноко и грустно: не выстраивается, хотя мог бы и выстроиться, что бы там ни говорили о совершенной непереводимости такого-то поэта на другие языки.

Наиболее спорные и интересные вопросы в теории и практике художественного перевода связаны с выявлением критериев его точности, уровня требований, к ней предъявляемых. Возможно откровенное пренебрежение точностью, но тогда это уже и не перевод, а ***подражание,*** переделка, ***переложение.*** Таковы баллады Жуковского «Людмила» и «Ленора»: в первом случае это подражание (русифицированное) Бюргеровой «Леноре», во втором — перевод, о чем можно судить уже по названиям баллад. В XVIII—XIX вв. были распространены переложения, при этом, бывало, проза оригинала преображалась в стихи, подчас менялся и жанр: например, стихотворная драма Катенина «Пир Иоанна Безземельного» — переложение отрывка из прозаического романа В. Скотта «Айвенго» (по-катенински — «Иваной»). Другие аналогичные примеры — «Тилемахида» Тредиаковского, «Маттео Фальконе» Жуковского.

Итак, художественный перевод в собственном смысле этих слов требует точности. Однако тех, кто крайне усердствует в ее достижении, нередко упрекают в буквализме. Дословный перевод считается коверканьем языка; то, что прекрасно звучит по-немецки с естественным для немецкого порядком слов, по-русски с тем же порядком производит впечатление чего-то неуклюжего и натянутого: «В горы хочу я подняться» (из Гейне) вместо нормального «Я хочу подняться в горы». Желательно, чтобы перевод выглядел

не как перевод с другого языка, а как текст, написанный на родном переводчику и его соотечественникам-читателям языке, т. е. органично, естественно, без натяжек (конечно, при условии, что и в оригинале нет языковых натяжек и косноязычия). Басни Крылова не кажутся переводами из Лафонтеновых. Но, может быть, именно потому и не кажутся таковыми, что они суть скорее переложения, нежели переводы.

Если о «господине из Сан-Франциско» в одноименном рассказе говорится, что он «неладно скроенный, но крепко сшитый», то мы — допустим, не зная, кто автор,— наверное, заподозрим, что это русский писатель, а не американец: непохоже на перевод с английского, поговорка — наша, из словаря Даля. Или у Твардовского в «Василии Теркине» (симптоматично, что Бунин так восторгался этой поэмой) сказано о немце-фашисте: «Ладно скроен, крепко сшит». Персонажи в обоих случаях нерусские, но взгляд на них — русский, языковое сознание и того и другого автора (а в «Теркине» и главного героя) — русское. Однако была ли бы уместна подобная поговорка в переводах с языков, где нет ей подходящих эквивалентов,— дело сомнительное, и мнения специалистов здесь наверняка разойдутся.

Но что делать переводчику, если в оригинале используется ненормативная лексика, нарушаются правила литературного языка ради просторечной разговорности, текст изобилует диалектизмами и пр.? Вопрос опять-таки спорный. М. Лозинский был против того, чтобы в таких ситуациях допускались русские простонародные формы типа «хочим» или «ушодши», хотя и мирился с некоторыми искажениями литературных норм синтаксиса[1]. Коверкать синтаксис допустимо, лексику — нет. Однако практика лучших переводчиков показывает, что возможны удачные эксперименты и с лексическими сдвигами. У Т. Манна Леверкюн («Доктор Фаустус») говорит, что не давал себе «спокою», потом исправляется: «покою», но дальше опять говорит: «спокой». Эта одна из многих блестящих переводческих находок (С. Апт, Наталия Ман) примечательно корреспондирует с оригиналом, где архаично-просторечная форма «geruget» сосуществует с литературной формой «geruhet». Неосмотрительно налагать запреты и на более рискованные опыты с лексикой перевода.

Красота возлюбленной ранила узбекского поэта в самую «печень»; девушка прекрасна, как «попугай» (оба примера приводит К. И. Чуковский[2]). Все это всерьез. Должны ли «печень» и «попугай» остаться в русском переводе, или же их предпочтительнее заменить на «в самое сердце» и «голубку», чтобы звучало естественно по-русски,— подобные вопросы решаются в зависимости от того, ка-

[1] См.: Жизнь Бенвенуто Челлини/Пер., примеч. и послесл. М. Лозинского. М.; Л., 1931. С. 42.

[2] *Чуковский К.* Высокое искусство. М., 1968. С. 64—65.

ковы наши ориентации в области теории перевода. Противники буквализма забракуют «попугая», сторонники точности не позволят предпочесть ему никакую другую птицу. Последних не испугает его стилистическая неуместность в русском серьезном контексте: важно, что в узбекском контексте «попугай» вполне уместен, а русский перевод честно информирует об этом русского читателя. Азербайджанский поэт М. Ф. Ахундов, оплакивающий Пушкина, взывает к погибшему: «Отчего замолк попугай твоего красноречия?» — именно так перевел это Бестужев-Марлинский. В устах русского поэта слова о «попугайском красноречии» Пушкина прозвучали бы кощунственно, однако это не остановило переводчика, чья задача — воспроизвести именно нерусское, «восточное» впечатление от драгоценных роскошеств пушкинской поэзии. От перевода можно требовать, чтобы в нем был воссоздан образ переводимого автора — с его ви́дением и ощущением мира, вкусами и предпочтениями.

Может случиться и такое: вдруг да просквозит «образ» языка, с которого сделан перевод. Клич гладиаторов, обращенный к Цезарю: «Morituri te salutant» — обычно переводят словами «идущие на смерть приветствуют тебя» (эффект краткости пропадает). В латыни причастия имеют форму будущего времени, у нас — нет, поэтому слово «morituri» передано тремя (!) русскими словами, но почему бы такую форму не сконструировать: «умрущие тебя приветствуют», образовав причастный футурум от глагола совершенного вида (призрак латыни в русскоязычном тексте). Тем больше возможностей такого рода в переводах с близкородственных языков. По-украински «юроди́вый», по-русски «юро́дивый». Переводчик прав, если, как это у Шевченко и вопреки русской норме, сохраняет форму «юроди́вый» и ставит на третьем слоге знак ударения, который становится знаком того, что здесь допущена уступка в пользу *оригинала*. Это и только это сохраняет строй стиха. Иначе пришлось бы все переиначивать, портить (отчего немало пострадал «Кобзарь»). Всевозможные украинизмы в переводах с украинского, как и латинизмы в переводах с латыни или германизмы в переводах с немецкого, будучи умело вводимы в тексты, призваны передать иноязычное обаяние оригиналов. Поэтому стремление к тому, чтобы переводной текст производил впечатление написанного на родном переводчику языке, далеко не всегда является оправданным: возможна и противоположная тенденция — подчеркнуть, что читателю предлагается именно перевод с такого-то языка, обладающего такими-то особенностями, которые несколько странно выглядят в языке перевода.

Особняком стоит вопрос о переводе с русского на... русский же. К примеру, с древнего на современный. Тут есть опасность искажения образного строя оригинала. Если в летописном сказании сообщено, что змея «уклюну» князя Олега в ногу, то больше резонов

перевести это слово как «уклюнула», чем как «ужалила»: и ближе к подлиннику, и достаточно понятна сохраненная в переводе языковая метафора. И еще: в сборнике, например, «Русская повесть XVII в.» (ГИХЛ, 1954) тексты даются и в оригинале, и в переводе, но «Горе-злочастие» и «Фрол Скобеев» оставлены без перевода, т. е., по-видимому, составитель (М. О. Скрипиль) полагал, что они, хотя и не «моложе» некоторых других, окажутся понятны современному читателю и без перевода.

Жуковский утверждал, что «переводчик в *прозе* есть раб, переводчик в стихах — соперник»[1]. «В свете» новейших достижений в области теории перевода оказывается, что и тот и другой одновременно и «раб» и «соперник», причем «соперник» обязан стремиться не к выигрышу, а к ничьей. Эта этическая норма соответствует требованиям точности перевода: сделать не хуже и не лучше, а так, как в оригинале. Переводя «Героя нашего времени», Набоков чувствовал, что мог бы писать по-английски лучше: избежал бы имеющихся у Лермонтова романтических клише, повторов, банальных эпитетов, сравнений и пр. Но не позволил себе этого, считая такое великим грехом — потакать своим ли собственным, современным ли читательским вкусам[2].

Особый вопрос — о том, насколько точно поэтический перевод способен воспроизвести или передать стиховые формы оригинала, а именно его *метрику, ритмику, рифмовку*. Возьмем, к примеру, октаву, итальянскую или польскую (ABABABCC), написанную итальянским или польским силлабическим стихом (допустим, в исполнении Ариосто или Словацкого). Как ее перевести на русский? У разных переводчиков разные решения. Возможен решительный и принципиальный отказ от попыток сохранить в переводе версификационные особенности оригинала: пусть будет подстрочник — нечто наподобие верлибра, без рифм и с произвольным количеством слогов в каждой строке «восьмистишия» (М. Гаспаров). Популярнее другое решение: воспользоваться силлабо-тоническим стихом, пятистопным ямбом, соблюдая принятую в октаве конфигурацию рифм и чередуя женские 11-сложные и мужские 10-сложные стихи по образцу пушкинского «Домика в Коломне» (С. Свяцкий). Не исключено также стремление решить сверхзадачу *эквиметрии* — перевести польскую октаву русским силлабическим 11-сложником, каким писали наши поэты в эпоху от Симеона Полоцкого до Кантемира:

Ты выдумал, о Дант, круги и сферы,
В них человека мечтается встретить,
А там такие фигуры, химеры,
Такие можно глупости заметить,
И люд какой-то нестерпимо серый —

[1] См.: *Жуковский В. А.* О басне и баснях Крылова//*Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 189.

[2] См.: *Набоков В.* Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 430.

Право, такой, что некого приветить:
Такие дырки продолбил он в небе
И в них влезает по своей потребе,

Что нам, взалкавшим, хоть бы не быть с ними,
Уж лучше в когти дьяволу... — [и пр.]

(Ю. Словацкий. Поэма «Беневский». Пер. автора статьи)

Как видно, в данной области немало спорных моментов. Так, едва ли кто сможет доказать переводчику-верлибристу, что его перевод, по сути дела, не стихотворный, а прозаический. Преложителя силлабики ямбом нетрудно упрекнуть за очевидное отклонение от ритмики оригинала. Еще легче поставить в вину переводчику-силлабисту то, что он обратился к таким ритмическим формам стиха, от которых вот уже сотни лет как совершенно отвыкло «русское ухо». И многое другое. Обязан ли силлабист в переводах с польского соблюдать постоянную неударность пятого слога 11-сложной строки и словораздел после него, а в переводах с итальянского — непременную ударность либо четвертого, либо шестого слога, как это соблюдается соответственно в польском и итальянском стихе? Не нужно ли при передаче итальянской рифмовки отказаться от закрытых (кончающихся согласным звуком) рифм, если итальянские рифмы всегда открытые (кончающиеся на гласный)? Подобного рода стиховедческих требований переводчик может предъявлять к себе столько, сколько он разглядит и насчитает в иноязычном стихе специфических свойств, особенностей, пока не окажется, что в строго ограниченном этими требованиями пространстве повернуться негде.

Непроясненность излагаемых принципов усугубляется еще и тем, что во многих литературах явственно наметился отказ от традиции точных стихотворных переводов: предпочитаются подстрочники (т. е. дословные прозаические переводы с разбивкой на как бы стихотворные строки). Не исключено, что аналогичная тенденция возобладает и у нас. Однако в русской поэзии традиция точных переводов чрезвычайно сильна и на протяжении двух последних веков по преимуществу возрастала, и отступить от нее было бы значительной потерей.

Литература

Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989.

Гачечиладзе Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. 2-е изд. М., 1980.

Гиривенко А. Н. Из истории русского художественного перевода первой половины XIX века. Эпоха романтизма. М., 2002.

Кашкин И. А. Для читателя-современника. М., 1977.

Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л., 1985.

Любимов Н. М. Перевод — искусство. М., 1982.

Мастерство перевода. (Сб. 1—11.) М., 1959—1976.

Русские писатели о переводе. XVIII—XX вв./Под ред. Ю. Д. Левина и А. В. Федорова. Л., 1960.
Рагойша В. П. Проблемы перевода с близкородственных языков. Минск, 1980.
Тетради переводчика/Под ред. Л. С. Бархударова. М., 1963—1989. Вып. 1—23.
Федоров А. В. Искусство перевода и жизнь литературы: Очерки. Л., 1983.
Чуковский К. И. Высокое искусство. М., 1988.
Эткинд Е. Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973.

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Рус.: *массовая литература, тривиальная литература, паралитература;* англ.: *popular literature, pulp fiction;* нем.: *Trivialliteratur;* франц.: *paralittérature.*

Массовая литература как ценностный «низ» литературной иерархии.— Проблема идентификации произведений массовой литературы.— Социокультурный феномен.— Генезис и факторы становления массовой литературы.— Научно-технический прогресс в области издания и распространения книг.— Расцвет массовой литературы в XX—XXI вв.— Формирование ее жанрово-тематических канонов.— Массовая литература как совокупность тиражируемых моделей прозаических произведений.— Поэтика: принцип серийности и формульности.— Основные жанрово-тематические каноны массовой литературы.

Термин ***массовая литература*** соответствует нескольким смежным, взаимообусловленным, но не тождественным литературным и социокультурным явлениям. Как и его многочисленные синонимы *(тривиальная, пара-, бульварная литература),* прежде всего он обозначает ценностный «низ» литературной иерархии: «категорию литературных произведений, относимых к маргинальной сфере общепризнанной литературы и отвергаемых как псевдолитература»[1]. Согласно другому определению, это произведения, которые не входят в «официальную литературную иерархию» своего времени и остаются чуждыми «господствующей литературной теории эпохи»[2]. Таким образом, массовая литература выступает в качестве универсальной, трансисторической оценочной категории, возникшей вследствие неизбежного размежевания художественной литературы по ее ***эстетическому*** качеству.

С точки зрения некоторых литературоведов, «понятие массовой литературы — понятие социологическое (в терминах семиотики — «прагматическое»). Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру. <...> Понятие это в первую очередь определяет отношение того или иного коллектива к определенной группе текстов. Одно и то же произведение может

[1] *Baldick Ch.* The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford; N.-Y., 1990. P. 160.

[2] *Лотман Ю. М.* Массовая литература как историко-культурная проблема//*Лотман Ю. М.* Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 3. С. 384.

с одной точки зрения включаться в это понятие, а с другой — исключаться»[1].

Подобное «расширенное» истолкование «массовой литературы» в какой-то степени оправдано тем, что критерии художественности, эстетической значимости, в соответствии с которыми «высокую», «серьезную», «большую» литературу отличают от «массовой», «тривиальной», исторически подвижны и не абсолютны. Нередко они кардинально меняются со сменой историко-культурных эпох, в каждой из которых господствует совершенно особый тип художественного сознания, своя система ценностей. Как указывал Ян Мукаржовский: «Искусство не является замкнутой областью; не существует ни четких границ, ни строгих критериев, которые отличали бы искусство от того, что находится за его пределами». Соответственно «художественное произведение ни в коей мере не является постоянной величиной: в результате любого перемещения во времени, пространстве или от одного типа социальной среды к другому изменяется актуальная художественная традиция, через призму которой воспринимается произведение... <...> Таким образом, эстетическая ценность изменчива на всех своих ступенях, пассивное спокойствие здесь невозможно: «вечные» ценности изменяются и сменяют друг друга лишь медленнее и менее заметно, чем ценности, стоящие на более низких ступенях эстетической иерархии»[2].

«Высокая» литература, равно как и «массовая»,— изменчивые величины литературной системы. Они не сводимы к некоему незыблемому и неизменному единству (в том случае, если понимать их как обозначение ценностного литературного «верха» или «низа»). Эти величины претерпевают порой кардинальные изменения в своем составе и по-разному интерпретируются сторонниками противоборствующих литературных школ и направлений.

Вся многовековая история литературы свидетельствует о том, что для представителей различных литературных направлений и творческих методов и — много шире — для теоретического самосознания литературы определенного культурно-исторического периода значительная, если не бóльшая, часть литературных произведений прошлого и современности относится к «тривиальной» литературе, а то и вовсе с позором исключается из сферы изящной словесности. Вспомним, что многие драматические произведения самого Шекспира после его смерти были забракованы наиболее рьяными адептами классицистской доктрины как образцы «варварского искусства» (чего стоит хотя бы отзыв Вольтера о «Гамлете»: «Можно подумать, что это произведение — плод воображения пьяного дика-

[1] *Лотман Ю. М.* Массовая литература как историко-культурная проблема//*Лотман Ю. М.* Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 3. С. 381.

[2] *Мукаржовский Я.* Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты//*Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 52, 89—91.

ря»[1]) и, плюс ко всему, бесцеремонно переделывались в соответствии с требованиями аристотелевской «Поэтики»,— например Джоном Драйденом, который, несмотря на свое преклонение перед шекспировским гением, «творчески переработал» «неправильные», с точки зрения классицистов, пьесы «Буря», «Троил и Крессида», «Антоний и Клеопатра» (последняя и вовсе получила новое название — «All for Love» («Все для любви»).

Многие значительные художественные произведения далеко не сразу завоевывают широкое признание и попадают на вершину литературной пирамиды; их богатейший смысловой ***потенциал восприятия*** раскрывается лишь в ходе длительного ***функционирования*** и по достоинству оценивается уже читателями последующих поколений. Нередко литературные шедевры и вовсе не проходят инстанций ценностного отбора своего времени и остаются как бы «вне литературы» (вполне попадая под оценочное обозначение «паралитература»). Они либо не замечаются «ленивой и нелюбопытной» читательской публикой, как правило, придерживающейся традиционных вкусов, либо беспощадно бракуются разнокалиберными носителями господствующих эстетических воззрений.

Вполне очевидно, что при «расширенном» толковании «массовой литературы» термин лишается предметной конкретности и строго очерченных смысловых границ. Для идентификации феноменов массовой литературы недостаточно отождествления соответствующего понятия с ценностным «низом», постоянным, хотя и изменчивым в своем содержании компонентом литературной системы, в рамках которой «всегда ощущается разграничение литературы, состоящей из уникальных произведений, лишь с известным трудом поддающихся классификационной унификации, и компактной, однородной массы текстов»[2].

К тому же «компактная, однородная масса текстов», занимающая нижний ярус литературной иерархической вертикали, на самом деле не так уже компактна и однородна — как по своим формально-содержательным особенностям (а значит, по своему эстетическому качеству), так и по степени популярности среди массового читателя. Литературные явления, обозначаемые термином «массовая литература», настолько неоднородны, а порой и разнокачественны, что в свою очередь предполагают еще одно вертикальное измерение, выстраивание еще одной ценностной пирамиды. На ее вершине оказываются «образцовые», «классические» в своем роде произведения (такие, как приключенческие романы А. Дюма или детективные истории Агаты Кристи), имеющие долговременный, повсеместный успех и претендующие на то, чтобы занимать погра-

---

[1] *Вольтер.* Эстетика. М., 1974. С. 114.

[2] *Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература»//*Лотман Ю. М.* Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 209.

ничное, промежуточное положение между «высокой» литературой и «массовой» литературой как «паралитературой» (т. е. наиболее примитивными и стандартизованными формами, вроде *фотороманов и комиксов,* где литературный текст — вписанные в «пузыри» реплики персонажей — играет третьестепенную роль по сравнению с визуальным рядом: выстроенными в логической последовательности картинками (фотографиями), в своей совокупности передающими некое драматическое действие).

Если комиксы, фотороманы и «психотерапевтические» любовные *(дамские, сентиментальные, розовые)* романы, без всякого сомнения, могут быть отнесены к литературному «низу», к «паралитературе», то некоторые другие разновидности «массовой литературы» (точнее — отдельные их образцы) далеко не всегда можно назвать «псевдоискусством, кичем, неоригинальной, художественно неполноценной литературой, потребители которой — малообразованные люди с низким культурным уровнем и неразвитым эстетическим вкусом. Например, цикл детективных романов об инспекторе Сан-Антонио — «незатейливая смесь секса и захватывающих приключений» (по определению А. Береловича[1]),— созданный французским писателем Фредериком Даром (пишущим под псевдонимом Сан-Антонио) по образцу криминальных романов Дэшилла Хэммета и Рэймонда Чандлера и по всем статьям принадлежащий к разряду «паралитературы»,— снискал популярность и среди французских интеллектуалов, представителей культурной элиты, традиционно относящихся к детективу как к чему-то несерьезному и не достойному внимания[2].

Для того чтобы дать более или менее четкое определение «массовой литературы», выявив при этом ее эстетическую сущность, необходимо выйти за рамки негативной оценочности и рассмотреть данное явление с историко-литературной точки зрения, представив его как социокультурный феномен, характерный для определенной эпохи.

Вопрос о генезисе массовой литературы и по сей день остается спорным. Некоторые исследователи обнаруживают ее истоки в далеком прошлом — в литературе Возрождения, средневековья и даже античности.

Авторы статьи «Категории поэтики в смене литературных эпох» в связи с понятием «массовая литература» упоминают «древнегреческий роман и персидские дастаны», «восточную обрамленную повесть» и «средневековые жития»[3]. Австрийский философ и искус-

---

[1] *Берелович А.* Сан-Антонио и другие//Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 278.

[2] См.: *Дубин С.* Сан-Антонио — сюрреалист в слове//Новое литературное обозрение. 1996. № 22.

[3] См.: *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох//Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 18.

ствовед Арнольд Хаузер усматривал черты «омассовления» и «стандартизации» в литературе эллинизма, а также в фаблио и новеллах итальянского Возрождения[1]. Российский исследователь лубочной литературы С. Ю. Баранов приурочивает к XVI в. формирование массовой литературы, возникшей «в результате расслоения и усложнения культурной жизни и призванной удовлетворять запросы демократического читателя, не подготовленного к восприятию вершинных образцов художественного творчества»[2].

Подобные суждения не лишены основания. Действительно, многие литературные явления античности, средневековья и Возрождения, многие популярные жанры (например, *любовно-приключенческий роман,* достигший наивысшего расцвета уже в эпоху эллинизма, или *рыцарский роман*) можно рассматривать как феномены массового, популярного искусства. Однако при таком подходе игнорируется ограниченность распространения подобных явлений, а также тот факт, что в эти периоды письменная литература не могла быть действительно «массовой»: она, как известно, была достоянием сравнительно небольшого круга образованных людей и долгое время функционировала главным образом в качестве письменно закрепленной «высокой традиции», совокупности значимых образцовых текстов, создаваемых и по достоинству оцениваемых по большей части в среде просвещенных знатоков.

Еще А. де Токвиль с полным основанием замечал, что в античные времена (а уж тем более, добавим от себя, и в эпоху средневековья) «книги были дорогой редкостью», «что они требовали чрезвычайной кропотливости при их копировании и распространялись с великим трудом. Эти обстоятельства привели к тому, что склонность и привычка к литературным занятиям стали уделом узкого круга людей, образовавших нечто вроде маленькой литературной аристократии внутри элиты всей политической аристократии»[3].

В связи с этим более обоснованной представляется концепция, согласно которой значимым социокультурным феноменом «массовая литература» становится лишь в ***индустриальную эпоху нового времени.*** Среди факторов общественной жизни, обусловивших ее возникновение в этом качестве, выделим процессы демократизации и индустриализации, сопутствующие утверждению буржуазного общества. Рост городского населения, значительное увеличение уровня грамотности» неизмеримо более тесные, чем раньше, контакты выходцев из «третьего сословия» с представителями привилегированных классов и заимствование у них, наряду с образцами поведения и культурно-бытового обихода, привычки к чтению —

[1] См.: *Hauser A.* The Philosophy of Art History. Cleveland; N.-Y., 1963. P. 349.

[2] *Баранов С. Ю.* Популярная проза XVIII века//Повести разумные и замысловатые. Популярная проза XVIII века. М., 1980. С. 5.

[3] *Токвиль А. де.* Демократия в Америке. М., 1994. С. 356.

эти процессы привели к возникновению массовой читательской аудитории. В развитых западноевропейских странах и США уже к середине XIX в., в России — несколько позже, на рубеже XIX—XX вв., эта аудитория становится главным потребителем и — через посредничество частных издателей — заказчиком литературной продукции, т. е. реальной силой, во многом определяющей особенности развития литературы и влияющей на социальный статус писателей. Именно поэтому данная аудитория осознается многими авторами в качестве основного ***адресата*** их творчества.

Важная предпосылка становления массовой литературы — ***коммерциализация*** писательской деятельности, вовлечение ее в рыночные отношения. Это процесс, ставший неизбежным следствием возникновения массовой читательской аудитории (все более увеличивающейся за счет приобщения к чтению представителей «средних» классов и простонародья). На определенном этапе литературного развития фактор успеха у массового читателя далеко не всегда мог обеспечить писателю громкое имя и стабильную репутацию — если его творения были отвергнуты или не замечены литературной элитой (представителями академий и литературных салонов, влиявших на репутацию конкретного автора не меньше, чем монарший покровитель или какой-нибудь вельможный меценат). Однако со временем писателям, зарабатывавшим на жизнь пером, приходилось считаться уже не столько с авторитетными суждениями избранных ценителей «высокого и прекрасного», обладавших «непогрешимым» вкусом, сколько с полномочными представителями читательской массы — частным издателем и книготорговцем, которые наряду с критиками выступают посредниками между писателем и публикой.

В России, где рынок развлекательной литературы существовал уже в конце XVIII в., процессы коммерциализации литературной жизни проходили особенно заметно в тридцатые годы XIX столетия, когда, потеснив литературных аристократов, на авансцену вышли ловкие литературные дельцы, приходившие к читателю «с продажной рукописью», но, увы, далеко не всегда «с чистой совестью», стремившиеся прежде всего к коммерческому успеху. Эти, по выражению С. П. Шевырева, «"литераторы-спекуляторы" <...> потворствуют прихотям века <...> пишут без труда честного, не по призыву мысли, а потому, что обязались книгопродавцу столько-то листов, как фабрикант обязуется поставить казне столько-то половинок сукна»[1].

Среди этих «литераторов-спекуляторов» наиболее удачливыми были два предприимчивых и плодовитых беллетриста: О. И. Сенковский (основной псевдоним — Барон Брамбеус), редактор популярного, особенно в провинции, ежемесячника «Библиотека для чте-

[1] *Шевырев С.* Словесность и торговля//Московский наблюдатель. 1835. Кн. 1. Ч. 1. С. 26—27.

ния»[1], и Ф. В. Булгарин, издававший (совместно с Н. И. Гречем) газету «Северная пчела», автор переведенного на многие европейские языки романа «Иван Выжигин» (1829). В Предисловии к нему Булгарин открыто говорил о своей зависимости от вкусов и предпочтений массового читателя: «Мы служим публике в качестве докладчика, должны переносить все ее прихоти, терпеливо слушать изъявления неудовольствия и быть весьма осторожными во время ее милостивого расположения»[2].

В Западной Европе первой трети XIX в., особенно во Франции, с появлением массовой читательской аудитории и повсеместным распространением относительно дешевых массовых изданий (так называемая «дешевая пресса в 40 франков») процессы коммерциализации литературной жизни и становления массовой литературы происходили наиболее активно и приняли, что называется, классическую форму. Здесь наладилось конвейерное производство удобоперевариваемого литературного ширпотреба, возникли целые писательские артели, способствовавшие превращению имени писателя в товарный ярлык.

Самой знаменитой литературной фирмой того времени можно по праву считать артель «Александр Дюма». Благодаря помощи многочисленных сотрудников — Огюста Маке, Жерара де Нерваля, Анисэ Буржуа, Поля Мериса и других «негров» (которых у Дюма, по его собственному выражению, было столько, сколько генералов у Наполеона) — «император» массовой литературы XIX в. выпустил около 1200 томов разнообразной литературной продукции: романы, повести, пьесы, дневники, путевые заметки и проч. Поистине ударная производительность труда порой приводила к забавным результатам: в 1847 г. разразился судебный процесс, на котором было доказано, что «за один год Дюма напечатал под своим именем больше, чем самый проворный переписчик мог бы переписать в течение года, если бы работал без перерыва днем и ночью»[3].

С именем Дюма и его главного конкурента Эжена Сю связан расцвет *романа-фельетона,* являющегося своеобразным предшественником нынешних телесериалов. Эта разновидность романного жанра представляет собой яркий пример воздействия коммерции и рынка на творческую индивидуальность писателей и на особенности развития европейской литературы XIX в. Печатавшийся главным обра-

---

[1] Подробнее о литературной деятельности О. И. Сенковского см.: *Каверин В.* Барон Брамбеус. История О. Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». М., 1986; *Михайлова Н. И.* Сенковский О. И.//Русские писатели. XIX век. Библиографический словарь: В 2 ч./Под ред. П. А. Николаева. М., 1996. Ч. 2.

[2] *Булгарин В. Ф.* Соч.: В 3 ч. СПб., 1836. Ч. 2. С. 390. О литературной деятельности и репутации Булгарина см.: *Гиппиус В. В.* Пушкин в борьбе с Булгариным в 1830—1831 гг.//Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941; *Рейтблат А. И.* Видок Фиглярин//Вопр. литературы. 1990. № 3.

[3] *Венгерова З.* Дюма Александр//Энциклопедический словарь. Брокгауз и Ефрон. Биографии: В 12 т. М., 1993. Т. 4. С. 860.

зом на страницах многотиражных газет (которые, на первых порах становления массовой литературы, в отличие от более дорогих и труднодоступных книг, стали главным чтением полуобразованной «низовой» читательской аудитории) и рассчитанный на длительное выкачивание денег у доверчивой публики, роман-фельетон выдавался читателям небольшими порциями с неизменно интригующей концовкой и зазывной заключительной фразой: *«продолжение следует»*. Подобная форма подачи литературного произведения обусловила и многие черты романа-фельетона: «особую выкройку каждого куска с подъемом интереса в конце, с театральными эффектами, с прерванными кульминациями, с условными и упрощенными типами, вычерченными плакатно»[1], а также их внушительные объемы, нередко приводившие даже самых бойких рассказчиков, вроде Дюма, к растянутости текста. Происходило это по вполне понятной причине: писателям, поставленным в зависимое положение от частных издателей, «приходилось подписывать контракты, что ими будет сдано материала на 18, 20 или 24 выпуска, и так располагать этот материал, чтобы, дочитав каждый выпуск, читателю захотелось купить следующий. Основные линии своего повествования автор несомненно держал в памяти <...> Дальнейшее они писали по ходу дела, надеясь, что воображение даст им достаточно материала для заполнения нужного числа страниц, и мы знаем, с их же слов, что порой воображение их подводило, и они выкручивались, как могли, когда писать им, в сущности, было не о чем. Бывало, что сюжет оказывался исчерпан, когда оставалось написать еще два или три номера, и тогда они всеми правдами и неправдами отодвигали окончание книги. Понятно, что романы их получались бесформенными и тягучими, их просто толкали на отступления и многословие»[2].

Помимо возникновения массовой читательской аудитории, коммерциализации литературной жизни и профессионализации писательской деятельности катализатором процесса становления и развития массовой литературы явились различные ***технико-экономические факторы.*** Расцвет массовой литературы в середине XX в. во многом обусловлен научно-техническим прогрессом в сфере книгоиздания и книжной торговли: удешевлением процесса книгопечатания, вызванным, в частности, изобретением ротационного печатного пресса, развитием сети привокзальных лавок, благодаря которым издательства успешно распространяли свою продукцию среди представителей «средних» и «низших» классов, организацией массового выпуска изданий карманного формата и книжек в мягкой обложке, введением системы подсчета популярности (т. е. наибольшей продаваемости) книг, среди которых стали выявляться *бестсел-*

[1] *Гроссман Л.* Достоевский. М., 1962. С. 241.

[2] *Моэм У. С.* Искусство слова: О себе и других: Литературные очерки и портреты. М., 1989. С. 208.

леры (начало этому было положено в 1895 г. в американском журнале «Букмэн») и т. д. Вышеперечисленные факторы способствовали превращению книги, с одной стороны, из предмета роскоши в легкодоступный предмет культурного обихода, а с другой — в предмет промышленного производства и средство обогащения.

Естественным следствием этого стало возникновение гигантских книжных концернов, организовавших научное изучение читательского спроса и сформировавших целые армии редакторов и рекламных агентов, в задачу которых входит «раскручивание» тех или иных авторов и контроль за их «творческим процессом». В итоге система производства и подачи литературы как стандартного потребительского товара была доведена до устрашающего совершенства.

Принцип серийности (подразумевающий не только использование определенного рода стилевых клише, воспроизведение отлаженных сюжетных схем, стандартных персонажных типов и ситуаций, но и соответствующий формат издания, специфическое оформление обложки, призванной привлечь внимание покупателя) становится важнейшей типологической характеристикой массовой литературы — неотъемлемой части грандиозной индустрии массовой (популярной) культуры XX в., обслуживающей потребности широких слоев общества в развлечении и релаксации и функционирующей по рыночным, сугубо коммерческим законам.

В сфере современной массовой литературы процесс написания литературного произведения поставлен на производственную основу и организован по правилам поточной индустрии. В этих условиях деиндивидуализация художественного творчества достигает апогея. Индивидуальное авторское начало сводится к минимуму, подчиняясь строгому ***жанрово-тематическому канону.*** Собственно, само слово «творчество» едва ли стоит употреблять при разговоре о произведениях массовой литературы, которые часто штампуются фабричным способом анонимными коллективами — речь здесь может идти скорее о рационально организованном производстве, о высокотехнологическом предприятии, когда, например, один из авторов пишет диалоги, другой продумывает перипетии сюжетной интриги, третий отвечает за антураж и т. п.

В изготовленных подобным способом «серийных» романах «авторство, за редким исключением, почти не несет отпечатка индивидуальности, и книги покупают, ориентируясь не на автора, а на серийный номер»[1], т. е. учитывая принадлежность произведения к определенному жанрово-тематическому канону.

В отличие от произведений «большой», «высокой» литературы жанрово-тематические разновидности массовой литературы представляют собой строго регламентированные формально-содержатель-

[1] *Бочарова О.* Формула женского счастья: Заметки о женском любовном романе// Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 292.

ные единства и могут рассматриваться как «установленный традицией способ сочетания определенной темы с композиционной формой и особенностями поэтического языка»[1].

Главная классификационная единица массовой литературы — *жанрово-тематические каноны,* являющие собой формально-содержательные модели прозаических произведений, построенных по определенной *сюжетной схеме,* обладающих общностью *тематики,* устоявшимся набором *действующих лиц* (чаще всего подчиненных той или иной сюжетной функции); в них преобладают клишированные элементы художественной формы, включающие готовый контекст идей, эмоций, настроений, воспроизводящие привычные эстетические шаблоны, психологические и идеологические стереотипы, используются «канонические», по терминологии Б. В. Томашевского, художественные приемы, как правило, заимствованные из «высокой» литературы и закрепленные в качестве «технических удобств»[2].

Каноническое начало лежит в основе всех жанрово-тематических разновидностей массовой литературы, составляющих ныне ее жанрово-тематический репертуар. В этот репертуар, сложившийся примерно к середине XX в., обычно зачисляют такие разновидности романного жанра, как *детектив, шпионский роман, боевик* (при желании эти три типа можно объединить под рубрикой *криминальный роман*), *фэнтези* (в качестве исходной модели имеющий трилогию английского писателя Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец»), *триллеры* (романы ужасов, типологически восходящие к «готическим» романам А. Радклифф), *любовный, дамский, сентиментальный,* или *розовый роман (romance), костюмно-исторический роман* с примесью *мелодрамы* или даже *порнографического романа* (ныне считающегося «умирающей» разновидностью массовой литературы, вытесненной соответствующего рода кино- и видеопродукцией[3]).

Во всех вышеперечисленных жанрово-тематических канонах (список, разумеется, можно было продолжить) доминирует принцип повтора, стереотипа, серийного штампа, поскольку «авторская установка обязательно определяется принципом соответствия ожидаемому аудиторией, а не попытками самостоятельного и независимого постижения мира»[4]. *Поэтика* массовой литературы полностью предсказуема, представляя собой склад готовых повествовательных блоков и обкатанных *стилевых клише.* Обладая высокой степенью стандартизации, ее жанрово-тематические разновидности покоятся на строго заданных сюжетных схемах и состоят из повторяющихся, в слегка измененном виде кочующих из одного произведения в другое *мотивов.*

---

[1] *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. СПб., 1996. С. 381—382.

[2] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 204.

[3] Об этом см.: *Кузнецов С.* Литературная порнография: Памяти умирающего жанра//Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 423—440.

[4] *Зверев А.* Что такое «массовая литература»?//Лики массовой литературы США. М., 1991. С. 33—34.

Например, *порнографический роман,* один из самых примитивных видов массовой литературы, строится по принципу нанизывания однотипных эпизодов, изображающих «сцены сексуальной активности таким образом, чтобы быстро и непосредственно вызвать у читателя <...> состояние сексуального возбуждения»[1]. В послесловии к американскому изданию «Лолиты» В. В. Набоков, с полным основанием защищавший свое «чистое и аскетически строгое создание» от обвинений в непристойности, проницательно указал на неизменную заданность стандартных компонентов порнографического романа: «...в порнографических романах действие сводится к совокуплению шаблонов. Слог, структура, образность — ничто не должно отвлекать читателя от его уютного вожделения. Такой роман состоит из чередования эротических сцен. Промежуточные же места должны представлять собой лишь смысловые швы, логические мостики простейшей конструкции, краткие параграфы, посвященные изложению и разъяснению, которые читатель, вероятно, пропустит, но в присутствии которых он должен быть уверен, чтобы не почувствовать себя обманутым (образ мысли, проистекающий из рутины «всамделишных» сказок, которых мы требуем в детстве). Кроме того, сексуальные сцены в книге непременно должны развиваться крещендо, все с новыми вариациями, в новых комбинациях, с новыми влагалищами и орудиями и постоянно увеличивающимся числом участников <...> а потому конец книги должен быть наполнен эротическим бытом гуще, чем ее начало»[2].

К структуре *порноромана* близка формула *боевиков* и *криминальных романов.* Авторское внимание сосредоточено в них не на головоломном процессе разгадывания остроумно запутанного преступления, как в классическом детективе à la Конан Дойл, а на наиболее захватывающих, «ударных» моментах следствия — сценах насилия, погонях, перестрелках, драках. По сути, повествование здесь представляет собой последовательный ряд криминальных событий, в центре которых вольно или невольно оказывался главный герой. Причем им уже может быть не только сыщик, но и преступник, «попавший в переплет». Главное средство развития сюжета — преодоление этим героем всевозможных препятствий; отсюда — необходимость в достойном противнике (без которого трудно развивать действие), четкая разделенность персонажей на «плохих» и «хороших» (последних, разумеется, значительно меньше, чем первых)[3].

Конечно же, жанрово-тематические разновидности массовой ли-

---

[1] *Cawelty J. G.* Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago; London, 1976. P. 14.

[2] *Набоков В.* О книге, озаглавленной «Лолита» (послесловие к американскому изданию 1958 г.)//*Набоков В. В.* Лолита. М., 1991. С. 343—344.

[3] Подробнее об этом жанрово-тематическом каноне массовой литературы см.: *Дубин Б.* Испытание на самостоятельность: К социологической поэтике русского романа-боевика//Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 252—276.

тературы допускают возможность оживления стандартных сюжетных ходов и некоторую индивидуализацию героев. Возможны здесь и отклонения от узаконенных схем, и сочетания литературных формул. Так, в произведениях, относящихся к *научной фантастике* (science fiction), возможна любовная интрига или детективная линия; *боевики* и *шпионские романы* могут быть густо начинены сексуально-горячительными сценами, позаимствованными из порнографического чтива; *костюмно-исторические романы,* как правило, сочетают в себе элементы мелодрамы и авантюрно-приключенческого романа.

И все-таки радикальное новаторство — редкий гость в массовой литературе. При любых изменениях конъюнктуры, при любых скрещиваниях и сочетаниях различных формул, при всей исторической изменчивости номенклатуры жанрово-тематических канонов массовой литературы сам принцип *канона **(формулы, стандарта, тиражируемой модели)*** не должен оспариваться — в противном случае едва ли можно будет говорить о том или ином художественном произведении, что оно принадлежит к массовой литературе. К тому же «каждая формула обладает своим собственным набором ограничений, которые определяют, какого типа новые и уникальные элементы допустимы без того, чтобы не растянуть формулу до ее разрушения»[1].

Автор *розового романа* может многое варьировать в рамках данного канона — внешность, характер, социальный статус героини и ее избранника, ситуации, во время которых происходит их знакомство, перипетии их отношений и т. д., но он *не должен* выходить за установленные границы — завершая роман трагическим финалом, не доведя дело до свадьбы или окончательного воссоединения возлюбленных, а то — еще хуже — умертвив кого-нибудь из «сладкой парочки». В равной степени писатель-детективист может как угодно изощрять свое воображение, изобретая все новые и новые способы убийств и ограблений, выдумывая невообразимые улики, с помощью которых сыщик сокрушит железобетонные алиби коварных преступников, но все же он *не должен* нарушать основные положения негласного устава, сформулированного ван Дайном[2] и иже с ним.

В противном случае *жанровое ожидание* читателя будет грубо нарушено, и он просто-напросто может не дочитать книгу этого автора до конца, а от знакомства с другими и вовсе откажется. Да и издательская фирма, специализирующаяся на выпуске опреде-

---

[1] *Cawelty J. G.* Adventure, Mystery and Romance... P. 14.

[2] «Классический детектив» — один из самых «строгих» жанрово-тематических канонов. Недаром уже в двадцатых годах нашего века были сделаны попытки зафиксировать его родовые признаки. В 1928 г. это сделал американский беллетрист С. С. ван Дайн (псевдоним), опубликовавший «20 правил для пишущих детективы». За вычетом некоторых, потерявших свою актуальность пунктов, этот «свод законов» детективной литературы в общем и целом сохранил свою силу и в наше время.

ленного сорта литературного ширпотреба, не станет возиться с рискованно «нестандартным» изделием.

Благодаря налаженному конвейерному производству массовой литературы принцип «формульности», «серийности» проявляется на всех формально-содержательных уровнях литературного произведения — даже в *заглавиях,* являющихся, наряду с *именем* хорошо известного и разрекламированного автора и специфически оформленной обложкой, как бы первичным сигналом о принадлежности данной книги к определенному жанрово-тематическому канону.

Вполне естественно, что названия *криминальных романов,* выходящих в серии «Черный поток» или «Маска», будут сильно отличаться от заглавий, характерных, скажем, для *розовых романов.* Если в «дамской» беллетристике «типовые названия варьируют ключевые слова сентиментального дискурса — «любовь», «сердце», «соловей», «поцелуй»: «Мое сердце танцует», «Песнь соловья», «Лихорадка любви», «И все же любовь остается»[1], то иной «дискурс» мы находим в заглавиях криминальной паралитературы, предназначенной для любителей острых ощущений. Возьмем хотя бы броские названия криминальных романов о Сан-Антонио, выходивших в серии «Черный поток»: «Рассчитайтесь с ним», «Да плюнь ты на девчонку!», «У кошечки нежная шкурка», «Свинец в кишках» и т. п.

Сюжетному схематизму, стереотипности персонажей, почти всегда подчиненных той или иной сюжетной функции и не выходящих за рамки определенного амплуа, повторяемости стандартных ситуаций соответствует и язык «формульных» произведений, основу которого составляют отшлифованные до мертвенного лоска стилевые клише. Каждой жанрово-тематической разновидности массовой литературы присущ свой язык, свой стиль. Обилие описаний, старательное перечисление географических и исторических реалий какой-нибудь выдуманной страны, планеты или звездной системы — типичного места действия в *фэнтези,* старательное воссоздание местного колорита — одежды, быта и нравов обитателей баснословных земель — эти «изыски» явно не подходят для *детективов* (во всяком случае, для произведения, рассчитанного на максимальное соответствие жанрово-тематическому канону и образующей его формуле).

В то же время вульгарно-просторечная лексика, натуралистические и физиологические подробности — непременные спутники *боевиков* и *порнороманов* — неприемлемы для *розовых (дамских, сентиментальных)* романов, где «допустимые границы приличий определены очень четко и господствуют «косвенные приемы» описаний. Например, фраза «Он поцеловал ее с неожиданной страстностью» слишком груба. «Он нежно взял ее за руку и притянул к себе; вско-

[1] *Вайнштейн О.* Розовый роман как машина желаний//Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 303.

ре слова уже перестали что-либо значить для них» — вот классический стиль «розовой» беллетристики, в меру целомудренной, но оставляющей простор для игры читательского воображения»[1].

Таким образом, «массовая литература» — это не только ценностный «низ» литературной иерархии, не только социокультурное явление — отлаженная индустрия, специализирующаяся на серийном выпуске стандартизированной литературной продукции развлекательной, а иногда пропагандистской направленности, это еще и собственно литературное явление, сопряженное со специфической *поэтикой:* номенклатура популярных *жанрово-тематических канонов,* имеющих в своей основе трафаретные *сюжетные схемы,* обладающих общностью *тематики,* устоявшимся набором *действующих лиц* и *стилевых клише.*

Литература

Базаров В. Г. От фольклора к народной книге. Л., 1983.

Баранов С. Ю. Популярная проза XVIII века//Повести разумные и замысловатые. Популярная бытовая проза XVIII века/Сост., автор вступ. ст. и примеч. С. Ю. Баранов. М., 1989.

Грец Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция. М., 1929.

Гурвич И. А. Беллетристика в русской литературе XIX века. М., 1991.

Дубин Б. Слово — письмо — литература. Очерки социологии современной культуры. М., 2001.

Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин//*Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. (Ч. 2. Гл. 2: Пушкин и его подражатели.)

Жирмунский В. М. Введение в литературоведение. СПб., 1996. (Лекция 11: Границы художественной литературы. Литературный процесс.)

Лики массовой литературы США/Отв. ред. А. М. Зверев. М., 1991.

Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема»//*Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 3.

Мукаржовский Я. Эстетическая функция, нормы и ценность как социальные факты//*Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства/Пер. с чешск. М., 1994.

Наврозов Л. Есть ли литература на Западе?//Новый мир. 1992. № 6.

Новое литературное обозрение. № 22. 1996. (Номер журнала посвящен проблемам массовой литературы.)

Приключения, фантастика, детектив: феномен беллетристики/Под ред. Т. Г. Струковой, С. Н. Филюшкиной. Воронеж, 1996.

Рейтблат А. И. От Бовы к Бальмонту: Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века. М., 1991.

Рейтблат А. И. Ф. В. Булгарин и его читатели//Чтение в дореволюционной России/Сост. А. И. Рейтблат. М., 1992.

Cawelty J. G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago; London, 1976.

[1] *Вайнштейн О.* «Розовая» беллетристика вчера и сегодня//Книжное обозрение. 1996. 18 июня. С. 9.

Часть третья

Литературный процесс

1. СТАДИАЛЬНОСТЬ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Рус.: *стадиальность развития литературы;* англ.: *development of literature in stages;* нем.: *stadiale Literaturentwicklung;* франц.: *developpement stadial de la littérature.*

Исторический взгляд на литературу.— Всемирная литература и концепции ее развития.— Литературный процесс в контексте литературной критики и истории литературы.— Литературный процесс в свете исторической поэтики.— Поэтика эпохи синкретизма.— Стадия эйдетической (риторической) поэтики.— Стадия поэтики художественной модальности.

То, что мы знаем о генезисе и функционировании литературы, свидетельствует: к ней необходим исторический подход. Одна из аксиом теории литературы состоит в том, что она «должна быть историчной», а каждое ее определение — «адекватным всей эволюции определяемой формы»[1]. Но такой подход к литературе и категориям поэтики начал развиваться лишь в новое время.

Исторический взгляд на поэтику стал возможен после того, как литературный процесс приобрел глобальный характер и было выработано понятие ***всемирной литературы.*** В 20-е годы XIX века И. В. Гёте заметил: «Национальная литература сейчас мало что значит, на очереди эпоха всемирной литературы, и каждый должен содействовать скорейшему ее наступлению. Но и при полном знании иноземного нам негоже застревать на чем-нибудь выдающемся и почитать его за образец. Негоже думать, что образец — китайская литература, или сербская, или Кальдерон, или Нибелунги. Испытывая потребность в образцах, мы поневоле возвращаемся к древним грекам, ибо в их творениях воссоздан прекрасный человек. Все остальное мы должны рассматривать чисто исторически, усваивая то положительное, что нам удается обнаружить»[2].

[1] *Медведев П. Н.* <*Бахтин М. М.*> Формальный метод в литературоведении. М., 1993. С. 38.

[2] *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте. М., 1981. С. 219.

Сама внутренняя форма этого хрестоматийного высказывания свидетельствует о *переходности* тех представлений о *литературном процессе,* которые его породили и в нем отразились. Совершенно очевидно, что европейская мысль в лице Гёте совершает эпохальный поворот от *нормативного к историческому взгляду на литературу.* Но ведь из «чисто исторической» оценки изымается и утверждается в качестве нормы и образца одна из ветвей литературы — греческая. А тем самым смещается вся перспектива развития мировой литературы. Потребовалось еще около полувека, чтобы осознать, что и греческая литература не может быть принята, как писал А. Н. Веселовский в 1898 г., «за идеальную норму литературного развития вообще»[1]. Позднее (1918—1922) в том же духе высказывался О. Шпенглер: «Античный мир и Западная Европа ни в каком случае не занимают привилегированного положения по сравнению с Индией, Вавилоном, Китаем, Египтом, арабским миром и культурой майя; все это меняющиеся проявления *единой* жизни, в глубинах пребывающей в покое. В общей картине истории эти самостоятельные миры становления равноценны, а грандиозностью душевной концепции и силой роста они во много раз превосходят эллинскую культуру»[2].

Отказ от ориентации на «идеальную норму» стал возможен тогда, когда идея о едином и непрерывном ***эволюционном*** (линейном и «прогрессирующем») движении истории была потеснена концепциями ***стадиальности развития.*** В этнографии этот взгляд представлен Э. Тейлором[3], в истории культуры — Н. Я. Данилевским[4], О. Шпенглером, а в литературоведении — А. Н. Веселовским, который осознанно поставил перед наукой задачу выявить большие *стадии литературного процесса,* «повторяющиеся при стечении одинаковых условий у разных народов»[5].

Позже, с 10—20-х годов XX в. с идеями прогресса и стадиальности начинает неоднозначно взаимодействовать *циклическая* концепция истории, предложенная Н. Я. Данилевским и О. Шпенглером и развитая целым рядом авторов, прежде всего А. Тойнби. Положительным моментом столкновения разных историософских концепций стал отказ от упрощенных представлений об однонаправленном и линейном прогрессе в истории, в том числе и в истории литературы. Была осознана сложность развития, в процессе которого «каждое явление совершает круговорот двух противоположных фаз, которые и дают своим противоположением общность последова-

---

[1] *Веселовский А. Н.* Три главы из исторической поэтики. I. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов. Л., 1940. С. 423.

[2] *Шпенглер О.* Закат Европы/Пер. с нем. М., 1993. С. 22—23.

[3] См.: *Тейлор Э.* Первобытная культура/Пер. с англ. М., 1939. (Впервые книга вышла в 1869 г.)

[4] *Данилевский Н. Я.* Россия и Европа. М., 1991. (Впервые книга вышла в 1868 г.)

[5] *Веселовский А. Н.* О методе и задачах истории литературы как науки//*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. С. 46.

тельного хода <...>. Явление передвигается от предыдущего к последующему, входит в противоположное и в этом обратном направлении переправляется к дальнейшему»[1].

Пройдя искушение циклизмом, крайней формой которого было представление о *замкнутых,* не сообщающихся между собой культурно-исторических мирах, историософская мысль вышла к пониманию каждой культуры как «открытого единства», которое «при всем своем своеобразии входит в единый (хотя и не прямолинейный) процесс становления культуры человечества»[2]. Соответственно историческое развитие теперь осознается «не как временна́я последовательность, а как живая эволюция, как внутренне, телеологически обоснованная преемственность»[3].

Выявление и описание так понятой эволюции, ее закономерностей и стадий берут на себя зародившиеся во второй половине XIX века *сравнительно-историческое изучение литератур (компаративистика)* и *историческая поэтика.* По формулировке В. М. Жирмунского, опирающегося на труды Веселовского и традицию отечественной компаративистики в целом, «основной предпосылкой истории литературы является единство процесса социально-исторического развития человечества, которым в свою очередь обусловлено единство развития литературы <...>. При этом, учитывая стадиальность исторического процесса, мы констатируем сходство между идеологиями, принадлежащими к одинаковой стадии общественного развития <...>, независимо от наличия или отсутствия между ними непосредственного соприкосновения или взаимного влияния»[4].

Точкой опоры для компаративистики становится изучение «однотипных» или «близких по характеру» литературных явлений у разных народов. Таковы, например, куртуазная поэзия в Японии IX—X вв. и провансальская лирика XI—XII веков, расцвет жанра биографии в античной и китайской литературах: параллельные жизнеописания у Плутарха (1—2 вв. н. э.) и Сыма Цяня (2—1 вв. до н. э.), «возрожденческие» или близкие к ним тенденции, возникающие в литературах разных народов, от Италии до Китая. Подобные художественные явления представляют собой «синхронную общность», но не обязательно в чисто *хронологическом, а в историко-типологическом смысле*»[5].

Накопленный в результате подобных исследований сравнительный материал должен привести к широким научным обобщениям, выделению стадий развития мировой литературы и пониманию закономерностей смены *художественных эпох.*

---

[1] *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 534.

[2] *Бахтин М. М.* Ответ на вопросы редакции «Нового мира»//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 333.

[3] *Медведев П. Н.* <*Бахтин М. М.*> Ученый сальеризм//*Волошинов В. Н., Медведев П. Н., Канаев И. И.* Статьи. М., 1996. С. 20.

[4] *Жирмунский В. М.* Гёте в русской литературе. Л., 1982. С. 8.

[5] *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1972. С. 15.

* * *

Для успешного решения этих задач необходимо учесть и многослойность и многонациональность мирового литературного процесса.

Изменения, происходящие в литературе, протекают на разных ее уровнях, с которыми «работают» *литературная критика, история литературы и теория литературы.*

Наиболее заметные, но часто внешние изменения, связанные со сменой актуальных проблем, идей и стилей, находятся в ве́дении *критики.* У нее свой — малый — масштаб времени, потому она очень отзывчива на новое, но и подвержена вкусовым и публицистическим суждениям. Часто оказывалось, что те явления, которым критика какое-то время уделяла преимущественное внимание, считая их первостепенно важными, на самом деле имели исчезающе малое значение для последующего развития литературы. В русской поэзии таково творчество В. Г. Бенедиктова или С. Я. Надсона. Есть многие основания думать, что так же будет оценен со временем и пресловутый *постмодернизм,* само существование которого для историка литературы и теоретика — сомнительно.

У *истории литературы* временно́й масштаб уже неизмеримо крупнее, а главное — она захватывает изменения, протекающие на значительной глубине, включая становление, развитие и смену больших стилей и направлений — *барокко, классицизма, Просвещения, сентиментализма, романтизма, реализма, натурализма, символизма, футуризма* и т. д. С точки зрения истории литературы нового времени, именно такие направления могут претендовать на то, чтобы считаться стадиями развития искусства.

В масштабе мировой литературы определенные ее этапы могут быть представлены разными национальными литературами, в какой-то исторический момент полнее и глубже других выражающими тенденции развития искусства (итальянская литература в начале эпохи Возрождения, французская — в эпоху классицизма, немецкая — в эпоху «бури и натиска» и раннего романтизма, русская — в эпоху зрелого реализма (Толстой, Достоевский, Чехов). В целом же национальные литературы не сводимы к какой-либо одной доминирующей особенности или стадии развития и придают всемирной литературе ее многослойность, многообразие и многоголосое единство.

Иная, чем для историка, картина литературного процесса открывается с точки зрения теоретической дисциплины — *исторической поэтики,* изучающей генезис и развитие *эстетического объекта.* Ее интересуют процессы, протекающие на еще большей глубине и в «большом времени — бесконечном и незавершимом диалоге, в котором ни один смысл не умирает»[1]. По сравнению с процес-

[1] *Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 372.

сами, изучаемыми исторической поэтикой, даже литературное направление предстает чем-то мимолетным и кратковременным, как пена на поверхности волны. Эти глубинные процессы локализованы на уровне общих принципов *эстетического ви́дения и художественного мышления, субъектной архитектоники* произведения (отношения автора, героя, слушателя-читателя), архетипических форм *образа и сюжета, родов и жанров*. Становление и изменение этих феноменов протекает веками и даже тысячелетиями. Как фиксирует *историческая поэтика,* «литература на своем историческом этапе пришла на готовое: готовы были языки, готовы основные формы ви́дения и мышления. Но они развиваются и дальше, но медленно (в пределах эпохи их не уследишь»[1]. Необходимостью «уследить» растянувшееся на века медленное развитие *архитектонических форм* литературы и порожден масштабный историзм исторической поэтики. Эта наука выработала самую обобщенную на сегодняшний день картину литературного процесса и выявила *три большие стадии развития мировой литературы.*

Первую стадию в истории поэтики Веселовский назвал ***эпохой синкретизма*** (от греческого слова, означающего «неразличение»). Есть и другие, на наш взгляд, менее удачные наименования, предложенные позже,— *эпоха фольклора, дорефлексивного традиционализма*[2], *архаическая, мифопоэтическая*[3]. По современным представлениям, эта стадия длится от древнего каменного века до VII—VI вв. до н. э. в Греции и первых веков н. э. на Востоке.

Веселовский исходил из того факта, что самым очевидным и простым 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.

Синкретизм есть выражение свойственного архаическому сознанию своеобразного целостного взгляда на мир, еще не осложненного отвлеченным, дифференцирующим и рефлексивным мышлением. В этом сознании сами идеи тождества и различия еще не оформились в своей раздельности, а потому оно синкретически воспринимает человека и природу, «я» и «другого», слово и обозначаемую им вещь, жизненную (в том числе ритуальную) практику и искусство.

---

[1] *Бахтин М. М.* Из записей 1970—1971 гг.//*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 344.

[2] См.: *Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература//Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

[3] См.: *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.

Такое ви́дение мира породило своеобразие архаического искусства, прежде всего его субъектной архитектоники: древнейшие хоровые формы, отсутствие представлений об авторстве и четких границ между теми участниками *эстетического события,* которые впоследствии станут *автором, героем и слушателем* в литературном произведении. И исходная образная структура искусства, порожденного таким эстетическим сознанием, говорит «не об *отождествлении* человеческой жизни с природною и не о *сравнении,* предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов»[1], а именно о синкретизме, предполагающем «не смешение, а отсутствие различий»[2]. Такими же отношениями нерасчлененности в лоне синкретических обрядов связаны разные виды искусства, будущие *литературные роды (эпос, лирика и драма) и жанры.*

В целом поэтика эпохи синкретизма — и в этом состоит ее совершенно особое место в истории искусства — время медленной выработки основных и первичных принципов художественного мышления, субъектных форм, образных языков, сюжетных архетипов, родов и жанров, всего того, что будет задано последующим стадиям развития литературы как *готовые формы,* без которых все дальнейшее было бы невозможно.

Вторая большая стадия литературного процесса начинается в VI—V вв. до н. э. в Греции и первых веках н. э. на Востоке и длится до середины — второй половины XVIII в. в Европе и рубежа XIX—XX вв. на Востоке, то есть около двух с половиной тысяч лет. Общепринятое наименование этой стадии еще не установилось, наиболее распространенное ее определение — ***риторическая***[3]. Другие обозначения — *эпоха рефлексивного традиционализма*[4], *традиционалистская, каноническая*[5], *эйдетическая*[6].

Внешний признак, свидетельствующий о наступлении этой стадии,— появление первых ***поэтик и* риторик,** в которых эстетическая мысль начинает отделяться от других форм идеологии и рефлексировать над литературой и — шире — над нарождающимися новыми («риторическими») принципами культуры. В Греции таковы «Поэтика» Аристотеля, античные риторики (а еще до них — «Пир» и «Государство» Платона); в Индии — «Натьяшастра» Бхараты (II—IV вв. н. э.), труды Бхамахи, Дандина и др., «Дхваньялока» Анан-

---

[1] *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля//*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. С. 125.

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

[3] См.: *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; München, 1954; *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи//Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания.

[4] См.: *Аверинцев С. С.* Указ. соч.

[5] См.: *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Указ соч.

[6] См.: *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. М., 2001. С. 139.

давардханы (IX в.), в Китае «Ода изящному слову» Лу Цзи (III в.), «Резной дракон литературной мысли» Лю Се (V в.) и др. В Европе эту стадию поэтики принято разделять на два этапа: древность и средневековье (VI в. до н. э.— XIII—XIV вв. н. э.) и «раннее Новое время» — Возрождение, барокко, классицизм (XIV—XVIII вв.).

Данную стадию поэтики, очень большую и с точки зрения истории литературы представляющуюся крайне разнородной и пестрой, объединяет новый порождающий культурный и эстетический принцип, который пришел на смену синкретизму. К сожалению, искомый принцип в науке еще не определен с достаточной ясностью, что и обусловило разные понимания данной эпохи художественного развития.

Таким принципом не может считаться сама по себе чрезвычайно важная *традиционалистская установка,* которая чаще всего фигурирует в исследованиях. Исходя из этого критерия, трудно провести границу между данной и предшествующей стадией. Действительно, и в том и в другом случае художественный феномен ориентирован не на новое, индивидуально неповторимое и оригинальное, а на традиционное и повторяющееся, на *«общие места» («loci communes»).* При этом структура художественного произведения организована так, чтобы она соответствовала ожиданиям читателя, а не нарушала их. 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.

Более специфическими для данной стадии являются критерии *рефлексивности* (о которой уже упоминалось) и *риторичности* (в специальном, а не позднейшем одиозном смысле этого слова) с характерным для нее отношением к слову, универсалистскими тенденциями, любовью к дедукции, преобладанием общего над частным, установкой на готовые формы (*готового героя, готовые жанры и сюжеты, словесные и образные формулы* и т. д.). Однако, всячески подчеркивая эти доминантные признаки, связанные с принципом понятийного различения и рационального начала (даже некоторого логицизма), необходимо учитывать, что это только одна сторона новой художественной целостности.

Дело в том, что логические процедуры мышления и само *понятие* в эту эпоху существенно отличаются от того, что мы сегодня понимаем под этими словами. *Понятие* здесь еще не чистая абстракция, а то, что Платон и Аристотель называли *«эйдос»:* порождающий принцип предметов, их «идея», но одновременно конкретно-чувственный *образ* (многозначное греческое слово «эйдос» переводится и как «образ», и как «вид», и как «идея»). Такая сращенность образно-понятийных начал в эйдосе обусловила своеобразие художественного мышления огромной эпохи, в ней же ключ к новой поэтике. Будучи по своей установке различающей (отсюда роль рационально-логического начала), поэтика данной эпохи не знает

ни чистого образа, ни чистого понятия. Поэтому представляется, что наименование ***эйдетическая поэтика*** столь же адекватно передает порождающий принцип этой стадии, как термин синкретизм — предшествующей.

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 поэтики, но не охватывая его целиком, эти традиционно выделяемые признаки входят в органическое 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,* который не что иное, как идеальная порождающая и одновременно конкретно-чувственная модель произведения[1]. Своеобразие эстетического сознания эпохи состоит в неколебимой убежденности, что такой канон-эйдос существует и что искусство, если использовать формулировку Ю. М. Лотмана,— «игра», правила которой заданы до начала игры[2], но заданы, согласно представлениям того времени, божественным прецедентом — актом творения.

Возвращаясь к соотношению канона и рефлексии, мы теперь можем сказать: как образ в эйдетической поэтике еще не окончательно отделен от понятия, так и рефлексия не отделена от канона. Поэтому канон — не внешне данная граница рефлексии, а ее собственный внутренний предел. И именно в этом смысле, а не в качестве внешней, принудительной силы, он задан до начала «игры». Рефлексии предоставлена вся возможная свобода внутри события, художник может рефлексировать и над самим каноном, но только как внутренне причастный ему субъект, а не как сторонний наблюдатель. Таковы исходные эстетические установки, породившие эйдетическую поэтику.

Третья стадия поэтики начинается в середине — второй половине XVIII в. в Европе и на рубеже XIX—XX вв. на Востоке и длится по сегодняшний день. Основанием для выделения этого времени в особую и целостную эпоху художественного развития является новый порождающий принцип, пришедший на смену эйдетическому. Попробуем определить, в чем он состоит.

Исследователями описан «культурный перелом», «категориальный слом» на рубеже XVIII—XIX вв.[3] Его общекультурной предпосылкой стало рождение автономной личности и ее нового, «автономно-причастного» (М. М. Бахтин) отношения к «другому». Это

---

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

[2] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 350—359.

[3] См., в частности: *Михайлов А. В.* Судьба классического наследия на рубеже XVIII—XIX вв.//*Михайлов А. В.* Обратный перевод. М., 2000. С. 20.

открытие привело к рождению художественного мира, качественно отличного от эйдетического (риторического). В нем *образ* и *идея*, которые прежде были не самостоятельны, приобрели автономный статус и модальные отношения. Только теперь искусство получает возможность окончательно эмансипироваться от *риторики*, а образ от идеи. Художественный образ обретает свою собственную содержательность, которая не сводима ни к отвлеченной идее, ни к предмету, послужившему для него отправной точкой. Также и художественное слово только теперь становится автономным и специфичным, принципиально отличающимся от слова мифологического, бытового и даже условно-поэтического (риторического). Оно получает *модальный статус* — становится отношением разных языков и выражением совершенно особого рода реальности, именно — *художественной*. В западных исследованиях для определения этой специфической реальности принят термин — *«фикциональность»*, но более адекватным ее обозначением представляется аристотелевское слово *«возможность»* или *«вероятностность»*.

Основанный на автономной причастности принцип художественной модальности перестраивает субъектную сферу современного искусства, рождая новые отношения автора, героя и читателя, в пределе делая их отношениями автономных субъектов. Изменяется авторская интенция — она становится осознанно творческой и индивидуально неповторимой, а искусство из «игры» по заранее заданным правилам становится, по формулировке Лотмана, «игрой», правила которой создаются в процессе игры. Правила, данные до начала игры,— это канон. Он был не механическим сводом правил, а эстетической установкой, предполагавшей, что творческий акт уже совершился в прошлом, а потому его идеальная мера уже задана. Напротив, поэтика художественной модальности исходит из того, что творческий акт не завершен, он еще длится, и сама мера его не дана в готовом виде — она рождается и оформляется в самом процессе становления мировой и художественной целокупности.

Адекватным выражением такого непредопределенного и неготового мира может быть только соответствующий непредвзятый подход к нему, свободный от любых заранее принятых установок, предвзятых идей и освященных традицией окончательных мер. Пушкин сформулировал это так: «Никакого предрассудка любимой мысли. Свобода»[1]. Это установка реализма и в то же время всей ***поэтики художественной модальности*** как неканонического этапа в развитии искусства. Одна из реализаций этой установки — начавшийся с середины XVIII в. процесс *деканонизации жанров*, принципиально обновивший литературу и продолжающий ее обновлять, несмотря на те тупики, в которые упираются отдельные течения современного искусства.

[1] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 5. С. 367.

В свете «большого времени», в котором протекает литературный процесс, эти эксцессы выглядят как отроческие кризисы. Ярким и внешне парадоксальным выражением специфического для поэтики художественной модальности ощущения литературного процесса являются слова О. Мандельштама: «Вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему <...>. Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер»[1].

Литература

Ауэрбах Э. Мимезис. М., 1976.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе//*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М., 2001.

Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л. 1940.

Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Л., 1979.

Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв. Л., 1973.

Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972.

Лотман Ю. М. О типологическом изучении литературы//Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.

Михайлов А. В. Проблема стиля и этапы развития литературы Нового времени// Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982.

Риффатер М. Формальный анализ и история литературы/Пер. с франц.//Новое литературное обозрение. 1992, № 1.

Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; München. 1954.

2. ЛИТЕРАТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

Рус.: *литературное направление;* англ.: *literary trend, literary school;* нем.: *literarische Richtung;* франц.: *courant littéraire.*

Признаки литературного направления. Смежные понятия.— Барокко.— Плеяда.— Классицизм.— Литература Просвещения: сентиментальное и интеллектуальное направления.— Романтизм.— Реализм.— Символизм и другие направления модернизма.— Социалистический реализм.— Постмодернизм.

Анализ литературного процесса выявляет *исторические закономерности* в развитии литературы, всегда проявляющиеся в некоторой *общности* творчества писателей, сколь различны бы ни были их природные таланты. В произведениях великого писателя ярче рас-

[1] *Мандельштам О. Э.* Слово и культура//*Мандельштам О. Э.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 169—170.

крывается то, что в той или иной степени было свойственно многим. «В этом смысле можно сказать, что петраркизм древнее Петрарки»,— заметил А. Н. Веселовский[1].

Выделение трех ***стадий*** в историческом развитии литературы: *синкретической (мифопоэтической), риторической (традиционалистской), индивидуально-авторской* — фиксирует лишь наиболее глубокие, структурные изменения (сдвиги) в художественном сознании. Поэтому необходимо более детальное, конкретное рассмотрение литературного процесса, в соответствии с принятой *периодизацией* национальных, региональных, мировой литератур, так или иначе всегда соотнесенной с общеисторической периодизацией.

Литература любого периода представляет собой переплетение, взаимодействие *трансисторических* и *конкретно-исторических* типологических свойств[2]. Отсюда вытекает необходимость разветвленной системы понятий, отражающих разные стороны литературного процесса. В отечественном литературоведении, где традиция *детерминистского,* социально-исторического истолкования развития литературы глубоко укоренена, используется целый ряд понятий — инструментов анализа: *тип творчества; художественный (творческий) метод; художественная система; литературное направление; литературное течение; литературная школа; стиль (эпохи, литературного направления)* и др.[3] Однако в трактовке понятий и их взаимосвязи между учеными нет единства, а за пределами специальных исследований термины часто используются как синонимы. В особенности дискуссионным остается по сей день вопрос о повторяющемся и неповторимом в литературном процессе. Существуют *дихотомическая* и *политомическая* концепции творческих методов, называемых также некоторыми учеными (в особенности настойчиво — Л. И. Тимофеевым) типами творчества[4].

В рамках курса «Введение в литературоведение» рассматриваются лишь некоторые исходные понятия, «схватывающие» литературный процесс. Из них наиболее разработанным и широко применя-

---

[1] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 215.

[2] О трансисторической типологии литературы см. раздел «Модусы художественности».

[3] Системное рассмотрение этих понятий-терминов предложено, в частности, в работах: *Волков И. Ф.* Теория литературы М., 1995 (раздел III: «Конкретно-историческая типология художественной литературы»); *Поспелов Г. Н.* Литературный процесс//Литературный процесс. Сб. ст. под ред. Г. Н. Поспелова. М., 1981; и др.

[4] Так, Л. И. Тимофеев разграничивает *реализм и романтизм* как повторяющиеся на разных этапах литературного развития *типы творчества* (см.: *Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы. 4-е изд. М., 1971. С. 105), Г. Н. Поспелов прослеживает в истории литературы устойчивое различие *реализма* и *нормативности* (см.: *Поспелов Г. Н.* Теория литературы. М., 1978. С. 292—298). Конкретно-историческая трактовка художественных систем и творческих методов обосновывается И. Ф. Волковым (см.: *Волков И. Ф.* Творческие методы и художественные системы. М., 1978; *Волков И. Ф.* Теория литературы. М., 1995).

емым (не только в отечественном, но и в западном литературоведении) является ***литературное направление.*** К его важнейшим чертам следует отнести ***конкретно-исторический характер,*** связь с определенным периодом в развитии национальной, региональной, мировой литератур; формирование на основе определенного ***художественного (творческого) метода; программность*** творчества, свидетельствующая о высоком уровне художественного самосознания писателей. Г. Н. Поспелов, разграничивший понятия «литературное направление» и «литературное течение», под которым он понимает *объективную* «идейно-художественную общность» творчества группы писателей[1], указывает на выразительность этимологического значения слов-терминов: «течение» литературы может быть стихийным, а может «направляться»; вне «течений» литература развиваться не может, в то время как «Пиндар и Софокл, Боккаччо и Рабле, Сервантес и Шекспир творили без направлений»[2]. Появление направлений — признак зрелости литературы. Они возникают тогда, «когда группа писателей той или иной страны и эпохи объединяется на основе какой-то творческой программы и создает свои произведения, ориентируясь на ее положения. Это способствует большей творческой организованности и законченности их произведений»[3]. Со времен *классицизма* — первого крупного *международного* направления — «литература передовых европейских стран в значительной мере развивается в форме направлений»[4].

Программность творчества ярко проявляется в создании эстетических ***манифестов,*** составляющих некую платформу для объединения писателей. Своеобразие литературных направлений логичнее показать на примерах, ибо каждое направление — это явление конкретно-историческое, отражающее специфические национально-исторические особенности, формирующееся в разных странах, хотя и не в одно и то же время. Разумеется, вследствие целостности художественных феноменов направление вбирает в себя и трансисторические типологические свойства литературы. Остановимся кратко на важнейших литературных направлениях в европейских литературах; в центре внимания будут их эстетические манифесты.

* * *

Начиная с середины XVI и на протяжении XVII в., то есть на завершающем этапе Ренессанса, или Возрождения, в искусстве некоторых стран, особенно в Испании и Италии, а затем и в других странах, в том числе в России, обнаруживаются тенденции, которые уже тогда получили название **барокко** (порт. *barrocco* — жемчу-

[1] *Поспелов Г. Н.* Теория литературы. С. 136.
[2] Там же. С. 134.
[3] Там же.
[4] Там же.

жина неправильной формы) и проявились более всего в стиле, то есть в манере письма или живописного изображения. Доминирующие черты барочного стиля — витийственность, помпезность, декоративность, склонность к иносказательности, аллегоризму, сложной метафоричности, соединению комического и трагического, обилие стилистических украшений в художественной речи (в архитектуре этому соответствуют излишества в оформлении сооружений). Все это было связано с определенным мироощущением, и прежде всего с разочарованием в гуманистическом пафосе эпохи Возрождения, тяготением к иррациональности в восприятии жизни и появлением трагических настроений. Яркий представитель барокко — П. Кальдерон; в России черты данного стиля проявились в поэзии С. Полоцкого, С. Медведева, К. Истомина. Как и в других направлениях, элементы барокко прослеживаются и до, и после (вплоть до XX в.) эпохи его расцвета. К программным барочным текстам можно отнести «Подзорную трубу Аристотеля» Э. Тезауро (1655), «Остромыслие, или Искусство изощренного ума» Б. Грасиана (1642). Оба теоретика «обращают основное внимание на понятие «острого ума» как основы изобретательности художника слова, утверждают роль интуиции в художественном творчестве»[1]. Основные жанры, к которым тяготели писатели,— пастораль в ее разных формах, трагикомедия, бурлеск и др.

В XVI веке во Франции возник литературный кружок молодых поэтов, вдохновителями и вождями которых были Пьер де Ронсар и Жоашен дю Белле. Этот кружок стали называть **Плеядой** — по числу его членов (семь) и по названию созвездия из семи звезд. С образованием кружка обозначился один из важнейших признаков, свойственных будущим литературным направлениям,— создание *манифеста,* которым стало сочинение дю Белле «Защита и прославление французского языка» (1549). Совершенствование французской поэзии напрямую связывалось с обогащением родного языка — через подражание греческим и римским древним авторам, через освоение жанров оды, эпиграммы, элегии, сонета, эклоги, развитие иносказательного стиля. «Подражание» образцам рассматривалось как путь к расцвету национальной литературы. «Мы вырвались из стихии греков и сквозь римские эскадроны проникли в самое сердце столь желанной Франции! Вперед, французы!»[2] — темпераментно заканчивал дю Белле свой опус. Плеяда была практически первым, не очень широким, литературным направлением, которое назвало себя **школой** (впоследствии так будут себя именовать и некоторые другие направления).

Еще более четко признаки литературного направления прояви-

---

[1] *Пахсарьян Н. Т.* Барокко//Литературная энциклопедия терминов и понятий/ Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001. Стлб. 73.

[2] Поэты французского Возрождения. Антология. Л., 1938. С. 289.

лись на следующем этапе, когда возникает движение, названное позднее **классицизмом** (лат. *classicus* — образцовый). О его появлении в разных странах свидетельствовали, во-первых, определенные тенденции в самой литературе, во-вторых, стремление осознать их теоретически в разного рода статьях, трактатах, художественных и публицистических произведениях, которых с XVI по XVIII век появилось очень много. В их числе — «Поэтика», созданная итальянским мыслителем, жившим во Франции, Юлием Цезарем Скалигером (на лат. яз., издана в 1561 г. после смерти автора), «Защита поэзии» английского поэта Ф. Сидни (1580), «Книга о немецкой поэзии» немецкого поэта-переводчика М. Опица (1624), «Опыт поэзии немцев» Ф. Готшеда (1730), «Поэтическое искусство» французского поэта и теоретика Н. Буало (1674), которое считается своего рода итоговым «документом» эпохи классицизма. Разговоры о сути классицизма велись и в России, в частности в лекциях Ф. Прокоповича, которые читались в Киево-Могилянской Академии, а затем в «Риторике» М. В. Ломоносова (1747) и «Эпистоле о стихотворстве» А. П. Сумарокова (1748), представлявшей собой вольный перевод названной дидактической поэмы Буало.

Особенно активно проблемы данного направления обсуждались во Франции. Об их сути можно судить по острой дискуссии, которую возбудил «Сид» П. Корнеля («Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид» Корнеля» Ж. Шаплена, 1637). Автору пьесы, восхитившей зрителей, вменялось в вину многое: и предпочтение грубой «правды» (согласие Химены на брак с Родриго, убившим на дуэли ее отца) назидательному «правдоподобию»; и прегрешения против «трех единств» (действия, времени и места); и введение «лишних» персонажей (Инфанты) и др. Не возражая прямо против изображения «дурных нравов», Шаплен считал необходимым, «чтобы в конце они были наказаны, а не вознаграждены, как в данном произведении»[1]. Противопоставление Добродетели и Порока надолго воцарилось на сцене, призванной стать школой нравов.

Наиболее значительным и авторитетным манифестом классицизма до сих пор считается «Поэтическое искусство» Буало — изящная дидактическая поэма в четырех «песнях», написанная александрийским стихом. Традиционализм автора ярко проявился в перепевах многих советов Горация в его «Послании к Пизонам» («Науке поэзии»). Но Буало — сын своего времени, современник Р. Декарта (его «Рассуждение о методе...» появилось в 1637 г.), сторонник рационалистической философии. Сквозное положение его «поэтики» — подчинение всех элементов произведения (характеров, сюжета, описания, композиции, рифмы, синтаксиса) Разуму, это гимн ясности мысли и ее выражения:

[1] Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 284.

Иной в своих стихах так затемнит идею,
Что тусклой пеленой туман лежит над нею
И разума лучам его не разорвать,—
Обдумать надо мысль и лишь потом писать![1]

Две из четырех «песен» поэмы посвящены подробному описанию жанров: желающим «взобраться на Парнас» рекомендовалось блюсти их «чистоту» и учиться на образцах (Гомер, Вергилий, Софокл, Феокрит и т. д.). Традиционализм Буало, однако, сочетается с новизной: в жанровую номенклатуру включены баллада, сонет, водевиль, мадригал; в трагедии важнее всего оказываются «характеры»; последовательно развивается теория единого действия: «Пусть напряжение доходит до предела/И разрешается потом легко и смело...» В целом «Поэтическое искусство» Буало — пример *нормативной поэтики,* задача которой «заключалась в том, чтобы на образцах, принятых как классические, построить норму, сформулировать законы, правила сочинения стихов, и с точки зрения этой нормы оценивать то, что делается в области поэзии»[2]. Конечно, между предписаниями Буало (а также других законодателей в поэтическом искусстве) и творческой практикой существовал определенный разрыв, и в «отступлениях» от правил часто можно видеть вектор дальнейшего развития литературы.

Культ Разума, надежда на его спасительную силу достигает своего апогея в эпоху ***Просвещения,*** которая хронологически совпала с XVIII веком и ознаменовалась во Франции деятельностью Д. Дидро, Д'Аламбера и других авторов «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел» (1751—1772), в Германии — Г. Э. Лессинга, в России — Н. И. Новикова, А. Н. Радищева и др. Просвещение — это не литературное направление, его значение шире: «это явление идеологическое, представляющее собой исторически закономерный этап в развитии общественной мысли и культуры, при этом идеология Просвещения не замкнута в пределах какого-то одного художественного направления»[3]. В рамках просветительской литературы различают два направления. «Одно из них,— отмечает И. Ф. Волков,— называют собственно просветительским, а второе — сентиментализмом»[4]. Логичнее, по мнению ученого, первое назвать ***интеллектуальным*** (его наиболее значительные представители — Дж. Свифт, Г. Филдинг, Д. Дидро, Г. Э. Лессинг), а за вторым сохранить название ***сентиментализма.*** Последнее направление не имело такой разработанной программы, как классицизм, его эстетические принципы часто излагались в «беседах с читателями» в самих художественных произведениях («Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна). С. Ричардсон и Стерн, Ж.-Ж. Руссо и

[1] *Буало Н.* Поэтическое искусство/Пер. Э. Линецкой. М., 1957. С. 62.
[2] *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. СПб., 1996. С. 228.
[3] *Кочеткова Н. Д.* Литература русского сентиментализма. СПб., 1994. С. 25.
[4] *Волков И. Ф.* Теория литературы. С. 194.

отчасти Дидро, М. Н. Муравьев, Н. М. Карамзин, И. И. Дмитриев — писатели-сентименталисты.

Ключевое слово этого направления — «чувствительность, чувствительный» (англ. *sentimental*), что связано с трактовкой человеческой личности как отзывчивой, способной к состраданию, гуманной, доброй, обладающей высокими нравственными принципами. При этом «культ чувства не есть отказ от завоеваний разума, это лишь протест против централизованной опеки разума»[1]. Таким образом, в истоках направления просматриваются идеи Просвещения и их своеобразная трактовка на данном этапе, то есть преимущественно во второй половине XVIII — первом десятилетии XIX в.

Данный круг идей отражается в изображении героев, наделенных богатым духовным миром, чувствительных, но способных *управлять* своими чувствами, с тем чтобы преодолеть или победить порок. Об авторах многих сентиментальных романов и созданных ими героях с легкой иронией писал Пушкин:

Свой слог на важный лад настроя,
Бывало, пламенный творец
Являл нам своего героя
Как совершенства образец.

(«Евгений Онегин». Гл. 3. Строфа XI)

Ряд исследователей, особенно английских, называют этот период ***предромантизмом (преромантизмом),*** подчеркивая его роль в подготовке романтизма. Сентиментализм, безусловно, наследует и классицизму.

Преемственность может иметь разные формы. Она проявляется и в опоре на предшествующие идейно-эстетические принципы, и в *полемике* с ними. Особенно активной по отношению к классицизму оказалась полемика следующего поколения писателей, назвавших себя ***романтиками,*** а рождающееся направление — ***романтизмом*** (от франц. *roman — произведение на романских языках*)[2]. Хронологические рамки романтизма — первая треть XIX века.

Предпосылкой нового этапа в развитии литературы и искусства в целом явилось разочарование в идеалах Просвещения, в рационалистической концепции личности, свойственной той эпохе. Признание всесилия Разума сменяется углубленными философскими исканиями. Конец XVIII — начало XIX в.— взлет немецкой классической философии (И. Кант, Ф. Шеллинг, Г. В. Ф. Гегель и др.), явившейся мощным стимулом новой концепции личности, в том числе личности художника-творца («гения»). Происходила не просто смена направления — начиналась качественно новая, ***индивидуально-авторская стадия*** развития литературы, рождался новый тип художественного сознания.

[1] *Тронская М. Л.* Немецкая сатира эпохи просвещения. Л., 1963. С. 68.

[2] О происхождении термина и понятия см. подробнее: *Николюкин А. Н.* К истории понятия «романтический»//Русская литература. 1984. № 4.

Родиной романтизма стала Германия, где сформировались литературные школы: ***йенские романтики,*** активно развивавшие теорию нового направления (В. Г. Вакенродер, бр. Ф. и А. Шлегели, Л. Тик, Новалис (псевдоним Ф. фон Гарденберга); ***гейдельбергские романтики,*** проявившие огромный интерес к мифологии и фольклору (сб. народных песен «Волшебный рог мальчика», составленный Л. Арнимом и К. Брентано, сказки бр. Я. и В. Гриммов). Наиболее яркие писатели-романтики — Ф. Шиллер, Э. Т. А. Гофман[1]. В Англии возникла романтическая ***озерная школа*** (У. Водсворт, С. Т. Колридж и др.), романтиками были В. Скотт, П. Б. Шелли, Дж. Г. Н. Байрон, чье творчество сильно повлияло на развитие русского романтизма[2]. Во Франции, где традиции классицизма были наиболее прочными, формированию романтизма сопутствовала бурная полемика с эпигонами классицизма; вождем французских романтиков стал Виктор Гюго[3].

Непосредственно в литературе романтизм проявляется во внимании к личности как духовному существу, обладающему суверенным внутренним миром, независимым от условий существования и исторических обстоятельств. Независимость очень часто толкает личность к поискам условий, созвучных ее внутреннему миру, которые оказываются исключительными, экзотичными, подчеркивающими ее неординарность и одиночество в мире. Своеобразие такой личности и ее мироощущение точнее других определил В. Г. Белинский, назвавший это качество ***романтикой*** (англ. *romantic*). Для Белинского романтика — тип умонастроения, проявляющийся в порыве к лучшему, возвышенному, это «внутренняя, задушевная жизнь человека, та таинственная почва души и сердца, откуда подымаются все неопределенные стремления к лучшему, возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазиею. <...> Романтизм — это вечная потребность духовной природы человека: ибо сердце составляет основу, коренную почву его существования»[4]. Белинский же подметил, что типы романтики могут быть разными: В. А. Жуковский и К. Ф. Рылеев, Ф. Р. Шатобриан и Гюго.

Для обозначения различных, а подчас противоположных видов романтики, часто используется термин ***течение*** (как видим, слово здесь употреблено совсем в другом значении, чем у Г. Н. Поспелова). Течения внутри романтического направления в разное время получали неодинаковые наименования, наиболее продуктивными можно считать романтизм ***гражданский*** (Байрон, Рылеев, Пушкин) и ***религиозно-этической ориентации*** (Шатобриан, Жуковский).

---

[1] См.: *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973.

[2] См.: *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978.

[3] См.: *Обломиевский Д.* Французский романтизм. М., 1947.

[4] *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая//Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 158—159.

Идеологический спор с Просвещением дополнился у романтиков бурной эстетической полемикой с программой и установками классицизма. Во Франции широкий резонанс получили «Предисловие к драме «Кромвель» Гюго (1827), «Расин и Шекспир» Стендаля (1823—1925), эссе Ж. де Сталь «О Германии» (1810) и др. В названных работах вырисовывается целая программа творчества: призыв правдиво отражать «природу», сотканную из противоречий и контрастов, в частности смело соединять прекрасное и безобразное (такое сочетание Гюго называл *гротеском*), трагическое и комическое, следуя примеру Шекспира — общего романтического кумира, обнажать противоречивость, двойственность человека («и люди и события <...> бывают то смешными, то страшными, иногда и смешными и страшными одновременно»[1]). В романтической эстетике зарождается исторический подход к искусству (что проявилось в появлении жанра исторического романа), подчеркивается ценность национального своеобразия фольклора, литературы (отсюда требование «местного колорита» в произведении). В поисках генеалогии романтизма Стендаль считает возможным назвать романтиками Софокла, Шекспира и даже Расина, что подтверждает мысль о существовании романтики как определенного типа умонастроения — за пределами собственно романтического направления. Эстетика романтизма — гимн свободе творчества, оригинальности гения. «Подражание» кому бы то ни было сурово осуждается: Гюго «не меньше осудил бы подражание так называемым *романтическим* писателям, чем подражание авторам *классическим*»[2].

Особым объектом критики оказывается для теоретиков романтизма всякого рода регламентация, свойственная программам классицизма, что проявляется в критике правил единства места и времени в драматических произведениях, требовании свободы жанров в лирике, призыве к использованию фантастики, иронии, в признании жанра романа, поэмы со свободной и неупорядоченной композицией и т. д. «Ударим молотом по теориям, поэтикам и системам. Собьем старую штукатурку, скрывающую фасад искусства! Нет ни правил, ни образцов; или, вернее, нет иных правил, кроме общих законов природы, господствующих над всем искусством»,— призывал Гюго[3].

Многие положения романтической эстетики стали достоянием последующих литературных направлений. Однако провозглашение абсолютной самоценности личности, ее независимости от окружающих условий имело своим следствием в творчестве однообразие характеров — черта, отмеченная Пушкиным в произведениях

[1] *Гюго В.* Предисловие к драме «Кромвель»//Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 452.

[2] *Гюго В.* Предисловие к сборнику «Оды и баллады»//Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 446.

[3] *Гюго В.* Предисловие к драме «Кромвель». С. 453.

Байрона, который «постиг, создал и описал единый характер (именно свой)...»[1].

Новый, то есть реалистический, принцип предполагал понимание и изображение характеров героев как порождение определенных социально-исторических обстоятельств национальной жизни. К ранним реалистическим произведениям относятся «Евгений Онегин» и «Борис Годунов» Пушкина, во Франции — романы Стендаля, О. Бальзака, Г. Флобера, в Англии — Ч. Диккенса и У. Теккерея.

Термин ***реализм*** (лат. *realis* — вещественный, действительный) во Франции был использован в 1850 г. писателем Шанфлери (псевдоним Ж. Юссона) в связи с полемикой о живописи Г. Курбе, в 1857 г. вышла его книга «Реализм» (1857). В России к нему прибегнул, характеризуя «натуральную школу», П. В. Анненков, выступивший в 1849 г. в «Современнике» (после смерти Белинского) с «Заметками о русской литературе 1848 года». Слово *реализм* стало обозначением общеевропейского литературного направления. Во Франции, по мнению известного американского критика Рене Уэллека, его предшественниками считали П. Мериме, Бальзака, Стендаля, а представителями — Флобера, молодого А. Дюма и бр. Э. и Ж. Гонкуров, хотя Флобер не считал себя принадлежащим к этой школе. В Англии о реалистическом движении стали говорить в 80-е годы, но термин *реализм* применялся и ранее, например к Теккерею и другим писателям. Аналогичная ситуация сложилась в США. В Германии, по наблюдениям Уэллека, не было осознанного реалистического движения, но термин был известен[2]. Ф. Энгельс предложил формулировку реализма в письме к английской писательнице М. Гаркнесс по поводу ее романа «Городская девушка», и это определение впоследствии было взято на вооружение советским литературоведением: «На мой взгляд, реализм подразумевает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах»[3]. В Италии термин встречается в работах историка итальянской литературы Ф. де Санктиса.

В России в работах Белинского появился термин «реальная поэзия», воспринятый от Ф. Шиллера, а с середины 1840-х годов вошло в обиход понятие ***натуральная школа,*** «отцом» которой критик считал Н. В. Гоголя[4]. Как уже отмечено, в 1849 г. Анненков использовал новый термин. Реализм стал названием литературного направления, сущностью и ядром которого был *реалистический*

---

[1] *Пушкин А. С.* О трагедиях Байрона//Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 6. С. 372.

[2] *Wellek R.* The Concept of Realism in Literary Criticism//Neophilologus. 1961. N 1. P. 12—13.

[3] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 37. С. 35.

[4] См.: *Кулешов В. И.* Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1965; *Манн Ю. В.* Утверждение критического реализма. Натуральная школа//Развитие реализма в русской литературе. М., 1972. Т. 1; «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М., 1997 и др.

метод, объединявший произведения самых разных по мировоззрению писателей. Программа направления во многом была разработана Белинским в его статьях сороковых годов и признана большинством русских писателей. К настоящему времени накопилась огромная литература, посвященная обоснованию реализма как метода и как направления, его огромных познавательных возможностях, внутренних противоречиях и типологии[1]. Приведем лишь два определения. По Г. Н. Поспелову, «реализм произведения заключается в основном в том, что писатель заставляет своих героев действовать (хотеть, поступать, думать, чувствовать, говорить) в соответствии с особенностями их социальных характеров, создаваемыми общественными отношениями их страны и эпохи»[2]. Как пишет И. Ф. Волков, «реализм непосредственно унаследовал открытую романтизмом самоценность личности, но без ее абсолютизации, поставив личность в качественно иное, чем в романтизме, отношение с окружающими ее жизненными обстоятельствами»[3].

Реализм XIX в. в советском литературоведении ретроспективно был назван ***критическим*** (определение подчеркивало ограниченные возможности метода и направления в изображении *перспектив* общественного развития, элементы утопизма в мировоззрении писателей). Как направление он просуществовал до конца XIX в., хотя сам реалистический метод продолжал жить дальше.

Конец XIX в. ознаменовался формированием нового литературного направления — ***символизма*** (от гр. *symbolon* — знак, опознавательная примета). В современном литературоведении символизм рассматривается как начало ***модернизма*** (от франц. *moderne* — новейший, современный) — мощного философско-эстетического движения XX в., активно противопоставлявшего себя реализму. «Модернизм рождался из осознания кризиса старых форм культуры — из разочарований в возможностях науки, рационалистических знаний и разума, из кризиса христианской веры <...>. Но модернизм оказывался не только следствием «болезни», кризиса культуры, но и проявлением неистребимой внутренней ее потребности к самовозрождению, толкающей к поиску спасения, новых способов существования культуры»[4].

Символизм называют и направлением, и школой. Признаки символизма как школы обозначились в Западной Европе в 1960—1970-е годы (Ст. Малларме, П. Верлен, А. Рембо, М. Метерлинк, Э. Верхарн и др.). В России эта школа складывается примерно с

---

[1] См., в частности: *Фридлендер Г. М.* Поэтика русского реализма. Очерки о русской литературе XIX века. Л., 1971; Развитие реализма в русской литературе/Ред. У. Р. Фохт и др. М., 1972—1974. Т. 1—3; *Николаев П. А.* Реализм как творческий метод (Историко-теоретические очерки). М., 1975.

[2] *Поспелов Г. Н.* Проблемы исторического развития литературы. М., 1872. С. 52.

[3] *Волков И. Ф.* Теория литературы. С. 227.

[4] *Колобаева Л. А.* Русский символизм. М., 2000. С. 4.

середины 1890-х годов. Выделяют два этапа: 90-е годы («старшие символисты»: Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, А. Волынский и др.) и 900-е годы («младшие символисты»: В. Я. Брюсов, А. А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов и др.). Среди важных программных текстов — лекция-брошюра Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892), статьи В. Брюсова «Об искусстве» (1900) и «Ключи тайн» (1904), сборник А. Волынского «Борьба за идеализм» (1900), книги А. Белого «Символизм». «Луг зеленый» (обе — 1910), работа Вяч. Иванова «Две стихии в современном символизме» (1908) и др. Впервые тезисы символистской программы изложены в вышеназванной работе Мережковского, где отмечались «три главные элемента нового искусства: *мистическое содержание, символы* и расширение художественной впечатлительности»[1]. В 1910-е годы заявили о себе сразу несколько литературных групп модернистской ориентации, которые тоже считаются направлениями, или школами,— *акмеизм, футуризм, имажинизм, экспрессионизм* и некоторые др.

После Октябрьской революции в советской России возникли многочисленные литературные группировки: Пролеткульт, «Кузница», «Серапионовы братья», ЛЕФ (Левый фронт искусств), «Перевал», Литературный центр конструктивистов, ассоциации крестьянских, пролетарских писателей, в конце 20-х годов реорганизовавшиеся в РАПП (Российскую ассоциацию пролетарских писателей). РАПП была самым крупным объединением тех лет, выдвинувшим многих теоретиков, среди которых особая роль принадлежала А. А. Фадееву[2]. В конце 1932 г. все литературные группы, согласно Постановлению ЦК ВКПб, были расформированы, и в 1934 г., после Первого Съезда советских писателей, образован Союз советских писателей с детально разработанной программой и уставом. Центральным пунктом этой программы было определение нового художественного метода, который получил название ***социалистический реализм.*** «Впервые данное словосочетание <...> появилось в передовой статье «Литературной газеты» от 23 мая 1932 г. (автор — И. М. Гронский). Сталин повторил его на встрече с писателями у М. Горького 26 октября того же года»[3]. Данный метод стал ядром, сущностью и законом нового литературного направления, которое тоже стали называть социалистическим реализмом. Это направление нашло себе почву в разных странах мира. Социалистический реализм воспринимался как про-

---

[1] Цит. по: Русская литература XX века (дореволюционный период). Хрестоматия/ Сост. Н. А. Трифонов. М., 1962. С. 337.

[2] О литературных объединениях 1920-х гг. см.: История русской литературной критики/Под ред. В. В. Прозорова. М., 2002. (Гл. 8: «Литературная критика в Советской России в 1920 — начале 1930-х годов». Автор главы — *Елина Е. Г.*); *Шешуков С.* Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 1920-х годов. М., 1984.

[3] *Ревякина А. А.* К истории понятия «социалистический реализм»//Наука о литературе в XX веке/Отв. ред. А. А. Ревякина. М., 2001. С. 157.

должение и развитие *реализма критического*. Его новизна усматривалась в новом, социалистическом миропонимании писателей, которое позволяло верно понять противоречия настоящего и предвидеть пути развития в будущем, изобразить жизнь «в ее революционном развитии».

Однако уже в 70-е годы обнаружилась потребность в уточнении и корректировке понятия социалистического реализма как метода. Такая потребность диктовалась изменениями в характере самой литературы, особенно заметными начиная с конца 50-х — начала 60-х годов. Корректировка проявилась прежде всего в том, что социалистический реализм был признан рядом ученых (инициатива принадлежала Д. Ф. Маркову) «открытой эстетической системой», допускавшей отступление от принципа полного правдоподобия в изображении жизни, использование условности, фантастики, стилевого разнообразия. Принципиально изменилась трактовка этого направления в 90-е годы: в нем стали подчеркивать нормативность, приводящую к ложной картине действительности[1]. Перед историками литературы стоит задача всестороннего и объективного анализа литературы, развивавшейся под лозунгом социалистического реализма: ведь она очень разнообразна и разнокачественна, многие произведения получили широкое признание в мире (М. Горький, В. Маяковский, М. Шолохов, Л. Леонов и др.). В те же годы были созданы произведения, которые «не отвечали» требованиям данного направления и потому не публиковались — позднее их назвали «задержанной литературой» (А. Платонов, Е. Замятин, М. Булгаков и др.).

Что пришло и пришло ли на смену социалистическому реализму и реализму вообще? Как принцип воспроизведения жизни реализм не исчерпал и, по всей видимости, никогда не исчерпает своих возможностей. Из новых направлений особенно громко заявил о себе ***постмодернизм.*** Предпосылками его возникновения стали отрицательное отношение к рациональному объяснению мира, полное разочарование в гуманистических ценностях, общепризнанных авторитетах, неприятие идеи целостности мира. Для постмодернизма — и на Западе, и в России — характерно восприятие «мира как хаоса, лишенного причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, «мира децентрированного», предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов»[2]. Отсюда тяготение к изображению бессознательного, случайного в поведении героев, преобладание безобразного над нормативным и благообразным, обилие иронии и пародийности в восприятии любых явлений жизни, утверждение пустоты, фиктивности, что и называют сейчас

---

[1] Еще в 1957 г. об этом писал А. Синявский в статье «Что такое социалистический реализм», тогда же опубликованной за рубежом. См.: *Терц А.* Что такое социалистический реализм//Литературное обозрение. 1989. № 1.

[2] *Ильин И. П.* Постмодернизм и дух времени: 80-е годы в западном литературоведении//Наука о литературе в XX веке. С. 157.

модным словом «симулякр». Тексты постмодернистских сочинений очень часто состоят из чужих слов, ситуаций, как правило, пародийно поданных (Д. Пригов, Т. Кибиров, В. Пелевин и др.).

Научное описание и подробный анализ литературных направлений — задача специальных историко-литературных исследований. Здесь важно было лишь обосновать принципы, просматривающиеся в их формировании, а также их преемственную связь друг с другом — даже в тех случаях, когда эта преемственность приобретает форму полемики и критики предшествующего направления.

Литература

Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. М., 1978.

Волков И. Ф. Теория литературы. М., 1995.

Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное//*Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Л., 1979.

Липовецкий М. Русский постмодернизм. Екатеринбург, 1997.

Литературные манифесты западноевропейских классицистов/Собр. текстов, вступит. ст. и общ. ред. Н. П. Козловой. М., 1980.

Литературные манифесты западноевропейских романтиков/Собр. текстов. Вступит. ст. и общ. ред. А. С. Дмитриева. М., 1980.

Литературные манифесты. От символизма до «Октября». М., 2001.

Литературные манифесты французских реалистов/Ред. вступит. ст. М. К. Клемана. М., 1935.

Литературные направления и стили. Сб. ст., посвященный 75-летию Г. Н. Поспелова/Под ред. П. А. Николаева, Е. Г. Рудневой. М., 1976.

Литературный процесс/Под ред. Г. Н. Поспелова. М., 1981.

Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.

Поспелов Г. Н. Стадиальное развитие европейских литератур. М., 1988.

Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. М., 1999.

Творческие методы и литературные направления/Под ред. П. А. Николаева, И. Ф. Волкова, С. В. Калачевой. М., 1987.

Теория литературы. Литературный процесс/Гл. ред. Ю. Б. Борев. М., 2001.

Федоров В. И. Литературные направления в русской литературе XVIII века. М., 1979.

Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-литературном контексте. Одесса, 1997.

3. НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Рус.: *национальное своеобразие;* англ.: *national pecularity;* нем.: *nationale Eigentümlichkeit;* франц.: *Particularité nationale.*

Пересмотр универсализма художественного сознания.— Интерес к национальному фольклору.— Местный колорит и «дух народа».— «Манера понимать вещи» как формула национального.— Народность и ее различное толкование.— Редукция национального своеобразия и его «реабилитация».— Языковая картина мира и этнический менталитет в литературе.

Проблема национального своеобразия впервые с методологической отчетливостью возникает в эпоху романтизма и связана с крушением казавшихся прежде незыблемыми универсалий человеческого сознания, на которых строилось здание европейского классицизма. С позиций эстетики классицизма то или иное национальное проявление в литературе осознавалось как неправомочное отклонение от «общечеловеческой» нормы, которая зиждется на рациональных основаниях.

Напротив, для романтиков характерно «осознание национальной целостности культуры»[1]. Если для классицистов «стиль площадной, бурлеск» является синонимом «острот вульгарных» и жаргона «рядов базарных»[2], то Л. Тик обращает внимание именно на простонародное творчество: «право же, не следует иронизировать по поводу тех народных романов, которые старухи продают на улицах по два гроша, ибо «Роговой Зигфрид», «Дети Хеймона», «Герцог Эрнст» и «Генофефа» имеют куда больше истинной выдумки и написаны несравнимо чище и лучше, чем иные популярные модные книги»; «в этих неказистых, плохо отпечатанных книжках содержатся почти все элементы поэзии, от героического и нежного вплоть до грубо комического»[3].

Интерес к самобытности жизненного уклада различных народов в эпоху романтизма выразился в присутствии в литературных произведениях изображений резко отличающегося от обыденности *couleur locale* (которым может быть как экзотическое пространство — Ближний Восток, Кавказ, Сибирь и т. п. удаленные от «цивилизации» территории, так и особое не повседневное время — например, карнавальное). Местный колорит, которому особое значение придавали теоретики французского романтизма, является внешним проявлением открытия позитивной значимости того или иного резкого «отклонения» от рациональной нормы.

Однако можно констатировать и более глубинные следствия отхода от классицистического рационализма. Обращение романтиков к народному творчеству обогатило национальные литературы представлением о словесном воплощении в литературе общей народной души. Стремление выразить в своих произведениях эту постигаемую как интуитивно, так и вполне осознанно (через изучение фольклорных и мифологических источников) коллективную душу народа резко отличалось от рационального следования заданным классицизмом универсальным образцам для подражания. Романтики настаивали на *существенном единстве* национальной культуры. Поэтому И. Г. Гер-

---

[1] *Михайлов А. В.* Эстетические идеи немецкого романтизма//Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 25.

[2] *Буало Н.* Поэтическое искусство//Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 426.

[3] *Тик Л.* О немецких народных книгах//Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 119.

дер и включил в сборник «Голоса народов в песнях» (1807) как безымянные народные тексты, так и авторские стихотворения, а Л. Тик приходит «может быть, к слишком смелому решению восполнить пробелы великого героического эпоса <...> и скомпоновать нечто единое, что можно было бы представить как национальный эпос»[1],— т. е. к личному достраиванию мифопоэтической системы.

Наряду с интересом к фольклорным проявлениям духа своей нации пересматривается прежнее представление об универсальности античного искусства, изменяются сами границы между уникальным и универсальным. Так, Гегель подчеркивает, что не только новоевропейские, но и «все народы именно в произведениях искусства обнаруживали свои национальные черты, желая увидеть здесь свое живое воплощение и ощутить родную атмосферу. <...> Даже греческие трагики не упускали из виду насущные интересы своей эпохи и своего города»[2]. Для Гегеля национальное является отнюдь не факультативной вариацией действия универсальных закономерностей, но само «назначение искусства состоит в том, чтобы найти художественно соразмерное выражение духа народа»[3]. Не следует думать, что на такое «выражение» способен любой автор: «Те, которые были названы гениями, приобрели особое мастерство в том, чтобы сделать своим произведением всеобщие образы народа <...> Созданное ими <...> это *обретение,* означающее, что народ обрел свою сущность»[4].

В русской литературной критике значение национальной компоненты стало предметом заинтересованного обсуждения в двадцатые годы XIX века. Первыми об этом высказались О. Сомов в статье «О романтической поэзии» (1823) и П. А. Вяземский в статье «Вместо предисловия к «Бахчисарайскому фонтану», разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова» (1824). А. С. Пушкин в статье «О народности в литературе» отмечал: «С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы»[5]. Народность есть «достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками — для других оно или не существует, или даже может показаться пороком»[6]. В этой же статье указаны «параметры» народности,

---

[1] *Тик Л.* О немецких народных книгах//Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 121—122.

[2] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. 285.

[3] *Он же.* Эстетика. М., 1969. Т. 2. С. 314.

[4] *Он же.* Эстетика. М., 1973. Т. 4. С. 78.

[5] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1964. Т. 7. С. 38.

[6] Там же. С. 39. Ср. близкое этому гегелевское суждение: «...вполне сопереживать можно только песни своей нации, и, как бы ни умели мы, немцы, перевоплощаться во все иностранное, все-таки вся глубина музыки национальной души остается чем-то чуждым для других народов, и требуется помощь, то есть переработка, чтобы здесь прозвучал родной звук своего чувства» (*Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 505).

дающие «каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии»: это, по Пушкину, «климат, образ правления, вера». Различный у каждого народа «образ мыслей и чувствований» по-своему отражается в литературном творчестве. Что же касается русского «образа мыслей», то поздний Пушкин убежден: «греческое вероисповедание, отдельное от всех прочих, дает нам особенный национальный характер»[1].

Укажем и на гоголевское определение сути национального своеобразия, о котором В. Г. Белинский отозвался так: «Я не знаю лучшей и определеннейшей характеристики национальности в поэзии»[2]. В статье «Несколько слов о Пушкине» Н. В. Гоголь формулирует: «...истинная народность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами»[3]. Как можно заметить, речь идет уже не о том или ином местном «колорите» (ведь в «описании сарафана» и проявляется такой колорит), но об особом художественном ви́дении. «Дух народа» определяет точку зрения автора литературного произведения, однако сам *вектор* ви́дения может быть *тем или другим;* глубинный «образ мыслей и чувствований» не поддается внешней унификации и, очевидно, не может быть описан без остатка, как не может быть вполне рационализирован и, так сказать, каталогизирован сам «дух народа».

Интересно, что П. А. Вяземский, ставя вопрос: «Что такое народность в словесности? Этой фигуры нет ни в пиитике Аристотеля, ни в пиитике Горация», противопоставляет «пиитику» и сами произведения, «правила» и «чувства»: «Нет ее у Горация в пиитике, но есть она в его творениях. Она не в правилах, но в чувствах. Отпечаток народности, местности — вот что составляет, может быть, главное существеннейшее достоинство древних и утверждает их право на внимание потомства»[4]. Сам же Белинский, будучи убежденным в том, что «народности суть личности человечества»[5],— и в этой формулировке вполне солидарный со славянофилами, так определяет «тайну» национального своеобразия: «*тайна национальности* каждого народа заключается в его, так сказать, манере понимать вещи»[6]. Очевидно, что Пушкин, Гоголь, Белинский сходятся в признании национального начала в литературе не как поверхностного местного колорита, а как выражения трансисторического «духа народа».

---

[1] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М., 1965. Т. 8. С. 130.
[2] *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1979. Т. 4. С. 310.
[3] *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 7. С. 261.
[4] *Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 49.
[5] *Белинский В. Г.* Собр. соч. М., 1982. Т. 8. С. 202.
[6] Там же.Т. 6. С. 373.

Манера «понимать вещи» (а не только выражать на том или ином языке это понимание) существенно различна в национальных литературах. Речь идет об отражении в литературе национальных *типов мышления, поведения и отношения,* которые могут быть обусловлены различными факторами, но которые опознаются реципиентами вслед за автором произведения так, «будто это чувствуют и говорят они сами». О трансисторическом, а не исторически локализованном характере этого «духа народа» свидетельствуют известные строки Гоголя о Пушкине. С одной стороны, «никто из поэтов наших <...> не может более назваться национальным; это право решительно принадлежит ему». С другой же стороны, «это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла»[1]. Если *народное* в иных случаях (скажем, в отдельных работах авторов славянофильской ориентации) и сужалось порой до *простонародного,* то *национальное,* как правило, понималось именно как *общенародное.* Такое понимание зафиксировано в словаре В. И. Даля, где народное и национальное являются синонимами[2].

Однако революционно-демократическая критика подвергла пересмотру синонимичность народного и национального. Показательна в этом отношении полемика между Н. А. Добролюбовым и А. А. Григорьевым вокруг драмы А. Н. Островского «Гроза». В статьях «Темное царство» и «Луч света в темном царстве» Добролюбов много страниц посвятил обличению различных видов «самодурства», «безобразия взаимных отношений», неустанно акцентируя в русской жизни, изображаемой Островским, «произвол, с одной стороны, и недостаток сознания прав своей личности, с другой». Одна лишь Катерина, по убеждению критика, представляет «русский сильный характер», «решительный, цельный русский характер». Самоубийство героини, с этой точки зрения,— своего рода «освобождение», поскольку «жить в «темном царстве» хуже смерти»[3].

Согласно другому пониманию, восходящему к А. А. Григорьеву, сатирическая линия пьес Островского (в том числе и в «Грозе») вовсе не является доминантной. Островский — прежде всего *народный* драматург; в его пьесах присутствует не «сатира на самодурство», а «поэтическое изображение целого мира с весьма разнообразными началами и пружинами». Русский быт в целом ряде его пьес «взят <...> поэтически, с любовью, с симпатией очевидными»; автор «играет

[1] *Гоголь Н. В.* Собр. соч. Т. 7. С. 260.

[2] Ср.: «народность, совокупность свойств и быта, отличающих один народ от другого»; «национальный, народный или народу свойственный; иногда, ошибочно вместо простонародный» (*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1979. Т. 2. С. 462, 493).

[3] *Добролюбов Н. А.* Русские классики. М., 1970. С. 257, 276, 278, 299.

на всех тонах, на всех ладах народной жизни». Соответственно этой позиции «ключом» к пониманию произведений Островского может быть не «темное царство» и «самодурство», а народность: драматург «не сатирик, а народный поэт»[1].

Добролюбов резко оспорил это основное положение статьи Григорьева: «Как будто мы не признавали народности у Островского!»[2] Однако объем понятия *народность* у критиков был совершенно различным. Если для Добролюбова народные стремления сводятся к *освобождению* от власти «темного царства», то Григорьев настаивает, используя современную терминологию, на некоторых общезначимых *архетипах* народного сознания: «Под именем народа <...> разумеется целая народная личность, собирательное лицо, слагающееся из черт всех слоев народа, высших и низших, богатых и бедных, образованных и необразованных <...>, носящее общую типическую, характерную физиономию, физическую и нравственную»[3]. Современный исследователь, в целом разделяющий воззрение Добролюбова, замечает: «Добролюбов понимал под народностью искусства отражение интересов трудящихся масс (можно сформулировать и иначе: тех, кто выступал против «недолжных», по их мнению, констант русской жизни.— *И. Е.*), Григорьев стремился возвести народность в общенациональную категорию, лишенную сословных и иных социальных различий»[4].

Подход Добролюбова оказался более «востребованным» в отечественной науке о литературе — как и вообще критическое наследие революционных демократов (в отличие от их оппонентов).

В результате восходящее к эпохе романтизма представление о единстве национальной культуры в советских гуманитарных науках квалифицировалось как «утопическое» и «реакционное», поскольку исследовательское внимание, направленное на константы национальной жизни, противоречило фундаментальному марксистскому догмату, отрицавшему именно такое национальное единство и утверждавшему фатальный раскол каждого народа, исходя из критериев «классовости» и «партийности». Согласно установочной формулировке В. И. Ленина, «есть две национальные культуры в каждой национальной культуре»[5].

Категория народности, будучи подавленной в первые советские десятилетия классовым и партийным подходом к литературе, позже применялась для обозначения именно оппозиционных «освободительных» тенденций в литературном процессе. Для выражения этой критической (обличительной) компоненты русской литературы досоветского периода появился термин «критический реализм»: редуцированная народность вполне отвечала (в отличие от «партийности»

[1] *Григорьев А. А.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 226, 228.
[2] *Добролюбов Н. А.* Русские классики. С. 257.
[3] *Григорьев А. А.* Соч. Т. 2. С. 241.
[4] *Егоров Б.* Комментарии//*Григорьев А. А.* Соч. Т. 1. С. 459.
[5] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 24. С. 129.

и «классовости») смыслу этого понятия. Другой причиной состоявшейся «реабилитации» категории народности стала появившаяся в результате изменившихся идеологических установок претензия на «присвоение» советской культурой русского литературного наследия. Национальное же своеобразие толковалось в качестве формы, но не сущности. Отсюда официальные лозунги о единой советской культуре, многонациональной по форме и социалистической по содержанию. При такой установке национальное своеобразие в лучшем случае сводится исключительно к «национальному колориту» и тем самым также редуцируется.

Иной вариант редукции, впрочем, проявляется и при некритическом проецировании глобалистских схем на литературный процесс, когда самобытность национального творчества интерпретируется либо как отклонение от «нормального» исторического развития, либо же как такая локальная особенность «времени и места», которой при конкретном научном описании вполне можно пренебречь. В том и другом случаях в сущности игнорируется *незаместимость* любой национальной культуры, ее особый «замысел»[1] и ее собственный вектор развития, определяемый не только внешними факторами и закономерностями, но и глубинно связанный с константами национального образа мира.

Так, отсутствие в русской культуре эпохи Возрождения в контексте общей типологизации литературного процесса можно, вероятно понимать как некое отклонение от общеевропейской нормы, как некий «недостаток» этой культуры. Но более продуктивным представляется иной подход, подсказываемый иным контекстом понимания: логикой ее собственного развития, согласно которой это значимое отсутствие — не «недостаток» и не «преимущество», но свидетельство каких-то глубинных особенностей национальной культуры, связанной с православным типом религиозности, и ярко проявившихся в истории литературы.

При редуцировании же национального своеобразия игнорируется как раз то, что французскую литературу делает именно французской; английскую — английской; а русскую — русской. Вместе с тем, как реакция на такого рода исследовательские установки, в последние десятилетия активизируется и подчеркнутое внимание к изучению национальной специфики. Так, В. Н. Захаров обосновывает необходимость создания особой научной дисциплины — *этнопоэтики,* которая «должна изучать национальное своеобразие конкретных литератур, их место в мировом художественном процессе»[2]. В сущности, такой подход является современным продолжением перспективных

---

[1] Ср. пушкинское: «у нас было свое особое предназначение» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М., 1966. Т. 10. С. 874).

[2] *Захаров В. Н.* Русская литература и христианство//Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX вв. Петрозаводск, 1994. С. 9.

тенденций сравнительного литературоведения, противостоящих унификации национальных культур.

Действительно, не только в романтических, но и в, безусловно, реалистических произведениях можно заметить те или иные выражения «духа народа», причем часто это ключевые эпизоды целостного текста. Таково, например, в «Войне и мире» Л. Н. Толстого описание пляски Наташи Ростовой в гостях у дядюшки (Т. 2. Ч. 4. Гл. VII).

Г. К. Честертон отстаивает достоинства «старой доброй Англии», справедливо полагая что «у Англии есть все основания гордиться тем, что ей удалось сберечь часть наследия древней культуры, которое утеряно остальными народами», в частности домашний обычай «посидеть у камелька»: «За пределами Англии на смену каминам повсюду приходят прозаические печи. Печь, в сущности, не имеет ничего общего с камином, ибо что может быть общего между открытым домашним алтарем, в котором вечерами весело пляшет огонь, и грубым каменным сооружением, служащим для нагревания помещений. В самом деле, безобразный, подчеркнутый утилитаризм роднит домашнюю печку с кремационными печами. В пылающем пламени есть свое, ни с чем не сравнимое великолепие, ведь всем нам знакомо чувство одиночества, холода и заброшенности, какое испытывает несчастный чужеземец, да и всякий человек, не имеющий возможности погреться у огня...»[1]

По-видимому, правота английского писателя и журналиста неоспорима. Но это, так сказать, именно «английская» правота, поскольку, например, в России вряд ли кто-нибудь согласится считать печь лишь «грубым <...> сооружением, служащим для нагревания помещений». Для аргументации неутилитарного отношения к печке достаточно открыть хотя бы словарь В. И. Даля и прочитать там: «Печь нам мать родная. На печи все красное лето. Добра-то речь, что в избе есть печь. Словно у печки погрелся (хорошо)»[2].

В последнее время все настойчивее утверждается мысль о национальном своеобразии как производной той или иной *языковой системы*. Нравственные константы по-разному воплощаются в языках в зависимости от ценностных установок национальной культуры. С полным основанием В. В. Колесов замечает: «Трудно судить о чужой ментальности, не укореняясь... в духовном пространстве данного языка»[3]. Л. В. Савельева, описывая понятия «русской речемысли», также обращает внимание на зависимость способов восприятия, поведенческих стереотипов и этических оценок от языка: «В понятийной системе нашей речевой культуры юная красота и нравственность издавна связаны неразрывно: *красна девица* — это преж-

---

[1] *Честертон Г. К.* Писатель в газете. М., 1984. С. 232, 233.

[2] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1980. Т. 3. С. 108.

[3] *Колесов В. В.* Ментальные характеристики русского слова в языке и в философской интуиции//Язык и этнический менталитет. Петрозаводск, 1995. С. 14.

де всего девушка скромная (как бы сидящая «с кромы», т. е. с края, не претендуя на центральное место) и *застенчивая* (предпочитающая находиться «за стенкой» терема). Именно поэтому *красной девицей*, т. е. *красивой девушкой* (!), у нас можно назвать даже молодого человека, если надо подчеркнуть эти его моральные качества»[1]. Н. С. Трубецкой считал, что «сопряжение церковнославянской и великорусской стихий, будучи основной особенностью русского литературного языка, ставит этот язык в совершенно исключительное положение»[2]. Своего рода «сакрализацией» письменного слова, имеющей религиозные коннотации — если не в тексте, то в подтексте художественных произведений,— можно объяснить, по-видимому, и стремление как бы преодолеть собственно *художественное* поле и оказать *духовное* воздействие на своего читателя. Протопоп Аввакум своей «родиной» считал небесный Иерусалим, а не земную Россию. В 1933 г. в совершенно иное время и в иных условиях М. М. Пришвин также назвал *родиной* не географически локализованную территорию, а... художественное произведение: «моя родина не Елец, где я родился, не Петербург, где наладился жить,— то и другое для меня только археология <...> моя родина, непревзойденная в простой красоте, и что всего удивительней, органически сочетавшейся с ней доброте и мудрости человеческой,— эта моя родина есть повесть Пушкина «Капитанская дочка»[3].

Литература

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975.

Буслаев Ф. И. Идеальные женские характеры Древней Руси//Буслаев Ф. И. О литературе. М., 1990.

Гачев Г. Национальные образы мира. М., 1988.

Грехнев В. А. Русский мир в поэзии Пушкина//Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. Н. Новгород, 1994.

Громыко М. М., Буганов А. В. О воззрениях русского народа. М., 2000.

Есин А. Б. Народность как категория современного литературоведения//Филологические науки. 1999. № 5.

Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976.

Лихачев Д. С. Земля родная. М., 1983.

Реизов Б. Г. Сравнительное изучение литературы//Реизов Б. Г. История и теория литературы. М., 1981.

Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты/Ред. кол.: П. А. Николаев, М. Л. Ремнева, А. Я. Эсалнек. М., 2003.

Хализев В. Е. Повторяющееся и неповторимое в литературном процессе (к современным дискуссиям)//Литературный процесс. М., 1981.

Язык и этнический менталитет. Петрозаводск, 1995.

[1] *Савельева Л. В.* Современная русская социоречевая культура//Язык и этнический менталитет. С. 32.

[2] *Трубецкой Н. С.* История. Культура. Язык. М., 1995. С. 197, 207.

[3] *Пришвин М. М.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1986. Т. 8. С. 253.

ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ СЛОВАРИ ПО ТЕРМИНОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ (КРАТКИЙ ОБЗОР)

Слово *термин* (лат. *terminus* — предел, граница) в древнеримской мифологии было именем бога межей и пограничных межевых знаков, весьма почитаемого крестьянами (в честь Термина ежегодно устраивались праздники — *терминалии*). Можно сказать, что словари терминов той или иной науки суть вехи в ее развитии, в особенности если их разделяют сто, пятьдесят, а в наше время даже десять лет.

В России начало традиции составления словарей по терминологии литературоведения положено трудом Н. Ф. Остолопова «Словарь древней и новой поэзии» (в 3 ч. СПб., 1821). Гораздо раньше обрели словарную форму биографические и библиографические сведения о писателях: в 1772 г. вышел «Опыт исторического словаря о российских писателях» Н. И. Новикова, включавший более 300 персоналий. Новиков имел немало преемников (Е. А. Болховитинов, Г. Н. Геннади, Н. Н. Голицын и др.), чего нельзя сказать об Остолопове. Кроме маленького «Опыта литературного словаря» Д. М. (Д. А. Милютина), вышедшего в Москве в 1831 г., других книг такого рода в XIX в. не появилось.

Когда в 1925 г. вышла в свет двухтомная «Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов» (М.; Л.), это долгожданное издание читатели вынуждены были сравнивать со «Словарем...» Остолопова. Последнему некоторые лукавые рецензенты даже отдавали предпочтение. Так, И. Сергиевский, недовольный эклектичностью энциклопедии, писал: «Остается верить, надеяться и ожидать лучшего будущего, а пока... а пока, в случае нужды, обращаться к «Словарю древней и новой поэзии» Николая Остолопова»[1]. Надежды оправдались — по крайней мере в том отношении, что интервалы между изданиями терминологических словарей сокращаются и появляются их различные типы: наряду с общими — специализированные, посвященные тому или иному разделу науки, направлению, школе[2].

---

[1] Красная Новь. 1925. № 6. С. 300.

[2] См.: *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966 (1-е изд.— 1940); Словарь литературоведческих терминов/Ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974; Литературный энциклопедический словарь/Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987 (ЛЭС); Литературная энциклопедия терминов и понятий/Гл. ред. и

Точкой отсчета в данном жанровом ряду остается остолоповский словарь. Автор писал его по заданию «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» в течение 14 лет. Словник состоит из 423 терминов, среди них немало родственных (напр.: *Описание, Описательный, Описательная поэзия*). Добрая половина статей разъясняет «тропы и фигуры как украшения, принадлежащие равно и прозе и поэзии» (1, с. III), знакомит с запутанной и громоздкой жанровой номенклатурой, со стихотворными размерами, их происхождением и применением. «Пусть обвинят меня лучше в излишестве, нежели в недостатке»,— предуведомлял Остолопов (1, с. III). Упомянутое «излишество» с годами все более повышает познавательную ценность книги. В 1910 г. В. Брюсов, занимавшийся стиховедением, просит у А. Белого на «семь дней» словарь Остолопова, который «трудно... достать»[1].

С любовью и тщанием составленный, снабженный многочисленными примерами, словарь этот — памятник уходившему классицизму, свод правил, рекомендаций и образцов, аналог «поэтик» и «риторик». Исходным в определении понятий является принятое в риторической традиции отнесение их к «изобретению» мыслей (или предметов), их «расположению» и словесному «украшению». Характерен сам метод работы над словарем: преобладают компиляции, комментированный пересказ, цитирование авторитетов. Интересно, что источники не приводятся именно тогда, когда излагаются «общие правила»: «Особенные рассуждения по какому-либо роду поэзии означены именем сочинителя или названием книги, из которой почерпнуты; общие же правила оставлены без такого указания по той причине, что они повторяются, или, лучше сказать, переписываются во всех пиитиках, следовательно, и нет никакой нужды знать, из какой именно Пиитики выписаны мною» (1, с. IV).

Контрастный теоретический фон, провоцирующий полемику, у Остолопова практически отсутствует, хотя на годы составления словаря пришлись особенно жаркие литературные баталии; так, с 1815

сост. А. Н. Николюкин. М., 2001. Кроме того, понятийно-терминологический аппарат литературоведения — часть словника «Литературной энциклопедии» (т. 1—9, 11, М., 1929—1939) и «Краткой литературной энциклопедии» (в 9 т., М., 1962—1978; многие статьи из этого издания вошли в «Литературный энциклопедический словарь»). Издавались и школьные словари.

Важнейшие словари отечественных научных школ и направлений: Материалы к словарю терминов формальной школы//Хрестоматия по теоретическому литературоведению/Изд. подгот. И. Чернов. Тарту, 1991; Художественное восприятие: Основные понятия и термины: Словарь-справочник/Ред.-сост. М. В. Строганов. Тверь, 1991; *Корман Б. О.* Целостность произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов//*Корман Б. О.* Избр. труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. Недавно вышли «Литературоведческие термины (материалы к словарю)»/Ред.-сост. Г. В. Краснов. Коломна, 1997—1999. Вып. 1—2.

Все издания, названные полностью здесь или в основном тексте, цитируются с указанием в скобках тома (части) и/или страницы.

[1] Литературное наследство. Валерий Брюсов. М., 1976. Т. 85. С. 420.

по 1818 г. на заседаниях общества «Арзамас» карамзинисты весело «хоронили» членов «Беседы любителей русского слова» во главе с А. С. Шишковым. Среди примеров, приводимых Остолоповым,— стихи Дмитриева, Жуковского, Пушкина («Руслан и Людмила»); составитель не был ни воинствующим классицистом, ни анахоретом, не знакомым с новейшей поэзией. Как считает А. С. Курилов, «Остолопова можно понять: ему приходилось решать, чему отдать предпочтение — правилам поэзии, освященным именами десятков и сотен европейских теоретиков, которые опирались на художественный опыт многовековой данности, или новациям, вошедшим в теорию поэзии вместе с «Эстетикой» Баумгартена и немецкой идеалистической философией, которым было от роду всего немногим более полувека. Остолопов не раздумывая встал на сторону первых: их было больше, и их имена могли только украсить его «Словарь». Исследователь видит «огромную роль» словаря в подведении итогов старой, риторической теории поэзии и тем самым — в обнаружении «творческой ее непригодности»[1].

Да, конечно, словарь Остолопова не обращен вперед: здесь нет статей «Гений», «Вкус», но есть большая статья «Подражание», где подчеркнута исключительная польза литературной учебы, перерастающей в соперничество (примеры: Вергилий — Гомер, Державин — Гораций); «предосудительны одни только *подражания,* так сказать, *механические*...» (2, с. 393). Вскользь упомянут роман, характеристика же «епопеи» занимает почти 70 страниц. Тон изложения уверенный, менторский: «Первые правила *повествования* суть *ясность* и *правдоподобие*» (2, с. 377); «В творениях важных не должно описывать наружного вида пространно...» (2, с. 308); различаются «простый», «средний», «высокий» слоги (стили), к «погрешностям» отнесен слог «темный, принужденный, надутый, низкий, холодный, однообразный» (3, с. 199). (В 1844 г. Белинский в рецензии на 9-е издание «Общей реторики» Н. Кошанского заметил: автор «забыл, что слогов не три, а столько, сколько было и есть на свете даровитых писателей»[2].)

Однако нормативность теории классицизма имела для словаря как для *жанра* последствия скорее позитивные: обозревалась многократно испытанная *терминосистема.* Это не был просто перечень. Принцип системности, проявляющийся в межстатейных связях, разъяснялся Остолоповым в «Методической таблице» (помещенной в конце 3-й части). Здесь термины, а также важнейшие «правила», сгруппированы по тематически-проблемному принципу. Получилось 11 групп: «О словесности вообще», «Стихосложение», «Поэзия», «Поэзия Эпическая», «Поэзия Лирическая», «Поэзия Драматическая»,

[1] Возникновение русской науки о литературе/Под ред. П. А. Николаева. М., 1975. С. 170—171.

[2] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 8. С. 514.

«Поэзия Дидактическая», «Поэзия Романтическая» (т. е. рыцарские поэмы и пр.), «Поэзия Буколическая, Пасторальная или Пастушеская», «Поэзия Описательная», «Статьи дополнительные, принадлежащие различным родам Поэзии». Азбучный порядок терминов получал, таким образом, «противовес» в рубрикаторе, выделявшем подсистемы понятий.

В 1831 г. Московская университетская типография печатает «Опыт литературного словаря» Д. М. Автор, не знакомый с остолоповским трехтомником, также следовал риторической традиции — в ее московском варианте (в 1822 г. вышло «Краткое начертание теории изящной словесности» А. Ф. Мерзлякова — главного авторитета для Д. М.). В «Предисловии» автор просил смотреть на его труд «не как на книгу дидактическую, но как на занятие юноши» и признавался, что «не смел быть слишком новым» (с. 5, 7). Тем знаменательнее включение в словарь статей «Эстетика» (это «наука вкуса» — с. 203) и «Роман». Последний определяется как «историческое, или большею частию вымышленное повествование, содержащее какое-нибудь романическое или любовное происшествие, замечательное завязкою или развязкою. Слог романа должен быть легок, натурален, живописен» (с. 137); один из лучших образцов жанра — «Юрий Милославский» Загоскина. Поистине, «и старым бредит новизна»: роман как бы вводится в старую жанровую классификацию.

А далее в издании терминологических словарей наступает почти вековой перерыв, что поразительно на фоне стремительного обновления литературоведения. На все, однако, есть свои причины: общим мощным импульсом формирования научных методов и школ (мифологической, культурно-исторической, сравнительно-исторической и др.) был принцип *историзма*. Ключевым словом науки стала *история (эволюция, генезис)*[1], что подчеркивают сами заглавия главных трудов: «Исторические очерки русской народной словесности» Ф. И. Буслаева (1861), «История славянских литератур» (1879) и «История русской литературы» (1898) А. Н. Пыпина, «О методе и задачах истории литературы как науки» (1870) и «Три главы из исторической поэтики» (1898) А. Н. Веселовского и др. Теория же словесности прочно ассоциировалась с многовековой традицией «реторик» и «пиитик», их вневременны́ми «правилами» и «образцами». Полемический настрой научных исканий (не только против риторической традиции, но и против умозрительных схем немецкой эстетики) хорошо передают слова Веселовского: «...сравни-

[1] См.: *Николаев П. А.* Богатство и национальное своеобразие русской литературной науки второй половины XIX века//Академические школы русского литературоведения/Под ред. П. А. Николаева. М., 1975. С. 3—14; *Чудаков А. П.* Язык и категории науки о литературе//*Чудаков А. П.* Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С. 296—297. *Wellek R.* The Concept of Evolution in Literary History//*Wellek R.* Concepts of Criticism. New Haven; London, 1963. P. 37.

тельно-исторический материал настолько расширился, что требует нового здания, поэтики будущего. Она не станет нормировать наши вкусы односторонними положениями, а оставит на Олимпе наших старых богов, помирив в широком историческом синтезе Корнеля с Шекспиром»[1].

В еще более откровенной форме отталкивание от отвлеченного теоретизма, схоластики прослеживается в выступлениях передовых педагогов[2]. Так, В. И. Водовозов в статье с вызывающим названием «Существует ли теория словесности и при каких условиях возможно ее существование?» («Русское слово». 1859. № 4) карикатурно излагает положения «общей теории» («...лирика основана на чувстве. Но довольно ли ограничиться этим, наполнив пустоту содержания возгласами о силе и нежности чувства?») и связывает будущее преподавание литературы только с «историческим методом». «...Везде «история» должна служить основанием теоретических объяснений. При настоящем положении нашей словесности, я полагаю, всего полезнее было бы составить хотя краткий курс истории всеобщей литературы для употребления в школах»[3].

Возвращение — на новой основе — к вопросам художественного образа *вообще,* к *теоретической* поэтике связано прежде всего с трудами А. А. Потебни («Из записок по теории словесности», опубл. в 1905 г.) и его школы. На новой основе, поскольку историзм мышления свойствен Потебне не в меньшей степени, чем основателю исторической поэтики А. Н. Веселовскому; название «историческая», по мнению ученика Потебни А. Г. Горнфельда, «подходило бы к каждой строчке, написанной Потебней»[4]. Опираясь на многие положения Веселовского, Потебни и одновременно споря с ними, писали свои первые работы, с явным теоретическим уклоном, представители «формальной» школы: «О теории прозы» В. Б. Шкловского (1925), «Проблемы стихотворного языка» Ю. Н. Тынянова (1924), «Морфология сказки» В. Я. Проппа (1928). Последний подчеркивает приоритетность изучения *структуры* объекта перед его генезисом: «Ясно, что прежде, чем осветить вопрос, *откуда сказка происходит,* надо ответить на вопрос, *что она собой представляет*»[5]. Характерно и возвращение к словарной форме теоретико-литературного знания. Д. Н. Овсянико-Куликовский в качестве приложения к учебному пособию «Теория поэзии и прозы» включает маленький

---

[1] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 245.

[2] Областью, где риторическая традиция сохранилась и усовершенствовалась, стало на многие десятилетия преподавание словесности в гимназиях и других учебных заведениях. См. библиографический указатель: *Зарифьян И. А.* Теория словесности: 1790—1923//Риторика. 1995. № 1. С. 143—150.

[3] *Водовозов В. И.* Избр. педагогич. соч. М., 1986. С. 276—277.

[4] *Горнфельд А. Г.* А. А. Потебня//*Горнфельд А. Г.* Боевые очерки на мирные темы. Л., 1924. С. 59.

[5] *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928. С. 12.

словарь, где разъясняются 32 термина, важнейшие для *его* концепции[1].

1920-е годы богаты теориями и спорами о них; тем ответственнее была задача составления литературоведческого тезауруса. Такое издание появилось в 1925 г.— это вышеупомянутая «Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов» под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова и В. Чешихина-Ветринского. Словник включал 776 терминов — цифра внушительная (правда, не менее четверти относилось только к лингвистике, как то: «лабиализация», «фрикативные согласные»). В словаре вычленяются проблемно-тематические циклы, принадлежащие перу специалистов в данной области: так, о драме писал В. Волькенштейн, о стихосложении — С. Бобров, Г. Шенгели, о тропах и фигурах — М. Петровский, о литературных заимствованиях и отталкиваниях — И. Розанов, о характерах и типах — Д. Благой, о критике — А. Лаврецкий, о фольклоре — Ю. Соколов, о заглавиях, предисловиях, цитатах — С. Кржижановский и т. д. В то же время было немало случайных авторов, что подчеркивало неучастие тех, кого следовало пригласить в первую очередь. Как сокрушался один из рецензентов, Б. Аннибал, из марксистов «наиболее интересные... не дали ничего», «нет и леф'ов», «почему-то осталась в стороне и группа ленинградцев: Замятин, Чуковский, Эйхенбаум, Тынянов, Томашевский и Шкловский, которые могли бы быть весьма полезны»[2]. На эти «почему» часто надо было искать ответ в экстранаучных обстоятельствах, все более громко заявлявших о себе и в такой, казалось бы, спокойной области, как терминология литературоведения.

Тем не менее в целом словарь делали профессионалы, и его полезно читать и сегодня. Историку науки интересно сравнить словники энциклопедии и словаря Остолопова, объемы одноименных статей, проследить изменения в значениях терминов. Больше всего преемственность обнаруживается в областях *стилистики* и *стиховедения*. Соответствующие термины, в основном греческого и латинского происхождения, представлены даже избыточно, о чем с иронией писал Юргис (Ю. Соболев), рецензент «Журналиста» (одной из целей этого периодического издания была помощь рабкорам): читатель «найдет 776 терминов, натолкнувшись на такие сладкозвучные, как «агглютинация», «анадиплосис», «антиспаст» и «зевгма». От его внимательного читательского глаза не ускользнет и «евфемизм» с «эпомонионом», и «билабиальный звук» с «фрикативными согласными». Однако тщетно он будет искать в указателе такие слова, как «газета», «журнал» (и журнализм), «корреспондент»,

[1] См.: *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Теория поэзии и прозы. (Теория словесности). СПб., 1908 (5-е изд.— 1923).

[2] Новый мир. 1925. № 3. С. 159—160.

«передовая статья», «письмо в редакцию». Нет даже слова «плагиат»!»[1]

Согласились бы с такой оценкой филолог-античник или стилист? Скорее всего они предпочли бы добавить «газету» и «плагиат» (кстати, слово изначально латинское, plagiatus — похищенный) к «зевгме» и «евфемизму». Старые термины еще не свидетельство научного консерватизма. Нередко именно статьи, посвященные таким словам, особенно наглядно демонстрируют изменение общего научного контекста. Так, С. Боброва интересовало в стиховедческих понятиях совсем не то, что в свое время занимало Остолопова, оспаривавшего, например, «божественное» происхождение стопы, «заключающей в себе два слога: первый краткий, вто́рый долгий» и якобы изобретенной Ямбом (сыном нимфы Эхо и бога Пана), чтобы дразнить Цереру. «...Такое словоупотребление для нас, не верующих существованию ни Пана, ни Цереры, не может показаться удовлетворительным» (3, с. 484). Бобров в статье «Ямб» сосредоточен на *отступлениях* от метра и в специальной таблице прослеживает (вслед за А. Белым) историю русского четырехстопного ямба вплоть до появления «паузованного стиха, где зачастую даже трудно указать основу ритма: двудольную и трехдольную» (2, с. 1182). (Напомним, что «паузник» Боброва значил приблизительно то же, что «дольник» В. Брюсова.)

Резкий семантический сдвиг обнаруживается в толковании старых терминов, ставших *ключевыми* в постромантической эстетике и поэтике. Так, в статье «Стиль» Ю. Подольского отмечено, во-первых, двоякое значение понятия: узкое — «слог писателя», широкое — «совокупность изобразительных средств, свойственных тому или иному художнику» (2, с. 868). Во-вторых, подчеркиваются *индивидуальность* стиля (со ссылками на Бюффона, Р. де Гурмона, А. Горнфельда) и вклад формалистов в ее изучение: «Может быть, неведомо для самих себя и невольно они путем такого метода, *тихой сапой* своего формального разбора, извне приближаются тоже к внутреннему существу дела, т. е. к творческому лику писателя, потому что этот лик не может не проявляться в стиле, своем верном зеркале, в стиле, как оформителе содержания» (2, с. 870). Учение же о трех слогах (стилях) и стилистических «погрешностях» осталось лишь в «истории вопроса».

Аналогичная переакцентуация — в статье «Подражание» И. Розанова: за немногими исключениями, подражания (если это не пародии) «несравненно хуже образца» и нормальны лишь «в период ученичества» (2, с. 604).

О движении литературы и теории литературы за истекшее столетие (и какое столетие!) свидетельствовало *приращение, обновление* терминологии. «Байронизм», «сатанизм», «мировая скорбь», «coleure

[1] Журналист. 1925. № 4. С. 75.

locale», «натурализм», «реализм», роман «социальный», «экспериментальный», «научный» и др. (многим разновидностям жанра посвящены отдельные статьи, в дополнение к «Роману» Л. Гроссмана), «усадебники» и «урбанисты», «декадент», «вечная женственность», «футуристы», «пролетарские писатели», «детская литература», «кинолитература» — вот ряд терминов (не всегда удачных), обязанных своим появлением литературному процессу XIX — начала XX в. А есть термины — знаки литературоведческих концепций, научных направлений, они часто образуют подсистемы. Так, «мотив», «сюжет», «странствующие сюжеты» восходят к «Поэтике сюжетов» А. Н. Веселовского и используются при сравнительном изучении фольклора и литератур; «сюжет», «фабула», «прием», «остранение» — лексика ОПОЯЗа, и прежде всего В. Шкловского; «образ», «мышление в образах», «идеализация», «апперцепция» — язык А. А. Потебни и вообще «психологистов», пересматривавших эстетическую теорию Гегеля и Белинского. Маленький цикл С. Кржижановского: «Заглавие», «Предисловие», «Цитата», «Читатель» и др.— предвосхищает интересы современной «лингвистики текста», а статьи И. Розанова о преемственности в литературе (где разграничиваются «подражание» и «заимствование», «отталкивание», «стилизация», а также «продолжение» известных произведений) намечают проблематику историко-функционального направления (оформившегося в 1970—1980-е годы).

Но все это отдельные, *авторские* проблемно-тематические циклы. А что же представляет собой словарь в целом, как сочетаются под одной обложкой разные подсистемы понятий, научные направления (формалисты и А. Веселовский, психологическая школа и, наконец, социологисты, задающие тон в те годы)? Установка редакторов, как водится, была заявлена в Предисловии. Оно было сверхкратким и, по-видимому, достаточно декларативным. Подчеркивалась просветительская цель издания — помочь «широким читательским массам, которые в настоящее время с жадностью бросились на книги». О методологии писалось в соответствии с духом и фразеологией времени: «Подводя социальный фундамент в многочисленных статьях и объяснениях литературной терминологии, редакция стремилась дать читателю возможность понять существо современных теоретических расхождений, постигнуть законы формального строения художественного памятника, вырастающего на социально-экономической почве» (1, 1). Как сказал бы грибоедовский герой, «тут все есть, коли нет обмана»: и «социальный фундамент», и «формальное строение», и «теоретические расхождения», и «широкие массы», жаждущие духовной пищи.

Однако собственно «социологической» лексики в словнике было мало — вопреки ожиданиям, возбуждаемым Предисловием. Отсутствовали «социальный эквивалент», «классовая психоидеология», «социальный характер» и другие опорные понятия (напомним наблюдение рецензента, что из марксистов «наиболее интересные... не да-

ли ничего»). С 1929 г. стала выходить «Литературная энциклопедия» под ред. В. М. Фриче, где названные понятия действительно рабочие.

Эклектика вместо системы знания — таков был дружный суровый приговор, вынесенный энциклопедическому словарю 1925 г. (хвалили в нем только отдельных авторов, чаще других — М. Петровского и Ю. Соколова). Р. Шор нашла, что «применение «социологического метода» не выходит... за пределы... предисловия», его нет при объяснении не только стилистических и метрических приемов («где формальное описание вполне уместно»), но и «*жанров, школ* и *литературных направлений,* т. е. там, где исследователь берет художественное слово в *целом,* как некоторую вещь мира культурно-социального»[1]. И. Сергиевский, напротив, счел недостаточным внимание к проблемам литературной формы, в частности композиции (при избыточности лингвистических и эстетических терминов): «Зато с великолепной небрежностью пропущены термины композиции, введенные немцами и достаточно прочно акклиматизировавшиеся в нашем научном обиходе, нет ни экспозиции, ни диспозиции, ни интродукции, ни Spannung, ни Geschichte, ни pointu, ни рамы»[2]. С. Дмитриев указывал на закономерность эклектизма: «Беспринципность «Литературной энциклопедии» не случайна; она отражает тот эклектизм, который господствует в современной русской науке о поэзии — бесформенной груде взглядов, мнений, точек зрения, где мирно сосуществуют Маркс и Фрейд, Аристотель и Крученых, Фортунатов и Карл Бюхер, Белинский и Дарвин, Спенсер и Потебня — вся эта груда не только наполняет собою энциклопедию, но и составляет действительное «литературное миросозерцание» многих представителей литературной науки»[3].

Эта язвительная характеристика наводит на некоторые размышления о специфике жанра энциклопедического (гр. enkyklopaideia — круг знаний) словаря, пусть только терминологического. Одна из важнейших функций словаря — быть хранителем и передатчиком информации, быть Памятью культуры; отсюда естественное стремление к полноте словника. Чем больше «объем» памяти, тем лучше для «пользователя»: поэтому предпочтительнее словарь, где есть не только Маркс, но и Фрейд et vice versa. Здесь требования к словарю подобны требованиям к библиографии, к алфавитному каталогу библиотеки: шире круг! Применительно к теоретико-литературным терминам это можно проиллюстрировать, скажем, так: ценность словника возрастает, если наряду с терминами «характер», «герой» в него будут включены «протагонист», «актант», «амплуа театральные» (и эти амплуа будут названы: «инженю», «травести», «субретка», «резонер»

[1] Печать и революция. 1925. № 5—6. С. 509.
[2] Красная новь. 1925. № 6. С. 300.
[3] Родной язык в школе. 1926. № 9. С. 198.

и пр.); если наряду с пятью стопами силлаботоники будут разъяснены термины, фиксирующие отступления от метра: «амфимакр», «пеонизированный стих», «хориямб» и т. д.

Однако чем полнее словник, тем больше риска превратить словарь в «бесформенную груду» материалов. Информативная функция словаря не единственная и, что еще важнее, *не автономная* от другой его функции — *системного* представления науки, ее понятийно-терминологического аппарата, в котором находят отражение внутренние, структурные связи между литературными явлениями. Мнемозина не может заменить Минерву: сами матрицы процесса запоминания суть классификации, где господствуют категории рода, вида, причинности и прочая логистика. Подобно тому как предметный каталог («мозг» библиотеки) описывает те же книги, которые даны в каталоге алфавитном, но уже в иной, не произвольной последовательности (и именно здесь дебютант в науке ищет *свою* библиографию), терминологический словарь нуждается в специальном, дополнительном эксплицировании связей между терминами. *Дополнительном:* поскольку предполагается, что словарные статьи в совокупности представляют терминосистему, что дефиниции, внутрисловарные ссылки согласованы друг с другом. Но даже и в этом, идеальном случае желателен некий метатекст, служащий проблемно-тематическим путеводителем по терминологии (наподобие «Методической таблицы» Остолопова).

Ведь если сравнивать словарную книгу с родственным жанром учебника (по теории литературы) как *тексты,* отвечающие критериям внутренней связанности единиц (когерентности), завершенности[1], то очевидны преимущества учебника, раскрывающего определенную концепцию уже через структуру оглавления (нередко многоступенчатую) и логическую последовательность частей. Поэтому в терминологическом словаре важно использовать для разъяснения общего замысла *рамочные, побочные* компоненты текста: предисловия, послесловия, приложения, содержащие неалфавитные перечни терминов и пр.

Трудность, однако, состоит в том, что отечественное литературоведение — как в 1925 г., так и в 1980—1990-е годы — очень далеко от монологизма научного мышления — почвы, безусловно, благоприятной для составления непротиворечивого терминологического словаря, но слишком стерильной для богатого урожая. В отличие от Остолопова, современный составитель имеет дело не с одной и даже не с двумя, а с целым рядом терминосистем, используемых различными научными школами и в разных областях исследований. При этом часто употребляется одна и та же лексика, что далеко не всегда осознается не только читателями, но даже авторами-литературоведами; так, скользящая семантика свойственна терминам «точка

[1] См.: *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

зрения», «мотив», «текст», «диалог»[1]. Слово-термин, подобно обычному слову, оказывается хамелеоном. После энциклопедии 1925 г., сильно разочаровавшей рецензентов, вышло три общих словаря: «Поэтический словарь» А. П. Квятковского (1966 г., 670 терминов), «Словарь литературоведческих терминов» (1974 г., более 600 терминов) и «Литературный энциклопедический словарь» (ЛЭС; 1987 г.). Кроме того, появилось несколько специализированных словарей, знакомящих с опорными понятиями русской формальной школы, теории «целостности произведения» Б. О. Кормана, теории художественного восприятия, издаются словарные материалы (описание изданий см. в сноске № 1 на с. 626—627). Здесь словники небольшие (от 20 до 60 терминов), поскольку дана лишь избранная, рабочая терминология, где коннотации сведены к минимуму. Например, в словаре Кормана читаем: «*зона* — совокупность для данного субъекта сознания однородных точек зрения»; «*сфера* — совокупность для данного субъекта сознания зон» (с. 178, 184). Строго выдержан принцип системности, есть четкий метатекст. В целом такие словари смотрятся, конечно, намного выигрышнее общих. Однако за пределами их небольших словников остается почти вся традиционная терминология. Будучи ключом к пониманию штудий отдельного автора или направления, эти эзотерические лексиконы поставляют сравнительно немногие слова в активный словарь литературоведения в целом; сомнительно, например, сколько-нибудь широкое использование слов *зона* и *сфера* в указанных Корманом значениях.

Не знать же друг о друге, существовать отдельно литературоведческим цехам удается сравнительно недолгое время: ведь предмет изучения у них общий, и сама природа художественной литературы, доставляющей читателю эстетическое наслаждение, противится слишком темным, эзотеричным, в особенности слишком стерильным, «техническим» языкам ее описания. (Хотя, конечно, границы между *экзо-* и *эзо*терическими языками проблематичны, подвижны, зависят от среды функционирования.) Как бы то ни было, *центробежным* тенденциям в литературоведении, расслоению его языка на научные «диалекты» противостоят не менее мощные *центростремительные* силы. И общие — энциклопедические и близкие к ним — словари, имеющие широкий адресат, результируют работу именно этих сил, служат *взаимопониманию* литературоведов различной ориентации. Информативность тезаурусов обеспечивается обширностью словников, в большей своей части наследуемых от предшествующих словарей («герой», «трагедия», «описание», «метафора», «ямб» и пр.). Но как достигнуть в словаре, претендующем на отражение литературоведческого полиглотизма, или плюрализма,

[1] О разных значениях термина «точка зрения» см.: *Филюшкина С. Н.* Проблема «точки зрения» в англоязычном и русском литературоведении//Взаимосвязи национальных литератур и культур: Межвузовский сб. науч. трудов. Вып. 1. Смоленск, 1995.

соблюдения принципа *системности,* как избежать эклектики, рассогласованности терминов?

Здесь могут быть разные пути. Но очевидно, что в любом случае ответственная роль принадлежит *метатексту,* где разъясняется общий замысел книги, где констатируется наличие различных терминосистем в современном литературоведении и говорится о том, кáк данное обстоятельство учитывается в словнике и представлении термина, в структуре статьи. *Осознанная, оговоренная* рассогласованность терминов уже не есть рассогласованность: в тупик ведет отсечение успешно работающих понятий или иллюзия единого научного языка.

В вышеназванных общих словарях (1966, 1974 и 1987 гг.) такого метатекста, к сожалению, или нет, или очень мало. Краткие предисловия носят преимущественно технический характер (объясняется, как пользоваться книгой, и пр.). Наиболее проблемное предисловие — у А. Квятковского: автор обозначает предмет и границы «поэтики» в составе теории литературы (поскольку его словарь все же не универсальный, а «поэтический»), размышляет над преимуществами и недостатками словарной формы. Последние «вытекают из алфавитной структуры «Словаря»: в нем разъединены однородные или близкие явления» (с. 4). Однако Квятковский не пытается както компенсировать издержки алфавитного порядка статей.

Его словарь, в целом высоко оцененный рецензентом И. Смирновым за «историзм мышления» автора (ведь в сфере «поэтики» опасность нормативных дефиниций особенно велика в силу традиции), все же обнаруживает существенный изъян: авторская концепция «заслоняет... иные взгляды на проблемы поэтики и стиховедения»[1]. Это замечание относится в первую очередь к стиховедческим статьям, где подробно излагается «тактометрическая ритмология», не получившая сколько-нибудь широкого признания в стиховедении (возможно, лучше было бы защищать эту теорию в сочинении иного жанра).

«Словарь литературоведческих терминов» (ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев) 1974 г. имел немало достоинств: это действительно *системное* обобщение того, что сделано... но *только* в советском литературоведении, причем в его *магистральных* направлениях. Разнообразие подходов к литературе все же показано, но в основном в *истории* науки (рассмотрены биографический метод, мифологическая, культурно-историческая, сравнительно-историческая, психологическая, формальная школы и др.), а также в связи с обзором традиционных *восточных поэтик* (индийской, китайской, корейской и японской). В конце книги даны перечни терминов к статьям об этих четырех национальных поэтиках. Стремление «преодолеть имеющуюся в ряде работ односторонность — делать теоре-

[1] См.: *Смирнов И. П.* Стихи и термины//Русская литература. 1967. № 2. С. 209.

тические выводы на основе опыта только одной национальной литературы» — подчеркнуто в предисловии (с. 3).

Конечно, при пестром составе авторов (их около ста) избегнуть противоречий, нестыковок, как и откровенно слабых статей, составителям не удалось. Все же рецензенты отмечали их как частности, как «промахи полезного издания» (название статьи В. Воробьева[1]). Особо указывалось на неясность границ между «методом», «течением», «направлением» (в те годы это была актуальная проблема). В рецензии Е. И. Покусаева (с соавторами)[2] статьи словаря группировались по проблемам — так выявлялись структурные связи и одновременно лакуны; этот аналитичный разбор можно считать тем метатекстом, которого явно не хватает в самом словаре.

В 1987 г. вышел «Литературный энциклопедический словарь» (ЛЭС, под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987). В огромном корпусе его статей (около 1700) приблизительно половина трактуют теоретико-литературные понятия. ЛЭС наиболее полно отразил *плюрализм* в литературоведении: не только в прошлом науки, но и в ее *настоящем*. Здесь есть, в частности, статьи: «Семиотика», «Синхрония/диахрония», «Структурализм», «Структурная поэтика», «Фрейдизм и литература», «Психоанализ в литературоведении». В кратком предисловии оговорено, «преимущественное внимание к современному значению и употреблению терминов и понятий при сравнительно меньшем внимании к их истории; в ЛЭС включен и ряд терминов, вошедших в научный оборот в сравнительно недавнее время» (с. 3—4). Стремление запечатлеть век нынешний прочитывается и в справочном отделе книги, где даны сведения об упоминаемых писателях: среди фамилий на *А* и *Б* — Ф. Абрамов, А. Адамович, Б. Ахмадулина, В. Белов, А. Битов, Ю. Бондарев, К. Булычев.

Инициатива наказуема: словарь, включающий разные терминосистемы, критиковали (как в 1925 г.— энциклопедию) прежде всего за дефицит системности, за эклектизм. По мнению И. Стаф, «иллюзия «единого литературоведения», превращающая терминологический «плюрализм», по сути, в эклектику,— все эти тенденции суть отражение сегодняшней ситуации в нашем литературоведении»[3]. В качестве примеров терминов «из разных систем» приводятся, с одной стороны, понятия, ключевые в московско-тартуской семиотической школе: *синхрония/диахрония, функции языка* и пр., с другой — понятие *народности литературы,* которое некоторые теоретики-конъюнктурщики превращают в дубину, гвоздящую и развлекательное чтиво, и формалистические изыски.

Спору нет, на народности спекулировали и спекулируют более

[1] См.: Дон. 1975. № 5.
[2] См.: Литература в школе. 1975. № 1.
[3] Литературное обозрение. 1989. № 4. С. 47.

чем на каком-либо другом понятии. Но разве злоупотребление, жонглирование термином отменяет познавательную ценность понятия, стоящую за ним научную традицию? И разве народность в литературе, ее проявления в мире и в языке произведения не входят в предмет семиотического изучения? Так ли уж изолированы, взаимонепроницаемы разные терминосистемы и различные подходы к литературе, если все они направлены на постижение *художественной целостности?*

Сходные вопросы возникают и при чтении «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001). Теоретический раздел здесь занимает относительно мало места. По сравнению с ЛЭС'ом — меньше примелькавшихся терминов «ангажированного» литературоведения; в частности, ни о *народности литературы,* ни о ее *национальном своеобразии* статей нет. Недостаточно полно представлены в словнике и другие ряды терминов: например, есть статья о *лирическом герое,* но не введено родовое понятие *лирический субъект;* сказано о *повествовании,* но опущены *описание* и *рассуждение.* Бросаются в глаза диспропорции: так, понятие *тип* разъяснено в статье объемом в... четыре строки, в то время как даже *литоте* посвящено шесть строк, а *липограмме* — целых десять. Эти и другие недочеты издания, в целом полезного и информативного, напоминают о важности разработки *системы* терминов. В Предисловии («От составителя») подчеркнута установка на научный поиск: «Редакция... не стремилась к «единомыслию» участников издания, полагая, что разнообразие научных подходов и исследовательская свобода отражают существующие различные точки зрения на важнейшие понятия истории и теории литературы, а их историческая изменчивость не позволяет навсегда закрепить за ними некие постоянные свойства и характеристики».

Достаточна ли такая установка именно при составлении словаря *терминов?* Пусть этот вопрос останется открытым.

ОБ ИНОЯЗЫЧНЫХ АНАЛОГАХ ТЕРМИНОВ РУССКОЙ ПОЭТИКИ

Цель предлагаемых заметок — охарактеризовать соотношение важнейших терминов русской поэтики XX в. с их вариантами в трех европейских языковых и культурных традициях — *англоамериканской, немецкой* и *французской*. Разумеется, в самом предварительном виде и с предельным ограничением материала.

При всех различиях в терминологии, связанных как с особенностями национального языка, так и с характерным для данной культуры доминированием тех или иных научных направлений и школ, основные понятия в рамках интересующего нас материала все же остаются общими. Это обусловлено не только общностью предмета и главных задач его научного постижения и определения, но и неизбежной опорой на общеевропейскую традицию античной и средневековой поэтики и риторики, а вместе с тем — на древнегреческие и латинские термины. Мы попытаемся раскрыть эту общность (без чего невозможно и само сравнение), на фоне которой проявится и специфика вариантов, присущих каждой научной традиции.

И еще одна оговорка: нас интересует общеупотребительная терминология и общепринятые значения. Поэтому непосредственный предмет нашего рассмотрения — исключительно словари[1]. Научная литература в собственном смысле, как правило, остается в стороне; лишь в редких случаях она используется, чтобы создать контекст, необходимый для объяснения терминов и понятий. Конечно, сравнение осуществимо лишь при условии, что какая-то традиция в области поэтики будет избрана в качестве точки отсчета. Естественно, что для нас в этой роли выступает русская поэтика[2].

---

[1] При отборе англо-, франко- и немецкоязычных словарей мы руководствовались прежде всего следующими тремя критериями: авторитетность, полнота освещения теоретических проблем и новизна справочного издания (естественно, что эти качества не всегда совместимы в одном и том же источнике: например, авторитетность и новизна). Перевод иноязычных текстов везде наш.

[2] В этой связи в дальнейшем мы будем опираться, не всегда ссылаясь на них, на следующие авторитетные справочные издания общего характера и назначения: Краткая литературная энциклопедия (Т. 1—9. М., 1962—1978); Литературный энциклопедический словарь (М., 1987); Энциклопедия литературных терминов и понятий (М., 2001). В соответствии с нашей главной задачей пришлось отказаться от ссылок на более частные и специальные словари (не говоря уже об исследованиях по отдельным про-

И поскольку и в этих рамках необходимы поиск точек соприкосновения разных научных школ и критерий отбора наиболее репрезентативных суждений, возникает потребность в опоре на определенный систематически организованный «язык-посредник». Для нас таковым является язык поэтики М. М. Бахтина[1].

В центре внимания будет проблема **литературного произведения.** Следовательно, важнейшими окажутся термины, характеризующие произведение, во-первых, как результат творческой деятельности и момент социального общения: **автор-творец, герой** (персонаж), **читатель** (адресат); во-вторых, как сложное целое — с одной стороны, раскрывающийся в рассказанном событии мир героя **(пространство-время и сюжет);** с другой — субъектная сфера **(повествователь, рассказчик** и **персонаж** как субъекты наблюдения и рассказывания). Наконец, в-третьих, будут рассмотрены термины, с помощью которых фиксируются свойства и признаки художественной структуры, позволяющие отнести произведение к определенному *типу.* В русском варианте это в первую очередь **жанр** и **род.** С основными терминами связано большое количество частных и конкретизирующих, которые мы за недостатком места вынуждены оставить вне внимания.

1

«Автор» — термин латинского происхождения. Как указывает, например, Г. фон Вильперт *(G.* von *Wilpert),* немецкий термин *«autor»,* происходя от лат. *auktor* — «покровитель, создатель» означает «творец, в особенности литературного труда: *писатель, поэт, сочинитель».* Автор в этой трактовке не может быть идентифицирован с такими «вымышленными, фиктивными ролями», как лирическое «я» или «фигура рассказчика в эпике»[2].

С точки зрения русской литературоведческой традиции, необходимо отграничить автора-творца не только от его различных отображений или ролей внутри произведения, но и от так называемой «биографической личности» автора (Б. О. Корман)[3], т. е. от сочинителя как реального частного человека или исторического лица. И первое, и второе уточнения находим в словаре, созданном группой преподавателей университетов Франции: «Иногда есть тенден-

---

блемам), а также на те справочные издания, которые предлагают трактовку терминов и понятий поэтики, свойственную лишь отдельным научным школам (словари терминов русского формализма или французского структурализма), т. е. далекую от общепринятой. Лишь в отдельных случаях такие данные используются для сравнения.

[1] Прежде всего — в качестве терминологической системы, вошедшей в научный оборот и создавшей теоретико-литературную традицию. См.: *Тамарченко Н. Д.* Поэтика Бахтина: уроки «бахтинологии»//Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1996. № 1. С. 3—16.

[2] *Wilpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989. S. 69. В дальнейшем при ссылках на это издание страницы указываются в скобках после цитаты.

[3] См.: *Корман Б. О.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора//*Корман Б. О.* Избр. труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 59—67.

ция смешивать автора (auteur) с тем, кто рассказывает (le narrateur), записывает (le scripteure), т.е. с героем произведения; следовало бы оставить, со всей строгостью, термин «автор» за определенной модальностью текстуального присутствия, «интервенциями автора», «словами автора»[1].

К аналогичной установке на разграничение биографического и «внутритекстового» автора современный английский словарь добавляет учет творческой реакции *читателя*. По В. Буту (W. C. Booth'y), различаются *реальный* и *«имплицитный»* автор: второе выражение «используется для обозначения портрета творящего автора (a creating author), стоящего за литературным произведением, который читатель строит на основе образа, заложенного в произведении (не единственного — каждое произведение имеет своего имплицитного автора) автором, им или ею»[2].

Отметим в итоге, что во всех трех справочниках остается вне поля зрения объективно присутствующая в произведении — в целесообразности его строения — *направляющая активность* автора-творца как единственно адекватная форма его бытия[3]. Отсюда и отсутствие в приведенных определениях признака *деятельности* автора (по Бахтину, он — «эстетически деятельный субъект» в противоположность герою, деятельность которого имеет жизненные, а не эстетические цели)[4].

Обратимся к проблеме *персонажа*. Немецкий термин «Figur» (лат. figura — образ) означает «всякую выступающую в поэзии, особенно в эпике и драме, фиктивную личность (Person), называемую также характером (Charakter); однако следует предпочесть обозначение «литературная личность» (literarische Figur) в отличие от естественных личностей и от часто только контурно очерченных характеров» (*Wilpert G. von.* S. 298). Как видно, этот термин вполне тождествен используемому в русском литературоведении термину «персонаж» (в его широком смысле). Так же обстоит дело и с термином «герой», утратившим, по общему мнению, исходное «высокое» значение. Указывая, например, на эту историческую трансформацию значения слова «Held», Г. фон Вильперт подчеркивает, что «сегодня вообще область для главных персонажей (Hauptfigur) и ролей драмы или эпической поэзии — центр действия без оглядки на социальное происхождение, пол или особые свойства». От-

---

[1] Lexique des termes littéraires. Sous la direction Michel Jaretty. Paris. 2001. P. 46—47. Далее при ссылках страницы этого издания — в тексте статьи.

[2] *Hawthorn J.* A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory. Bristol, 1998. P. 13—14. Последующие ссылки даются указанием страниц в тексте, в скобках.

[3] См.: *Скафтымов А. П.* Тематическая композиция романа «Идиот»//*Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 23—32. Ср. понятие «имманентного автора» в кн.: *Лосев А. Ф.* Гомер. М., 1960. С. 49—51.

[4] Подробнее см.: *Тамарченко Н. Д.* Автор//Энциклопедия литературных терминов и понятий. Стлб. 17—18.

сюда возможность «негероического пассивного, проблематического, негативного героя или антигероя, который в современной литературе (за исключением тривиальной литературы и социалистического реализма) в качестве страдающего или жертвы сменил сияющего героя раннего времени» (S. 365—366).

В англо американском литературоведении в тех случаях, когда мы говорим «персонаж», а немецкие литературоведы — «Figur», используется термин Charakter («характер»). Так, Дж. Хоторн (J. Hawthorn) присоединяется к нарратологу Г. Принсу (G. Prins`y), который дает последнему термину следующую дефиницию: «Существо, наделенное антропоморфными чертами и занятое в антропоморфных акциях; актер с антропоморфными позами» (P. 24 –25). В других случаях может фигурировать и термин Hero («герой»). Например, у Дж. Шипли (J. Shipley) термин «hero» обозначает «центральную фигуру или протагониста в литературном произведении; персонажа (Character), которому симпатизирует читатель или слушатели»[1]. В другом словаре такое употребление термина сочтено сомнительным: «**Герой** (от греч. «защитник») — изначально мужчина — или женщина, героиня — чьи сверхъестественные способности и характер поднимают его — или ее — на уровень бога, полубога или короля-воина. Наиболее распространенное современное понимание термина также предполагает высокий моральный характер человека, чья смелость, подвиги и благородство целей заставляют исключительно им или ею восхищаться. Термин также часто неверно используется как синоним главного персонажа (Character) в литературе»[2]. Аналогичная ситуация — колебания между отождествлением героя и персонажа и стремлением разграничить сферы употребления этих двух терминов, опираясь на изначальную семантику слова «герой»[3],— существует и в русском литературоведении.

Подобную, но более четко выраженную двойственность видим также в новейшем словаре под редакцией Мишеля Жаретти. Любопытно, что одному варианту (герой) здесь дается чисто *содержательная* — этико-психологическая — трактовка, тогда как другому (персонаж) — исключительно *«текстуальная»*. Сравним: «**Герой** (héros). Тип персонажа (personnage), превосходящего обычный масштаб, который находит место в центре эпопеи, романа, классической трагедии и романтическои драмы и который предполагает восхищение, жалость и страх читателя или зрителя» (P. 207). «**Персонаж романа** (особая статья посвящена театральному персонажу.— *Е. П., Н. Т.*). <...> С точки зрения семиотики, персонаж — имя, которое

[1] Dictionary of World Literary Terms/By J. Shipley. P. 144.

[2] The Longman Dictionary of Poetic Terms/By J. Myers, M. Simms. P 133.

[3] О ней см.: *Тахо-Годи А. А.* Герой//Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 2000 Т. 1. С. 294 –296. Об истории понятия в русской литературе см.: *Чернец Л. В. Герой* и *героиня* в литературном произведении (Из истории понятия)//Русская словесность. 1995. № 3 С. 69—76.

позволяет читателю строить, начиная с серии разрозненных сообщений в тексте, некую мысленную репрезентацию» (P. 319). Если в первом случае ощущается воздействие классификации «модусов» героя у Н. Фрая (действующее лицо эпопеи и трагедии наделяется «властью, страстностью и силой выражения, намного превосходящими наши собственные, однако его поступки все же подлежат критике общества и подчиняются законам природы»)[1], то во втором случае авторы, несомненно, следуют идеям, высказанным в книге Р. Барта «S/Z». Здесь сказано, что персонаж — «продукт комбинаторики», причем «имя собственное — это своего рода поле, в котором происходит намагничивание сем»[2].

Заметная близость обнаруживается между разноязычными терминами, обозначающими понятие «читатель». В словаре Геро фон Вильперта четко отграничиваются реальный читатель и читатель как созданная произведением роль «имманентного адресата». Особо отмечены случаи, когда эта роль материализуется в персонажа: «Этот «внутриэстетический» или «имплицитный» читатель выступает только с развитием субъективного, лично окрашенного способа повествования собственно с XVIII в. (Стерн, Фильдинг, Виланд, Гофман, По) и в корреляции с фиктивным повествователем; напротив, он отсутствует при объективно-безличном повествовательном стиле (Клейст) и при внеповествовательных формах несобственно-прямой речи и внутреннего монолога, соответствующего потоку сознания» (S. 510—511). Так же и у Л. Шипли «идеальный читатель» мыслится в двух вариантах: «(1) персонаж в произведении, представляющий собой того, кто его (это произведение — *Е. П., Н. Т.*) воспринимает, испытывающий чувства удивления, восторга, восхищения, которые, как надеется автор, должно пробудить это произведение... Доктор Ватсон в рассказах о Шерлоке Холмсе является одновременно и повествователем, и идеальным читателем. В древней драме хор играл аналогичную роль. (2) Воображаемое лицо, которое в целом правильно понимает то, что автор хотел передать своим произведением» (P. 265).

2

Множество разногласий связано в научной, а следовательно, и в справочной литературе с такими важнейшими характеристиками структуры литературного произведения, как событийный ряд и процесс рассказывания. Речь идет соответственно, во-первых, о терминах «фабула» и «сюжет»; во-вторых, о термине «повествование».

---

[1] *Фрай Н.* Анатомия критики/Пер. А. С. Козлова и В. Т. Олейника//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе/Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987. С. 233.

[2] *Барт Р.* S/Z /Пер. Г. К. Косикова и В. П. Мурат. М., 1994 С. 82.

Русская литературоведческая традиция стремится отграничить понятие сюжета как последовательности мотивов (событий и ситуаций), складывающихся в определенную сложную схему (А. Н. Веселовский), от такого понимания сюжета, которое учитывает не только сами события, но и порядок их изложения. Для первого из этих понятий русский формализм ввел термин «фабула», для второго — собственно «сюжет»[1]. Такое разграничение, несомненно, тем убедительнее, чем больше оно обосновывается отнесением «события, о котором рассказывается», к миру героя, а «события самого рассказывания» к действительности автора и читателя[2].

Однако предложенное Бахтиным соотнесение пары терминов и понятий «фабула» и «сюжет» с двойной ориентацией произведения: на «тематическую действительность» и на реальную действительность, в которой произведение воспринимается,[3] далеко не везде принято и не всегда признается продуктивным даже в рамках русской традиции. Решающе важно, на что направлена, по мнению литературоведов, активность автора-творца. Если считается, что авторской интенции противостоит хотя и созданное им, но относительно автономное бытие героя, то эстетически значимыми становятся в первую очередь пространственно-временны́е и событийные характеристики изображенного мира. Если же, по мнению исследователя, авторский творческий акт лишь преобразует пассивный «материал», то эстетическая значимость приписывается прежде всего «изображающему миру»: времени повествования, позиции наблюдателя, в частности пространственной, и т. д.

В русской традиции акцентируется *взаимодействие* двух действительностей. Отсюда присутствие терминов «художественное время» и «художественное пространство»[4], а также «событие» (как перемещение персонажа через пространственно-временные границы в его мире) и «хронотоп»[5]. В словаре Геро фон Вильперта есть только термин Zeit («время»), и это вполне объясняется отсутствием понятия «мир героя». Поэтому, хотя автор и указывает на необходимость «различать прежде всего повествовательное время как длительность рассказа (соответственно, чтения) и рассказанное время как длительность процесса, о котором идет рассказ», литературоведческая категория времени, с его точки зрения,— следствие «связи литературы с языком как некоторым временны́м континуумом»; отсюда — особая значимость времени именно «для повествовательного искусства, события которого возникают только в языке» (S. 1043—1044).

---

[1] См.: *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 179—190.

[2] См.: *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403.

[3] См. также: *Медведев П. Н.* <*Бахтин М. М.*> Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. М., 1993. С. 155.

[4] Литературный энциклопедический словарь. С. 487—489; Литературная энциклопедия терминов и понятий. Стлб. 1174—1177.

[5] Литературная энциклопедия терминов и понятий. Стлб. 1007, 1173.

Такой акцент на изображающем субъекте и его мире присущ западному литературоведению в целом. В результате противоречиво сочетаются две тенденции: с одной стороны, к разграничению процессов рассказывания (повествования) и протекания рассказываемого события; с другой — к их смешению, а тем самым к различению или, наоборот, к смешению соответствующих понятий.

В современном англоязычном словаре Дж. Хоторна делается попытка синхронизации понятий «фабула» и «сюжет» в литературоведческом употреблении на разных языках. Так, по его мнению, во французском литературоведении (Ж. Женетт) для обозначения набора событий в их хронологическом порядке используется слово «история» (l'histoire), а для хода их непосредственного изложения понятие «дискурс» (discours) или «рассказ» (récit). В англоязычном же литературоведении, согласно Дж. Хоторну, употребляются соответственно, с одной стороны, слова «fable» или «story»; с другой — «plot» (эквивалент русскому термину «сюжет», в тех случаях, когда им обозначают порядок изложения событий, который может не совпадать с их протеканием). При этом автор словаря рекомендует каждый раз уточнять, что понимается под тем или иным термином, ввиду отсутствия общепризнанной терминологии (P. 227—229).

Симптоматично, что этим разграничениям сопутствуют характеристики изображенного мира. Событие в словаре Хоторна определяется как переход от одного состояния мира к другому; предлагается различать основные события, составляющие ядро действия и продвигающие его, и вспомогательные, цель которых, напротив, задержать развитие действия или заполнить промежутки между основными событиями. При этом события могут быть как единичными, так и повторяющимися, иногда многократно. Ссылаясь на Р. Барта, словарь также отдельно рассматривает различие между событием-катализатором (catalyses), которое не существенно для понимания хода действия, но стимулирует его развитие, и событием, составляющим ядро (nuclei) действия (P. 72)[1].

Помимо упомянутых терминов в англоязычной справочной литературе для обозначения цепи событий, изложенных в художественном произведении, в их временно́й и причинно-следственной связи употребляется также слово «нарратив» (narrative) (J. Hawthorn. P. 149). Во французском языке этому термину соответствует аналог — récit (рассказ, повествование). Это слово может обозначать три различных понятия: повествование устное или письменное, излагающее определенное событие или цепь событий; последовательность этих событий, т. е. сюжет; и, наконец, само событие

[1] Здесь можно заметить сходство с характерным для формалистической сюжетологии различением «связанных» и «свободных» мотивов (см., напр.: *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. С. 183). Однако речь в таких случаях идет не о событиях, реальных хотя бы для героя, но лишь о мотивах как элементах текста, сигнализирующих о некотором вымышленном процессе.

рассказывания. Согласно французскому словарю литературоведческих терминов под редакцией М. Жаретти, для обозначения последнего следует употреблять термин «наррация» (narration) (P. 283). Наррация здесь определяется как акт рассказывания, наряду с отбором фактов или элементов нарратива, а также модусом повествования (например, рассказ от первого лица), выбором точки зрения и ритма.

Таким образом, можно утверждать, что русскому термину «событие рассказывания» (М. Бахтин) имеются аналоги как во французском, так и в английском языках. Это событие (narration) в качестве самого *акта рассказывания* или «осуществления повествования» часто отграничивается, с одной стороны, от представляющего результат этого акта, уже запечатленного *порядка изложения событий* (plot, récit, discours), т. е. «сюжета», а с другой — и от понятия фабулы (fable, story, l'histoire) как *развертывания событий по их собственной логике*. Однако одновременно существует тенденция смешивать «событие рассказывания» с тем событием, о котором идет рассказ, используя термин «наррация» по отношению и к повествованию, и к сюжету.

Для обозначения субъекта повествования в русском литературоведении используются термины «повествователь» или «рассказчик». В словаре Геро фон Вильперта им соответствуют термины «Narrator» и «Erzähler». Определения этих терминов в сущности содержат характеристику двух различных ситуаций. Narrator как рассказывающий и изображающий субъект — истолкователь событий, стоящий над изображенным миром, поскольку «своими комментариями и размышлениями переводит действие в другую плоскость и соответственно впервые путем истолкования приобщает отдельные эпизоды действия к целому» (S. 606). Примечательно, что здесь в первую очередь подразумевается повествователь в эпическом театре. В другой ситуации субъект повествования — Erzähler — «фиктивный персонаж, который рассказывает эпическое произведение, из перспективы которого осуществляется изображение и сообщение читателю» (S. 264—265). В русской традиции во втором случае используется термин «рассказчик».

В английском литературоведении один из типов повествователя обозначается термином «имплицитный автор» (implied author). Словарь Шоу утверждает, что повествователь (narrator) — «либо некто, вовлеченный в действие, либо сам автор»[1]. Однако словарь Хоторна предлагает отличать повествователя (narrator) не только от реального, но и от имплицитного автора, так как повествователь может иметь различные уровни персонификации, т. е. быть в большей или меньшей степени участником описываемых им событий, в том числе и полноценным персонажем, находиться вне или внутри художест-

[1] *Shaw H.* Dictionary of Literary Terms. N.-Y., 1972. P. 251.

венного пространства. В этой связи различаются также степени надежности субъектов рассказывания как источников сведений и истолкователей смысла происходящего (P. 151). Эта трактовка, как и у Геро фон Вильперта, включает в себя два основных типа повествующего субъекта, хотя и не стремится к четкой их дифференциации и сохраняет для них один термин.

Французский словарь М. Жаретти предлагает понимать под термином «narrateur» как эксплицитного субъекта повествования («я»), так и имплицитного рассказчика, который управляет повествованием (P. 282—283). Такой «нарратор» есть в любом повествовании, например в романе в письмах, где он проявляется в расположении материала, а также в диалоге персонажей. В последнем случае мы имеем дело с «образом автора» (une figure de l'auteur), стоящим «за» повествованием и определяющим его ход; этот субъект изображения в словаре Жаррети обозначается также термином «архи-выразитель» (archi-énonciateur) (P. 39). Здесь мы видим отсутствие четкой дифференциации основных типов рассказывающего и изображающего субъекта.

3

Два термина, традиционных для нашей поэтики,— «род» и «жанр» — имеют одинаковое основное значение: *тип* литературного произведения. Эта общность не исключает значительного различия, ибо существуют два способа выделять типы литературных произведений: основываясь на разновидностях, сложившихся исторически, и опираясь на теоретическое осмысление возможностей словесного искусства[1].

В немецком языке термин «Gattung», как указывает словарь Геро фон Вильперта, обозначает «две основательно различающиеся группы» (произведений). Ссылаясь на Гёте, автор называет первую из них тремя «естественными формами поэзии» или «основными формами (эпика, лирика и драма), заложенными уже в сущности поэтического выражения». Вторую же образуют «"поэтические виды" (Гёте), подвиды или жанры (Genres) в отдельности, каковы ода, гимн, элегия, баллада и т. д.» (S. 320).

В англоязычной традиции такого четкого разделения не существует. Здесь традиционно используется французское слово «жанр» (genre) и, в качестве синонимов,— «вид» (kind), «тип» (type), «форма» (form). Как указывает словарь Фаулера, такой разнобой в использовании терминов свидетельствует о том, «какой путаницей окружена теория жанров»[2]. Словарь Лазаруса обозначает термином

[1] Подробнее об этом см.: *Тамарченко Н. Д.* Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века//Изв. РАН. Сер. лит-ры и яз. 2001. № 6. С. 3—13.

[2] A Dictionary of Modern Literary Terms/Ed. by R. Fowler. L., 1973. P. 82.

«жанр» «литературную форму», как, например, роман, рассказ, пьеса, стихотворение, эссе, что как будто соответствует пониманию жанра в русском литературоведении. Однако тут же предлагается выделить еще и «поджанры», такие, как баллада, сонет или мадригал, которые следует отличать от «драматической поэзии»[1].

Таким образом, можно утверждать, что английские литературоведческие словари не различают понятия о крупных (общих) литературных типах и их конкретно-исторических вариантах. Несколько иначе дело обстоит с франкоязычной традицией. Словарь Жаретти возводит понятие «жанра» к «Поэтике» Аристотеля, где в основе разделения форм словесного искусства лежит способ представления: миметический (драматические жанры) и диегетический (повествовательные жанры). К этому в XVIII в. добавляется группа лирических жанров. Следовательно, можно было бы сделать вывод о том, что понятие жанра во французском литературоведении совпадает с понятием «литературного рода» в русской традиции. Однако и здесь не удается избежать некоторой путаницы, так как далее словарь Жаретти указывает, что в XIX в. выделяются четыре основных жанра: театр, поэзия, роман и эссе, а также ряд мелких жанров, которые в свою очередь подразделяются на «поджанры» по двум критериям: тематическому (например, социальный роман, любовная поэзия) и формальному (например, роман в письмах, прозаическая поэма) (P. 198). Таким образом, ни англоязычная, ни франкоязычная справочная литература не дает четкого разделения теоретически «конструируемых» литературных родов и исторически сложившихся жанров. В то же время в специальных литературоведческих исследованиях, по крайней мере французских, такое различение налицо. Например, по мнению Цв. Тодорова, «чтобы избежать всякой двусмысленности, следует постулировать существование, с одной стороны, *исторических* жанров, с другой — *теоретических жанров*. Первые суть результат наблюдений над реальной литературой, вторые — результат теоретической дедукции»[2]. В этом случае научный уровень справочной литературы несколько не соответствует уровню специальных работ.

Итак, теоретически обоснованное различение двух основных групп литературных произведений и соответственно двух важнейших понятий с общим значением «тип произведения» вполне утвердилось лишь в немецкой и русской научной традиции[3]. Но и здесь — при общности исходного пункта в области «генологии» —

---

[1] *Lazarus A.* Modern English. N.-Y., 1971. P. 128.

[2] *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу/Пер. с франц. Б. Нарумова. М., 1997. С. 9—10.

[3] Такого различения не обнаруживает, напр., развернутый анализ ряда англоязычных исследований по теории жанров (включая обзорную книгу П. Хернади) в монографии: *Чернец Л. В.* Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982. С. 43—66.

расхождения начинаются там, где возникает вопрос: какие именно структурные особенности позволяют относить данное произведение к тому или иному роду, а также жанру?

В словаре Геро фон Вильперта по поводу «естественных» или «основных форм (Grundformen) упоминаются «способы художественного высказывания, основные возможности оформления материала (Stoffgestaltung) и позиции поэта по отношению к окружающему миру, произведению и публике». Как видно, перед нами — аспекты структуры произведения, а именно: его речевое целое, рассказанное в нем событие (Stoff в немецком литературоведении — обозначение элементов-источников, из которых складывается сюжет) и коммуникативный аспект. Менее определенно выглядят тут же указанные критерии выделения жанров: «Их деление происходит отчасти по формальным историческим основаниям (сонет, хроникальное повествование, роман в письмах, стих и проза), отчасти по содержательным (роман приключений, история о призраках); чаще, однако, содержание и образ обусловливают друг друга и дают тем самым прочные опорные пункты внутренней форме (эпос, новелла, гимн, трагедия, комедия)» (S. 320—321).

В сущности, в этом случае представление о жанре как типе художественного целого, помимо туманного понятия «внутренней формы», сводится к идее характерной для канонических жанров взаимосвязи между традиционной тематикой и готовыми композиционными формами. Однако подобная взаимосвязь отсутствует в жанрах неканонических, в первую очередь в романе. Поэтому Геро фон Вильперт, говоря об этом жанре, характеризует его особую проблематику и тематику по сравнению с эпосом («направляет взгляд на неповторимо запечатленную отдельную личность или группу индивидов с их особыми судьбами в существенно дифференцированном мире, в котором после утраты старых порядков и безопасности перед ними выступают проблематичность, двойственность, опасность и постоянные решающие вопросы бытия и делают осознанным вечный разлад между идеалом и действительностью, внутренним и внешним миром»), а также указывает на преобладание внутреннего действия над внешним — по крайней мере, «в наше время» — и на значение в истории жанра перехода к прозе (S. 784—785). Таким образом, роман, согласно этой характеристике, не является определенным типом художественного целого.

Следует заметить, что в русской поэтике существует сформулированное М. М. Бахтиным определение трех структурных особенностей романа, отличающих этот жанр от всех других[1]. Правда, в справочной литературе, даже и русской, эта идея, вошедшая в научный оборот еще в начале 1970-х гг., пока отражения не получила.

[1] См.: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 454—455.

Поэтому либо продолжаются бесплодные (как показано в том же исследовании Бахтина «Эпос и роман») попытки определить *канон* этого жанра[1], либо признается невозможной какая бы то ни было характеристика его структурного инварианта — как в словаре Шипли (P. 215)[2], либо, наконец, словарь вообще отказывается от общего термина как обозначения единого жанра и предпочитает говорить исключительно о конкретно-исторических «романах», каковы «античный роман», «роман артуровского цикла» (roman arthurien), «готический роман», «барочный роман», «авантюрный роман», «эпистолярный роман», «роман-детектив» и т. п.[3] Последние два подхода вполне могут сочетаться. Например, статья «Der Roman» в специально посвященном литературным жанрам немецком словаре начата следующим утверждением: роман «ускользает от общеупотребительной и устойчивой дефиниции по той простой причине, что не существует романа вообще, есть лишь «много романов»[4].

Подводя общие итоги нашего краткого сравнительно-терминологического экскурса, можно заметить, что различия в трактовках, характерных для разноязычных научных традиций, накапливаются по мере перехода от общеэстетической проблематики к понятиям и проблемам исторической поэтики, в особенности поэтики жанров. Именно в этой области в русской науке со времен А. Н. Веселовского, т. е. уже в течение столетия, разрабатываются пути органического приспособления моделирующей теоретической мысли к исторической конкретности и разнообразию реально существующих литературных форм.

---

[1] Литературная энциклопедия терминов и понятий. Стлб. 889—890.

[2] Ср. также: Dictionnaire de la théorie et de l'histoire littéraires du XIX siècle à nos jours/Sous la direction de L. Armentier. Paris, 1986. P. 267—268 («В качестве литературного жанра роман определить трудно, так как этим словом обозначаются очень разные повествовательные структуры»).

[3] Lexique des termes littéraires. Sous la direction Michel Jaretty... P. 382.

[4] Formen der Literatur: in Einzeldarstellungen. Hrsg. von O. Knörrich. Stuttgart, 1991. S. 297.

УЧЕБНАЯ И СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА[1]

Учебники, учебные пособия

Введение в литературоведение/Под ред. Г. Н. Поспелова [1976] 3-е изд. М., 1988.

Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины/Под ред. Л. В. Чернец [1999] М., 2000.

Волков И. Ф. Теория литературы. М., 1995.

Грехнев В. А. Словесный образ и литературное произведение. Нижний Новгород, 1997.

Жирмунский В. М. Введение в литературоведение. Курс лекций/Под ред. З. И. Плавскина, В. В. Жирмунской. СПб., 1996.

Минералов Ю. И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). М., 1999.

Поспелов Г. Н. Теория литературы. М., 1978.

Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. 5-е изд. М., 1976.

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. [1925, 6-е изд.— 1931]/ Вступит. ст. Н. Д. Тамарченко; Комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. М., 1996.

Уэллек Р. и *Уоррен О.* Теория литературы/Пер. с англ. [*Wellek R., Warren A.* Theory of Literature. New Haven, London, 1948]/Вступит. ст. А. А. Аникста. М., 1978.

Федотов О. И. Введение в литературоведение. М., 1998.

Хализев В. Е. Теория литературы. [1999] 3-е изд. М., 2002.

Faryno J. Введение в литературоведение. [1978—1980] Warszawa, 1991.

Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 15. Aufl. Bern — München, Francke, 1971.

Хрестоматии

Введение в литературоведение. Хрестоматия/Под ред. П. А. Николаева. [1979] 3-е изд. М., 1997.

[1] В настоящий перечень вошли учебники и учебные пособия по курсам «Введение в литературоведение» и «Теория литературы», хрестоматии, словари и справочники (XIX—XXI вв.), представляющие понятийно-терминологический аппарат литературоведения, общие библиографические указатели по теории литературы. Наряду с энциклопедическими изданиями указаны словари терминов отдельных областей науки, литературоведческих направлений; названы некоторые аналогичные зарубежные издания. В квадратных скобках указывается год первого издания книг. Список носит рекомендательный характер и не претендует на полноту.

Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия/Автор-сост. Н. Д. Тамарченко. М., 2001.

Хрестоматия по теоретическому литературоведению/Изд. подгот. И. А. Чернов; Отв. ред. З. Г. Минц. Тарту, 1976.

Хрестоматия по теории литературы/Сост. Л. Н. Осьмакова; Вступит. ст. П. А. Николаева. М., 1982.

Словари, справочники

Беляев В. Ф. Основная терминология метрики и поэтики//*Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов/2-е изд. М., 1969.

Д. М. (Д. А. Милютин). Опыт литературного словаря. М.; П., 1831.

Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001.

Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966.

Квятковский А. П. Школьный поэтический словарь. 2-е изд. Ред.-консультант И. Б. Роднянская; ред.-библиограф А. И. Фрумкина. М., 1998.

Корман Б. О. Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982.

Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов//*Корман Б. О.* Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.

Краткая литературная энциклопедия. Т. 1—8. М., 1962—1978/Под ред. А. А. Суркова. Т. 9 (доп.).

Литературная энциклопедия/Под ред. В. М. Фриче, А. В. Луначарского. М., 1929—1939. Т. 1—9, 11. (Не вышли т. 10, 12.)

Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов/Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина и др. М.; Л., 1925. Т. 1—2.

Литературная энциклопедия терминов и понятий/Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001.

Литературный энциклопедический словарь/Под общей ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987.

Литературоведческие термины (Материалы к словарю)/Ред.-сост. Г. В. Краснов. Коломна, 1997—1999. Вып. 1—2.

Мосткова С. Я., Смыкалова Л. А., Чернявская С. П. Английская литературоведческая терминология. Л., 1967.

Овсянико-Куликовский Д. Н. Словарь важнейших терминов теории словесности//*Овсянико-Куликовский Д. Н.* Теория поэзии и прозы (Теория словесности). 5-е изд. М.; Пг., 1923.

Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 1—3.

Пави П. Словарь театра/Пер. с франц. М., 1991.

Словарь литературоведческих терминов/Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., 1974.

Словарь терминов французского структурализма/Сост. И. П. Ильин// Структурализм: «за» и «против»/Сост. М. Я. Поляков. М., 1975.

Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник/ Науч. ред. и сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М., 1996.

Современный словарь-справочник по литературе/Сост. и науч. ред. С. И. Кормилов. М., 1999.

Чернец Л. В., Семенов В. Б., Скиба В. А. Школьный словарь литературоведческих терминов. Иносказательность в художественной речи. Тропы. Стиховедение. М., 2002.

Художественное восприятие. Основные термины и понятия. Словарь-справочник/Ред.-сост. М. В. Строганов. Тверь, 1991.

Baldick Ch. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford; New York, 1990.

Barton E. J., Hudson G. A. A Contemporary Guide to Literature Terms with Strategies for Writing Essays about Literature. Boston; New York, 1997.

Beckson K. E. and *Ganz A. F.* Literary Terms. A Dictionary. New York, 1975.

Best O. F. Handbuch literarische Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. 2. Aufl. Frankfurt a. M., 1975.

Critical Terms for Literary Study. Ed. by F. Lentricchia and T. McLaughlin. Chicago; London, 1990.

Cuddon J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. London, 1992.

Dictionnaire de la théorie et l'histoire littéraires du XIX siècle à nos jours/ Par L. Armentier. Paris, 1986.

Dictionary of World Literary Terms/Ed. by J. T. Shipley. [1943] Boston, 1970.

Elkhadem S. The York Dictionary of English, French, German, Spanish Literary Terms and their origin. York Press, 1976.

Fuge N., Baker S., Perkins G. The Harper Handbook to Literature. New York, 1985.

Gray M. A Dictionary of Literary Terms. York Press, 1988.

Knaurs S., Kurz J. Kleines Wörterbuch der Stilkunde. 4. Aufl. Leipzig, 1977.

Kujawinska K., Gross A. S. Words about Eloquence. A Glossary of Basic Literary, Critical and Cultural Terms. Moscow; Kaluga, 1998.

Littérature et genres littéraires/Par J. Bessière et autres. Paris, 1978.

Maior L. Le vocabulaire en 600 mots. Dictionnaire pour l'étude et l'explication de texte. Paris, 1973.

Metzler — Literatur — Lexikon: Begriffe und Definitionen/Hrsg. von G. und I. Schweikle. 2. Aufl. Stuttgart, 1990.

Morier H. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. 3 éd. Paris, 1981.

Myers J. E., Simms M. The Longman Dictionary of Poetic Terms. New York; London, 1989.

Prince G. A Dictionary of Narratology. Andershot (Hants), 1988.

Scott A. F. Current Literary Terms: A Concise Dictionary of their Origin and Use. [1965] London, 1980.

Shaw H. Dictionary of Literary Terms. New York, 1982.

Sierotwinski S. Słownik terminów literackich. Wrocław, 1972.

Wilpert G. von Sachwörterbuch der Literatur. 7. Aufl. Stuttgart, 1989.

Wörterbuch der Literaturwissenschaft/Hrsg. von C. Träger. Leipzig, 1986.

Библиографические указатели

История русской литературы XIX — начала XX века. Библиографический указатель. Общая часть/Под ред. К. Д. Муратовой. СПб., 1993.

Советское литературоведение и критика. Теория литературы. Библиографический указатель. 1917—1967: В 4 ч./Сост. Н. В. Гельфанд, И. В. Голенищева-Кутузова, Ю. Д. Рыскин; Отв. ред. Ю. Д. Рыскин. М., 1989.

Указатель новейшей избранной литературы по поэтике/Сост. С. Балухатый//Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. [1925] М., 1996. (В Указатель вошли работы, вышедшие до сентября 1925 г.)

Указатель терминов[1]

Авангардизм 544—545, 548
Автоинтерпретация 506—507
Автокоммуникация 371
Автокритика 30, 506
Автор 16, 18, 21, 56, 68—80, 160, 303—305, 310, 320, 344—347, 372—373, 381—385, 599
— биографический 68—70, 310
— в художественном тексте 73—77, 304, 337—338
Автор-повествователь 304, 313
Автор-творец 70—73, 306—307
Автора образ 77—78, 300, 303, 306—307, 366
Авторская
— воля 73, 425. См. также: *Творческая воля*
— концепция 31, 73, 78, 570
— маска 317
— оценка 29, 56
Авторские
— отступления 74, 89, 363—364
— послесловия 44, 73, 104, 116
— предисловия 44, 73, 89, 104, 114—116, 334, 347
— примечания 44, 73, 104—105, 116—118
Автоцитирование 483
Аграмматизм, аграмматический прием 390, 395
Адресат 13, 20—21, 59, 83, 106, 162, 499—500, 504, 549, 563, 568—570. См. также: *Воображаемый читатель*
Акмеизм 614
Акропроза 473
Акростих 74, 214, 473
— обращенный 473
Акт (в пьесе) 335. См. также: *Действие (в пьесе)*
Активный словарный фонд 390. См. также: *Лексика активная*
Аллегория 41—43, 404
Аллитерация 451
Аллюзия 108, 478
Алогизм 447, 449, 492
Амфиболия 447, 449
Амфибрахий 419—420
Амфимакр 419
Анаграмма 465, 473—474
Анадиплосис 452, 463. См. также: *Стык*
Анаколуф 447—449
Анакруза 336
— скользящая 426
Анапест 419—420
Анафония 465
Анафора 452—453, 463. См. также: *Единоначатие*
Анималистская литература 198
Анноминация 451, 453
Антанакласис 452
Антитеза характеров 327
Антитрадиционализм 542—543
Антиутопия 274
Антропоморфизм 406
Антропонимы, антропонимика 399
Антропоцентризм искусства 36
«Ансамбль» стихотворений 125
Апелляция, апеллятивная функция речи 136
Арго 399, 402
Архаизмы 284—285, 390, 393, 395
— акцентологические 393
— лексико-семантические 285
— лексические 285, 393
— синтаксические 442—443
Архетип 513, 533—534
Архитектоника, архитектонические формы 598
Асиндетон 451, 454. См. также: *Бессоюзие*
Ассонанс 461
Атрибуция текста 523
Афоризм 122, 155

Бакхий 419
Баллада 51

[1] В словник включены термины, значение и /или применение которых разъяснено в разделах и главах учебника (с. 12—625). Термины, имеющие ограниченную сферу употребления (определенное направление в литературоведении, работы отдельных исследователей и пр.), заключены в кавычки, например: «Материал»/ «прием» (русская формальная школа), «Смерть автора» (Р. Барт). В терминах, представляющих собой устойчивые словосочетания, может быть изменен порядок слов: Проза ритмическая (вместо: Ритмическая проза).

Барокко 597, 606
Басня 31, 42, 179, 186, 365
Беллетристика 299, 555—557
Белый стих 418, 430
Беседы публичные 369
— с читаталем в произведении 363—366, 560
Бессоюзие 454. См. также: *Асиндетон*
Бестселлер 587—588
Библиопсихология 554
Библиотерапия 552
Бинарные оппозиции 535
Биография писателя 68—69, 85, 531
Биографическое направление в литературоведении 510
Благозвучие 456.См. также: *Эвфония*
Боевик (жанр) 589
«Большое время» 597, 603
Буколика 273
Бульварная литература 580. См. также: *Массовая литература*

Варваризмы 283, 390
— синтаксические 442—443
Вариант текста 524
Вариативность 540
Венок сонетов 423
Верлибр 418. См. также: *Свободный стих*
Версификация 417
Вещь, вещный мир 276—279
Вещи функция 279
— культурологическая 279—280
— сюжетно-композиционная 281
— характерологическая 280—281
Вирши 418
Вкус 14
Влияние 512
«Вненаходимость» автора 381
Внеродовые формы 139
Внесубъектные (внеличные) формы выражения авторского сознания 313—314
Внехудожественные высказывания автора 44—45
«Внешняя форма» слова 392
Внутренний мир (персонажа) 143, 154—155, 171, 236—237, 492
«Внутренний мир» произведения 171. См. также: *Мир произведения*
Внутренний монолог — см.: *Монолог внутренний*
«Внутренняя форма» слова 49, 87, 291, 392
Воздействие произведения 28—29, 45, 500, 552, 564
Волшебная сказка 179, 232
Восприятие произведения 354, 500, 552—553
Время в произведении 180, 182—196
— абстрактное/конкретное 185, 187
— бессобытийное/сюжетное 190—191
— замкнутое 192
— субъективное 190
— художественное 189, 242, 440
— «читательское» 191
Времени концепция 194
— линейная 194
— линейно-финалистская 194
— циклическая 194
Время
— в драме 135, 148, 184
— лирике 135, 183—184
— эпосе 135, 142, 184—185
Всемирная литература 594
Вставная новелла (история), вставной рассказ 300—301, 330
Вторичность
— идейно-стилевая 557
— читательского творчества 79
«Выражение» (словесное) 91, 176. См. также: *Elocutio*
Вымысел 17, 26, 48
Высказывание — см.: *Литературное произведение как высказывание*

Газель 431, 433
Галлицизмы 443
Гекзаметр 425—426
Гендиадис 447, 449
Генезис
— произведения 499, 509, 512
— текста 508
«Генерализация» (в повествовании) 293—294
Гениальность 17
Героика, героическое, героизация 29, 55—57, 252
Герменевтика, герменевтическая традиция 553
Героический эпос 179, 276—277, 292
Герой литературный (героиня) 17—19, 26, 54—56, 59, 60, 63, 66, 75, 197, 301, 306, 308, 310—312, 317, 320, 344—345, 380—382, 386, 388, 599. См. также: *Персонаж, Действующее лицо*
— жанровый 312
— «культурный» 274, 535
— лирический 39, 64—65, 74, 158, 211—212, 216, 316—319
— ролевой лирики 313
— романтический 50
— трагический 59, 166—167
Герой-резонер 75
Гипербола, гиперболизация 27, 492
— в театре 149

Глосса 117
Голос 39, 43, 54, 314. См. также: *Первичный субъект речи*
Гомеоптотон 460
Гомеотелевтон 460
«Горизонт ожидания» 335, 505, 556
«Готовые» формы 599
«Готовое» слово 540, 546
Графика поэтическая 430—431, 467
Гротеск 27, 255, 492

Дактиль 427—428
Даты (в произведении) 266
Двойники (персонажи) 210
«Двухродовые образования» 138—139
Действие 202, 301, 329, 350—351
— внешнее 228, 333
— внутреннее 228, 333
Действие (в пьесе) 335. См. также: *Акт (в пьесе)*
Действующее лицо 197, 202. См. также: *Герой литературный, Персонаж*
Действующих лиц «функции» (в волшебной сказке) 204, 220, 232
Деканонизация жанров 166, 602
Декорация словесная 104, 265
«Детали предметной изобразительности» 175
Деталь, детализация 175, 183, 280, 286—289, 292
— сюжетная 294—295
— описательная 294
— психологическая 248—249, 294—295
Деталь/подробность 297
Детектив (детективная литература) 281—282, 589—592
— классический 591
Децима 433
Диалектизмы 283, 390, 398—399, 442
«Диалектика души» 247
Диалог 306, 367—370, 372—375, 387—388
— в драме 150, 373
— невербальный 296
— косвенный 375
— открытый 375
Диалог (жанр) 370
— сократический 370
Диалогизм, диалогичность 376—378
— творчества 83, 105, 162, 79, 500, 506—507, 549—550
Диегесис/мимесис 135
Динамическая поэтика 508. См. также: *Творческая история произведения*
Дискурс 20—21, 301—302, 388, 592
Документ в литературе 28
Дольник 425
Дорефлексивный традиционализм 598
Драма, драматургия, драматическое произведение 38, 64, 75, 104, 147—153, 184, 238, 265, 282, 300, 311, 320, 599
Драма для чтения 150—151. См. также: *Lesedrama*
Драматизм 64—67, 137, 219
«Дух народа» 618—620, 623

Единоконечие 452. См. также: *Эпифора*
Единоначатие 452. См. также: *Анафора*
«Единство и теснота стихового ряда» 335—336
Единство
— автора и героя в лирике 310
— произведения внутреннее 175
— действия 210, 220, 607—608
— текста 84, 334
— части текста 334—335

Жанр 53, 85, 104, 120, 161—163, 282, 167, 370, 426, 598—599
— малый 122. См. также: *Миниатюра художественная*
— речевой 346
Жанров группа 168
— героическая («национально-историческая») 168
— мифологическая 168
— «нравоописательная» («этологическая») 168, 283
— «романическая» 168
Жанров типология (типологическое изучение) 165, 167—169
Жанров «чистота» (в литературе классицизма) 608
Жанровое обозначение произведения 85—86, 111, 162, 505. См. также: *Подзаголовок жанровый*
«Жанровое ожидание» 591
Жанровые признаки 163
— переменные 163
— устойчивые 164
Жанры
— «канонические» 65, 166, 254
— «романизированные» 166
Жаргон 399—400
Жизнеподобие, жизнеподобный стиль 27, 149, 179
Жизнеподобие/фантастика 492
Журналистика 551

«Завершение» 54, 381
Завязка 220, 329, 331
Заглавие 73, 75, 104, 106—108, 214, 281, 334, 393, 505, 592
— внутреннее 108—110. См также: *Оглавление*
— с усложненной семантикой 108
— цикла 127

Заголовочный комплекс 84—86, 104—105
«Задержание» 353
Заимствование сюжетов 231
Заимствованные слова 394
Замысел 97—98, 518. См. также: *Творческая концепция*
«Затрудненная форма» 291
«Заумь» 286
Звуковой повтор 459, 462. См. также: *Звукопись*
Звуковой символизм, звукосимволизм 463. См. также: *Ономатопея*
Звукопись 459. См. также: *Звуковой повтор*
Звукоподражание 463
Знак (знаковость) 16, 46—47, 211, 279, 299, 558
— иконический 47—48
Знаки
— иероглифические 470
— индивидуальные авторские 470
Знаков система 16, 47
Знаковый «фонд» 274

Идея произведения 91, 175—177, 208, 234
Идиллическое («идиллика») 14, 53—54, 62—66
Идиллия (жанр) 63, 273
Идиолект 389, 563
Идиостиль 389
«Изобретение» 91, 93, 176. См. также: *Inventio*
Изоколон 450
Иллитерат 463
Имя автора 85, 104, 106, 110
Инверсия 450—451
— дистантная 451
— контактная 451
Инициаль 461
Инструментовка 457
Интеллектуализм 608
Интерпретация произведения 31, 78, 337, 558, 566, 571
Интертекстуальность 86, 484, 558
Интерьер 264, 276, 281, 284, 341, 343, 348
Интонация 54, 57, 61, 440
Интрига 228
Ирония, ироническое 62, 66—67
Ирония (стилистический прием) 404
Искусство 15, 18—21, 55—58, 62, 64, 379—380, 388
— перевода 574—579
Искусства «закон» 17, 53, 57
— адресованности 20—21
— обобщенности 19
— оригинальности 17, 19
— условности 18
— целостности 18, 57
Историзм, исторический подход к литературе 595
Историзмы 284, 393
Историческая поэтика 107—108, 274, 290—291, 310—311, 512, 596—597
Исторический колорит 187

Канон 601, 540—541
— жанрово-тематический (в массовой литературе) 506, 588—593
Канонический текст 513, 521—524
Карнавал, карнавальный смех 60
Картина (в пьесе) 335. См. также: *Сцена (в пьесе)*
Картина мира 219
— языковая 563, 572
Катарсис 12, 16, 167—168
Катахреза 410
Катрен 430
Классика, классическая литература 516, 555, 559
Классицизм 597, 607
Клаузула 336, 427
Клише стилевое 592—593
Книга 550—551
— печатная 551
— рукописная 550
— стихов 125, 336
— электронная 551
Книгопечатание 86, 551
«Код» 49, 274, 291, 505
Коллективное бессознательное 533—534
Колон 437—438, 445
Кольцо 453, 463. См. также: *Прозаподосис*
Комедия 86, 167, 211
Комизм, комическое 14, 54, 60—62, 66—67
Комикс 583
Комментарий 528
— реальный 530
— текстологический 528—529
Коммуникация 20, 54—55
— вторичная 569
Композиционно-речевые формы, композиционные формы речи 339, 341, 346—347, 358—360, 388
Композиция 230, 281, 322—323, 379, 388
— временна́я 329—334
— монтажная 129, 353. См. также: *Монтаж*
— предметная (предметного мира) 323
— «простая» 494
— пространственная 323—329
— свободная 337
— «сложная» 494
— текста (текстуальная) 322, 329
Компоненты рамочного текста (рамочные

компоненты) 73, 104—106. См. также: *Рама (рамка) текста*
Конец, концовка текста 333—334, 463
«Конкретизация» 354
Консонанс 461
Контекст 88—89, 233, 282
Конфликт 219—220
Конфликтные положения устойчивые 225—226
Конъектура 521
Костюм 261
Критика литературная 380, 597
Кульминация 329
Культурно-историческая школа 509, 512
«Культурный взрыв» 546
Курсив 470

«Лабиринт» 468, 473
Лейтмотив, лейтмотивное построение 234
Лексика
— активная 402. См.также: *Активный словарный фонд*
— ограниченной сферы употребления 390
— пассивная 402. См. также: *Пассивный словарный фонд*
— поэтическая 389. См. также: *Словарь поэтический*
— устаревшая 393
Лексические пласты языка 283, 400
«Лермонтовская» строфа 433
Лингвистика текста 334
Липограмма 458
Лиризм, лирическое 53, 57, 59, 64, 137
Лирика 38, 74, 134—135, 153—161, 183—184, 211—212, 237—238, 253, 271, 281—282, 599
— автопсихологическая 159—160, 373
— антологическая 120
— описательная 156
— пейзажная 212
— персонажная 212—213
— повествовательная 156
— ролевая 159, 373
— сольная 311
— хоровая 311
Лирическая
— драма 139
— поэма 74, 155
— экспрессия 135, 154, 158—159
Лирический герой — см.: *Герой лирический*
Лирический субъект 74, 158, 160, 211—212, 359
— жанровый 300—301, 310, 312. См. также: *Герой жанровый*
— лично-творческий (индивидуально-творческий) 310, 312
— неосинкретический 320—321
— синкретический 310
Лирическое «я» 313—315
Лиро-эпика, лиро-эпос 74—75, 139
Литературное произведение 16—21, 54—57, 67, 82—83, 104—105, 300, 306—307, 346—347, 355, 357—358, 360, 362, 381—383. См. также: *Произведение/текст*
— как высказывание 83, 301—302, 340, 344—347
Литературные роды — см.: *Род литературы*
Литературный процесс 594, 603—604
Литота 492
Логаэд 426

«Магический квадрат» 475. См. также: *Суперпалиндром*
Мадригал 213
Макароническая речь 395
Манера 497
Манифест эстетический 605, 607
Массовая литература 28, 551, 580—588. См. также: *Бульварная литература, Низовая литература, Тривиальная литература, Паралитература*
Массовая сцена 210
«Материал»/«прием» 95, 176
«Медиация» 221
Медитация, медитативное начало (в лирике) 156
Мезостих 473
«Места неполной определенности» 354
Местный колорит 619. См. также: *Couler locale*
Место действия 147, 265
Метафора 214—215, 271, 403—404, 409—411
— овеществляющая 407
— олицетворяющая 406
— поэтическая 405
— развернутая 406
— языковая 405
Метонимия 214, 408
— поэтическая 408
— языковая 408
Метр/ритм 95, 424
Метрика 578
Мимесис 24
Мимесис/диегесис — см.: *Диегесис/мимесис*
«Минус-прием» 280, 444
Мир
— произведения 17—18, 20, 41, 84, 93, 171—172, 177—182, 217, 264, 276, 279, 286. См. также: *Предметный мир*
— героя 304, 307—308, 379, 383
Миф, мифология 15, 55, 535
Мифологическая школа в литературоведении 509

Многосоюзие 454. См. также: *Полисиндетон*
Модернизм 613—614
Модус художественности 21, 52—67
Монтаж 330. См. также: *Композиция монтажная*
Монолог 346, 367, 361, 366, 370—375
— в драме 150
— внутренний 361—362, 375
— обращенный 370—372
— прямой 374
— уединенный 370—371
Монологизм, монологичность 376—377
Монологизм/разноречие 355—356, 493
Монологическая концепция творчества 504
Моностих 425, 471
Мотив 230—235, 268, 535—538
— в лирике 234—235
— внутритекстовой 233
— интертекстуальный 233
— мифологический 233
— описательный 233
— свободный 207
— структурный 207
— сюжетный 230—233
Мотивов самозарождение 231
«Мотивировка» 95

Название произведения 347. См. также: *Заглавие*
Направление литературное 605, 608
«Народная этимология» 400—401
Народность в литературе 53, 621—622
Нарратология 221, 301, 303, 379, 383
Натурализм 597
«Натюрморт» 276
Научная фантастика 276, 279
Национальное своеобразие
— литературы 616—625
— пейзажа 269
Начало текста 73, 104, 334, 484
Неологизмы 283, 285, 390, 395, 397, 405
Неотрадиционализм 548
Низовая литература 555. См. также: *Массовая литература*
«Новая критика» 304
Новелла 221
Номинативность/риторичность 493—494
Номинации персонажа (в лирике) 213—215
— вторичные 213—214
— первичные 213—215
Нормативная поэтика 608
Нормы жанровые 162, 159, 608
— синтаксиса 576
— языка 390

Образ 22—32
— иллюстративный 23
— фактографический 23
— художественный 16—17, 25—32, 48—49, 93—95, 299, 357, 363
Образ-представление 34—38
Образ-персонаж 37—39, 317—319. См. также: *Персонаж*
Обрамление сюжетное 330
Общие места 600. См. также: *Loci communes*
Объем произведения 494
Оглавление 108—109, 335. См. также: *Заглавие внутреннее*
Ода 312
Оксиморон (оксюморон) 404
Октава 433
Олицетворение 271, 404
Онегинская строфа 432—433
Ономастика 397
Ономатопея 463
Описание 142, 341—342, 348—350, 358—359
Описательная поэзия 325
Описательность/сюжетность/психологизм 491—492
«Остранение» 94, 298, 353, 545
Открытый финал 333
«Отталкивание» 272
Очерк 149

Палимбакхий 419
Палиндром 473—474. См. также: *Перевертень*
— буквенный 475
— слоговой 475
— словесный 475
— строчный 475
Параллелизм
— психологический 271, 413
— синтаксический 450
— прямой 450
— обращенный. См. также: *Хиазм*
— полный 450. См. также: *Изоколон*
— неполный 451
Паралитература 580. См. также: *Массовая литература*
Пародия 51
Паромеон 462
Парономазия 464
Пассивный словарный фонд, пассивный словарь 283, 390. См. также: *Лексика пассивная*
Патетика 60, 62, 66
Пафос 54, 66
Пейзаж 264—265, 276, 281, 341—344, 348
— в драме 265, 271
— «дикий» 273

— «культурный» 272
— урбанистический 273
Первая строка стихотворения 106, 108, 335
Первичный субъект речи 39. См. также: *Голос*
Перевертень 474
Перевод 558, 563—566, 575
— как форма взаимодействия литератур 562—563, 568—574
— функциональный (лингвистический) 564
— стихотворный 578—579
— эквивалентный 563, 573
— эквиметричный 578—579
Переложение 575
Перекрестная (полицентрическая) классификация произведений 167
Перенос в стихе 431, 336
— строфический (межстрофный) 431
Период синтаксический 445
Перипетия 222, 331
Перифраз (перифраза) 404, 409
Персонаж 56, 60, 63, 65, 67, 197—200, 232. См. также: *Герой литературный, Действующее лицо, Образ-персонаж*
— в драме 38, 148
— в лирике 38—39, 197—198, 212—216
— в эпосе 38
— внесценический 201, 209
— второстепенный 206—209
— главный 205—208
— заимствованный 201—202
— собирательный 202, 210—211
— эпизодический 207, 211
Персонаж-мистификация 317
Персонаж-читатель 560
Персонажа
— превращение 209
— раздвоение 209
Персонажей система 203—211
— в лирике 216
«Перспектива» 338, 379—380, 383—384, 389. См. также: *Точка зрения*
Пиррихий 419
Плеоназм 453. См. также: *Тавтология*
Плеяда 606
Повествование 142—143, 300—303, 309, 339—343, 346—347, 358—360, 363—364, 366, 379, 382—384, 388
— от первого лица 146, 241
— от третьего лица 146, 241—242, 337—338
— субъективно окрашенное 144
Повествователь 142—144, 300—308, 312, 339—347, 382, 384—387
Повествователя образ 144
«Повествовательная ситуация» 304—305
Повесть 231
— автобиографическая 75
Повтор синтаксический 451
«Подводное течение» 234
Подзаголовок 104, 106, 111—112, 334
— жанровый 85, 162
Подражание 174. См. также: *Мимесис*
— другому произведению, образцам 575
Подробность 297, 299. См. также: *Деталь/подробность*
Подтекст 234, 545, 572
Полилог 367
Полиптотон 451—452
Полисиндетон 451, 454. См. также: *Многосоюзие*
Полифония, полифонический роман 304
Портрет 252—253, 276, 281, 341—344, 348, 351
— в драме 253
— в лирике 253
— в эпосе 255—256
— динамический 258—261
— психологический 259
— условный 256—258
— экспозиционный 258
Посвящение 104—105, 113—114, 334
Послание 212, 312
Последующая история 329. См. также: *Nachgeschichte*
Посредники коммуникации 283, 551
Постмодернизм 67, 484, 546, 615
Постсимволизм 548
Постструктурализм 513
Посттрадиционализм 542—543
Потенциал восприятия произведения 505, 552, 582
«Поток сознания» 139, 246, 469
Поэзия/проза 136, 435—436
Поэма 231
Поэтика 54
— каноническая 599
— массовой литературы 589
— художественной модальности 602
«Поэтический язык» 230, 389
«Прагматика» 50—51
Правило «трех актеров» 205
Предметный мир 170—177. См. также: *Мир произведения*
Предромантизм 62, 65, 609
Предыстория 329. См. также: *Vorgeschichte*
Преемственность 542
— жанровая 164—165
«Прием» 332. См. также: *«Материал»/«прием»*
Притча 186, 191
Проза художественная 434—436. См. также: *Поэзия/проза, Стих/проза*
— ритмическая 437

Прозаизмы 396—397
Прозаподосис 453, 463. См. также: *Кольцо*
Произведение/текст 82—84, 565—568. См. также: *Литературное произведение*
Пролог 114, 329
Просвещение (эпоха) 597, 608—609
Просторечие 283
— синтаксическое 442—443
«Пространственная форма» 352—353
Пространство 54, 180, 182—184
— абстрактное/конкретное 182—183
— сценическое 151
Прототип 307, 516—517
Протосюжет 516—517
Профессионализмы 283
Псевдоним 85, 104, 106, 110
— говорящий 110—111
Психологизм 236—239, 267—268, 448
Психологизма форма 240—241
— косвенная 240—241
— прямая 240
— «суммарно-обозначающая» 240
Психоаналитическое направление в литературоведении 513
Психологическая школа в литературоведении 510
Психологический
— анализ 244—245
— самоанализ (персонажа) 244—245
Пьеса 151, 234

Развитие действия 329
Развязка 220, 224, 329, 333
Разноречие 355—356. См. также: *Монологизм/разноречие*
Рама (рамка) произведения 103
— текста (рамочный текст, рамочные компоненты текста) 73, 84, 104—106, 334, 381, 507. См. также: *Компоненты рамочного текста*
Рассказчик 146, 308
Рассказчика образ 308
Рассуждение 89—90, 142, 349, 355—358
— как композиционно-речевая форма 358—366
— повествователя (авторские) 363—366
— персонажа 361—363
— рассказчика 366
«Расположение» 91, 176. См. также: *Dispositio*
Реализм 597, 612—613
— критический 621—522
— социалистический 548, 614—615
Редакция текста 523—524
Резонер — см.: *Герой-резонер*
Ремарка (в драме) 104, 147, 373
Реминисценция 377, 478
Реплика
— в диалоге 148, 368, 374, 376
— в сторону 150
Ретардация 292
Рефлективный традиционализм 599
Рефрен 452
Рецептивная эстетика 553
Речь
— авторская в драме 147
— внутренняя 370
— несобственно-прямая внутренняя 242—244
— письменная 370
— прямая 347
— устная 370
— художественная 88—89
Ритм
— повествования 293
— прозы 436—438
— стиха 424. См. также: *Метр/ритм*
Ритмика 578
Риторика 91, 173, 176, 340, 357, 501, 599, 602
Риторическая поэтика 599
Риторичность речи — см.: *Номинативность/риторичность речи*
Ритуал 535
Ритуально-мифологическая школа 536
Рифма 336, 427—428
— гипердактилическая 428
— дактилическая 427—428
— женская 427
— закрытая 579
— мужская 427
— открытая 579
— разноударная 428
— составная 429
— усеченная 428
Рифмовка 578
— парная 430—431
— перекрестная 430—431
— опоясывающая 430—431
Род литературный, родовая принадлежность произведения 134—141, 379, 598—599
«Родовые формы» 168
Роман 231, 379, 381, 388
— авантюрный 192, 333
— автобиографический 75
— исторический 279
— костюмно-исторический 589
— криминальный 589—592
— любовно-приключенческий 584
— порнографический (порнороман) 589—590
— «производственный» 274
— психологический 333

— «розовый» 589, 591—592
— рыцарский 581
— утопический 283, 285
Роман-путешествие 279
Роман-фельетон 586—587
Романтизм 120—121, 283, 597, 609—610
Романтика 610
Рубаи 432

Сарказм 62, 67
Сатира, сатирическое 53, 57—59, 60—64
Секстина 433
«Семантика» 50—51
Семантический ореол
— метра 427
— строфы 432, 506
Семиотика, семиотическое 16—18, 46—47, 379
Сентиментализм 60, 62, 608
Сентиментальность, сентиментальное 65—66
Силлепс 447—449
«Сильные позиции» текста 107, 336, 484
Символ 41—43, 234, 404—405, 410, 414
Символика
— детали 298
— вещи 280—281
— времени 188—189
— мотива 235
— пейзажа 270—271
Символизм 613
Симплока 453
Синекдоха 404, 408
Синкретизм первобытный, синкретическое творчество 137—138, 310
Синонимы 284
— контекстуальные 88
Синтагма 437
Синтаксис поэтический 442
«Синтактика» 50—51
Ситуация 54, 58—61, 65—66
— эстетическая 57
Сказ 304, 340, 373
Скреп 463
Словарь поэтический 389—391. См. также: *Лексика поэтическая*
Словарь языка писателя 391—392
Словесная пластика 257—258, 262
Словотворчество 395
Слог в стихе 417
— безударный 417
— долгий/краткий 417, 419
— слабый/сильный 422
— ударный/безударный 417
— четный/нечетный 421
Случай, случайность (в сюжете произведения) 222—223
«Смерть автора» 79, 366
«Собственно автор» 313
Событие 300—302, 307, 309, 340—341, 345—346, 383—384
Содержание 16, 18, 20—21, 54, 96—97. См. также: *Содержание/форма*
— «непосредственное» 92
Содержание/форма 91, 96—102
Сонет 431—432
Социологическая школа в литературоведении 510—511
Спектакль 149
«Способы подражания» 135
Список действующих лиц 104
Спондей 419
Сравнение 272, 404—405, 414
Сравнительно-историческое изучение литературы (компаративистика) 233, 596
Стадиальность развития литературы 595
Стадии литературного процесса 595, 598, 604, 609
Стечение
— гласных 457. См. также: *Хиатус*
— согласных 457
Стилевые
— доминанты 283, 294, 352, 491—495
— категории 491
Стилистика 389
Стилистический прием 40—41, 282
Стиль 488—490
— вторичный 556
— индивидуально-авторский 282, 498, 556
— литературного направления (течения) 497
— национальный 497
— региональный 497
— элемента произведения 498
— эпохи 497
Стиль речевой 400, 488
— «высокий» 400
— «низкий» 400
— «посредственный» (нейтральная лексика) 400
Стилизация 393
Стих (единица стихотворного ритма) 335. См. также: *Строка стихотворная*
Стих (стихосложение) 417
— аллитерированный 460—461
— астрофический 432
— белый 418, 430
— досиллабический 418
— свободный 418, 437. См. также: *Верлибр*
— силлабический (силлабика) 417—420, 578—579
— силлабо-тонический (силлабо-тоника) 417, 420, 578

— тонический (тоника) 417
— фигурный 473, 475
Стих/проза 417, 493. См. также: *Проза/стих*
Стихомифия 369, 374
Стихотворение 53, 66, 82—83
Стихотворный размер 421. См. также: *Метр, Метрика, метрические стихи*
Стопа, стопное стихосложение 419
Строка стихотворная
Строфа, строфика 335, 381, 430—433
Строфоид 335
Структура 203, 340—341, 343, 346, 382—383, 388
— образа 43—44
Структурализм, структурно-семиотическое изучение литературы 50
Стык 452, 463. См. также: *Анадиплосис*
Суперпалиндром 475. См. также: *«Магический кристалл»*
Сцена (в пьесе) 335. См. также: *Картина (в пьесе)*
Сценические указания 104, 335
Сценичность драмы 148—149, 151
Субъект речи 310
Суггестивность 160
Сюжет 217—229, 230—231, 301, 340, 346, 348, 598, 600
— бродячий 231
— концентрический 220, 329
— многолинейный 220
— хроникальный 220, 329
«Сюжет»/«фабула» 96, 218, 332, 354
Сюжетная
— линия 329
— схема 589
Сюжетность 492. См. также: *Описательность/сюжетность/психологизм*

Тавтограмма 462
Тавтология 451, 453. См. также: *Плеоназм*
Твердые формы графические 473
Творческая воля автора 522
— последняя 622
Творческая
— история произведения 508—511, 515, 523
— концепция 98. См. также: *Замысел*
— типизация 27
Театральность поведения персонажей 149
Текст 17—18, 20, 53—54, 57, 65—66. См. также: *Произведение/текст*
— основной/рамочный 86, 104—106. См. также: *Рама (рамка) текста*
— побочный (в драме) 147, 335
«Текст в тексте» 472
Текстология 514—516, 521—522
Телестих 473
«Тематика» 93
Темп художественного времени 191
Теория литературы 597
Термины 390
Терцины 433
Тип, типическое 26—27, 199
Топонимы 266
«Торможение» 353
Точка зрения 304, 308, 337—338, 340—341, 363, 379—384, 386—388, 480. См. также: *Перспектива, Point of view*
— временна́я 292
— идеологическая 338, 384
— косвенно-оценочная 385—386
— пространственная 292
— пространственно-временная 385
— психологическая 337—338, 385
— прямо-оценочная 385—386
— фразеологическая 338, 384—385
Трагедия 18, 53, 59, 164—166
Трагизм, трагическое 12, 14, 19, 53—54, 56—57, 59—61, 65—66, 164—166
Традиционализм 540—541
Традиционалистская поэтика 599
Традиция 540—549
— жанровая 16, 62, 162, 540—541
— национальная 543
— риторическая 540—542
— «своя» и «чужая» 547
— фольклорная 540
— христианская 542—544
Трибрахий 419
Тривиальная литература 580. См.: *Массовая литература*
Триллер
Тримакр 419
Тропы 40—41, 254, 396, 403—416, 447
Трохей (хорей) 419—420

Узнавание 223, 331
«Украшение» (словесное) 180, 501. См. также: *«Выражение», Elocutio*
Умолчание 250, 331
Унивокализм 458
Условность 37, 331
— в драме 149—150
— времени и пространства 183—185
— мира произведения 178—179
Установка восприятия 84—85, 105
Утопия 195

Фабула 218, 332. См. также: *«Сюжет»/«фабула»*
Фантастика 179, 492. См. также: *Жизнеподобие/фантастика*
Фигура стилистическая 446—449, 452—454
«Физиологические» очерки 282—284

Финал 221—222
— открытый 192, 333
Фоника 455—456
Форма 16, 18, 21, 54, 93—95, 101—102, 177—178. См. также: *Содержание/форма*
Формальная школа в литературоведении 93—96, 176—176, 545-546
Фотороман 583
Фрагмент 118—123
— как отрывок текста 119
— жанр 120
Фрагментарность 123
Функционирование произведения 550—554, 582
Футуризм 395
Фэнтези 592

Характер 198—203, 255, 318, 342
— в лирике 215—216
Характеристика 342, 344—347, 348—349
Хиазм 450. См. также: *Параллелизм синтаксический обращенный*
Хиатус 457. См. также: *Стечение гласных*
Хор 202, 205
— обрядовый 138
Хорей 381, 419—420
Хронотоп 63—64, 66, 194, 341
Художественность, художественное 15—21, 53—54, 58—62, 66—67
Целое
— художественное 20—21, 54, 84, 359, 366
Целостность художественная 14—15, 18—21, 53, 58—62, 66—67, 49
— цикла 127—128
Центон 483—484
Цикл 124—133, 485, 336
— лирический 125
— как «произведение произведений» 127
— неавторский 128
Циклизация 129, 317
Цитата 346, 477—479, 545
— лексическая 481
— метрическая 481
— «сборная» 486
— строфическая 481
— фоническая 481

Часть текста 334—335
Читатель 20—21, 53—55, 78—79
— воображаемый 500. См. также: *Адресат*
— идеальный 503
— реальный (публика) 500, 504
Читатель-потомок 502

Эвритмия 457
Эвфония 456. См. также: *Благозвучие*
Экзотизмы 393
Экспозиция 329
Элегический дистих 61
«Элегизм», элегическое 16, 53, 63—67
Элегия 284, 312
Эллипс 447—448
Эмблема 410
Эмоциональная рефлексия 12, 14, 16
Эмфаза 454
Энналага 447, 450
Эпиграф 104, 196, 112—113, 334
Эпизод 234, 329
— свободный 332
Эпилог 116, 329
Эпитет 412
Эпифора 452—453, 463. См. также: *Единоконечие*
Эпичность, «эпическое миросозерцание» 137, 143, 145
Эпопея 57
Эпос, эпическое произведение 38, 75—77, 142—147, 238, 292, 441
Эссе, эссеистика 140
Эстетическое 12—15
Этический менталитет 624—625
«Этнопоэтика» 622

Юмор, юмористическое 61—62

Явление (в пьесе) 335
Ямб 419—420

Couleur locale 617
Dispositio 91, 94—95, 176, 501
Dubia 524
Elocutio 91, 94—95, 176, 501
Inventio 91, 93, 176, 501
Lesedrama 151
Loci communes 600
Nachgeschichte 329
Point of view 353
Vorgeschichte 329

Указатель имен

Абрамов Ф. А. 638
Абрамович Г. Л. 33, 161, 170, 339, 499
Абхинавагупта 54
Авалиани Д. 474, 476
Аввакум 226, 624
Августин Блаженный 225
Авдеев М. В. 551, 556
Аверинцев С. С. 51, 62, 70, 71, 80, 165, 169, 224, 404, 498, 541, 543, 549, 598, 599
Адамович А. 274, 638
Адорно Т. В. 21
Азимов А. 195
Айтматов Ч. Т. 274, 538
Айхенвальд Ю. И. 79
Аксаков С. Т. 76, 225, 280, 281
Акунин Б. 470
Алданов М. 530
Алексеев М. П. 522
Алексеева О. Б. 527
Алмазов Б. Н. 370
Алчевская Х. Д. 49
Альберти Л. Б. 14
Алькало-и-Геррера А. де 458
Анакреонт 119
Анандавардхана 67, 600
Андерсен Г. Х. 279, 492
Андреев Д. Л. 100
Андреев Л. Г. 251
Андреев Л. Н. 108, 186, 195, 202, 493, 537
Андреев М. Л. 163, 165, 498, 501, 541, 598
Андроников И. Л. 520
Андросов В. П. 124
Аникст А. А. 152, 652
Анненков П. В. 176, 201, 499, 504, 517, 612
Анненский И. Ф. 184, 228, 314, 315, 320, 321, 559
Аннибал Б. 631
Аннинский Л. А. 560
Ан ский (Раппопорт) С. А. 49, 558
Антонович М. А. 83, 199, 551, 559
Апдайк Дж. 362
Аполлинер Г. 475
Алт С. 576
Апулей 145
Алухтин А. Н. 188, 475
Арапова Н. С. 197
Ариосто Л. 578
Аристотель 12, 32, 86, 87, 96, 135, 141, 147, 153, 159, 167—169, 171, 173, 199, 202, 205, 206, 216, 220, 229, 310, 403, 405, 406, 500, 501, 599, 600, 619, 634, 649
Аристофан 58, 87, 167, 375
Арнаудов М. 97, 98, 367
Арним Л. 610
Арнольд И. В. 107, 118, 162, 336, 339. 484, 487
Арсеньев Н. С. 549
Арто А. 547
Арутюнова Н. Д. 213, 416
Архангельский А. 332
Асеев Н. Н. 429
Асмус В. Ф. 21, 32, 80, 84, 89, 102, 181, 507
Астафьев В. П. 111, 262, 274, 278, 281, 519
Атарова К. Н. 80
Ауэр А. П. 45
Ауэрбах Э. 377, 603
Афанасьев А. Н. 232, 536, 539
Ахмадулина Б. 638
Ахманова О. С. 489, 653
Ахматова А. А. 66, 73, 98, 101, 102, 122, 155, 160, 188, 334, 377, 394, 396, 405, 407, 413, 414, 479—482, 530
Ахундов М. Ф. 577
Ашукин Н. С. 402, 487
Ашукина М. Г. 487

Бабаев Э. Г. 520
Бабель И. Э. 34, 102, 401
Бабрий 31, 42, 207
Баевский В. С. 411
Базанов В. Г. 487
Базаров В. Г. 593
Байрон Дж. Г. 69, 107, 112, 114, 121, 123, 136, 139, 140, 151, 166, 220, 299, 507, 543, 560, 610
Балухатый С. 654
Бальзак О. де 27, 186, 205, 227, 259, 280, 281, 363, 612
Бальмонт К. Д. 315, 407, 464

Банк Б. В. 552, 561
Баранов С. Ю. 584, 593
Баратынский Е. А. 61, 63, 82, 132, 406, 497, 501, 502, 504, 560
Баренбаум И. Е. 552
Барский В. 476
Барт Р. 51, 52, 79, 80, 203, 251, 309, 366, 367, 382, 484, 544, 644, 646
Баршт К. А. 7
Бархударов А. С. 564
Басё 123
Батай Ж. 547
Батюто А. И. 528
Батюшков К. Н. 120, 358
Бауэр В. 52
Бахтин М. М. 8, 9, 13, 15,16, 18, 20, 21, 39, 40, 50, 52, 54, 55, 59—63, 66—68, 70, 78, 80, 81, 83, 93, 94, 102, 144, 147, 160—162, 165, 166, 168, 169, 194, 196, 216, 251, 300, 307, 308, 310—312, 315, 318, 319, 321, 340, 341, 346, 348, 360, 366, 373, 375—378, 380, 381, 388, 400, 402, 439—442, 479, 494, 500, 507, 509, 538, 546, 549, 553, 560, 561, 567, 568, 570—572, 596—598, 602, 603, 625, 641, 642, 645, 647, 650, 651
Баумгартен А. 17, 628
Бедный Д. 74
Безменова Н. А. 488
Беккет С. 209
Белецкий А. И. 21, 37, 45, 141, 202, 204, 216, 272, 275, 276, 285, 325, 351, 352, 375, 500, 505, 507, 561
Белинский В. Г. 25, 27, 32, 44, 54, 90, 97—99, 135, 141, 147, 152, 153, 161, 164, 167, 168, 170, 175—177, 201, 208, 216, 226, 271, 333, 356, 363, 365, 367, 370, 436, 610, 612, 613, 619, 628, 633, 634
Белкин А. А. 299
Белобоцкий А. 428
Белов В. И. 278, 638
Белый А. 74, 85, 125, 126, 133, 140, 262, 299, 372, 393, 397, 407, 415, 433, 442, 464, 472, 486, 506, 523, 528, 537, 538, 614, 627, 632
Бельчиков Н. Ф. 532
Беляев А. Р. 198
Беляев В. Ф. 434, 653
Бем А. 232, 235
Бенвенист Э. 370
Бенедиктов В. Г. 429, 597
Бентли Э. 153
Бенфей Т. 509
Берков П. Н. 522
Берковский Н. Я. 610, 625
Берман Б. И. 507
Беседина Т. А. 527
Бестужев-Марлинский А. А. 438—439, 504, 577
Бехер И. 563
Бёрк Э. 33, 34, 45, 350
Бетховен Л. ван 91
Бианки В. В. 267
Бизэ А. 273, 275
Бион 273
Бирюков Б. В. 52
Бирюков П. И. 567
Бирюков С. Е. 467, 477
Бисмарк О. 427
Битов А. Г. 638
Бичер-Стоу Г. 551
Благой Д. Д. 339, 631
Блейк В. 130
Блок А. А. 27, 39, 44, 65, 66, 74, 100, 101, 105, 124—126, 133, 137, 139, 158, 159, 171, 184, 195, 212, 213, 216, 235, 262, 287, 299, 355, 387, 390, 395, 405, 409, 410, 449, 452—454, 479, 480, 482, 486, 518, 519, 528, 529, 614
Боборыкин П. Д. 85
Бобров С. 631, 632
Богатырев П. Г. 261
Бодкин М. 537
Бодлер Ш. 114, 122, 130, 254, 336, 464
Боккаччо Дж. 71, 116, 219, 221, 222, 239, 330
Болховитинов Е. А. 626
Большакова А. Ю. 539
Бомарше П. О. К. де 164, 219
Бондарев Ю. В. 638
Бонди С. М. 433, 532
Бонецкая Н. К. 81
Борев Ю. Б. 32, 498, 560
Борисов Ю. Н. 45
Боровский Я. М. 487
Борхес Х. Л. 118, 122, 123, 461
Боткин В. П. 504
Бочаров С. Г. 81, 139, 171, 216, 251, 270, 375, 478
Брагинская Н. В. 516
Браун Н. Л. 85
Бремон К. 203, 204, 221,301
Брентано К. 610
Брехт Б. 75, 108, 139, 184, 186, 209
Брик О. М. 101, 461—464, 467
Бродский И. А. 159, 394, 397, 399, 402, 506
Бродский Н. 631, 653
Бройтман С. Н. 9, 39, 160, 161, 217, 312, 319, 321, 599, 603, 652
Броссар С. де 230
Брюллов К. П. 229
Брюсов В. Я. 5, 44, 125, 126, 133, 213,

258, 313, 332, 389, 393—395, 407, 410, 411, 414, 426, 429, 430, 433, 475, 477, 485, 506, 552, 563, 614, 627, 632
Буало Н. 9, 51, 147, 149, 153, 161, 170, 197, 217, 229, 331, 350, 353, 488, 607, 608, 617
Бубнов А. В. 477
Будагов Р. А. 378
Булгаков М. А. 64, 65, 67, 75, 112, 113, 144, 181, 187, 188, 198, 196, 208, 209, 298, 481, 494, 504, 512, 519, 530, 531, 548, 551, 615
Булгаков С. Н. 100
Булгакова Е. С. 209, 531
Булгарин Ф. В. 586
Булычев К. 638
Бунин И. А. 34, 38, 137, 144, 204, 218, 262, 291, 299, 332, 352, 398, 481, 493, 503, 531, 537, 548, 576
Бурачок С. А. 30
Буржуа А. 586
Бурлюк Д. Д. 464
Бурман Г. В. 458
Буров А. И. 21, 36, 45, 199, 267, 275
Бурова С. Н. 532
Буслаев Ф. И. 291, 292, 299, 509, 536, 625, 629
Бут У. 304, 642
Буш Г. Я. 378
Бухштаб Б. Я. 522
Бушмин А. С. 71, 170, 202
Бхамаха 600
Бхарата 600
Быков П. В. 528
Бычков В. В. 32
Бэджет У. 204
Бэлза С. И. 562
Бюлер К. 136
Бютор М. 140
Бюффон Ж. Л. Л. 632
Бюхер К. 634

Вагнер Р. 234
Вайнштейн О. 592
Вакенродер В. Г. 610
Вальцель О. 315, 489
Вампилов А. В. 281
Ванслов В. В. 141
Варьяш Я. 459
Вацуро В. Э. 525
Введенский А. И. 449
Вёльфлин Г. 380, 489, 491, 498
Венгеров С. А. 510, 522
Вергилий 33, 91, 174, 266, 273, 274, 331, 628
Вересаев В. В. 209
Верлен П. 130, 156, 157, 613
Верли М. 192, 532
Верн Ж. 472
Верхарн Э. 613
Вершинина Н. Л. 561
Веселова Н. А. 108, 118
Веселовский А. Н. 7, 9, 14, 32, 134, 141, 147, 161, 170, 218, 229, 230, 235, 275, 290, 412—414, 416, 434, 435, 442, 509, 535, 536, 539, 595, 598, 599, 604, 629, 630, 633, 645, 651
Веселый Артём (Кочкуров Н. И.) 111
Ветловская В. 236, 538
Вийон Ф. 443, 444
Вико Дж. 130
Викторович В. А. 520
Виланд Х. М. 644
Вильперт Г. фон 303, 641, 642, 644, 645, 647, 648, 650
Винкельман И. И. 488, 498
Виноградов В. В. 39, 45, 77, 78, 81, 113, 134, 144, 255, 307, 346, 348, 366, 367, 402, 415, 442, 489
Виноградов В. С. 564, 574
Виноградов И. А. 32
Винокур Г. О. 108, 284, 285, 378, 389, 402, 433, 532
Винокур Т. Г. 378, 532
Вишневский Вс. 75
Вишневский К. Д. 432
Владимиров С. 153
Владимирова Н. Г. 181
Влахов С. 574
Водовозов В. И. 630
Вознесенский А. А. 428, 469, 474, 475
Войнович В. Н. 279
Волков А. А. 355, 367
Волков И. Ф. 21, 604, 608, 613, 616, 652
Волкова Ек. В. 236
Волкова Е. В. 83
Волошин М. А. 394
Волошинов В. Н. 251, 500
Волынский А. 298, 299, 614
Волькенштейн В. М. 153, 374, 375, 378, 631
Вольтер 115, 116, 581
Вомперский В. П. 402
Вордсворт У. 610
Воробьев В. 638
Врубель М. А. 172
Вулф В. 204, 247
Выготский Л. С. 87, 95, 102, 108, 224, 332, 339, 371, 507
Вьюгин В. Ю. 521
Вяземский П. А. 36, 69, 370, 428, 504, 618, 619
Вяземский П. П. 461

Габель М. О. 37, 252, 254, 263
Гадамер Г.-Г. 21, 107, 370, 507
Гайденко П. П. 67
Гальперин И. Р. 107, 118, 635
Гарсия Лорка Ф. 164
Гартман Н. 22
Гаркнесс М. 612
Гаршин В. М. 204, 518
Гаспаров Б. М. 233, 236
Гаспаров М. Л. 42, 45, 91, 165, 173, 207, 222, 229, 286, 314, 410, 421, 427, 433, 447, 455, 460, 468, 476, 498, 541, 578, 579, 598
Гауптман Г. 166
Гачев Г. Д. 32, 141, 625
Гачечиладзе Г. Р. 574, 579
Гашек Я. 116
Гевара Э. (Че) 112
Гегель Г. В. Ф. 16, 19, 22, 24, 32, 55, 57—59, 65, 67, 96, 97, 102, 135, 141, 150, 152, 153, 160, 161, 167, 168, 170, 175, 176, 181, 206, 217, 220, 229, 357, 488, 497, 498, 609, 618, 633
Гей Н. К. 22, 340, 498, 499
Гейне Г. 125, 130, 166, 485, 575
Гейро Л. С. 528
Гелиодор 222, 239
Гельфанд Н. В. 654
Гениева Е. Ю. 182, 246, 539
Геннади Г. Н. 626
Геннекен Э. 561
Георге Ст. 130
Герасимова Н. М. 539
Гердер И. Г. 34, 45, 324, 325, 339, 351, 355, 617
Герцен А. И. 28, 76, 85, 363, 366, 370, 559
Герчук Ю. 105, 116, 118
Гершензон М. О. 38, 299
Гесиод 274
Гессе Г. 140, 282, 560
Гёте И.-В. 15, 76, 107, 114, 124, 127, 128, 130, 141, 147, 151—153, 161, 166, 185, 218, 225, 230, 413, 485, 488, 497, 498, 558, 594, 595, 648
Гиндин С. И. 334, 339, 434
Гинзбург Л. Я. 28, 32, 154, 155, 161, 198, 212, 214, 216, 217, 251, 282, 285, 312, 314—319, 321, 375, 396, 397, 402
Гиппиус З. Н. 497, 614
Гиривенко А. Н. 579
Гиршман М. М. 22, 83, 102, 436, 442
Гладков Ф. В. 247, 274
Гнедич Н. И. 240, 277, 324, 374
Гнедов В. И. 471
Гоголь Н. В. 27, 29, 36, 37, 56—58, 61—63, 75, 77, 89, 95, 105, 107, 123, 140, 154, 162, 175—177, 181, 188, 189, 191, 200, 210, 218, 226, 235, 253, 265, 272, 273, 279—281, 283, 291, 294, 308, 335, 343, 348, 351, 354, 359, 361, 364, 365, 374, 395, 415, 436, 452, 456, 492, 494—496, 507, 510, 516, 517, 560, 561, 612, 619, 620
Голенищева-Кутузова И. В. 654
Голицын Н. Н. 626
Головин С. 52
Голодный М. 74
Голсуорси Дж. 76, 107, 143
Гольбейн Х. Младший 485
Гольдинер В. 519
Гольдони К. 114
Гомер 10, 33, 57, 76, 87, 135, 145, 167, 183, 188, 205, 220, 240, 266, 277, 292, 323, 350, 351, 374, 377, 506, 603, 628
Гонкур Ж. 115, 612
Гонкур Э. 115, 612
Гончаров Б. П. 467
Гончаров И. А. 25, 32, 76, 85, 106, 176, 183, 190, 195, 206, 207, 227, 259, 261, 264, 272, 273, 280, 285, 363, 515, 528, 551,559, 561
Горан В. П. 55
Гораций 9, 170, 173, 175, 607, 619, 628
Горбунов И. Ф. 308
Гореликова М. И. 213
Горная В. З. 560
Горнон А. 476
Горнфельд А. Г. 43, 78, 79, 455, 553, 554, 561, 630, 632
Горький М. (Пешков А. М.) 74, 85, 97, 101, 111, 112, 149, 187, 202, 213, 218, 258, 326, 391, 438, 469,470, 493, 494, 498, 515, 530, 614
Гославский Е. П. 210
Готшед Ф. 607
Готье Т. 114
Гофман В. А. 507
Гофман М. Л. 519
Гофман Э. Т. А. 123, 485, 610, 644
Грабарь-Пассек М. Е. 273
Грасиан Б. 606
Грация Э. де 506
Греймас А.-Ж. 203, 309
Грехнев В. А. 65, 83, 161, 625, 652
Греч Н. И. 586
Грибоедов А. С. 29, 100, 151, 200, 265, 281, 349, 374, 401, 428, 445, 494, 503, 513
Григорович Д. В. 272
Григорьев А. А. 100, 207, 208, 559, 560, 620, 621
Григорьев В. П. 390, 391, 404, 416, 464, 467

Григорьев И. В. 52
Григорьев М. С. 102, 177
Григорьев Н. В. 296
Григорьева С. А. 52, 296
Грильпарцер Ф. 166
Гримм В. 509, 536, 610
Гримм Я. 509, 536, 610
Гриммельсгаузен Г. 105
Грин А. 334, 551
Гринцер П. А. 54, 67, 498, 541, 598
Грифцов Б. А. 147, 205, 236, 520
Гриц Т. 493
Гришунин А. Л. 520, 522, 532
Гройс Б. 544
Громов Е. С. 367
Громов М. П. 186
Громыко М. М. 625
Гронский И. М. 614
Гроссман Л. 633
Груздев А. И. 527
Гудзий Н. К. 520
Гудков Л. Д. 561, 562
Гуковский Г. А. 131,144, 164
Гумбольдт В. 43, 78
Гумилев Н. С. 155, 281
Гурвич И. А. 555, 556, 593
Гуревич А. Я. 56, 195, 196
Гурмон Р. де 632
Гусев В. Е. 70
Гусев Н. Н. 35
Гюго В. 115, 130, 149, 164, 169, 170, 187, 202, 266, 272, 279, 385, 542, 610, 611

Д'Аламбер Ж. Л. 608
Даль В. И. 390, 391, 398, 576, 620, 623, 624
Дандин 600
Данилевский Н. Я. 595
Данте Алигьери 71, 180, 225, 254, 323, 364, 393, 432, 578
Дарвин М. Н. 128, 134, 486
Дарвин Ч. 634
Дарузес Н. Л. 469
Деблин А. 109
Декарт Р. 607
Делиль Ж. 325, 326
Дементьев А. Г. 202
Демин А. С. 275
Денисьева Е. А. 128
Державин Г. Р. 36, 59, 100, 131, 155, 432, 433, 459, 464, 473, 506, 520, 628
Дефо Д. 108, 146, 203, 204, 274, 277, 381
Джалиль М. 85
Джанджакова Е. В. 118
Джеймс Г. 76, 304, 379, 380, 388
Джемс У. 246, 251
Джойс Дж. 140, 180, 247, 353, 375, 469, 506, 537, 552
Джонсон М. 43
Дибелиус В. 236
Дидро Д. 111, 149, 153, 162, 608
Диев В. 166
Диккенс Ч. 84, 105, 172, 227, 236, 259, 570, 612
Диоген 24
Диоген Лаэртский 24
Дионисий Галикарнасский 372
Дисней У. 485
Д. М. (Д. А. Милютин) 626, 629, 653
Дмитриев В. Г. 74, 81, 85
Дмитриев И. И. 609, 628
Дмитриев С. 634
Дмитриева Н. А. 355
Днепров В. Д. 33, 139, 141, 251, 360
Добин Е. С. 27, 176, 229, 281, 285, 297—299, 332, 333, 339, 517, 520
Добролюбов Н. А. 99, 199—201, 207, 208, 210, 213, 432, 504, 620, 621
Долгополов Л. К. 538, 539
Дорош Е. Я. 85
Дорэ Г. 323
Дос Пасос Дж. 330
Достоевский М. М. 99
Достоевский Ф. М. 27, 45, 48, 59—61, 77, 84, 98—100, 102, 107, 108, 110, 112, 113, 123, 144, 168, 185, 186, 189—191, 197, 223, 224, 241, 242, 248, 250, 258—260, 270, 281, 285, 290, 294, 296, 298, 299, 304, 308, 309, 327, 335, 377, 378, 396, 448, 453, 478, 481, 492—498, 510, 516, 517, 520, 528, 537, 560, 570, 597
Драйден Дж. 582
Дранов А. В. 505
Дрожжин С. Д. 278
Дружинин А. В. 176, 206—208, 504
Дубин Б. В. 561, 562, 593
Дю Белле Ж. 606
Дюма А. 586, 612
Дюмотц И. 52

Егоров Б. Ф. 196, 487, 621
Егорова Л. П. 560
Елеонский С. Ф. 520
Елина Е. Г. 532, 561,614
Еременко А. В. 452, 453
Ерофеев В. В. 400, 529
Есаулов И. А. 63, 67, 549
Есенин С. А. 34, 88, 89, 97, 156, 160, 189, 212, 235, 278, 283, 284, 316, 326, 396, 398, 399, 411, 432, 453, 469
Есин А. Б. 251, 294, 339, 497, 499, 625

Жан-Поль 61, 135, 147, 153, 161
Жаретти М. 643, 647, 648, 649

Жданов В. А. 520
Желтова Н. И. 515, 521
Женетт Ж. 301, 302, 309, 348, 384, 388, 416, 484, 646
Жид А. 352
Жинкин Н. И. 54
Жирмунский В. М. 9, 10, 45, 93, 95, 96, 102, 121, 123, 161, 177, 236, 263, 275, 339, 389, 393, 402—411, 413, 415, 416, 433, 442, 455, 460, 482, 499, 518, 520, 593, 596, 603, 608, 610, 616, 652
Жовтис А. Л. 433
Жолковский А. К. 486, 487
Жуковский В. А. 39, 50, 51, 74, 82, 122, 185, 320, 358, 406, 481, 574, 575, 578, 610, 628
Журавлев А. П. 467
Журавлева А. И. 134

Заболоцкий Н. А. 35, 98, 127, 391, 450
Заборов П. Р. 236
Загоскин М. Н. 497, 557, 629
Зайцев Б. К. 262, 530, 548
Залыгин С. П. 557
Замойский П. И. 85
Замотин И. Н. 275
Замятин Е. И. 530, 631, 615
Западов В. А. 487
Зарифьян И. А. 340, 630
Захаров В. Н. 622
Зберский Т. 86
Зверев А. М. 330, 593
Звягина М. Ю. 162
Зданевич И. М. 470
Золя Э. 36, 186, 202, 282, 349
Зощенко М. М. 77, 102, 360, 400, 401, 551
Зряхов Н. И. 558
Зунделович Я. Б. 378
Зусман М. 314, 315

Ибсен Г. 153, 164, 166, 172, 192, 226
Иванов А. А. 229
Иванов В. В. 52
Иванов Вс. Н. 102
Иванов Вяч. И. 133, 168, 393, 451, 614
Иванов Н. И. 184
Иванов-Разумник Р. И. 518
Измайлов А. А. 451, 552
Измайлов А. Е. 86
Измайлов Н. В. 134
Ильин Е. Н. 552, 555
Ильин И. П. 7, 301, 303, 382, 484, 487, 546, 615, 653
Ильф И. 211, 219, 281
Илюшин А. А. 433
Ингарден Р. 22, 102, 181, 261, 263, 289, 323, 324, 339, 342, 348, 354, 355, 507
Ионеско Э. 27, 37, 153, 209, 294, 449
Ирмшер Й. 539
Исакова И. Н. 39, 217
Истомин К. 606
Ихекваду Э. 129
Ищук Г. Н. 49, 507, 552

Йоне Р. 539

Каверин В. А. 224, 531
Каган М. С. 157, 550
Каде О. 565
Казанова Дж. 110
Казарцева О. М. 378
Калинин А. В. 393, 398, 402
Кальдерон П. 594, 606
Каменский В. В. 470, 476
Каммингс Э. Э. 476
Камоэнс Л. 91, 266
Кампанелла Т. 195
Камю А. 186, 198, 219
Камянов В. И. 329
Кандинский В. В. 544
Кант И. 15, 17, 22, 609
Кантемир А. Д. 44, 116, 117, 401, 420, 427, 474, 578
Капнист В. В. 131
Карамзин Н. М. 63, 65, 112, 132, 200, 267, 355, 358, 401, 406, 425, 509, 609
Караулов Ю. Н. 487
Карвасарский Б. Д. 552
Карлова Т. С. 251
Карпентер Р. 537
Карташова И. В. 161
Карягин А. А. 67
Касаткина В. Н. 502
Кассирер Э. 52, 408
Катаев В. Б. 561
Катенин П. А. 503, 575
Катков М. Н. 99
Катулл 130, 548
Кафка Ф. 186, 198, 209, 219, 278, 537
Кашин Н. П. 518, 521
Кашкин И. А. 579
Квинтилиан 447
Квятковский А. П. 123, 409, 416, 429, 430, 433, 454, 464, 468, 478, 484, 487, 626, 636, 637, 653
Кедрова М. М. 507
Келлерман Б. 485
Кеневич В. 42
Кенигсберг М. М. 336, 433
Керенский А. Ф. 36
Керлот Х. Э. 52
Кибиров Т. 616

Киплинг Р. 198, 203
Кирсанов С. И. 475
Кирсанова Р. М. 285
Клычков С. А. 278, 398
Клюев Н. А. 278, 398
Книгин И. А. 532
Княжнин Я. Б. 112, 211
Ковалев В. А. 134
Ковалевская С. В. 173
Ковтун Е. Н. 35, 181
Ковтунова И. И. 455
Кожевников В. М. 626, 638, 653
Кожевникова Н. А. 303, 309, 341, 348, 416, 455
Кожина Н. А. 112, 113, 118
Кожинов В. В. 33, 141, 147, 165, 229, 339, 492, 499, 517
Козлов А. С. 510, 644
Козлов И. И. 451
Козлова Н. П. 182
Колганова А. А. 110, 217, 552
Колер П. 163, 505
Колесникова М. И. 515, 521
Колесов В. В. 624
Колобаева Л. А. 613
Колридж С. Т. 116, 471, 573, 610
Кольцов А. В. 398
Комаров М. 558
Компанеец В. В. 251
Компаньон А. 81, 545
Конан-Дойл А. 472, 590
Конрад Дж. 85, 265, 272
Конрад Н. И. 506, 603
Констан Б. 107
Конявская Е. Л. 81
Копелев Л. 110
Корман Б. О. 21, 39, 74, 77, 81, 139, 161, 198, 216, 217, 304, 307, 309, 313, 314, 316, 317, 319—321, 348, 379, 382, 384—388, 627, 636, 641, 653
Кормилов С. И. 63, 433, 653
Корнеев Ю. 454
Корнейчук А. Е. 85
Корнель П. 114, 115, 152, 163, 164, 169, 210, 295, 607, 630
Коровин В. И. 236
Короленко В. Г. 76, 84
Корольков В. И. 404, 455
Кортасар Х. 112
Косиков Г. К. 7, 67, 221, 229, 539, 644
Костелянец Б. О. 153
Кочеткова Н. Д. 251, 263, 267, 275, 608
Кошанский Н. Ф. 349, 350, 355, 358, 628
Крамской И. Н. 42
Краснов Г. В. 236, 520, 627, 653
Крейдлин Г. Е. 52, 296
Кржижановский С. Д. 44, 85, 86, 107, 110, 111, 113, 118, 181, 631, 633
Кривонос В. Ш. 507
Кристева Ю. 484, 487
Кристи А. 582
Кроче Б. 22, 141, 165
Кручёных А. Е. 67, 470, 545, 634
Крылов И. А. 42, 448, 576, 578
Куделин А. Б. 541
Кузмин М. А. 85
Кузнецов Ф. Ф. 515
Кузнецова Т. И. 348
Кузьмина Н. 112, 118
Кукольник Н. В. 177
Кулешов В. И. 612
Купер Д. Ф. 258
Купреянова Е. Н. 625
Куприн А. И. 27, 233, 281
Кургинян М. С. 165
Курилов А. С. 628
Курилов В. В. 170, 499
Курбе Г. 612
Кухаренко В. А. 118
Кэмпбелл М. 537
Кюхельбекер В. К. 435

Лаббок П. 304, 380, 382
Лаврецкий А. 631, 653
Ладыгин Н. И. 462
Лазарев В. Н. 541
Лазарус А. 648
Лакофф Дж. 43
Лапланш Ж. 539
Ларин Б. А. 156, 161, 402
Ласий 458
Лафонтен Ж. де 42
Лебедева Е. Д. 533
Левидов А. М. 263
Левин Ю. Д. 579
Левинтон Г. 478, 487
Леви-Стросс К. 535
Левитан И. И. 91
Левшин В. А. 510
Левый И. 564, 574
Лем Ст. 195, 198, 279, 285
Ленау Н. 130
Ленгленд У. 461
Ленин В. И. 621
Леонов Л. М. 43, 247, 274, 515, 523, 615
Леонтьев К. Н. 50, 300
Лермонтов М. Ю. 26, 27, 30, 38, 44, 73, 76, 85, 90, 111, 114, 116, 134, 146, 155, 160, 162, 177, 181, 183, 189, 190, 208, 233, 235, 238, 241, 245, 253, 259, 269, 316, 318, 320, 336, 337, 359, 397, 412, 413, 423, 424, 428, 431, 432, 450,

481, 483, 492, 494, 496, 498, 510, 520, 527, 543, 559, 568, 578
Лесаж А. Р. 86
Лесков Н. С. 77, 107, 144, 218, 223, 225, 277, 279, 304, 330, 401, 492, 493, 555
Лессинг Г. Э. 34, 35, 45, 90, 149, 153, 164, 182, 203, 217, 237, 257, 263, 285, 323—326, 330, 339, 341, 3500—352, 355, 608
Лесскис Г. А. 80
Леффлер-Кайянелло А.-Ш. 173
Ликофрон Халкидский 473
Лилли И. К. 434
Липец Р. С. 276, 285
Липовецкий М. 616
Лист Ф. 398, 485
Лифшиц М. А. 97
Лихачев Д. С. 51, 52, 56, 70, 71, 81, 93, 170, 171, 181, 194, 196, 217, 255, 256, 263, 289, 399, 404, 414—416, 498, 499, 508, 522, 533, 549, 603, 625
Лозинский М. Л. 572, 576
Ломоносов М. В. 91, 100, 117, 176, 274, 312, 331, 400, 401, 420, 421, 433, 457, 488, 607
Ломунов К. Н. 560
Лонг 219, 273
Лондон Дж. 112, 267
Лосев А. Ф. 45, 88, 102, 404, 499, 601, 642
Лотман Ю. М. 52, 96, 104, 107, 118, 132, 161, 180, 196, 229, 339, 371, 383, 384, 388, 463, 477, 481, 482, 537, 539, 546, 593, 601—603
Лужановский А. В. 123
Лукач Д. 22, 275
Лукин В. И. 509
Луначарский А. В. 653
Лунин Э. 631, 653
Лу Цзи 600
Львов Н. А. 119
Львов П. Ю. 256, 257
Львов-Рогачевский В. 631
Любимов Н. М. 579
Людвиг О. 380
Людовик XIV 542
Лю Сё 600
Ляпина Л. Е. 134
Ляшко Н. 274

Мазерель Ф. 485
Майков А. Н. 99
Макаров А. А. 533
Макашин С. А. 68
Макогоненко Г. П. 625
Макс О. 586
Максимов В. Е. 530
Макферсон Дж. 120
Малашкин С. И. 299
Малевич К. С. 544
Малларме Ст. 156, 613
Мальчукова Т. Г. 549
Ман Н. 576
Мандельштам О. Э. 20, 36, 321, 335, 376, 392, 394, 405, 409, 436, 449, 500, 548, 603
Манн Т. 39, 40, 107, 108, 140, 142, 143, 145—149, 196, 219, 300, 395, 506, 537, 547, 576
Манн Ю. В. 39, 81, 84, 162, 171, 309, 348, 538, 612
Мануйлов В. А. 236
Маракуев В. Н. 557
Маргарита Наваррская 330
Маркевич Г. 141
Маркес Г. 143, 538
Марков Д. Ф. 615
Маркович В. М. 217, 344, 556, 557
Марковский М. 518
Маркс К. 25, 612, 634
Мартов Э. 475
Мартынов Л. Н. 156
Мартьянова С. А. 217
Маршак С. Я. 254, 573
Масанов Ю. М. 114
Маслов Ю. С. 47, 52
Маслоу А. 15
Матвеева Н. П. 487
Матезиус В. 564
Маторина Р. П. 519
Маяковский В. В. 36, 50, 97, 102, 155, 189, 196, 209, 235, 279, 286, 316, 396, 397, 402, 410—412, 426, 428, 429, 452, 471, 481, 482, 530, 547, 615
Медведев П. Н. (Бахтин М. М.) 9, 94, 102, 518, 519, 594, 596
Медведев С. 606
Мейерхольд В. Э. 544
Мейлах Б. С. 288, 416, 521, 552
Мелвилл Г. 266, 272
Мелетинский Е. М. 147, 236, 536, 539, 540
Мелкова А. С. 524
Мережковский Д. С. 199, 481, 555, 614
Мерзляков А. Ф. 629
Мериме П. 107, 112, 113, 612
Мерис П. 586
Метерлинк М. 139, 184, 186, 198, 279, 613
Микушевич В. 123
Миллер М. 509
Мильтон Дж. 226
Мильчин А. Э. 116, 533
Мильчина В. А. 118

Минаев Д. Д. 111
Минералов Ю. И. 652
Минц З. Г. 478, 487, 653
Минц С. И. 299
Михайлов А. В. 124, 127, 128, 165, 166, 540, 541, 598, 599, 601, 603, 617
Михайлов А. Д. 170
Михайлова А. О. 35, 182
Михайлова И. 34
Михайловский-Данилевский А. И. 85
Михальская А. Е. 91
Мицкевич А. 429
Мольер 75, 152, 265, 326, 561
Монтень М. 140
Мопассан Г. де 241, 350, 351, 379, 380, 560
Мор Т. 195
Моргенштерн К. 475, 476
Мордовцев Д. Л. 551
Мориак Ф. 247
Морозов М. М. 574
Моррис Ч. У. 47, 48, 50, 52
Москвичева Г. В. 326
Мосткова С. Я. 653
Мосх 273
Музиль Р. 140
Мукаржовский Я. 371, 581, 593
Мунен Ж. 565
Мур Т. 451
Муравьев Д. П. 405
Муравьев М. Н. 609
Мурат В. П. 644
Муратова К. Д. 654
Мусатов В. В. 157
Мусоргский М. П. 485
Мысляков В. 77
Мэррей Г. 537
Мясников А. С. 285
Мятлев И. П. 394

Набоков В. В. 34, 66, 107, 115, 196, 234, 291, 300, 352, 353, 473, 474, 507, 519, 520, 529, 530, 552, 591, 578
Наврозов Л. 593
Надсон С. Я. 497, 597
Назиров Р. Г. 251
Наполеон 42
Нарежный В. Т. 86
Нарумов Б. 649
Науман М. 500, 503, 504, 507, 550, 552, 561
Наумова Н. Н. 263
Неклюдов С. Ю. 236, 540
Некрасов Н. А. 39, 128, 136, 159, 188, 198, 212—215, 227, 235, 238, 265, 274, 313, 320, 384, 396—398, 407, 422, 432, 453, 492, 494, 500, 504, 505, 527, 558
Немирович-Данченко Вл. И. 210
Нерваль Ж. де 547, 586
Нестеров И. В. 378
Нестор из Ларанды 458
Нечаева В. С. 522, 533
Никитенко С. А. 32
Никитин И. С. 398
Никитин М. 593
Никифорова Л. П. 118
Николаев Д. П. 186
Николаев П. А. 7, 103, 285, 499, 513, 556, 613, 625, 626, 628, 629, 638, 652, 653
Николаева Т. М. 461
Николюкин А. Н. 170, 510, 532, 606, 609, 627, 639, 653
Никонова Р. 476
Ницше Ф. 408, 543, 544
Новалис 120, 121, 123, 130, 610
Новик Е. С. 236, 540
Новиков Н. И. 608, 626

Обломиевский Д. 610
Оболенская Ю. Л. 574
Овидий 91, 130, 548, 603
Овсянико-Куликовский Д. Н. 34, 41, 45, 87, 161, 251, 630, 631, 653
Овчинников Р. В. 521
О. Генри 143
Оден У. Х. 547
Одоевский А. И. 433
Одоевский В. Ф. 111, 123
Ожегов С. И. 402
Озеров В. А. 164
Озеров Л. А. 396
Олейник В. Т. 644
Олеша Ю. К. 34, 35, 289—291
Онеггер А. 485
Опиц М. 91, 607
Орешин П. В. 278
Орлицкий Ю. Б. 118, 442
Орлов В. Н. 529
Орлова Е. И. 400
Ортега-и-Гассет Х. 290—292, 300, 354, 355, 380, 388, 408, 558, 561, 567, 572
Осмоловский О. Н. 300
Остолопов Н. Ф. 11, 331, 349, 355, 365, 626—628, 631, 632, 635, 653
Островский А. Н. 38, 60, 64, 75, 139, 149, 151, 186, 200, 209, 228, 278, 280, 350, 391, 492, 519, 561, 620, 621
Островский Н. А. 106, 112
Осьмаков Н. В. 251, 560
Осьмакова Л. Н. 653

Пави П. 67, 153, 265, 335, 653
Павлова К. 128, 441
Пак Н. И. 532

Палиевский П. В. 102, 247, 489, 491
Паллад (Палладий) 112
Пальмин Л. И. 433
Панов М. В. 423
Паперный З. С. 178, 520
Паперный В. 544
Парин А. В. 443, 444
Пастернак Б. Л. 19, 34, 40, 43, 105, 122, 126, 155, 157, 160, 213, 292, 315, 394, 396, 397, 406, 407, 411, 413, 429, 451, 452, 477, 478, 481, 485, 486, 519, 531, 548, 572, 573
Паустовский К. Г. 267—269, 274, 299
Пахсарьян Н. Т. 606
Пелевин В. О. 123, 616
Переверзев В. Ф. 6, 33, 217, 280, 300, 364, 510
Перек Ж. 278, 458
Перов Ю. В. 552
Перцов Н. 384
Песков А. М. 67, 184, 236
Петерсен Ю. 154
Петрарка Ф. 71, 130, 254
Петров Евг. 211, 219, 281
Петровский М. А. 332, 339, 416, 631, 634
Петроний 145
Петрунина Н. Н. 478, 487
Пигарев К. В. 275
Пиксанов Н. К. 511—515, 518, 519, 521, 522
Пиндар 458
Пинский Л. Е. 229
Пирс Ч. 47
Пирсон Н. 163
Писарев Д. И. 83, 199, 200, 551, 559
Писемский А. Ф. 448, 555
Плавскин З. И. 652
Плаксин В. Т. 357, 358
Платон 24, 33, 96, 130, 134, 135, 173, 310, 368—370, 600
Платонов А. П. 112, 144, 186, 293, 294, 515, 530, 548, 615
Плетнев П. А. 82, 526
Плеханов Г. В. 170, 263
Плутарх 596
По Э. А. 107, 185, 468, 563, 644
Погодин М. П. 153
Подгаецкая И. Ю. 193
Подольский Ю. 632
Покусаев Е. И. 217, 638
Полевой Н. А. 509
Полежаев А. И. 117, 425
Полонский В. П. 101, 102
Полоцкая Э. А. 520
Полоцкий Симеон 130, 419, 428, 475, 578, 606
Поляков М. Я. 653
Померанцева Э. В. 299
Понталис Ж. Б. 539
Попов М. И. 510
Попович А. 574
Порфирий Оптациан 475
Поспелов Г. Н. 7—9, 22, 23, 32, 33, 54, 55, 67, 83, 91, 92, 102, 103, 141, 155, 156, 161, 168—170, 172, 175, 178, 182, 184, 212, 217, 229, 249, 287, 294, 300, 303, 315, 332, 348, 416, 488, 489, 493, 496, 499, 561, 604, 605, 610, 613, 616, 652
Потебня А. А. 6, 21,22, 30, 31, 33, 41—43, 45, 49, 50, 78, 87, 103, 176, 251, 291, 365, 367, 392, 402, 403, 405, 407, 409, 412, 413, 416, 435, 436, 442, 553, 561, 630, 633, 634
Поуп А. 464
Пригов Д. А. 483, 616
Принс Дж. 303, 643
Пристли Д. Б. 195
Пришвин М. М. 15, 19, 63, 139, 140, 531, 625
Прозоров В. В. 7, 500, 508, 554, 561, 614
Прокопович Ф. 433, 607
Проперций 130
Пропп В. Я. 179, 202—204, 217, 220, 229, 232, 236, 301, 536, 539, 630
Прохоров Е. И. 522, 533
Пруст М. 123, 124, 140, 190, 247, 353, 375
Пульчи Л. 115
Пумпянский Л. В. 58
Пустовойт П. Г. 83
Путнин Ф. В. 287
Пушкин А. С. 9, 26—30, 34, 36—38, 40, 42, 49, 51, 57, 60, 63—66, 69—72, 75, 77, 79, 82, 83, 85, 88, 94, 96, 97, 103, 105, 107, 113—117, 120, 122—124, 128, 132, 134, 136, 137,139, 140, 144, 146, 148, 150, 153—155, 158, 159, 162, 164, 168, 171, 180, 184, 186—189, 191, 192, 197, 199, 209, 212, 213, 222, 226, 227, 228, 233, 235, 238, 253, 257, 259, 264—266, 269, 271, 274, 280, 281, 291, 313, 314, 326, 335—337, 342, 349, 358, 377, 378, 387, 391, 395—397, 401, 406, 407, 409, 411, 413, 415, 428, 429, 433, 436, 437, 439, 443, 444, 451—454, 461, 465, 470, 471, 477, 479, 481—483, 486, 492, 493, 497, 498, 500, 504—507, 509, 510, 514, 516, 525, 526, 529, 548, 551, 560, 567, 577, 602—603, 609, 611, 612, 618—620, 622, 625, 628
Пушкин В. Л. 202
Пыпин А. Н. 629

Рабенер Г. В. 509
Рабле Ф. 60, 61, 66, 67, 115, 375, 474, 570
Рагойша В. П. 580
Радищев А. Н. 422, 426, 608
Радклифф А. 589
Радциг С. И. 292
Райт В. 458
Раков Ю. 180
Ранчин А. М. 487
Расин Ж. 60, 152, 169, 265, 464, 611
Распутин В. Г. 262, 274, 278, 538
Рат-Вег И. 473, 477
Раушенбах Б. В. 123, 339
Ревзина О. Г. 88, 392
Ревякина А. А. 614
Реизов Б. Г. 625
Рейсер С. А. 300, 521—524, 533
Рейтблат А. И. 552, 561, 562, 593
Рембо А. 464, 613
Ремизов А. М. 77, 140, 530, 548
Ремнева М. Л. 625
Реформатский А. А. 397, 402
Рецкер Я. И. 564
Решетников Ф. М. 557
Рильке Р. М. 130
Риттлер Ф. 458
Риффатер М. 603
Ричардсон С. 86, 107, 326, 608
Роб-Грийе А. 140, 198
Роден О. 91
Родионова Н. С. 519
Роднянская И. Б. 22, 191, 196, 653
Розанов В. В. 122, 140
Розанов И. Н. 272, 561, 631—633
Розанов М. 631
Роллан Р. 84
Ромодановская Е. К. 229, 236
Ронсар П. де 474, 606
Ростопчина Е. П. 552
Ротчев А. Г. 132
Рубакин Н. А. 110, 554, 555, 562
Руднев П. А. 434
Руднева Е. Г. 67, 97, 499
Рукавишников И. С. 476
Руссо Ж.-Ж. 28, 75, 111, 241, 272, 366, 608
Рыбаков А. Н. 551
Рыбаков Б. А. 276, 285
Рыбникова М. А. 328, 339
Рылеев К. Ф. 44, 117, 423, 424, 610
Рымарь Н. Т. 22, 81, 339, 388
Рыскин Ю. Д. 654

Сабуров А. А. 205, 211, 217
Савельева В. В. 182, 213, 217
Савельева Л. В. 624
Саводник В. Ф. 275
Сад Д. А. Ф. де 547
Сазонова Л. И. 170
Сакулин П. Н. 521
Салиас Е. А. 551
Салтыков-Щедрин М. Е. 27, 42, 45, 61, 68, 75—77, 186, 202, 210, 360, 361, 363, 391, 396, 492, 502, 503, 507, 551
Самойлов Д. 36
Сан-Антонио 583, 592
Санктис Ф. де 612
Саннадзаро Я. 273
Сапаров М. А. 263
Сапогов В. А. 126, 134, 340, 341, 348, 486
Саррот Н. 140, 247
Сартр Ж.-П. 187, 198, 219
Саськова Т. В. 67, 275
Сафо 120
Сахновский-Панкеев В. А. 153
Свифт Дж. 46, 109, 114, 117, 218, 292, 608
Святский С. 578
Северянин И. 85
Седакова О. А. 155
Сейвори Т. 566
Сейфулина Л. Н. 85
Сельвинский И. Л. 475
Семанова М. Л. 521
Семенов В. Б. 416, 434, 653
Семенова Н. В. 487
Сенкевич Г. 289
Сенковский О. И. 585
Сен-Санс К. 485
Сент-Бёв Ш. О. 317, 510, 551
Сент-Экзюпери А. де 472
Сепир Э. 565, 566
Серафимович А. С. 211
Сервантес Сааведра М. де 105, 106, 117, 220, 226, 239, 364, 507, 572
Сергеенко П. А. 288
Сергиевский И. 626, 634
Сертон С. 458
Сетон-Томпсон Э. 267
Сигей С. 476
Сидни Ф. 29, 182, 607
Силантьев И. В. 229
Сильман Т. И. 155, 161, 196, 214, 315
Симонид 90
Симонов К. М. 187
Сиповский В. В. 509, 510
Скалигер Ю. Ц. 163, 164, 174, 266, 501, 607
Скафтымов А. П. 8, 79—81, 240, 251, 327, 339, 519, 642

Сквозников В. Д. 161,165, 184
Скиба В. А. 236, 416, 434, 653
Скобелев В. П. 22, 81, 339
Сковорода Г. 370
Скоропанова И. С. 616
Скороходов М. В. 118
Скотт В. 113, 187, 258, 575, 610
Скрипиль М. О. 578
Скулачева Т. В. 455
Словацкий Ю. 578, 579
Слуцкий Б. А. 100
Случевский К. К. 315
Смирнов А. А. 161
Смирнов И. П. 22, 67, 442, 478, 487, 637
Смотрицкий М. Г. 419, 420
Смыкалова Л. А. 653
Соболевский А. И. 419
Соковнин В. М. 296
Соколов А. Н. 162, 489, 491, 494, 496, 499
Соколов В. Н. 36
Соколов Ю. 631, 634
Сократ 134, 135, 367—368, 370
Солганик Г. Я. 367
Солженицын А. И. 28, 123, 183, 504, 516, 519, 530
Соловьев В. С. 22, 100, 370, 407
Соловьев Вс. С. 551
Соловьев Н. А. 106
Сологуб Ф. К. 44, 107, 313, 407
Соломоник А. 52
Сомов О. М. 618
Сорокин Ю. С. 435
Соссюр Ф. де 47, 52, 465
Софокл 59, 87, 152, 167, 184, 205, 206, 222, 611
Спенсер Г. 634
Спиркин А. Г. 96, 103
Сталин И. В. 614
Сталь А. Л. Ж. де 611
Станиславский К. С. 148
Старостин А. 553
Стаф И. 638
Стеблин-Каменский М. И. 70, 81
Стейнбек Дж. 188
Степанов Ю. С. 52
Стендаль 106, 112, 145, 240, 290, 291, 551, 611
Стенник Ю. В. 164, 169, 170
Степанов Г. В. 487
Степанов Ю. С. 467
Стерн Л. 105, 114, 140, 331, 333, 364, 560, 608, 644
Стоюнин В. 349
Страхов И. В. 239, 240, 251
Страхов Н. Н. 19, 32, 45, 83, 100, 199, 327, 356, 504, 509, 551, 559
Строганов М. В. 500, 508, 552, 562, 627, 654
Струкова Т. Г. 593
Суворин А. С. 178, 192, 353
Сумароков А. П. 164, 312, 509, 607
Сумаруков Г. В. 477
Сурков А. А. 653
Сухих И. Н. 559
Сухова Н. П. 124
Сухово-Кобылин А. В. 210
Сыма Цянь 596
Сытин И. Д. 558
Сю Э. 586

Таиров А. Я. 544
Тамарченко Н. Д. 7, 81, 166, 169, 170, 236, 641, 642, 648, 652, 653
Тарлинская М. 455
Тассо Т. 112, 273
Тахо-Годи А. А. 206, 455, 643
Твардовский А. Т. 75, 85, 159, 193, 227, 507, 530, 560, 576
Твердохлебов И. Ю. 527
Тезауро Э. 606
Тейяр де Шарден П. 15
Теккерей У. 112, 612
Теннисон А. 290
Теплов Б. М. 251
Тепляков В. 124
Теренциан Мавр 555
Терц Абрам (Синявский А. Д.) 400, 615
Тибулл 130
Тик Л. 610, 617, 618
Тименчик Р. Д. 478, 487
Тимофеев Л. И. 36, 41, 45, 92, 93, 103, 147, 161, 166, 402, 416, 433, 604, 626, 637, 652, 653
Тихомиров В. 453
Тихонравов Н. С. 509
Тодоров Цв. 169, 170, 301, 388, 649
Тойнби А. 595
Токарев С. А. 539
Токвиль А. де 584
Толкиен Дж. 589
Толмачев В. М. 337, 382
Толстая А. Л. 532
Толстая Т. Н. 76
Толстая-Есенина С. А. 89
Толстой А. К. 137, 384, 420, 558
Толстой А. Н. 199, 279, 285, 441, 530
Толстой Л. Н. 18—20, 22, 30—32, 35, 40, 41,44, 48—50, 59, 60, 63, 72, 75, 77, 85, 89, 101, 102, 137, 142—144,146, 149, 153, 162, 164, 186, 187, 190, 193, 199, 205, 208, 209, 211, 218, 220, 225, 227, 240—242, 244, 246—248, 259, 260, 288, 291, 293, 295, 296, 308, 309, 327—330,

333, 337, 338, 356, 357, 360—362, 368, 369, 380, 386, 394, 398, 444, 445, 472, 490, 492, 494, 496—498, 502, 503, 505, 506, 515, 519, 528, 532, 560, 566, 597
Томашевский Б. В. 8, 9, 41, 92—94, 103, 207, 218, 229, 234, 236, 301, 332, 339, 350, 355, 366, 367, 389, 391, 392, 394, 396, 402, 404—406, 408, 409, 411, 416, 434, 442, 451, 455, 457, 464, 472, 522, 533, 589, 631, 645, 646, 652, 654
Топоров А. М. 558, 562
Топоров В. Н. 52, 196, 267, 285, 467, 538, 539
Торо Г. 266
Тороп Г. Х. 487
Тредиаковский В. К. 401, 420, 426, 427, 509, 575
Тренин В. 101, 593
Третьяков С. 101, 475
Трифиодор из Панаполиса 458
Трифонов Н. А. 614
Трой В. 537
Тронская М. Л. 609
Тронский И. М. 272, 324
Трубецкой Н. С. 624
Туманян Ов. 213
Тураев С. В. 166, 626, 637, 653
Турбин В. Н. 162, 236, 339, 378
Тургенев И. С. 27, 32, 39, 63, 77, 83, 106, 107, 113, 122, 134, 137, 139, 144, 151, 181, 198, 188, 201, 249, 259, 268, 272, 280, 308, 309, 329, 343—345, 366, 369, 433, 492, 493, 499, 501, 504, 505, 506, 515—518, 522, 523, 528, 540, 551, 556, 558, 559
Тынянов Ю. Н. 74, 94, 95, 124, 158, 170, 263, 316, 321, 335, 336, 339, 355, 396, 400—402, 434, 442, 464, 494, 545, 546, 549, 630, 631
Тьер А. 85
Тэйлор Э. 595
Тэн И. 291, 509
Тэффи 281
Тюпа В. И. 22, 62, 64, 67, 128, 134, 229, 236, 344
Тютчев Ф. И. 26, 36, 60, 64, 124, 128, 184, 188, 314, 315, 320, 395, 406, 413, 450, 477, 478, 517, 518

Уайльд О. 44, 281, 394, 503
Уваров Л. В. 52
Уваров С. С. 120
Ужанков А. Н. 273
Уиндем Д. 195
Уитмен У. 553
Уоррен О. 303, 554
Уоррен Р.-П. 108, 652
Урнов Д. М. 203, 246, 252
Успенский Б. А. 39, 81, 196, 292, 337, 339, 378—381, 384—388
Успенский Г. И. 44, 85, 139, 492
Успенский Н. В. 556
Устрялов Ф. 210
Уфельман Д. 22
Ухтомский А. А. 377
Уэлдон Ф. 174, 182
Уэллек Р. 303, 554, 612, 652

Фадеев А. А. 101, 247, 614
Фаллада Г. 107
Фарыно Е. 93, 103
Фатеева Н. А. 104, 118
Фатющенко В. И. 100, 103
Фаулер Р. 648
Фаулз Дж. 113
Федоров А. В. 563, 564, 574, 580
Федоров В. В. 381, 388
Федоров В. И. 616
Федоров Ф. П. 196
Федосюк Ю. А. 285
Федотов О. И. 434, 652
Федр 42, 85, 207
Феокрит 273
Фергюссон Ф. 537
Феспид 205
Фет А. А. 45, 87, 119, 124, 158, 159, 171, 214, 215, 288, 292, 295, 314, 315, 326, 387, 406, 410, 411, 413, 433, 445, 446, 454, 501, 503, 517, 518, 523
Фигут Р. 134
Филдинг Г. 115, 140, 185, 364, 507, 560, 608, 644
Филиппов В. А. 402
Филюшкина С. Н. 593, 635
Фирдоуси 85
Фишер О. 564
Флобер Г. 76, 107, 146, 241, 352, 379, 551, 612
Флоренский П. А. 196, 380, 389, 540
Флорин С. 574
Фоли Дж. 52
Фолкнер У. 190, 241, 247, 547
Фолькельт Г. 182
Фоменко И. В. 127, 134, 485, 486
Фоменко Л. П. 481
Фонвизин Д. И. 75, 100, 202, 265, 326
Фортунатов Ф. Ф. 634
Фохт У. Р. 613
Фрай Н. 53, 67, 537, 539, 644
Франк С. Л. 100
Франс А. 142, 543
Франц М. Л. фон 539
Фреге Г. 89
Фрейд З. 251, 510, 533, 539, 634

Фрейденберг О. М. 229, 236, 311, 408, 412, 413, 416, 442, 455, 596
Фридлендер Г. М. 196, 478, 613
Фриче В. М. 633, 653
Фролова Т. М. 562
Фрумкина А. И. 653
Фрэзер Д. 535
Фрэнк Дж. 352, 353, 355
Фуко М. 546, 547
Фуксон Л. Ю. 58, 61, 67
Фучик Ю. 85

Хайдеггер М. 22
Хализев В. Е. 7, 8, 22, 54, 63, 68, 81, 83, 91, 103, 104, 136, 141, 153, 170, 172, 182, 184, 224, 229, 258, 260, 263, 277, 285, 303, 355, 373, 378, 478, 487, 494, 513, 516, 519, 542, 543, 549, 555, 556, 558, 562, 625, 652
Харитонович Д. Э. 285
Харлап М. Г. 434, 435
Хармс Д. И. 204, 449
Хаузер А. 584
Хейзинга Й. 369
Хемингуэй Э. 76, 190, 265, 346
Хемницер И. И. 509
Хендерсон Дж. Л. 539
Хернади П. 649
Хлебников В. 67, 286, 390, 391, 395, 396, 398, 400, 411, 462, 464, 471, 474
Ходанен Л. А. 539
Ходасевич В. Ф. 85, 155, 159, 217, 318
Холодов Е. 200
Холшевников В. Е. 423
Хопкинс Д. 414
Хоружий С. 180
Хоторн Д. 384, 643, 646, 647
Храмченков А. Г. 118
Храпченко М. Б. 33
Хэммет Д. 583

Царькова Т. С. 527
Цветаева М. И. 37, 64, 79, 137, 155, 160, 198, 213, 316, 390—392, 396, 407, 413, 431, 483, 486, 502
Цейтлин А. Г. 276
Цивьян Т. В. 487
Цицерон 29
Цурганова Е. А. 7, 382, 487, 510, 653

Чандлер Р. 583
Чапек К. 198
Челлини Б. 576
Червинский М. 86
Чернец Л. В. 5, 8, 9, 11, 32, 92, 103, 105, 118, 167, 169, 170, 197, 202, 364, 377, 416, 434, 505, 508, 562, 643, 649, 652, 653
Чернов И. А. 627, 653
Черноиваненко Е. М. 616
Черных П. Я. 287
Чернышевский Н. Г. 8, 85, 209, 242, 246—248, 251, 263, 397, 504, 507, 560
Чернявская С. П. 653
Черняев Н. И. 509
Чертков В. Г. 532
Честертон Г. К. 623
Честерфилд Ф. Д. 110
Чехов А. П. 28, 38, 39, 61, 62, 67, 75, 101, 102, 107, 111, 137, 143, 144, 146, 149, 172, 178, 180, 186, 189, 190, 192, 193, 200, 201, 209, 210, 226, 227, 228, 234, 242, 243, 249, 250, 265, 270, 272, 274, 275, 278, 282, 285, 289, 291, 298, 299, 308, 326, 350, 353, 355, 360, 361, 396, 438, 443, 445, 492, 493, 498, 515, 524, 525, 597
Чешихин-Ветринский В. 631
Чёрный Саша (Гликберг А. М.) 74, 85, 111
Чирков Н. М. 263
Чичерин А. В. 442, 499
Чосер Дж. 330
Чудаков А. П. 8, 171, 285, 349, 343, 629
Чудакова М. О. 533, 545
Чужак Н. Ф. 101, 102
Чуковская Л. К. 530
Чуковский К. И. 502, 531, 563, 574, 576, 580, 631
Чулков М. Д. 107, 510
Чумаков Ю. Н. 117

Шаламов В. Т. 263
Шамбинаго С. К. 276
Шамиссо А. фон 130, 209, 413
Шан-Гирей А. П. 527
Шанский Н. М. 283—285, 402
Шанфлери (Юссон Ж.) 612
Шапир М. И. 286, 418, 422, 427, 434, 442
Шаплен Ж. 163, 607
Шатин Ю. В. 442, 478
Шатобриан Ф. Р. де 233, 542, 610
Шафаренко И. Я. 325
Шах-Азизова Т. К. 335
Шахвердов С. А. 482
Шацкий Е. 549
Шварц Е. Л. 209
Швейцер А. В. 564
Шевченко Т. Г. 577
Шевырев С. П. 30, 433, 585
Шекли Р. 195
Шекспир У. 98, 130, 137, 149, 164,

184, 185, 209, 210, 218, 222, 224, 239, 252, 254, 281, 375, 454, 480, 486, 554, 572, 573, 581, 630
Шелгунов Н. В. 556
Шелли М. 278
Шелли П. Б. 610
Шеллинг Ф. В. Й. 17, 19, 22, 26, 31, 33, 59, 60, 68, 135, 139, 141,145, 147, 153, 167, 609
Шенгели Г. А. 281, 339, 434, 631
Шерр Б. П. 434
Шестаков В. П. 68
Шефнер В. С. 278
Шешуков С. 614
Шешунова С. В. 478
Шиллер Ф. 53, 55, 68, 98, 148, 149, 153, 185, 230, 263, 326, 369, 370, 610, 612
Шипли Дж. 382, 643, 644, 651
Шишков А. С. 401, 628
Шкапская М. М. 472
Шкловский В. Б. 94, 95, 102, 103, 111, 176, 203, 218, 229, 275, 291, 298, 300, 332, 333, 339, 354, 355, 531, 546, 630, 631, 633
Шлегель А. В. 124, 153, 368, 610
Шлегель Ф. 120, 121, 124, 154, 610
Шмелев Д. Н. 218, 402
Шмелев И. С. 76, 109, 146, 188, 378, 519, 530, 548
Шмид В. 39, 301, 303, 305, 309, 348, 383, 389
Шолохов М. А. 515, 528, 530, 615
Шопен Ф. 158
Шор Р. 634
Шоу Б. 44, 86, 153, 163, 192, 226, 227, 229, 561
Шпенглер О. 195, 595
Шпильраген Ф. 380
Шрамм К. 22
Штайгер Э. 137
Штайн Х. 378
Штанцель Ф. К. 304
Штейнталь Г. 43
Штокмар М. П. 434
Шукшин В. М. 279
Шульговский Н. 477

Щемелева Л. М. 236, 264
Щерба Л. В. 370, 437

Эзоп 31, 35, 42
Эйзенштейн С. М. 129
Эйхенбаум Б. М. 6, 94, 95, 144, 161, 176, 354, 372, 434, 511, 527, 546, 631
Эккерман И. П. 218, 594
Эко У. 39, 44, 173, 179, 182, 471, 508, 520, 544, 550, 560
Элиот Т. С. 547—549
Эльсберг Я. Е. 139, 193, 489, 499
Энгельс Ф. 612
Энний 460, 462
Энрайт Д. Дж. 470
Эпихарм 473
Эпштейн М. Н. 33, 52, 140, 268, 275
Эрдман Н. Р. 531
Эренбург И. Г. 247, 443, 444
Эсалнек А. Я. 8, 103, 165, 170, 625
Эскарпи Р. 550, 551
Эсхил 47, 152, 205, 508
Эткинд Е. Г. 580
Этьен А. 120

Юнг К. Г. 251, 510, 533, 534, 539
Юргис (Соболев Ю.) 631

Яблоков Е. А. 182, 236
Явчуновский Я. И. 83
Якоби И. 539
Якобсон П. М. 552
Якобсон Р. О. 409, 411, 412, 414, 416, 434, 452, 455, 464, 534
Якубинский Л. П. 94, 379, 455, 456, 467
Ямпольский М. Б. 123, 339
Ярхо Б. И. 45, 379
Ярхо В. Н. 205, 217, 369
Ярыгина Е. С. 367
Яусс Х.-Р. 86, 170, 505
Яффе А. 539

And J. M. 487
Armentier L. 651, 654
Asmuth B. 310

Baker S. 654
Baldick Ch. 654
Barton E. J. 654
Beckson K. E. 654
Bergeson H. W. 477
Bessière J. 654
Best O. F. 654
Booth W. 304, 309, 642

Cawelty J. G. 593
Cuddon J. A. 654
Curtius E. R. 118, 599, 603

Dupré P. 487

Elkhadem S. 654

Faryno J. 29, 41, 43, 93, 174, 182, 197, 252, 253, 263, 275, 404, 416, 652
Fowler R. 382, 648
Fuge N. 654

Ganz A. F. 654
Genette G. 484
Gnüg H. 321
Grammont M. 467
Greimas A.-J. 204
Gray M. 654
Gross A. S. 654

Harmon W. 511
Hawtorn J. 379, 384, 642, 643, 646
Hebel U. J. 487
Hernadi P. 139, 142, 165, 170, 505
Hirt E. 142
Holman C. H. 511
Hudson G. A. 654

Iser W. 508, 552

Janecek J. 477
Jaretty M. 651
Jauss H.-R. 86, 500, 505, 508, 562
Johnson W. R. 321

Kayser W. 103, 499, 652
Kleiner J. 197
Klotz V. 153
Knaurs S. 654
Knörrich O. 651
Kohler P. 163, 505
Kujawinska K. 654
Kurz J. 654

Lämmert E. 309, 341, 348, 380, 389
Lausberg H. 455
Lazarus A. 649
Lentricchia F. 654
Lubbok P. 380

Maior L. 654
Mathesius V. O. 564
McLaughlin T. 654
Meyer H. 487
Morier H. 654
Mounin G. 565
Myers J. E. 379, 643, 654

Pearson N. H. 163
Perkins G. 654
Pestalozzi K. 321
Pfister M. 153
Prince G. 229, 379, 643, 654

Rothe A. 118

Schadewaldt W. 371
Schweikle G. 654
Schweikle I. 654
Scott A. F. 654
Shaw H. 647, 654
Shipley J. T. 382, 643, 654
Sierotwinski S. 654
Simms M. 379, 643, 654
Spinner K. 321
Staiger E. 137,142, 321
Stanzel F. K. 304, 305, 309, 348, 384, 389

Taranovsky K. 487
Todorov T. 455
Träger C. 654

Warren A. 652
Weimann R. 379
Wellek R. 612, 629, 652
Wilpert G. von 166, 307, 379, 511, 641, 654